

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



“Pintando en Shipibo”. El arte de Cantagallo en Lima desde un contexto sociocultural. Los casos de Elena Valera, Roldán Pinedo y, los hermanos Guímer y Rusber García.

Tesis para optar el Grado de Magíster en Antropología Visual

AUTOR

Daniel Enrique Castillo Torres

ASESOR

Oscar Espinosa

JURADO

Gisela Cánepa

Valeria Biffi

LIMA - PERÚ

2013

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	I-II
INTRODUCCIÓN	III-XI
PRIMER CAPÍTULO: DATOS PRELIMINARES	1
1.1. IDENTIFICANDO SUJETOS Y OBJETOS EN EL CAMPO	1
1.2. MOTIVACIÓN Y PERSPECTIVA PERSONAL EN LA INVESTIGACIÓN	5
1.3. JUSTIFICACIÓN Y COMPROMISO SOCIAL	11
1.4. PROBLEMAS, INTERESES Y PREGUNTAS.....	16
1.5. UNA MIRADA DESDE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL	18
1.6. REFERENCIAS TEÓRICAS GENERALES	28
1.7. INVESTIGACIONES Y OTROS PUNTOS DE VISTA	34
SEGUNDO CAPÍTULO: CONTEXTOS E HISTORIAS	40
2.1. LA CULTURA, LA SOCIEDAD Y EL INDIVIDUO.....	40
2.2. SHIPIBOS EN LA SELVA AMAZÓNICA.....	66
2.3. LA COMUNIDAD DE CANTAGALLO	75

2.4.	ARTISTAS Y ARTESANOS AMAZÓNICOS EN LIMA Y EN CANTAGALLO.....	84
TERCER CAPÍTULO: CONVIRTIÉNDOSE EN ARTISTAS DE CANTAGALLO		96
3.1.	AMPLIANDO REDES: IDENTIDAD Y AGENCIA	96
3.2.	EL CASO DE RUSBER Y GUÍMER GARCÍA.....	105
3.3.	EL CASO DE ELENA VALERA	112
3.4.	EL CASO DE ROLDÁN PINEDO.....	121
3.5.	REDES SOCIALES: ESPECIALISTAS, PUBLICACIONES, EXPOSICIONES Y ARTISTAS.....	132
3.6.	VALORANDO LA OBRA DEL ARTISTA	141
CUARTO CAPÍTULO: PUNTOS DE REFERENCIAS VISUALES EN LAS OBRAS DE ARTE		151
4.1.	LA TÉCNICA.....	151
4.2.	LOS TALLERES, SUS CASAS.....	158
4.3.	LA PRODUCCIÓN DE RUSBER Y GUIMER GARCÍA.....	160
4.3.1.	PINTURA (RG01) – “LAS SERPIENTES”	162
4.3.2.	PINTURA (GG01) – “LA UNIÓN”	168
4.3.3.	PINTURA (GG01) – “EL BÚHO”	174
4.4.	LA PRODUCCIÓN DE ELENA VALERA	182
4.4.1.	PINTURA (EV01) – “CUMANCAYA”	183
4.4.1.	PINTURA (EV02) – “EL MITO DE LA LLUVIA”	188

4.4.2.	PINTURA (EV03) – “LA COMUNIDAD DE CANTAGALLO”	193
4.5.	LA PRODUCCIÓN DE ROLDÁN PINEDO	203
4.5.1.	PINTURA (RP01) – “EL OTORONGO”	206
4.5.2.	PINTURA (RP02) – “EL ARCOIRIS”	212
4.6.	PINTURAS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO	217
4.7.	LA PINTURA “EL BÚHO”: UN EJERCICIO PARA EJERCITAR LOS PUNTOS DE VISTA Y UN EJEMPLO DE ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO	225
	QUINTO CAPÍTULO: EL CONTEXTO EN LA PRODUCCIÓN DE ARTE SHIPIBO	235
5.1.	CONTEXTO, ESTRUCTURAS Y DISCURSOS	240
5.2.	EL VALOR DE USO DE LOS DISCURSOS	248
	CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS	258
	BIBLIOGRAFÍA.....	266
	ANEXOS	280
	ANEXO (001) – DATOS SOBRE LA METODOLOGÍA Y LA PRODUCCIÓN	280
	ANEXO (002) – UBICACIÓN DE CANTAGALLO EN EL MAPA	285
	ANEXO (003) – FOTOS ADICIONALES DE LA COMUNIDAD DE CANTAGALLO Y SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO	286
	ANEXO (004) – OTRAS PINTURAS DE GUÍMER Y RUSBER GARCÍA	288
	ANEXO (005) – OTRAS PINTURAS DE ELENA VALERA	289

ANEXO (006) – OTRAS PINTURAS DE ROLDÁN PINEDO	289
ANEXO (007) – FOTO ELICITACIÓN.....	291
ANEXO (008) – DVD – AUDIOVISUAL “PINTANDO EN SHIPIBO”	291



AGRADECIMIENTOS

Agradezco principalmente a los artistas de Cantagallo con quienes he trabajado en esta investigación, a Roldán Pinedo, Elena Valera, Rusber García y Guímer García; y, a las autoridades de la comunidad que nos permitieron grabar y entrevistarles, especialmente, a Demer Ramírez y a Juan Agustín Fernández. Otras especiales consideraciones, para el equipo de producción que ayudó a realizar el material audiovisual de acompañamiento, para la Maestría en Antropología Visual y para Alejandro Guerrero por los consejos y el aprestamiento de equipos.

También, agradezco a las personas que colaboraron con importantes entrevistas y comentarios a mi trabajo, como Pablo Macera, María Belén Soria, Marí Solari, Gisela Cánepa, Luisa Elvira Belaúnde, María Eugenia Ulfe, Valeria Biffi, Juan Ossio, Alex Huerta y, a mi asesor de tesis, Oscar Espinosa.

Finalmente, a mi familia y amigos que me han estado apoyando para cumplir con mis objetivos y metas académicas, incrementado el cariño que tengo por la carrera de antropología, al arte y a la producción de videos.



INTRODUCCIÓN

La presente investigación aborda el arte desde la antropología visual y pretende discutir y dar cuenta a sus lectores sobre el proceso de construcción de las obras de arte de pintores indígenas, ya que, para muchas personas, la explicación a este fenómeno puede estar en el don, en las características o habilidades especiales con las que nace el artista, más que en cualquier otro aspecto. La investigación analiza los casos de algunos pintores shipibos, y, contrariamente al pensamiento popular, señala que las obras de arte son además construcciones culturales y sociales que se hacen sobre el objeto creado, donde el autor con ciertas habilidades se reduce solamente a ser el constructor de un objeto, mas no de la obra de arte.

Como resultado de esta investigación, la obra de arte es un producto discursivo cultural que aparece dentro de las complejas relaciones sociales por donde circulan los objetos y los autores, es decir: el contexto. Estos discursos

son interpretaciones que se hacen de los objetos y que sirven para las categorizaciones jerárquicas del arte. Así, los objetos pueden ganar valor y suben sus precios en el mercado; mientras que, al mismo tiempo, los autores van ganando reconocimiento, voz y prestigio. De ese modo, según los datos obtenidos en la investigación, los objetos creados por los indígenas pueden moverse a través de tres categorías: Artesanía, Arte popular y Arte contemporáneo; mientras que, al mismo tiempo, aparecen las denominaciones de artesano o de artista para el autor de los objetos. Por consiguiente, pasar de una categoría a otra dependerá del contenido y análisis de los objetos, lo que se escriba, lo que se exponga y se diga de ellos.

Los datos obtenidos sobre la producción del arte de los pintores indígenas están basados en una aproximación etnográfica que se realizó en Cantagallo, un lugar que alberga una pequeña comunidad de shipibos que llegaron desde Pucallpa y que se instalaron en Lima. Allí, la mayoría, mantiene su cultura, que se ha convertido en la base de su actividad productiva y modo de subsistencia al producir arte y artesanía. Este modo de trabajo basado en su cultura les ha permitido tener clientes y adaptarse a una gran urbe como Lima. De esta pequeña población de migrantes se seleccionó a cuatro pintores, de quienes registramos a través de herramientas audiovisuales sus discursos sobre el arte, su historia y su cultura. Datos que narran cómo habían llegado a Cantagallo, cómo se habían hecho artistas, qué es lo que dicen de sus representaciones presentes en sus obras de arte y cómo todo ello está relacionado a un contexto mayor y global. Para analizar las representaciones

se registraron fotográficamente doce de sus pinturas, para analizarlas e interpretarlas desde diferentes puntos de vista, revelando con ello cómo es que elementos de la cultura shipiba se encuentran en las telas.

La investigación narra el origen de los discursos shipibos acerca de sus pinturas, y las maneras de interpretar sus obras desde diferentes contextos culturales, incluyendo interpretaciones sociales y el propio punto de vista del autor de la obra de arte. Una síntesis de varias entrevistas trabajadas tanto con los pintores shipibos, como con investigadores y especialistas como Pablo Macera, María Belén Soria y Mari Solari, entre otros, tratan de demostrar cómo una cultura que pudo haber desaparecido a consecuencia de la modernización y la migración a Lima, aún se mantiene viva. El incluir las interpretaciones y explicaciones de los propios artistas shipibos ha sido importante en esta investigación, porque nos lleva a tener un enfoque antropológico. Así, introducir la voz de las personas estudiadas al campo académico, nos hará entender que cada persona y en especial las personas de la Amazonía, tienen sus propios puntos de vista, y por lo tanto, cada uno su propia realidad y su propia manera de mirar y pintar una obra de arte; lo cual, sustenta las diferentes maneras de interpretar una obra de arte. Por lo tanto, cada artista involucrado en la investigación solo hace interpretaciones desde su propia realidad y experiencia, desde su cultura y desde su pensamiento para crear sus pinturas y discursos sobre estas. Así, considerando que, el objeto (la obra de arte) es producido por alguien que nació en la Amazonía, el investigador traduce el punto de vista del

autor de la obra de arte para los lectores, sumergiéndose en la cultura amazónica y en la sociedad actual.

De este modo, la producción de obras de arte de pintores indígenas se asemeja mucho al modelo de producción de arte occidental propuesto por Alfred Gell (2000), quien señala e involucra tanto al autor y a la cultura, como al público especialista para convertir un objeto en una obra de arte. La semejanza es notoria, ya que el arte de la pintura indígena es un arte híbrido, que combina técnicas figurativas occidentales con experiencias visionarias del chamanismo amazónico (Belaunde 2011: 366) y, que ha sido mirado, categorizado y criticado desde occidente.

El objetivo es que después del proceso de producción de obras de arte que incluyen las relaciones sociales a lo largo de la historia fragmentada de cada caso y la historia en común de los artistas, notaremos que las diferentes interpretaciones producidas por miradas interesadas en la pintura shipiba de Cantagallo se convierten en poderosísimos discursos sobre lo que es: Artesanía, Arte popular o Arte contemporáneo. Hay que advertir que, si los especialistas en arte no toman en cuenta el punto de vista shipibo del autor de la obra, es decir, no miran desde la cultura del autor de la obra; los discursos que hagan sobre ella serán siempre desde el punto de vista occidental, quitando una parte de la realidad, que corresponde a los pueblos indígenas y a la forma en cómo ellos piensan e interpretan el mundo; ignorando una forma de pensar que se origina y es parte del Perú. Por ejemplo, en el caso de estos pintores shipibos, los especialistas que han analizado sus obras desde áreas

relacionadas al arte occidental, mayormente las han caracterizado como arte *naif* (“ingenuo”) o “arte popular” en comparación a las grandes obras de la historia del arte occidental o contemporáneo; ya que, no se acomodan a sus cánones estéticos. De modo que, con un poco más de comprensión y reconocimiento de la cultura a la que pertenecen, han podido ubicarlas como arte popular, sin profundizar ni interiorizar cómo la cultura shipiba puede estar amoldando sus propios cánones estéticos que pueden estar desarrollándose en forma compleja. Son muy pocos los que considerarían la producción de pinturas de autores shipibos como arte contemporáneo, y menos aún de aquellos quienes nunca asistieron a una academia de arte.

En ese contexto, la investigación hace notar que el desconocimiento de los discursos culturales que indican cómo funciona el pensamiento del autor a la hora de pintar; o sea, el pensamiento shipibo que ordena la creación de la obra, podría reducir el efecto de los discursos que apuntan a reconocer al objeto como una obra de arte contemporánea. La investigación propone y da cuenta, que si analizamos una obra de arte desde el pensamiento indígena, específicamente, desde un contexto sociocultural, podríamos encontrar un orden y una complejidad muy diferente a la de las pinturas de occidente, pero que podrían valorarse de igual manera. Aunque, teniendo en cuenta que el proceso evolutivo del arte shipibo continúa acoplando o reinterpretando más elementos de occidente, buscando esa complejidad en sus propios términos, mientras que se desarrolla en Lima, la capital del Perú, podría tener más acogida en los museos, galerías, tiendas o exposiciones; de esa forma, no solo

aumentaría su apreciación estética, sino, también, su precio en el mercado nacional y extranjero.

Las obras de los pintores shipibos con quienes hemos trabajado, según nuestro punto de vista, no son elementos que se encuentran aislados de las personas (relaciones sociales) o de los procesos históricos involucrados en su producción. Todo está relacionado, y sus obras de arte forman parte de las relaciones sociales creando una historia en común junto a sus creadores y los demás integrantes de la red social de la comunidad de Cantagallo. Su reconocimiento determina la organización y el estatus dentro del grupo, por lo que los artistas se esfuerzan por mejorarlas, perfeccionarlas y competir entre ellos. Las obras de arte requieren de reconocimiento y una mirada diferente para entender su complejidad y tener un espacio entre el arte contemporáneo, por lo menos en el Perú, como ya se ha dado cuenta Roldán Pinedo, uno de los artistas que forma parte de nuestros casos de estudio. Esto es posible, ya que, la cultura shipiba y su complejidad que domina el pensamiento del artista, sus hábitos y sus estilos de pintar y vivir, son representadas en la obra de arte. Por lo tanto, en la investigación se reconstruye el contexto en el que aparecen estas obras, pasando por la historia de esta comunidad, la conformación de una sociedad, la historia de vida de cuatro pintores, marcando sus semejanzas y diferencias; para que, finalmente, podamos llegar a nuevas interpretaciones de estos objetos artísticos, como aporte al conocimiento y entendimiento a las culturas indígenas peruanas y al arte que está originándose en nuestro país y que puede estar pasando desapercibido.

En la tesis se incluyen los discursos de los pintores shipibos en forma de citas textuales, para hacer presente sus puntos de vista, que han servido de referencia para la construcción del contexto sociocultural, la historia del arte de Cantagallo, el análisis y la introducción a su pensamiento personal y cultural. Con el fin de analizar sus obras de arte desde su propio punto de vista, abriendo nuestro campo de visión para encontrar la complejidad en el proceso de construcción de la obra de arte. Para luego ofrecer un nuevo discurso que podría valorar, más de lo que son, las obras de arte de los shipibos.

Por otro lado, hay una revisión de las fuentes que han investigado sobre la etnia shipiba, mayormente escritos por antropólogos que han trabajado en la Amazonía, que nos dan algunos detalles sobre el pensamiento indígena, y que complementan el trabajo etnográfico que se realizó en Cantagallo. Esta bibliografía más los contenidos teóricos ayudan a comprender más a fondo el pensamiento shipibo y también a interpretar sus obras de arte. Encabezan los trabajos de Els Lagrou (2010, 2012), Luis Elvira Belaunde (2009, 2011, 2012), P. Descola (1987, 1998), M. A. Gonçalves (2007), entre otros más.

El presente trabajo está dividido y organizado en cinco capítulos: El primer capítulo da cuenta de los puntos de vista involucrados: del investigador del presente trabajo, de los especialistas y otros investigadores, y de algunos pobladores de Cantagallo. Se toma en cuenta las motivaciones, la justificación y el compromiso social que hay de por medio; como también qué tipo de investigaciones se han hecho hasta ahora, de qué forma han abordado el tema y qué textos se han escrito para entender mejor la cultura shipiba y el

pensamiento amazónico. El trabajo se complementa con las descripciones, comentarios y problemas que señalan algunos de nuestros entrevistados durante las exploraciones de campo.

El segundo capítulo está diseñado para conocer el proceso histórico particular en el que aparecen las obras de arte shipibas. Se localiza la fuente primaria de producción de arte shipibo que nace en la zona de Pucallpa hace muchos años atrás, donde se produjeron interesantes diseños geométricos llamados *kené* (Belaunde 2009), que eran producto de las visiones que aparecían en el ritual del ayahuasca, y que tienen influencia sobre las obras actuales, detalle que aún se sigue manteniendo en la producción de sus obras de arte. Así, narramos el desarrollo y la evolución del arte, a la par del movimiento migratorio y cultural de esta etnia amazónica.

En el tercer capítulo nos enfocamos en los casos específicos, en la muestra seleccionada de cuatro personas de cientos que conforman la comunidad de artistas, para identificarlos y narrar sus experiencias. Detallamos los casos de Rusber y Guimer García, Elena Valera y Roldán Pinedo, quienes poseen historias de vida particulares que se entrecruzan y que comparten algunas similitudes, como el hecho de dedicar la mayor parte de sus tiempos a la producción de pinturas. Artistas, con puntos en común como también con importantes diferencias en las trayectorias de sus vidas y en el valor de sus obras de arte.

En el cuarto capítulo nos enfocamos en algunas pinturas que serán presentadas a partir de los discursos que se han hecho sobre ellas (análisis iconológico) y por la descripción de los elementos figurativos presentes en la obra (análisis iconográfico). De ese modo, presentamos el análisis y la síntesis de parte de los artistas y del investigador para explicar las obras de arte desde el punto de vista de la cultura shipiba.

Finalmente, el quinto y último capítulo relaciona los discursos de los artistas shipibos con discursos generales y con movimientos mundiales que hablan de la ecología, preservación de los recursos naturales y la protección de los pueblos indígenas en la Amazonía. Además, se presenta una crítica al punto de vista que desvaloriza la producción de arte de los pueblos indígenas en nuestro país, para así contribuir o ayudar a reevaluar la producción indígena.

Adicionalmente se adjuntan como anexos algunos documentos como el plan metodológico, el cronograma y el material audiovisual de acompañamiento, que podrían ser revisados por el lector. El material audiovisual es para quien desee conocer, escuchar y ver más detalles sobre Cantagallo y los pintores, además, podrán observar los resultados del uso que se le ha dado a las herramientas audiovisuales que fueron utilizadas para la recolección de datos durante el trabajo de campo. El material adicional incluye extractos de las entrevistas y algunas imágenes que retratan a los artistas de Cantagallo.

PRIMER CAPÍTULO: DATOS PRELIMINARES

1.1. IDENTIFICANDO SUJETOS Y OBJETOS EN EL CAMPO

La complejidad de abordar la realidad es inmensa a la hora de introducirnos en el campo donde los problemas que podrían ser estudiados aparecen sin ser llamados y se proponen como objetos de estudio. En tanto lo que es percibido y anotado como datos solicitan una selección y acotación para tratar solo un problema, mientras que la subjetividad de los deseos de los investigadores dirigen la mirada hacia los problemas que están en la escena pública, como los temas de conflicto social internos que deben preocupar a los gobiernos de cada país; o los temas que están presentes en los medios de comunicación masivos, como la televisión, que repercuten constantemente y a veces muestran situaciones desastrosas que ocasionaron graves atentados en contra de los Derechos Humanos. En el Perú, por ejemplo, los temas conflictivos entre las comunidades amazónicas y las empresas extractivas que ingresan a sus territorios aparecen porque las leyes favorecen más a estas

empresas. Estos casos, últimamente, han sido materia de mucha preocupación para el Estado y para la población en general, ya que las comunidades amazónicas no han sido pasivas y se han enfrentado a estas empresas. Por consiguiente, las personas que han seguido los casos a través de los medios de comunicación, muchos científicos entre ellos, tratan de comprender la compleja situación de integración de las comunidades amazónicas al Estado peruano. En ese contexto surgen discursos medio ambientalistas con políticas ecológicas que se han sumado a los discursos producidos por los pueblos indígenas en defensa de sus comunidades y derechos, que en muchos casos van en contra de los discursos desarrollistas y modernistas. Por lo tanto, los pueblos indígenas han reforzado sus discursos étnicos y culturales en relación a la protección de la naturaleza y el medio ambiente, aunque en el Perú ello parece no ser suficiente. Para transmitir esos discursos, algunos han utilizado diferentes medios de comunicación como la radio o la Internet, otros han ido más allá, y utilizan el arte para esos fines: la música, el teatro y la pintura son algunos ejemplos. De ese modo, estos discursos híbridos que se han estado desarrollando desde hace ya algunas décadas se ven reflejados en el arte de los indígenas que llegan a las urbes por diversos motivos. Tal es el caso de los migrantes shipibos de la comunidad de Cantagallo.

Cantagallo se ubica en la ciudad de Lima, y entendamos que allí, desde el punto de vista de algunos migrantes shipibos, convertirse en artistas es importante, y ya que, conlleva prestigio, mayores ingresos económicos y una oportunidad para insertarse en el sistema artístico peruano. Ellos han notado

que la base de su progreso y reconocimiento como artistas está en los discursos que pueden convertir sus obras en arte, y no tanto en el uso de los cánones estéticos del mundo occidental, ya que ellos no aprendieron basados en libros, ni asistieron a alguna Academia o Escuela de Arte, sino que aprendieron por su propia experiencia y situación en la que se encontraron. Por ello, tuvieron que desarrollar un medio que les permitió hacer modificaciones en las estructuras artísticas e insertarse en los círculos artísticos a través de discursos que hacen respetar y mantener su cultura acorde con políticas ecológicas y de protección a la naturaleza.

El enfoque perspectivista propone que “el punto de vista crea al sujeto” (Belaunde 2007: 53), es decir, convierte el *Objeto* de estudio en *Sujeto*. En ese sentido, definimos los *Sujetos* y no los *Objetos de estudio*, o sea el grupo de artistas seleccionados. Entiéndase también que el perspectivismo propone una *antropología indígena*, una antropología hecha desde el punto de vista indígena (Belaúnde 2007: 57). Es decir, cómo es que estos artistas han ido interpretando los discursos producidos por occidente para desarrollar un arte nuevo, combinándolo para insertarse y relacionarse con el contexto global. De modo que, detrás de cada sujeto, hay discursos producidos por una investigación profunda que los propios indígenas hicieron sobre su realidad para interpretar los símbolos de la ciudad, entender la estructura de producción del arte occidental, aprehender y producir obras desde su propia antropología; estudiando “*al otro*”, o sea, “a los artistas contemporáneos”.

La muestra representativa se obtuvo de la siguiente forma: Primero, se indagó por un grupo relativamente homogéneo de migrantes indígenas que hubieran provenido de la Amazonía y que no estuviesen dispersos en Lima. La población de Cantagallo coincidía con esas características, ya que poseía una población relativamente pequeña (mil habitantes aprox.). En aquel lugar, había migrantes shipibos que habían estado viviendo por más de diez años en Lima, durante los cuales no habían olvidado ni el idioma, ni muchas de sus costumbres. Seguidamente, comenzaron las primeras exploraciones de campo, en donde se tocaron varias puertas, una tras otra, en aquellas angostas calles, notándose como común denominador en la población la producción de arte como forma principal de trabajo. Entonces, después de haber conocido a varios artistas, decidimos escoger a alguien que ya era conocido y tenía prestigio en la comunidad (Roldán Pinedo) para contrastarlo con el caso de los jóvenes (Rusber y Guimer García), dos hermanos que recién estaban empezando a producir obras muy elaboradas, y que no eran conocidos en los medios. Los dos se dedicaban a la pintura, y solo hacía falta una mujer (Elena Valera) que también hiciera lo mismo. Según la bibliografía, el arte shipibo había comenzado con mujeres muchos años atrás; por lo que, el punto de vista femenino no tenía que excluirse. Así que, relacionar las perspectivas o puntos de vista de los sujetos de estudio, en cada caso, ha podido darnos una explicación sobre el efecto que producen sus discursos contextuales sobre la producción de sus obras.

1.2. MOTIVACIÓN Y PERSPECTIVA PERSONAL EN LA INVESTIGACIÓN

Como cualquier estudiante en la maestría de Antropología Visual buscábamos la lista de cursos disponibles a los cuales había que matricularse. Algunos estudiantes decidieron tomar un curso relacionado a la Amazonía. Encontraron un curso electivo llamado “*Amazonía y visualidad*”, al cual se asistió regularmente junto a otros interesados. En una de estas clases, el profesor Oscar Espinosa nos había mostrado algunas escenas de una película que no era desconocida para la mayoría de alumnos, ni mucho menos para quien escribe este texto. La película era conocida desde hace mucho tiempo atrás, pero para muchos, era volverla a ver con otra mirada, otra perspectiva y un marco teórico que se construyó durante el proceso de aprendizaje en la universidad.

La película titulada *La misión* (1986), con Robert De Niro como actor principal, mostraba en sus escenas la condición indígena después del proceso de inserción a la cultura colonizadora. Esto, provocó la reflexión sobre la probable similitud con la realidad actual de los indígenas que migran a las ciudades grandes, como el caso de migrantes amazónicos que llegan a Lima. Aquellas escenas de la película mostraban a indígenas educados en las artes y en la servidumbre, fabricando bienes o sirviendo a los colonizadores, en forma subordinada.

Aquella escena no desapareció de mi memoria, y suponía que los indígenas contemporáneos quizás estaban pasando por ese mismo proceso de

inserción subordinante. Suponía, además, que los modos de inserción o inclusión social coloniales, representados en la película, solo se habían sofisticado a lo largo del tiempo. Quizás, siguiendo el mismo propósito dominante de aquellas prácticas políticas y económicas de grupos mucho más grandes que representan el poder colonizador y que actúan sobre otros grupos pequeños para subordinarlos e insertarlos en el sistema, y ponerlos en la posición más baja de la estructura social.

Los shipibos amazónicos del Perú, por ejemplo, son los indígenas reales, no ficticios, como en la película, que se han organizado como la comunidad de Cantagallo dentro de Lima. Este grupo como otros tantos que migran desde la Amazonía hacia la capital del Perú, se están adaptando a las políticas culturales, sociales y económicas del país, al mismo tiempo que se adaptan a las políticas internacionales de desarrollo como parte del proceso de globalización; motivados por el mercado y un orden mundial que los está absorbiendo. Adicionalmente, instituciones y empresas comerciales también atraviesan las fronteras para alcanzar los más remotos lugares y asentarse en los territorios de comunidades ubicadas en la Amazonía generando otros problemas. De modo que, el proceso de contacto ha producido espacios de diálogo y a veces de enfrentamiento entre alguna etnia y algún proyecto de desarrollo a lo largo del tiempo, y que en algunas ocasiones han terminado en finales trágicos y desastrosos, como el caso de Bagua en el año 2009. Con ese ejemplo, podemos señalar, que las comunidades pequeñas están, como Cantagallo o en cualquier comunidad nativa de la Amazonía, contestando a las decisiones y procesos más grandes que están afectándolos. Quizá, ello y otros

factores hayan provocado que las comunidades no se hayan quedado en la Amazonía, y muchos de sus miembros migren a las ciudades, como el caso de Cantagallo. Como parte de los fenómenos migratorios, la gente se ha movilizado para ayudar a sus propias comunidades, incorporándose en el sistema nacional o internacional a través de diferentes medios, como la educación, el mercado o el arte. De ese modo, muchos indígenas amazónicos han viajado hacia las capitales de los países a los que pertenecen. Y han comenzado, en la mayoría de casos, insertarse en los territorios y políticas de sociedades mucho más grandes, complejas y dinámicas. Una vez insertados, comenzaron a adaptarse en el nuevo sistema social y económico a través de diferentes medios, adaptándose a los discursos políticos y ecológicos de un nuevo orden, algo diferente al de sus comunidades, haciendo política para que los reconozcan.

En condición de migrantes, los indígenas amazónicos quizá son vistos como invasores por la sociedad dominante en reacción a su llegada, y que quizás son marginados por una sociedad que no entiende del todo la cultura shipiba, y que tienen que estar discutiendo con otras costumbres diferentes a las de ellos. En Cantagallo sucedieron algunos casos extremos y violentos cuando hubo intentos de desalojo o luchas entre vecinos o con gente que se aprovechaba de ellos. Surge así, una intención política que permite y busca de parte del interesado, negociaciones para exigir derechos y seguridad, con el fin, de mantener con vida una cultura, pidiendo otorgarles poder para que sean partícipes en la toma de decisiones generales que los incluyan en la agenda del Estado, de los proyectos de desarrollo o de las instituciones que controlan

los territorios, la economía, la religión o la política, en el marco general del Perú y del mundo.

En ese sentido aparecen nuevas formas de hacer política que quizá evaden las de costumbre como protestas, huelgas, o mensajes a través de los medios de comunicación; contrariamente otras formas menos conocidas, hacen frente a instituciones que pueden estar controlando el sistema de intercambio o circulación de objetos dentro de un mercado. Así, parece que los shipibos o comunidades indígenas han adaptado una forma de hacer política a través de las obras de arte, acoplando discursos y motivos para exigir reconocimiento y, posicionarse al mismo tiempo en el mercado y en circuitos artísticos. En tal caso, las obras de arte se convierten en objetos que circulan en complejas relaciones sociales que le dan tal categoría, y que cobran vida política y económica acompañando a sus creadores como agentes políticos, que buscan también poder y reconocimiento. Por lo tanto, este contexto que gira en torno a una obra de arte es casi imperceptible desde la mirada occidental, y que no debe pasar desapercibido.

El arte shipibo en la pintura viene a ser como una rama que se injertó en la cultura shipiba cuando migró a Lima. Ya que, el arte de la pintura propiamente occidental se perfeccionó trabajando sobre lienzo y bastidores, en una superficie rectangular y que se desarrolló mayormente en Europa. Y que con la colonización de América, llegó a dominar y enseñarse en las Escuelas de arte e Historia del arte del Perú. Nuestro arte se ha caracterizado mayormente por utilizar cánones estéticos y discursos elaborados desde

Europa, a través de muchos años, y que no necesariamente tienen en cuenta lo que ha sido producido por culturas indígenas, cuyo arte fue subordinado y hasta despreciado. En esa posición indígena, se encuentra el arte shipibo actual cuando sus objetos son observados desde occidente. Una posible respuesta a estas preguntas, supone que los migrantes shipibos tuvieron que aprender la forma occidental de pintar durante un proceso de educación y adaptación a un nuevo orden social, en un proceso de investigación y observación que continúa hasta hoy. Haciendo uso de su antropología para ir adaptándose a los cánones sociales, artísticos, económicos, políticos y estéticos que rige la Academia, el poder global y el mercado.

La forma de representación de los shipibos en sus obras, son una adaptación e interpretación a un medio artístico occidental, que puede servir tanto para comunicarse como para expresarse, y no es algo propio de la cultura shipiba, o por lo menos, no es algo que se hace de la misma forma, o con los materiales o herramientas que usaban sus antepasados. De modo que, muchas de las técnicas y materiales occidentales fueron modificando el uso tradicional de la pintura decorativa o diseños sagrados *kené* o arte shipibo ancestral (Belaunde 2009). Es decir, que fueron aprendidos de alguna forma durante el proceso de intercambio cultural.

Los migrantes amazónicos instalados en Lima, están reinterpretando nuestra sociedad. Por lo que, atrajo la atención y motivó la investigación sobre el contexto de producción, los discursos y las relaciones que surgen y, que giran alrededor de la obra de arte creada por el artista, quien recuerda y

mantiene en su memoria imágenes de su cultura y del lugar de donde proviene. La creación de discursos o textos que acompañan a las obras de los artistas, pueden ser interpretadas por mensajes políticos que les permiten insertarse, exigir derechos y provocar un cambio social en el ámbito artístico, político y económico. También, se produce una inserción de la obra de estos artistas indígenas al campo artístico contemporáneo y un reconocimiento de la obra de arte local que se produce en Perú, como la materialización y prueba de su reconocimiento social y político dentro de nuestra propia sociedad para el mundo.

También, la condición del investigador como aficionado a las cámaras de video y a los medios de comunicación, tuvo como efecto un producto audiovisual que acompaña al trabajo escrito de investigación para que los que lean este informe, puedan ver y oír a los sujetos de la investigación. Para que, complemente la explicación escrita de este fenómeno social, sirviendo de sustento y registro.

Otro motivo fue la curiosidad de conocer más sobre el campo artístico desde la antropología. Así fue necesario conocer quiénes ayudaron a estos pintores, quiénes son sus compradores y mecenas, quiénes los construyeron como artistas shipibos y ayudaron a conseguirles un espacio en la sociedad artística dominante en Lima.

Finalmente, el enfoque perspectivista, creo en ese sentido, que podría borrar las fronteras entre el arte popular y el arte contemporáneo, o provocar un puente para que algunas pinturas de los artistas de Cantagallo puedan ser

reconocidas como arte contemporáneo peruano. Otorgando a los analistas de obras de arte, una perspectiva más, desde el punto de vista de la antropología visual sobre la realidad social, para comprender y entender más a los pueblos indígenas, mostrando sus propias interpretaciones, y adaptando la idea de Eduardo Viveiros de Castro sobre “la posibilidad de utilizar el concepto de perspectivismo amerindio para borrar las fronteras entre las ciencias sociales y el arte” (Belaunde 2007: 58).

1.3. JUSTIFICACIÓN Y COMPROMISO SOCIAL

Los shipibos migrantes procedentes de la región de Ucayali viven constantemente dentro de un proceso de inserción y apropiación de conocimientos dentro de Lima con muchas adversidades. Varias familias consiguieron asentarse y construir sus hogares en lo que hoy se conoce como Cantagallo. Comunidad que conlleva sus propios problemas internos y externos que aparecen durante las circunstancias cotidianas. Superando algunas dificultades, los shipibos de hoy forman parte de una sociedad que busca su reconocimiento social y político dentro del marco gubernamental del Estado peruano. Uno de sus principales problemas que enfrentan ahora se sustenta en la apropiación ilegal de las tierras en donde hoy están asentados, que son tierras de propiedad pública en Lima, y que forman parte del nuevo proyecto vial llamado Vía Parque Rímac, que exige el desalojo de toda la comunidad.

Los shipibos han salido de sus comunidades por diversas razones, que quizá podrían estar relacionadas con las exigencias de la globalización y las políticas del Estado sobre sus tierras. Otras reacciones incluyen el aprender y

buscar maneras de defender sus territorios que han sido invadidos desde hace mucho tiempo por diversos grupos (Morin 1998); llegando incluso a ser explotados y asesinados, como en la Época del caucho. Por ello, los shipibos han visto por conveniente y necesario matricular a sus hijos en los colegios para educarlos, para que luego puedan exigir derechos para sus comunidades. Los adultos conscientes de la difícil situación en la que se encuentran en Lima, perseveran en llevar a sus hijos a las escuelas y colegios cercanos a la zona en la medida de sus posibilidades, incluyendo la escuela bilingüe que está dentro de la misma comunidad de Cantagallo.

Es evidente que buscan diferentes maneras de insertarse en la sociedad en la que viven ahora, lo cual justifica una causa social para actuar en la solución de los problemas que pueden derivar de la migración no planificada, como la construcción de viviendas en zona peligrosa y en un lugar que se ha contaminado de basura a través del tiempo.

Los shipibos al instalarse y apropiarse de un territorio que formará parte del nuevo proyecto vial, fueron puestos en la condición de invasores, por lo que nunca tuvieron derecho a la instalación de servicios básicos como desagüe, agua y luz. Esto, los ha convertido en un pueblo marginado con serios problemas de salud. Instalados en este nuevo territorio, ocupan una posición marginada en la sociedad económica de Lima, donde son relacionados con la pobreza y con los problemas de salud pública debido a los basurales cercanos.

Después de una mirada dirigida a la marginalidad, está el exotismo. Que es producto de la exposición de Cantagallo en los medios de comunicación. Al

respecto existen varios videos que han aparecido en la televisión o que han sido colgados en la Internet (Ver bibliografía: videos). Estos videos representan a los shipibos como parte de una cultura milenaria y riquísima en bailes y música, pero que han venido a Lima a sufrir y pasar por dificultades.

Estas representaciones visuales que han creado los medios de comunicación, todas parten de una mirada occidental; que, en algunos casos, los pobladores de Cantagallo han rechazado. Al contrario, a través de este trabajo se quiere mostrar la imagen que los propios pobladores de Cantagallo quieren mostrar.

Cantagallo, es una sociedad que se ha convertido en una productora de representaciones culturales; y que, como grupo foráneo con diferente lenguaje, debe de tener un intérprete y traductor para ayudarles a insertarse al lugar al cual han llegado, para evitar problemas de incomprensión. Este, también es el papel del investigador.

La mayoría de los pobladores de Cantagallo son artistas o artesanos. Este fenómeno social refleja un modelo y tipo de adaptación dentro de la sociedad moderna, donde los migrantes amazónicos han usado el arte y el discurso como recursos económicos y políticos, los mismos que les están sirviendo pacíficamente para insertarse en la sociedad y adquirir reconocimiento. Así, el trabajo de investigación demuestra que existe un arte nuevo, y explica una forma peculiar de adaptación y agencia política y social, sin recurrir a la violencia.

Por otro lado, la investigación antropológica, como punto de vista para el análisis, aporta en el sentido de trabajar directamente con las personas, en visitas etnográficas, que obligaron al investigador a visitar continuamente a sus informantes por un tiempo relativamente largo (9 meses) en Cantagallo. Este lugar de trabajo ha sido para el investigador un oasis en la ciudad de Lima que se distingue de sus alrededores por la forma de construir sus viviendas, las cuales son muy parecidas a las que construyen en la Amazonía. Aludiendo a un lugar propicio para una investigación antropológica al estilo clásico, algo parecido a la estancia de Bronislaw Malinowski con los Trobriandeses durante varios años; relatado en su obra clásica *Los argonautas del pacífico occidental* (1922). Aunque no se intentó hacer lo mismo, porque una exploración en todos los aspectos de la vida de una sociedad hoy en día sería imposible. Solo, entonces, aquel lugar de Cantagallo, y en sentido figurativo, es un lugar que se puede enmarcar en base al estilo arquitectónico de las viviendas o el lenguaje shipibo de los pobladores. De ese modo, reconocemos un lugar donde se puede poner a prueba la teoría en relación a la práctica al estilo antropológico clásico, sin menospreciar los avances modernos en la ciencia antropológica, como el uso de tecnologías como la cámara de video y la fotografía y las grabadoras. Al mismo tiempo, se ha buscado desarrollar un trabajo de campo que sustente y explique cómo es que nuevas comunidades se acoplan a un sistema social mucho más grande, moderno y capitalista a través del arte. Por lo que Cantagallo resulta un lugar ideal para poner en práctica la observación, la anotación y el registro, para conseguir datos sobre la producción de los discursos culturales y artísticos de los shipibos. Discursos, que como veremos

nos servirán para interpretar el lenguaje visual que utilizan en sus obras de arte. Obras que al final, les proporcionan trabajo en la comunidad, un sustento económico para sobrevivir, construir viviendas, comprar los útiles escolares a sus hijos que están yendo a los colegios; como también, obras de arte que les sirven para ganar cierta posición jerárquica y estatus social dentro de Cantagallo y en Lima.

Además, esta investigación comprende la situación actual que está atravesando una comunidad a través del estudio de un grupo de sus miembros (los artistas) en su proceso de inserción a otra sociedad y otro sistema dominante, como parte del proceso de globalización, girando todo en torno a la producción de obras de arte.

Finalmente, la investigación usa el marco científico y las metodologías de aplicación práctica en los estudios en Antropología visual. Sustenta y demuestra que el uso de estas herramientas visuales y sonoras sirve para recolectar y registrar información para un archivo de datos sobre la comunidad artística de Cantagallo.

La investigación sirve entonces para entender que las perspectivas culturales y sociales podrían proporcionarnos más conocimiento para entender y comprender a los grupos nativos amazónicos que migran a las ciudades. Mostrando, un ejemplo de adaptación, expresión y comunicación. También, para valorar lo que el Perú está produciendo dentro del arte peruano, y que quizá esté pasando desapercibido.

1.4. PROBLEMAS, INTERESES Y PREGUNTAS

Según la revisión bibliográfica y a las primeras exploraciones de campo que se han realizado en la comunidad de Cantagallo, se ha notado que desde un principio y hasta hoy, en Cantagallo está desarrollándose y produciéndose arte y artesanía bajo determinados contextos. Es importante, por lo tanto, tener en cuenta que esta contextualización en la presente investigación, tiene una profunda correlación entre sí. Y si a ello adicionamos las imágenes representadas en sus obras artísticas como objetos producidos a efecto del contexto y de la percepción del artista podríamos estar desarrollando una investigación holística. De modo que, cualquier detalle en lo artístico podría señalar, reflejar o cambiar otros aspectos (sociales o culturales) de la vida de los pobladores. Por consiguiente, la obra de arte se ha convertido en el punto central de la investigación, de modo que, las pinturas, en relación a nuestros casos de análisis, se convierten en un objeto de análisis que proporciona identidad, estatus, derechos, beneficios económicos y satisfacciones personales.

Ahora, durante el trabajo de campo, en las conversaciones espontáneas que se daban con algunos miembros de la comunidad se han seleccionado los problemas sociales y culturales relacionados con las obras de arte, como los siguientes:

- La creciente dificultad para conseguir los materiales que vienen de la selva y que los artistas utilizan para producir sus obras de arte a consecuencia de las empresas extractivas que ingresan en

la Amazonía. Materiales básicos que producen un arte diferente para competir en el circuito artístico del Perú y del mundo.

- La adaptación cultural y el reconocimiento como comunidad interétnica con derechos indígenas dentro de la ciudad de Lima.
- El proyecto de desarrollo Vía Parque Rímac, el malecón y el parque ecológico que se creará en la zona donde actualmente se ubica la comunidad de Cantagallo; y, que impide el reconocimiento legal de la propiedad de sus tierras, así como las preocupaciones sobre un posible desalojo.

Según nuestra apreciación, estos han sido los problemas principales para los pobladores de Cantagallo y que están íntimamente relacionados con la producción de sus artesanías y obras de arte que son la base de su sustento diario. Ello es importante y de interés para la investigación, por lo que se sugirieron algunas preguntas sobre el fenómeno de la construcción de la obra de arte que a continuación se presentan:

- ¿Cómo el contexto cultural y social contribuyen a la construcción de las obras de los artistas shipibos?

A raíz de esta pregunta se originaron otras preguntas secundarias como las que siguen, que complementan y ordenan la investigación.

- ¿Cuál es el contexto en el que se producen las obras de los artistas shipibos?

- ¿Cuáles son los discursos que los pintores construyen sobre su identidad como artistas shipibos y sobre el valor de sus obras?
- ¿Cuáles son las referencias culturales dentro de las temáticas y representaciones gráficas presentes en las pinturas de los artistas shipibos?
- ¿Cuál es la perspectiva discursiva de otros especialistas sobre los artistas shipibos y sus obras? ¿Y qué relación tienen con un contexto mucho más amplio?

Las partes de la investigación se refieren entonces, en primer lugar al contexto histórico y social que gira en torno a la obra de arte que se ha producido en Cantagallo. Segundo, ubica a nuestros sujetos y los casos de estudio de los cuatro pintores seleccionados, y los sitúa dentro de dicho contexto. Luego, se dirige hacia el objeto producido (obra de arte) por el sujeto, en el cual se buscará las referencias culturales expresadas por los propios artistas shipibos. Finalmente, se busca analizar los discursos que crean a los sujetos y objetos, y los hacen pintores y artistas indígenas.

1.5. UNA MIRADA DESDE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

El arte es un campo de investigación muy amplio que se ha construido a través de la historia como un conjunto de conocimientos relativos a la belleza y la fealdad (Eco 2004: 207); conocimientos que han sido atribuidos a objetos que producen cierta emotividad para quien se aproxime a ellos. Así, el arte ha sido estudiado por historiadores, curadores y críticos; pero, también desde otros puntos de vista, como el antropológico o sociológico, que estudian el arte

como un conjunto de objetos hechos no solamente para la experiencia sensitiva o estética, sino también como objetos políticos con vida propia (Appadurai 1991), que deben su vida a la acción y a los usos humanos. De ese modo, los objetos artísticos van adquiriendo movilidad, en la medida en que circulan por aquella red de relaciones sociales que le van otorgando un tipo de poder que beneficia a quien posee el objeto; poder que se incrementa a medida que la red de relaciones sociales va en crecimiento. De la misma forma, para Michel Foucault, el poder no se encuentra concentrado en una persona, sino que emana de las relaciones sociales que existen (1976: 11-22). Por consiguiente, los objetos están relacionados no solamente con el sujeto que los crea sino que también con otros sujetos, que pueden ser los productores, transportadores o apreciadores de arte; y que, al mismo tiempo están relacionándose entre sí. Todos están anclados a los objetos que encuentran a su alrededor en cualquier parte que circulen. Es en esa lógica y complejidad de relaciones sociales y de poder, que los sujetos están siempre interpretándolos y otorgándoles significados y funciones. Y los objetos responden a ello, movilizándose y otorgando poder a los sujetos, y como si caminaran, estos circulan en un determinado tiempo y espacio por todas esas relaciones, pasando de mano en mano, entre sujetos y lugares. En esa movilidad, los objetos se comercializan o valoran, girando alrededor de ellos finitos aspectos causales, que provocan cambios en la estructura de la sociedad formada por este complejo sistema de relaciones.

En el caso de los pintores shipibos, sus objetos producidos para llegar a ser consideradas obras de arte tienen que pasar por el mismo proceso de

reconocimiento, es decir, que el sujeto debe incrementar su poder. Roldán Pinedo, por ejemplo, señala que hizo muchos amigos cuando empezó a exponer en las galerías de arte popular. — “Estoy muy agradecido al señor Pablo Macera, y a otros amigos que me invitaron a exponer, como Christian Bendayán”. Sus contactos son la clave para que sus obras aumenten de valor, tanto económica como artísticamente. Elena Valera, compartió con Roldán Pinedo esos mismos contactos cuando eran esposos, pero cuando se separaron, Elena se descuidó, volvió a Pucallpa y se dedicó a sus hijos, perdiendo mucho de sus contactos, lo que no le ha permitido tener el mismo éxito. Por otro lado, Rusber García, es un joven artista y sus relaciones sociales están más ligadas con gente de su edad, que con gente mayor; y sus estadías largas en el lugar al cual llega, hacen que todavía no se acomode al ritmo en el que se mantienen o crecen las relaciones sociales.

Las pretensiones teóricas van a desarrollar y responder a las preguntas que argumentan por una antropología del arte, ubicada dentro de la Antropología visual, y que examina el contexto del objeto artístico. De modo, que delimitamos, en cierto sentido, nuestro campo de observación, acotando la complejidad de la realidad que podríamos encontrar en los sistemas de relaciones sociales que podrían tener los artistas. Para ello, Alfred Gell, definió la antropología del arte como el “estudio teórico de las relaciones sociales en la vecindad de objetos mediados por la agencia social” (1998). Ya que para él, el arte no sólo es cuestión de estética, historia o filosofía; sino que, es también una producción cultural, que circula, y que alguien es receptor de este (1998). Gell, agrega que el “arte es exclusivamente cultural y social” (1998: 2).

Finalmente, es también un tema antropológico: “La antropología del arte no puede ser un estudio de los principios estéticos de ésta o aquella cultura, sino de la movilización de los principios estéticos en el curso de la interacción social” (Gell 1998: 4).

Cantagallo es un lugar que tiene como base económica principal la producción de arte, que conforma la base de las relaciones sociales. Por ese motivo, solamente las relaciones sociales que pueden girar en torno a las obras de arte, como productos culturales de un determinado contexto, nos sirven para entender como los migrantes de Cantagallo produjeron artesanías y obras de arte para poder subsistir dentro de Lima. Los artistas shipibos empezaron a trabajar en Cantagallo sin importarles ni tener conocimiento de los principios estéticos regidos por los cánones occidentales. Es decir, dejando de lado lo que para nosotros es belleza, e hicieron prevalecer sus propios códigos estéticos reforzando los lazos sociales y culturales para producir un nuevo estilo en las obras de arte. En ese sentido, tiene más importancia una perspectiva que parte desde la antropología que se entreme con la visualidad.

Los objetos de arte son productos culturales que “tienen semántica y/o propiedades estéticas que son usadas para presentar o representar propósitos” (Morphy 1994: 655; Gell 1998: 5). Los artistas de Cantagallo producen objetos culturales vinculados a su tradición que al mismo tiempo son productos artísticos. Ellos asocian parte de sus tradiciones y cultura con lo que representan en sus pinturas, mientras que combinan una estética personal y algo de estética occidental que van aprendiendo de sus contactos y visitas a

algunas exposiciones. Así, el arte se convierte en un sistema de acción social, más que algo estético que corresponda a la historia o filosofía del arte. Estos últimos campos de estudio en nuestro medio catalogan los trabajos de los artistas de Cantagallo en uno de los estratos estéticos y artísticos occidentales más bajos que hay, desde sus perspectivas teóricas y desde sus percepciones sensoriales, poniendo estos trabajos dentro de la categoría de Arte popular, tal como lo señaló Mari Solari, especialista en estos temas.

Si las obras de los artistas shipibos son examinadas evitando el contexto de producción, sin tomar en cuenta la cultura, no compiten con las obras maestras del arte occidental. Señala Rodrigo Monje Lara, especialista en composición de imágenes quien trabaja como diseñador multimedia y consultor de *Adobe Corporation*, que “las composiciones son muy simples en las obras de los artistas shipibos”, sin embargo, a pesar de ello, guardan en ellas, aquellos discursos (Gell 1998: 6) que pueden ser explicados buscando algunos significados dentro de la polisemia de cada objeto representado. Se puede encontrar de ese modo, en vez de reglas sujetas a los cánones occidentales, un sistema de relaciones ligadas a la cultura de una sociedad, al pensamiento en particular, a sus tradiciones y a un medio amazónico en el cual han vivido.

También, es necesario ser repetitivos y señalar que nuestro enfoque teórico no es político ni artístico, sino antropológico, ya que lo político está inmerso en los discursos que emanan de las relaciones sociales de los artistas de Cantagallo. En el sentido que menciona M. Dutta (2011), utilizamos como eje la cultura para analizar las obras de arte, obteniendo de esta manera un

campo que no se ha tomado mucho en cuenta a la hora de analizar las pinturas de artistas amazónicos. En ese sentido, se enuncia la mirada antropológica en tales términos, y en relación a lo visual, al analizar y describir la obra de arte. Entonces, se corrobora que, “una aproximación centrada en lo cultural incluye las voces de los grupos marginados y explora la interacción entre cultura y estructura, y cómo ésta genera marginalidad” (Dutta 2011: 8; Espinosa 1998: 99). Ello es importante, y caracteriza el punto de vista del nativo, del artista como poblador de Cantagallo. Para el caso de la comunidad de Cantagallo, los artistas son los shipibos migrantes, que han sido y siguen siendo considerados como una comunidad marginal (Espinosa 1998: 91) dentro de la ciudad de Lima. Asimismo, sus obras también han sido marginadas por la academia de arte occidental, volviéndolas a catalogar no como arte contemporáneo sino como arte popular.

Por el lado etnográfico, las primeras exploraciones en el terreno de Cantagallo pudieron proporcionarnos ya algunos marcos de referencia por los cuales se pudieron construir ciertas bases que concordaban con la teoría utilizada. Asimismo, permitió utilizar la teoría que identifica las categorías en cuanto a los textos, imágenes y discursos que se recolectan en el trabajo de campo. En ese sentido, se ubicaron a los agentes, identificándolos y definiéndolos como tales, observando sus acciones e interacciones, mientras que se reconocen dentro de las estructuras sociales que están formando en la comunidad de Cantagallo. Al observar a cualquiera de las personas a quienes encontramos en el lugar, se puede notar que son trabajadores comunes de la ciudad que llevan consigo cargas culturales, ideológicas y políticas muy fuertes,

ya sea que las han traído consigo o porque las han venido desarrollando en el transcurso de su adaptación en Lima.

Con todo esto veremos cómo actuará lo antropológico en relación a lo artístico, sustentándonos en la forma de abordaje y recolección de información. Así, en los estudios en Antropología visual, Nestor García Canclini, consideró que estos estudios pueden crear su campo de la siguiente manera:

¿Qué es lo que constituye a un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un capital (de conocimiento, habilidades, creencias) respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo. Un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra. Quienes participan en él tienen un conjunto de intereses comunes, un lenguaje, una “complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos” y, por eso, el hecho de intervenir en la lucha contribuye a la reproducción del juego mediante la creencia en el valor de ese juego. Sobre esa complicidad básica se construyen las posiciones enfrentadas. Quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión o herejía. (Canclini 2004: 124)

A modo de comparación, usando el mismo texto de Canclini, podríamos decir que en el Perú el campo de la antropología visual tiene que ganar terreno, acumulando capital, es decir conocimientos que están ahí, y que están siendo pasados desapercibidos. En ese sentido, hacemos una analogía en relación a la comunidad de Cantagallo en su proceso de inserción a un sistema de conocimientos occidentales que se reproducen en Lima y que marginan los conocimientos de otras culturas. Aunque, no necesariamente sea de

“subversión” o de “herejía” como lo señala Canclini, sino más bien de reconocimiento y de valor a lo que podría aportar. Cantagallo ha generado conocimientos y se ha apropiado de un espacio, que hace pensar que está en relación con sus objetos producidos allí. Por otro lado, hay un sistema de relaciones presente que dejan de lado el significado o la cuestión semiótica de la obra de arte, para centrarse en el valor y la propiedad. En ese sentido, con esas aclaraciones antropológicas, se abordó lo político y artístico, en función de las relaciones sociales y de los objetos que se producen en la comunidad, como un punto importante de la investigación, viendo lo político y artístico como discursos textuales que se registraron visualmente.

Aquellas definiciones están íntimamente relacionadas con la identidad de los sujetos y con la relación que ellos tienen con el contexto, o unidad de estudio. Los objetos que se investigaron pueden decir que son pertenecientes a cierta cultura, y los artistas shipibos se identifican con esos objetos como parte de su cultura. Es decir, ellos señalan que sus artesanías y obras de arte son producidas porque quieren mantener su cultura viva. En ese sentido, la identidad de los artistas shipibos es considerada como un constructo, imaginado y en parte material, basado en los detalles culturales que los individuos de Cantagallo pueden tener o conocer en conjunto. Algunos aspectos se reproducen a través de diferentes medios, megáfonos, altavoces, teatros al aire libre, bailes y danzas, y otros que incluyen su propio cuerpo como medio de comunicación. Los sujetos al ser identificados, transmiten su cultura a través del arte y discursos sobre ellos mismos y sobre su arte;

discursos, que al mismo tiempo fueron registrados por la investigación, que en cierto sentido, se inclina a cumplir con el argumento anterior de M. Dutta sobre dar voz a los grupos marginados (Dutta 2011: 8). En ese sentido, desde el enfoque perspectivista, extraído de la escuela brasileña de antropología, se puede hablar también de una “antropología indígena” (Belaunde 2007: 57), donde la voz de los propios sujetos es la que reinterpreta los cánones occidentales de belleza y sus discursos.

El grupo estudiado a cambio, podría querer voz y participación, a través de diferentes medios, como por ejemplo esta investigación, ejerciendo su capacidad de agencia. Así mismo, los artistas shipibos podrían encontrar la investigación como un medio para ganar estatus en la comunidad, y como un referente para los circuitos artísticos. Interés que no podríamos negar y que propiamente no nos compete de acuerdo a nuestras intenciones. En ese sentido, indirectamente, la investigación podría dar voz a los marginados, aquellos quienes no tienen poder, y solo son conocidos a través de las representaciones que los medios hacen de ellos. Claro está, que sus discursos han sido registrados en video y audio para sustentar sus diálogos presentes en la investigación, de manera que también puede servir como material de análisis en el campo científico.

Oscar Espinosa propone al Estado peruano romper con el llamado *mito del mestizaje*, pidiendo la consideración de los mismos derechos de los indígenas provincianos para los migrantes indígenas en Lima (2009). Este es un ejemplo, sobre ciertos intereses políticos que pueden estar buscando los

pobladores de Cantagallo, quienes se abren espacios de visibilización. También es un ejemplo sobre cómo el investigador podría ayudar a la comunidad a la cual investiga y devolver en forma de retribución algo que les pueda servir. Así, con la participación de los sujetos, no se deja de lado el texto académico de rigor que dirige el investigador, sino al contrario y buscar la objetividad en nuestros propios términos para hacer política. Entonces, se explica el porqué de su situación como artistas en Cantagallo, sobre lo que hacen y dicen desde su propio punto de vista, desde sus discursos y desde el punto de vista del investigador que a la vez hace de traductor.

Los artistas shipibos de Cantagallo podrían estar luchando con un discurso que los representa y que los considera como iguales, evitando sus derechos como ciudadanos; o, catalogándolos como “salvajes”, o invasores sin valores que son capaces de cualquier cosa por no respetar las leyes del Estado. Adicionalmente, estas ideas populares son reforzadas por imágenes que los “exotizan” (Espinosa 1998) y que los medios de comunicación han mostrado a la población en general, creando estereotipos, y murallas de marginación, a través de diversos reportajes (revisar los videos señalados en la bibliografía), documentales o discursos que se han producido acerca de ellos. Entonces, es el investigador quien parte de las propias voces de los indígenas respetándolas, y queda como mediador y traductor frente a discursos que no toman en cuenta la cuestión etnográfica. Hay que resaltar, además, que el investigador toma el papel de traductor de algo que ha descubierto y notado en el campo. Por lo tanto, el investigador tiene el papel de traducir los códigos de

una cultura visual, artística, cultural y política, en otros códigos occidentales ligados a las ciencias sociales.

1.6. REFERENCIAS TEÓRICAS GENERALES

Notemos a continuación el modo de trabajo en investigaciones parecidas a esta investigación y que han sido relevantes en sus propios medios y contextos. Considerando que se ha tomado en cuenta tanto investigadores extranjeros como nacionales, quienes tienen importantes aportes teóricos basados en labores etnográficas similares.

Mohan J. Dutta ha puesto un especial énfasis en colocar como eje de investigación a la *cultura*, objeto estudiado profundamente por el campo antropológico, lo cual, es adicionado dentro de la construcción referencial, teórica y conceptual del presente trabajo. Dutta es citado en reiteradas ocasiones en el presente trabajo para dirigirlo hacia los estudios antropológicos.

El trabajo de M. Dutta (2011) explora el uso de la comunicación para transformar estructuras de poder global, nacional y local, las cuales crean y sostienen las condiciones opresivas. En el caso de los shipibos, tenemos la forma en cómo ellos enfrentan el desalojo a causa del proyecto Vía Parque Rímac, o como los pintores se acomodarán dentro de los círculos de arte e introducen sus pinturas en las galerías de arte contemporáneo. Asimismo, Dutta describe los cambios sociales que existen en las políticas de globalización actuales, examinando el proceso de comunicación, estrategias y

tácticas a través de las cuales las intervenciones sociales de cambio son constituidas enfrentando las estructuras de poder. De esa manera revela el conflicto entre la estructura y la capacidad de agencia de los individuos, de modo que la capacidad de agencia pueda actuar sobre la estructura determinando un cambio social significativo. Entendamos, como “estructura”, el orden social, cultural y económico que posiciona a las comunidades migrantes como el caso de Cantagallo, en un determinado lugar y orden, es decir que para el caso de Cantagallo, dentro de Lima y las normas del Estado.

Entre los investigadores nacionales que hemos considerado se encuentra María Eugenia Ulfe, antropóloga que realizó su trabajo de investigación sobre los retablos ayacuchanos para su tesis de doctorado (en *George Washington University*). Al respecto, Gisela Cánepa, realizó una reseña interesante sobre este libro:

María Eugenia Ulfe se ocupa de los retablos ayacuchanos, una de las manifestaciones de cultura material del mundo andino del Perú más conocidas aunque aún poco estudiadas. Lo hace con el fin de discutir el modo en que a través de ellos —en las escenas que representan, en los procesos de creación y producción que emergen, así como en su consumo— los artistas artesanos que los elaboran participan activamente en la cultura pública peruana comentando de maneras reflexivas y críticas en torno a temas centrales de la historia reciente del país, como la violencia política, la migración, la discriminación, el mercado y las comunidades latinas en EEUU. En suma, construyen lo que Ulfe llama una conciencia histórica sobre el Perú, y lo hacen recurriendo a una diversidad de discursos que proviene de repertorios letrados, orales, visuales y rituales, y con el fin de constituirse como miembros legítimos de la sociedad y nación peruana. (Cánepa 2011: 252)

Podemos tener en cuenta que María Eugenia Ulfe consideró a los artistas artesanos como agentes políticos. Quienes usaron los retablos como

objetos (Sanmartín 2005: 28) portadores de cultura y mensajes, que no estaban aislados, sino que estaban funcionando en ámbitos públicos. Los retablos eran el resultado de la participación política de los artistas, de su reacción ante el contexto y de su interpretación de los problemas que los rodeaban.

María Eugenia Ulfe ha reconstruido parte de la historia del Perú, que quizá se encontraba escondida detrás del arte, aquel objeto estético (Sanmartín 2005: 28), un hecho abstracto representado en la materialidad de los retablos ayacuchanos. Los cuales narraban de forma visual muchos acontecimientos, sentimientos, mitos, fiestas, alegrías y tristezas. Momentos violentos como los acontecimientos en los años de terrorismo en donde mucha gente murió y muchas familias perdieron padres, madres, hermanas y hermanos, tíos y sobrinos, y hasta niños murieron, tantos que quizá la palabra “incontable” encajaría en una descripción de alguna persona que intente narrar los acontecimientos ocurridos en esa época de violencia y muerte. Así, “en los retablos se muestran y conservan tanto escenas de nuestra historia reciente como las diferentes formas de la memoria (histórica, comunal y oral)” (Ulfe 2011: 24). Lo que indica que los objetos de arte además de estar relacionados con ciertos sujetos que permiten su circulación también guardan consigo una historia. La historia se convierte entonces en un discurso o texto que contar, que en el trabajo de Ulfe, se revela figurativamente en la construcción de escenas en los retablos que se pueden leer mirando detenidamente el objeto de arte o preguntando a sus propios creadores. Siguiendo el trabajo de M. E.

Ulfe, podríamos convertir a los artistas en informantes claves, tal como lo ha hecho también Ricardo Sanmartín (2005: 17), no solo para conocer el proceso de creación de la obra de arte, sino que también para conocer el texto que acompaña a la imagen independientemente si esta última es figurativa o abstracta: “Mirar al hombre contemporáneo desde la mirada crítica del artista, poniéndonos en su lugar para etnografiar su visión, puede ayudarnos a recuperar una distancia mermada por la proximidad.” (Sanmartín 2005: 15-16)

En Cantagallo, la relación del artista y la obra de arte, es similar, y el modelo fue aplicado similarmente de la misma forma en que M. E. Ulfe tomó a los artistas ayacuchanos y a sus retablos. Solo que los artistas de Cantagallo son pintores; y, sus creaciones son pinturas, que siempre están acompañadas de comentarios y significados que ellos y el público les dan a las figuras y motivos presentes en estas obras de arte.

De ese modo, María Eugenia Ulfe realizó una etnografía, que estaba compuesta por las opiniones de los artistas y las representaciones que plasmaron en sus piezas de arte durante un momento crítico de la historia reciente del Perú (Ulfe 2011: 30). Es interesante notar, que en ciertos momentos de la historia aparecen corrientes o paradigmas que gobiernan las respuestas a las preguntas que se hacen de la realidad en la cual se vive. Es decir, que en cierta medida una creación artística es también un producto de los acontecimientos que marcan la vida de un determinado tiempo y lugar, en un individuo o grupo de personas que se encuentran en estado de inspiración de los detalles que aparecen durante la vida cotidiana. Vida, que para los

artistas, se basa en la observación e interpretación. Para los pintores shipibos como Roldán Pinedo, Elena Valera, Rusber García, Guímer García, o cualquier otro que pudiera vivir en Cantagallo, cualquiera de los problemas que sucedan en el lugar, serán siempre motivo de observación y preocupación.

Los dos investigadores, tanto M. Dutta como M. E. Ulfe, han demostrado teorías convincentes en relación a la capacidad de agencia de los individuos como artistas que conforman grupos marginados que usan su arte para provocar ciertos cambios sociales. Capacidad que les permite crear discursos y objetos para cambiar la estructura social y política desde adentro. Es decir, como migrantes ya inmersos dentro de una estructura mucho más grande, gobernada por un sistema capitalista y moderno; como el caso de la ciudad de Lima, que alberga a la comunidad de Cantagallo. Los sujetos y los objetos hacen historia y pueden ser los actores del movimiento y cambio social, cultural y artístico. En ese sentido, el cambio social es como la capacidad del proceso comunicativo para transformar estructuras sociales, derivado de la agencia de un sector subalterno (Dutta 2011: 39). El sector subalterno puede ser comparado a la población marginal (Crehan 2002), como también al sector de Cantagallo y a sus agentes (artistas) como marginales (Espinosa 1998: 91).

Estas visiones y modos de trabajar con artistas y obras de arte son complementadas con la teoría de Antonio Gramsci, quien pondrá a los grupos tradicionales en contraposición de los grupos modernos. Posición, que nos permitirá crear clasificaciones dentro de nuestro análisis, como diferenciar el arte popular (tradicional) con el arte contemporáneo (moderno). La teoría, pone

en competencia a los integrantes del grupo, haciendo de ellos miembros individuales, conformando un grupo heterogéneo. Individuos que buscan competir y ganar posicionamiento social dentro del campo artístico. Para ello, tienen que movilizar la obra de arte y crear complejas y nuevas relaciones sociales, que otorgarán poder a los artistas.

El tema de movilidad y circulación de la obra de arte, también complementa cualquier estudio social. Al mismo tiempo, los sistemas de relaciones sociales forman mapas abstractos que representan la relación de diferentes sujetos involucrados en la construcción y circulación de la obra de arte. En ese sentido, vale categorizar a los sujetos de la misma forma que señala Adam Lindemann (2006), quien encuentra que existen ciertos tipos de sujetos que construyen estructuras de posicionamiento en el campo artístico. Así, para el caso de la comunidad de Cantagallo, los contactos de los artistas son importantes para conseguir poder y nombramiento; y, siguiendo a Lindemann (2006), el sistema de relaciones sociales funcionaría con los contactos: a) el artista, b) el crítico de arte, c) el marchante (comerciante), d) el asesor artístico, e) el coleccionista, f) el experto de casas de subastas y g) el profesional del museo como los directores o comisarios. En ese sentido, Roldán Pinedo, es quién más contactos ha tenido en comparación a Elena Valera, Rusber García o Guímer García. Pinedo, conoció primero a Pablo Macera, un historiador que había fundado el Seminario de Historia Rural Andina (10 de marzo de 1966), donde empezó sus investigaciones del mundo Andino y que luego con la presencia migratoria de la selva decidió expandirlo

hacia la Amazonía. Macera conoció así a Roldán Pinedo, y lo invitó para que participara en los talleres de pintura del seminario. Pinedo desarrollaría su arte en esas instalaciones sin ningún profesor. El resultado fue interesante y el seminario empezó a organizar exposiciones, donde muchos visitantes, incluyendo gente que posee tiendas de venta de arte, coleccionistas, expertos en subastas y un público general empezaron a conocer las pinturas de artistas amazónicos. Por ejemplo, de ese modo Roldán Pinedo también conoció a Gredna Landolt, quien luego de la publicación de un libro sobre mitos indígenas con ilustraciones de pinturas shipibos, titulado “El ojo que cuenta” (2005), les permitió a Roldán Pinedo y Elena Valera viajar a Dinamarca, para que puedan exponer algo de su cultura y la forma en que produjo su arte. Así mismo, se contactó con Christian Bendayán, un reconocido pintor, quien se convirtió en su amigo, y quien hasta la actualidad siempre le avisa cuándo habrá alguna exposición colectiva.

1.7. INVESTIGACIONES Y OTROS PUNTOS DE VISTA

Algunos detalles introductorios basados en más investigaciones son descritos en esta sección, a continuación y conformarán los datos que describen el contexto en el cual los shipibos aparecen en la Amazonía, datos sobre su cultura y el desarrollo artístico que formó la comunidad de Cantagallo. Y, finalmente, datos sobre cómo algunos medios han representado a los shipibos y los han dado a conocer, como en la Internet y en la televisión.

Después de una detallada indagación bibliográfica, no se encontraron textos relevantes relacionados directamente con Cantagallo, sino solo sobre arte indígena shipibo en la Amazonía, muy ligado a los *kené*, que son figuras y diseños tradicionales shipibo-conibo (Belaunde 2009, 2012). Asimismo se encontraron otros trabajos que no necesariamente están relacionados con el arte sino con la cultura shipiba en general. Algunos de esos trabajos explican el uso y origen de rituales practicados por los shipibos, relacionados a la magia, salud y religión (Patiño 2007; Giove 2002; Fericgla 1999; Naranjo 1983; Burga 1941, 1942; Macrae 2006; Reyna 2002; Giove 1992; Mabit 1992; Katz 1971; Dobkin 1971) pero no al arte. Algunos artículos y etnografías sobre los shipibos en las zonas del Ucayali abarcan la cosmovisión, tradiciones, e historia del pueblo shipibo (Bertrand-Ricoveri 2010; Belaunde 2005; Tournon 2002; Arrieta 2000; Morin 1998; García 1993; Urteaga 1991; Eakin 1980; Chirif 1977; Karstem 1955). Adicionalmente, existe una investigación con la participación de mujeres shipibos muy interesante hecha por Miriam Soria Gonzales (2006) descubre el lado femenino de la cultura shipiba; como también, la publicación de los testimonios de una mujer shipiba, por Pilar Valenzuela (2005).

Una biografía del pintor shipibo Chonomeni (2009), ayudó a introducirnos en el enfoque artístico, y capturar los discursos que acompañan a las obras expuestas en el texto del pintor. Otras Investigaciones académicas, descubren el significado de los motivos shipibos en sus pinturas, a través de la semiótica; como es la elaboración y explicación profunda que hace María Belén Soria (2004; 2009), quien ha trabajado en el Seminario de Historia Rural Andina durante muchos años junto a Pablo Macera. Allí, tuvo la oportunidad de

conocer personas que migraban desde la Amazonía y visitaban el Seminario de Historia Rural Andina. Otra aproximación al significado de los objetos representados, es la interpretación del trabajo sobre simbolismo de Carolyn Heath (1998); así como un trabajo que explica la transformación de los dibujos a representaciones pictóricas de Pierrette Bertrand-Rousseau (1983).

Una tesis de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú sustentada por Diana Fiorella Riesco Lind (2007) y titulada: “Shipibo-conibo sobrevivientes: desarrollo artístico e influencias de una cultura viva, del dibujo a la pintura”, nos revela a través de importantes entrevistas en la zona de Pucallpa sobre cómo empezó la influencia cultural en las obras de nuevos artistas shipibos que se estaban haciéndose conocidos a través de una ola de conferencias internacionales sobre el cuidado y preservación del medio ambiente natural a través de varias entrevistas realizada a pintores reconocidos, entre los cuales figura también Roldán Pinedo. En su tesis — explica— cómo pasaron del dibujo a la pintura, acto que permitió tener sus obras en las galerías y museos importantes de Lima.

También se pudo ver el video documental sobre el pintor indígena perteneciente al pueblo bora, Victor Churay (1974 – 2002), titulado “Buscando el azul”. Este documental dirigido por Fernando Valdivia fue producido cuando Victor Churay ya tenía cierta fama, pero que no llegó a completarse a causa del repentino asesinato del pintor. Aun así, el documental llegó a terminarse y fue estrenado en homenaje al pintor.

Los textos relacionados con el arte shipibo (Illius 1994; Belaunde 2009) son más escasos que los textos relacionados con la cultura shipibo en general. Luisa Elvira Belaunde adapta una perspectiva social; en cambio, Illius tiene más una perspectiva histórica relacionada a un escenario amazónico. Se suma a todo ello, un compendio interesante e importante titulado “El ojo verde” (2000), que tuvo como colaborador a Pablo Macera y otros importantes investigadores, trabajando en conjunto con algunos indígenas profesores y representantes de Aidesep, y auspiciado por un proyecto de Telefónica del Perú. En este trabajo aparecen muchos testimonios de personas de diferentes etnias de la Amazonía peruana, hablando de su identidad, costumbres y principalmente sobre el arte que producen. Las fotos que aparecen en este voluminoso texto fueron realizadas por conocidos fotógrafos profesionales, y constituyen trabajos de gran valor simbólico. Aunque hay una crítica que va más por el lado textual del asunto y que cae sobre la comparación de la religión de estos pueblos con la religión católica como si estas fueran antagónicas o traducibles, lo cual todavía evidencia la incomprensión de las culturas amazónicas desde el punto de vista del nativo, pero es eficaz en su intento comparativo para explicar los conceptos religiosos a la cultura occidental. En fin, un material interesante, que resume las tradiciones artísticas ligadas a la cultura, desde los testimonios y discursos de los propios nativos.

En la Internet se encontraron algunos artículos periodísticos sobre Cantagallo, pero en la mayoría la narración solicita ayuda para la población. Es en este medio donde se encuentran más textos (visuales y escritos) que están relacionados directamente con la población de Cantagallo y hasta con el arte

de Roldán Pinedo. Aparecen fotos de Roldán mostrando algunas fotografías y muchos videos (Ver bibliografía: videos) que hablan de Cantagallo, sobretodo en *Youtube*. Por ejemplo, existe un documental realizado por alumnos de pregrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, bajo la dirección de Paul Lavallo, en el 2010. Otros videos han sido acomodados con sentido político, como el reportaje de Dimas Jack Soria Monsin, dirigido por la Red de Comunicadores Rurales y Activistas Humanitarios, donde el reportero menciona “que sus bosques [de los shipibos] han sido depredados, y que este es el resultado. Que la colonia española todavía vigente, corrupta, sigue haciendo daño a los peruanos auténticos como ustedes [shipibos]” (Ver bibliografía). También, se encuentran en la Internet, algunos proyectos que no fueron concluidos pero relevantes como los de Luis Lavallo (2010), *Wifi Cantagallo* (2010) y el proyecto Cantagallo del camarógrafo Luis Cabrera (2011). Finalmente, uno de varios reportajes que se han hecho sobre Cantagallo y que han sido puestos en señal abierta de televisión peruana, realizado por la periodista Leah Sacin (2011). El texto de la página web donde también se puede encontrar el video (2012), presenta el siguiente discurso:

Un asentamiento urbano ubicado en la ribera del Rímac, Cantagallo, es refugio de una colorida comunidad de shipibos. (...) La delincuencia, necesidad económica y precariedad de sus viviendas por falta de servicios básicos forman parte de su lucha diaria por lograr sus sueños, aquellos que los llevaron a abandonar las orillas del Ucayali y establecerse en la capital. Sin embargo, excelentes e ingeniosos pintores, músicos, además de la primera escuela bilingüe, shipibo-español, forman parte de esta aguerrida estirpe de shipibos. (...) Este reportaje de Leah Sacin nos muestra el arte, alegrías y penurias que pasan los shipibos en la "gran ciudad". De la selva sus guerreros. (Panamericana Televisión 2012)

De este modo, se crea una imagen sobre la cultura shipiba y sobre el interés por el arte. Por lo tanto, este material que fue revisado antes de las primeras exploraciones de campo fue fundamental, no solo para introducirnos a la investigación sino para tener en cuenta cuánto pueden influir los textos (discursos) e imágenes que se publican sobre la representación de las personas y los objetos.



SEGUNDO CAPÍTULO: CONTEXTOS E HISTORIAS

2.1. LA CULTURA, LA SOCIEDAD Y EL INDIVIDUO

Mohan J. Dutta (2011) considera que se debe introducir dentro de la investigación el concepto de “cultura” para que la investigación sea de sesgo antropológico. Dutta, quien se ha especializado en medios de comunicación masivos, temas de salud y pobreza, ha desarrollado una teoría considerable sobre la comunicación y el cambio social que los medios producen en relación con la cultura en determinadas sociedades, sobretodo en sociedades marginadas. En su sentido, la *cultura* necesita de los medios de comunicación para poder subsistir, reproducirse y provocar un cambio social en la medida de su reproducción. Más allá, para Dutta, “la cultura es definida en términos de contextos locales, marcos del sentido común e interpretación, y espacios de significados compartidos, valores e interacciones.” (2011: 9) que serán plasmados en el medio de comunicación: como la pintura. Podemos señalar

entonces, que Cantagallo es el contexto local de quienes lo habitan, y que es el lugar y foco donde se reproduce la cultura shipiba en Lima; y, quienes lo habitan poseen marcos de sentido común e interpretación y comparten algunos significados y valores.

Por ejemplo, Roldán Pinedo posee marcos de referencia del lugar de donde provino, que es la comunidad de San Francisco en el departamento de Ucayali, zona de selva, donde se encuentran muchos animales, donde se practican ciertas costumbres y donde hay una enorme vegetación singular. También tiene referencias del lugar donde se encuentra en la actualidad y de los cuadros y personas que ha conocido. Así, los pintores comparten estos orígenes e imágenes, que los hacen partícipes de significados comunes, que forman parte de su identificación con la cultura shipiba.

Para Dutta, existen importantes objetos tecnológicos que están configurando la cultura y modificándola en función del uso y del contacto con los pobladores de cualquier comunidad nativa que puede haber en el mundo. Su máximo desarrollo ha configurado sistemas de identidad para grandes Estado-nación, conformando instituciones de poder y control. Estos objetos son los medios de comunicación masivos que tienen un papel importante para configurar el cambio de las estructuras de los pueblos nativos de la selva, tratando de insertarlos dentro de los proyectos de Nación. Sin embargo, estos proyectos tienen cierta resistencia por parte de agentes individuales contra una tecnología que cambia mentalidades formando el concepto de “ser peruano”. Así, para el caso del Perú, los medios de comunicación, envían mensajes

sobre lo que significa ser peruano y quién lo es y quién no. Estos mensajes en señal abierta son captados por las antenas de televisión que están instaladas en los techos de muchas viviendas en la zona de la selva como también en la zona de Cantagallo en Lima. Muchos migrantes indígenas, como el caso de los pintores involucrados en la investigación, poseen por lo menos un televisor y están pendientes de lo que se transmite allí, y sobre todo, son los niños los que están creciendo con las imágenes que estos aparatos emiten. Imágenes que pertenecen a los intereses de grupos de poder que muy poco tienen que ver con la cultura shipiba de la selva amazónica.

En contraposición a la influencia de los medios de comunicación, los indígenas adultos tratan de mantener su cultura reproduciendo el arte shipibo, transmitiendo y enseñando a sus hijos el idioma shipibo junto a sus costumbres. Los mayores transmiten conocimientos a través de mitos y leyendas a los niños. A los jóvenes, por ejemplo, les inician en el ritual del ayahuasca que se ha convertido en una poderosa tecnología de producción de símbolos comunes al grupo. Las visiones que aparecen durante el ritual son algo característico del grupo, aunque todos ven diferentes formas geométricas, colores y revelaciones, el acto ritual es algo que comparten y les da una identidad definida. Los pintores también participan en rituales de ayahuasca, tanto Roldán Pinedo, Elena Valera, Guimer y Rusber García mencionan que se inspiran en las visiones que preceden a las pinturas, una experiencia personal inspiradora (Belaunde 2012: 126) con carácter testimonial (Ibíd. 2011). Los colores, temas e ideas que utilizan son obtenidos de aquellas sesiones en

donde beben el brebaje del ritual. Así, los rituales forman parte de la cultura, y lo que plasman en sus pinturas son sus propias interpretaciones en base a sus propias experiencias cuando participan del ritual del ayahuasca. Este origen visual es una característica singular de la pintura shipiba.

Para poder transmitir y entender mejor la experiencia del ayahuasca (también conocido como *Yagé*) y los efectos que produce, y tener las visiones de las cuales tanto hablan los artistas de Cantagallo, el investigador del presente trabajo viajó a Pucallpa y solicitó una sesión con aquella planta a un maestro *Meraya* del poblado de San José, a unos veinte minutos de la ciudad. Dentro de la *maloca* (casa) del maestro, casi en la media noche, en una habitación muy grande con paredes hechas de troncos, con mucha oscuridad y gente que estaba recostada, se escuchaba el ruido de la selva que era interrumpido por vómitos de purificación y limpieza del cuerpo que provocaba el ayahuasca sobre las personas que habían ya bebido el brebaje. Y es que, el ayahuasca es en realidad un purgante inhibidor compuesto de *monoamina oxidasa* (MAO), y no una planta alucinógena. Solamente cuando es combinada con otras plantas y hierbas produce el efecto psicodélico en la visión. En sí, la *Chacruna* (*Chaliponga Diplopterys Cabrerana*), unas hojas de color verde, es la que posee el alucinógeno *enteogénico alcaloide indol* (DMT – *Dimetiltriptamina*) que le llevará al que la consume a través de un viaje que durará varias horas y en donde las plantas empezarán a comunicarse con el ser humano. Para evitar el efecto del purgante, uno tiene que llegar con el estómago vacío, quiere decir, que el investigador estuvo cinco días antes con

una dieta rigurosa tomando agua y algunas galletas o pan. Aunque, para los nativos y otros muy creyentes en el ritual, no escatiman mucho, y a pesar de sus dietas, insisten en vomitar, porque según la creencia tienen que limpiar su cuerpo contaminado por malos hábitos y comidas que pueden contrarrestar o disminuir el efecto de la poción que van ingerir de las manos del chamán. Los efectos empiezan a notarse luego de tres horas aproximadamente, el cuerpo se relaja y la luz parece llegar con más intensidad a tus ojos, las pupilas se dilatan y los colores grises que normalmente el ojo percibe empiezan a desaparecer, y los colores se reducen a los primarios y secundarios (rojo, amarillo, violeta o verde, azul y naranja). De pronto uno puede ver la camiseta de alguna persona como si todo fuera de un color plano, muy intenso que te persigue según los movimientos de los ojos o del cuerpo. Los sonidos de la selva son ahuyentados con los *ícaros* (silbidos rítmicos) del maestro, quien vela a tu lado. De pronto, el efecto aumenta, y las plantas hacen contacto con la imaginación, los pensamientos y sentimientos, ligados a la experiencia de vida y lo que uno guarda en el inconsciente. Si uno mira a las estrellas, y mueve los ojos o el cuerpo, pueden formar líneas de colores psicodélicos parecidas a los diseños *kené*. Algunos dicen, que mientras más limpio uno pueda estar podrá ver los diseños de cada ser en el mundo, sus espíritus. El ritual se realiza a media noche, y su efecto va desapareciendo a medida que va amaneciendo. Cuando el ritual termina, el maestro habla con cada persona que participó guiando la interpretación de sus visiones. Finalmente, a través de algunas palabras en el idioma shipibo cierra el ritual.

En tiempos pasados, las mujeres shipibo-Conibo tenían más *shinán* (capacidad de innovación y memoria) que las de ahora, y alimentaban esta capacidad a través de los sueños. Señala Morin (1998: 335) al respecto, que antiguamente ellas seguían “prácticas ascéticas (ayuno y abstinencia sexual) e ingerían plantas medicinales para desarrollar sus capacidades mentales. Ellas podían recibir del chamán una corona invisible en forma de *kené*, que aumentaba su *shinán*. A veces el chamán llegaba a transmitirles nuevos motivos inspirados directamente por los espíritus”. Illius señala que los chamanes “Meraya hacían por pedido de las mujeres para activar la producción artística, en sesiones especiales, que les daban *quené* [*kené*]” (1994: 192) En algunos textos (Belaunde; Illius) mencionan que el arte de la textilería y cerámica fueron aprendidos de los Incas, quizá en algún tiempo de sometimiento, estos mitos hablan de los grandes incas que civilizaron y enseñaron ciertas artes a los shipibo-conibo: “Los shipibo-conibo suponen que ellos han recibido importantes objetos culturales del Inca” (Illius 1994: 189) y “el tejido tiene probablemente un origen andino” (Morin 1998: 338).

Hoy en día se ha perdido esta técnica mística de innovación de motivos y creación de los mismos, por parte de los artesanos; mientras que, los que se consideran artistas todavía lo conservan. Los objetos que contienen esos motivos y que son vendidos en las tiendas o con las ambulantes que esperan a orillas del lago de *Yarinacocha*, son los mismos motivos que los padres de estos pintaban, o aquellos quienes los crearon en las generaciones pasadas y que no han sufrido ninguna variación. En este punto no queremos señalar

tampoco, que la artesanía shipiba se ha quedado parada en el tiempo, sino al contrario, fue presa también de la modernización y la combinación de usos modernizadores, que siguen motivando su reproducción pero motivados esta vez por el turismo. Así, lo antiguo vive en los tiempos modernos (sincretismo artístico), por ello podemos encontrar muchos ejemplos como: los manteles de mesa bordados con motivos shipibo, estuches para celulares o controles remotos para televisores, pulseras en forma de reloj, monederos, etcétera; aunque, los motivos no varíen, lo que ha cambiado es el soporte de estos.

El chamán, es quien debe guiar estas visiones, es un especialista que preside el ritual de la ayahuasca. Este señor conocido como el *Meraya* es un personaje sabio y conocedor de las propiedades de las plantas de la selva, que vive de forma diferente al común de personas, haciendo ayunos y practicando abstinencia sexual llega a grados altos de meditación profunda, con el fin de dominar las visiones provocadas por el brebaje que suministra a sus pacientes en el ritual. Según un informante clave, los *Meraya* no son los chamanes de más alto rango, sino que son los segundos empezando de la base de la pirámide, en la base se encuentran los aprendices conocidos como los *Onaya*, y en el tercer nivel están los *Panco Puma*, en el cuarto, en la cima de la pirámide se encuentran los *Panco Sumi*. Estos dos últimos son los que dominan el espacio y el cosmos, los más poderosos, que pueden actuar sobre otras personas. La preparación del ayahuasca, uno puede hacerla desde que ya es *Meraya* (Mera = visitar, -ya = con), es decir cuando uno ya puede asociarse a los espíritus superiores. La selva está plagada de espíritus (*Yoshin*,

como se les conoce en lengua shipibo). Los espíritus son una especie de alma que tienen todos los seres, y que pueden comunicarse o poseer a las personas, de ahí que vienen las enfermedades, y la muerte cuando no se halla el equilibrio entre estos espíritus o no se está bien con ellos.

Otra tradición asociada al uso de alucinógenos (*Onánya*), es el tratamiento de enfermedades psíquicas y somáticas más graves, e implica una asociación directa entre el chamán y el espíritu de las plantas o los animales.” (Morin 1998: 378) Por otro lado, hoy exclusivamente, esta práctica chamánica es presidida por hombres, y sus esposas pueden tener una formación como *ráomis* o asistentes cuando estos desempeñan con autoridad las actividades chamánicas (Ibíd.).

Los chamanes han tenido la capacidad de preparar las plantas, sus años de sabiduría les permiten saber la dosis y cantidad exacta de cada planta para que no cause algún estrago o muerte en las personas que las ingieran. Ellos han creado el mundo a través de sus visiones que son tomadas por ellos mismos, como realidades y verdades que describen el mundo real que los rodea. Esta realidad se manifiesta a través de los *kené*, o diseños que configuran nuestros estados de salud y ánimo. El chamán tiene que luchar estando en trance, con estos diseños que han roto con la salud de un paciente. Las personas que se consideran artistas en Cantagallo, cuentan con un chamán personal que los guía en sus viajes, alguien que ellos escogieron y que les brinda confianza.

En las visiones aparecen formas y figuras de intenso color que sirven para identificar una infinidad de dudas personales. Entre las figuras hay algunas que sirven para formar parte de la decoración de los objetos, hay otras que sirven para ordenar la salud o curar a un paciente, otras esclarecen temas personales donde la persona cree que la planta le ayuda a comunicarse con los espíritus de la selva. Las imágenes que aparecen en el ritual tienen muchas formas que se crean a base de líneas curvas, rectas, gruesas o delgadas, que se repiten geométricamente en forma matemática. Algunos de estos *Kené* toman la forma de “constelaciones” (Illius 1994: 187), otros forman escaleras, *zig-zags*, cuadrados, redondos, etc. “Los *pano* han desarrollado un arte bien evolucionado con dibujos geométricos de gran sofisticación, sino en significado; al mundo entero de los shipibo está lleno de dibujos que pasan del mundo visible al mundo invisible y viceversa” (Heath 1998: 17), es que, en la cosmovisión shipibo-conibo, y dentro del ritual del ayahuasca, uno debe ver en la oscuridad, por ello el ritual se ejecuta durante noche. “Nadie se atreve hacerlo de día ni los charlatanes”, advierten algunos de nuestros informantes.

Las visiones pueden tener coloridos, que representan significados sagrados: el rojo, el amarillo, el verde, el naranja, el blanco y el negro; colores que figuran en el *tari* (la cruz shipiba). Se dice que todo debe tener equilibrio, lo cual nace de la misma lógica geometría de los *kené*. Solo en el ritual del ayahuasca es que vemos realmente cuando aparece la luz, debe buscarse ahí la luz que emana de la realidad verdadera, en aqu el estado en el que “los espíritus permiten a los shipibos ver estos diseños [con los que han sido

construidos], los que corresponden, quizás, a las líneas invisibles de energía electromagnética” (Heath 1998). No obstante, bajo esta explicación científica acerca de estas visiones, deja el principio de que bajo la luz de estas formas, se pueda crear una organización social y natural de toda una cultura, la explicación de todo el mundo que nos rodea. Hasta la música se transforma en *kené*, lo que Heath llama: “diseños en forma acústica” (1998: 19), eso quiere decir que se percibe la música en forma visual, solo alguien preparado puede encontrar armonía y puede interpretar y controlar las formas que pueden estar apareciendo. Por ello, el individuo debe acudir y tomar ayahuasca bajo la guía y el cuidado del chamán, quien canta *ícaros* para cuidar a los participantes de los espíritus malos, para que no ingresen en las visiones de los pacientes y les causen daño.

El arte y la relación que se tiene con los rituales, ha estado presente desde épocas ancestrales, desde que quizá el hombre se hizo humano. Prueba de ello, son las estatuas líticas de las que habla Porro (2010), las cuales — explica—, que debían tener un significado mucho más profundo que nacía de la relación con el contexto y el estado de hallazgo de los objetos. La pregunta crucial que se hizo a continuación es: ¿para qué servían estos objetos? Una de las respuestas encontradas al observar algunos de estos objetos ídolos que representaban seres, fue que tenían unos agujeros hechos por el hombre para cumplir alguna función. La hipótesis resultante fue que estos ídolos formaban parte de un instrumental chamánico, los agujeros eran soporte de tubos que servían para la inhalación de preparados de sustancias alucinógenas. Esta

ligadura y relación entre el objeto y el uso ritual, le da al objeto un valor agregado interesante, que impide la reproducción masiva como es el caso de la artesanía o la producción contemporánea en masa. Estamos hablando de objetos artísticos con uso ritual, desde tiempos inmemoriales, revestidos de aquella “aura” a la cual se refiere Walter Benjamin (1989). Así mismo, este uso ritual, con el efecto de alucinógenos y la participación de objetos, se sugiere que: “sobre estatuas de piedra representando seres sobrenaturales, parecen reforzar otra hipótesis, sobre los ídolos amazónicos, que tenían un uso ceremonial análogo” (Porro 2010: 139).

Del mismo modo, pudo haber pasado con la producción y origen del arte shipibo-conibo. Este arte en particular pudo originarse a raíz de un profundo contacto con las plantas alucinógenas, como la *chacrana* que se combina con la ayahuasca para generar las visiones que muestran los diseños (*kené*), y que, antiguamente, transportaban en la cosmovisión indígena al mundo real, recordando y graficando las imágenes en los objetos que se fabricaban; pero con el paso del tiempo y la llegada de la modernización de occidente, con su sistema capitalista basado en el dinero para intercambiar bienes y servicios, hizo que perdieran el valor agregado espiritual que tuvo en un origen, y se dediquen solo a reproducir y copiar los diseños a existentes, reinventándose y adaptándose a la demanda turística. Sin embargo, en las artesanías de hoy muchos motivos quedaron sin innovación alguna, ya que los artesanos han dejado de participar y prepararse para entrar en contacto con las plantas en el ritual del *Ayahuasca*; dejaron a los espíritus de la selva. Otros factores, como la

nueva educación escolar y contacto con el mercado pudieron también influir enormemente.

Por otro lado, otro ejemplo interesante, muy aparte de Cantagallo, aparece en la creación mística del arte Shipibo-Conibo que se encuentra en la escuela académica de artistas pintores amazónicos. Algunos de ellos, son mencionados en el trabajo de Giuliana Borea (2010), como Elmer Yahuarcani. Otros pintores reconocidos como Pablo Amaringo (Ucayali, 1938 – 2009), fueron quienes utilizaron ayahuasca como fuente de inspiración y como creadores de una nueva corriente pictórica basada en las visiones que les provocaba.

Algunos cuadros de la Escuela de Pablo Amaringo “*Usko Aya*” (Fundada por Pablo Amaringo y Luis Eduardo Luna en 1998, en la ciudad de Pucallpa) relatan la experiencia que tienen los pintores con el ayahuasca antes de producir sus obras dentro de sus talleres. En la Escuela de Pablo Amaringo, explicaron: que toda esta producción nacía de la experiencia y preparación previa al ritual. Los colores psicodélicos eran producto de las visiones, también las formas y objetos. En esta escuela, en las pinturas se observan platillos voladores y figuras hindús que llaman la atención, y que nadie da una explicación razonable del porqué acopiaron esas figuras y las insertaron dentro de la naturaleza. Por otro lado, la naturaleza, los animales como la boa, el otorongo, y otros, estaban presentes en cada cuadro, llenando todo espacio vacío. Las líneas delgadas, con formas geométricas, provenientes de los diseños artesanales (*kené*) también estaban presentes. Muchas de estas

figuras también están presentes en las pinturas de los artistas shipibos de Cantagallo, aunque estos últimos nunca asistieron a una Escuela, lo aprendieron de la observación e investigación personal.

“Tenemos la oportunidad de voltear un tema de traducción artística de otros mundos, lo importante es que esta actividad tiene una posibilidad de diferentes énfasis y procesos de transposición... en algunos casos, el privilegio de expresarse en imágenes salidos de cantos, o de otros seres invisibles, que ganan existencia material a través de la fabricación de imágenes” (Lagrou 2010: 23) que son transportados a los objetos artesanales o instrumentos personales.

Ello señala un proceso en que ambas partes: lo tradicional, como el ritual shipibo, que es representado y practicado por la mayoría de pobladores de la comunidad de Cantagallo; y lo moderno, que es representado por el nuevo medio en el que se encuentran, es decir la ciudad de Lima, y que ya están asimilando poco a poco. En la actualidad se ven conviviendo en un sincretismo mágico, en un complejo debate de cambios sociales en los cuales los usos tradicionales, re-estructuran las estructuras culturales modernas que podrían llevarlos a perder parte de su cultura. Aunque en los artistas shipibos lo tradicional, como el ritual que es parte de la cultura, es parte también del proceso de creación de obras, difícilmente desaparecerá, y se ha convertido en la razón de ser para este tipo de arte. Así, para los artistas shipibos en su adaptarse al medio ciudadano que los rodea, preservar su cultura ha sido beneficioso en muchos sentidos, ya que, les genera ingresos económicos y hace que su estructura como grupo sea más fuerte. Este punto es importante para la investigación, y la decisión de seleccionar individuos con capacidad de agencia tiene la función de mostrarnos cómo es que los indígenas shipibos de

Lima se adaptan y modifican las estructuras que pueden encontrar dentro de la ciudad. Y para ir un poco más allá, para entender cómo es que los artistas shipibos de Cantagallo utilizan su trabajo artístico para modificar las estructuras culturales de los compradores de sus obras, así como también el de posicionarse en el medio económico y artístico. Por ello, la selección de pintores shipibos es crucial, ya que comparten una cultura definida como shipiba y amazónica. En términos de una sociedad que la están modificando al migrar desde la selva hacia Lima. Así, los artistas podrían ser individuos importantes, focos de reproducción cultural instalados en Cantagallo, en el centro de Lima, y que en su labor comercial reproducen la cultura a través de sus obras de arte basándose en su memoria, recuerdos y visitas constantes a la selva; haciendo de la cultura, que al mismo tiempo es imaginada y desligada del contexto amazónico que la ha producido, un recurso para sobrevivir.

Los artistas shipibos de Cantagallo migraron a Lima y tratan de cambiar la forma en que la gente de la costa y la sierra del Perú los ven. Esta visión se refleja muchas veces en las imágenes que reproducen los medios de comunicación y que hacen sobre ellos, y que también condicionan sus relaciones sociales. Los artistas shipibos, como el caso de Roldán Pinedo, Elena Valera, Rusber y Guímer García, entre otros más, han utilizado el arte y la oralidad como complementos, y como una forma de subsistir en Lima. Con discursos que guardan aspectos que siguen siendo parte de la cultura, que hoy en día se combinan con movimientos y discursos ecologistas que guardan relación con la conservación del medio ambiente y la Amazonía. Y con

discursos que también han servido para transmitir diferentes ideas o ideologías (Crehan 2002) con trasfondo político, como las políticas que hablan sobre la defensa de lo que ellos consideran su territorio o el reconocimiento de sus derechos indígenas.

Complementar el concepto de cultura que ha definido M. Dutta, ampliándolo y combinándolo con otros conceptos, ayudará a entender mucho más a fondo la individualidad de la cultura y del proceso perspectivista en la construcción de la cultura desde el punto de vista de los mismos pintores: Roldán Pinedo, Elena Valera, Guimer y Rusber García. Es decir, cómo ellos definen su cultura en base a su propia experiencia en contacto con su medio y los demás pobladores.

La *cultura* que los pintores shipibos definen está basada en sus propias experiencias comunes y personales en el transcurso de su vida. En ese sentido, la *cultura* ha sido un proceso que indica *acción*, y como tal, indica los movimientos individuales. Para ello, la cultura debe actuar primeramente en las estructuras mentales del pensamiento individual retroalimentándose, y de alguna forma materializándose en la acción humana perceptible. Como lo que se presenta a continuación:

Si bien el chamán pirahã es, de hecho, un traductor, en el sentido que totaliza los puntos de vista de los seres del mundo a partir de su propio punto de vista sobre el mundo, él vuelve explícitos los problemas de traducción en la forma cómo presenta al mundo. De esta manera, la traducción que el chamán hace es su propia conceptualización personal, basada en su experiencia. Una personalidad que implica volver esta traducción radicalmente singular (Carneiro da Cunha 1998; Gonçalves 2007: 173)

Asimismo, tal como lo señala Marco Antonio Gonçalves (2007), que Viveiros (1986), “acentúa el énfasis puesto sobre la singularización en un universo poblado de personalidades no traducibles, las unas en las otras (como debería suponer el igualitarismo), generando una multiplicidad de singularidades, cuyos acuerdos son negociaciones contextuales” (Ibíd: 160-161), por ejemplo, los pintores y sus negociaciones con el contexto que los rodea.

Los shipibos migrantes quienes ya no radican en la Amazonía, y necesitan de su memoria y recuerdos para reproducir materialmente objetos culturales en la ciudad de Lima, como acordarse de su arquitectura, su comida, y sus obras de artesanía y arte; son los que se acomodan a sus interpretaciones de sus visiones. Solo los puntos en común en sus interpretaciones van a definir la cultura shipiba, la cual depende de la comunión de los individuos; ya que, dispersos en su individualidad y libertad, la cultura shipiba comunal desaparece. Por ello, es fundamental que los individuos se organicen a pesar de su libre pensamiento, compartiendo sus experiencias de acuerdo al contexto y organicen una sociedad. Así, de modo que tratamos de enlazar todos estos conceptos con algunas anotaciones de Antonio Gramsci, quien define la cultura de la siguiente manera:

“Doy a la cultura el siguiente significado: ejercicio de pensamiento, adquisición de ideas generales, hábito de relacionar causas y efectos. Para mí todo el mundo es culto, porque todo el mundo piensa, todo el mundo relaciona causas y efectos. Pero son cultos de un modo empíricos, primario, no orgánico. Por eso flaquean, se dispersan, se ablandan o se hacen violentos, intolerantes, belicosos, según la ocasión y las circunstancias. Lo diré más claramente: tengo una idea socrática

de la cultura; creo que significa pensar bien, sea cual sea el pensamiento, y por lo tanto actuar bien, sea cual sea la acción. Y como sé que la cultura también es un concepto básico del socialismo, porque integra y concreta el vago concepto de libertad de pensamiento, me gustaría verlo materializado mediante otro concepto, el de organización. Organicemos la cultura de la misma forma que intentamos organizar cualquier actividad práctica.” (Crehan 2022: 93; Gramsci SCW: 25; Haidar 1998: 69)

Con esta definición, podemos entender la posición del pintor y la libertad de pensamiento a modo de investigador del mundo que lo rodea en comunión con otros que guardan características comunes. La universalidad de la cultura como un acto de pensar, que define como culto a quien lo practica. Siguiendo a Gramsci, en ese sentido, el pintor culto discursará y producirá obras, y se organizará junto a otros para reforzar sus propósitos.

En sentido abstracto y en relación al individuo como agente individual y solitario, como si la cultura la poseyera solo el individuo dentro de su mente, podría ser considerado también un proceso de subjetivación, en donde el sujeto, que para Gramsci es el individuo amolda su propia cultura de acuerdo a sus propios valores con el fin de organizarla. De modo que estas anotaciones pueden concordar con la teoría perspectivista brasilera en donde se explica el punto de vista amazónico y en donde se explica el punto de vista amazónico en donde señala que “la subjetivación en la Amazonía, construida conceptualmente a partir de las nociones de animismo (Descola 2005) y de perspectivismo (Viveiros de Castro 1996), recalca que los animales son concebidos como, o vueltos, sujetos, lo cual cualifica una posibilidad de relación con los humanos.” (Gonçalves 2007: 176-177). Esto se puede ejemplificar con los nombres shipibos de las personas (nombres de animales

en acción de algo) y en los animales que pintan en los lienzos. Cómo señala María Belén Soria, “Roldán, empezó a pintar animales en sus inicios”. Aún sigue pintándolos, pero con el paso del tiempo los ha mejorado. Sus nombres shipibos están relacionados a animales en el caso de Roldán Pinedo y de Elena Valera. Ese detalle característico está de acuerdo con el pensamiento amazónico que describen Viveiros y Gonçalves, en donde también las líneas categóricas entre lo animal y lo humano desaparecen, y ambas categorías se mezclan. Es en ese momento, en que todo puede volverse sujeto, es que nuestros entrevistados como Roldán Pinedo, Elena Valera, Rusber y Guímer García, se relacionan entre sujetos al tener contacto con su medio o con los animales que pintan.

Volverse sujeto no es solamente una forma en que el pensamiento procede a clasificar, sino una forma de producir una personalidad a partir de una experiencia. Por lo tanto, personalización produce subjetivación (...) En este sentido, el proceso de personalización de la existencialización creando subjetivación, hace que los objetos, animales, enemigos, humanos y no-humanos, se vuelvan sujetos (tomados como personas, singulares) relacionables (Gonçalves 2007: 178-179)

Si complementamos el texto anterior con el marco teórico de M. Dutta (2011), el individuo compartirá los mismos aspectos mentales con otros individuos de su sociedad y se formará una cultura que se legitima en el concepto de comunidad. Es decir, solo la sociedad que comparte pensamientos constituye una cultura en su heterogeneidad entre individuos que la conforman. De modo que se toma solo en consideración la generación de ideas y la capacidad general del ser humano de generar su cultura y encontrar medios para reproducirla. El artista shipibo construye la cultura de acuerdo a su

perspectiva a su individualidad, experiencias e interpretaciones, y encuentra en sus obras un medio para reproducirlas. Es decir, la cultura como propiedad natural e inherente al ser humano que la evidencia en la actividad práctica y que es compartida por otros, y sirve como medio de comunicación. Ello hace que la cultura sea acción, sea algo variable y no algo estático, y que se modifica para adaptarse, en diferentes ámbitos como en lo económico, psicológico o político.

Así, podríamos tomar la política como un aspecto más que interviene y da fuerza a la acción de los individuos para promover los cambios sociales o ganar más beneficios. Gramsci argumenta que:

La política es acción permanente y da nacimiento a organizaciones permanentes en cuanto se identifica con la economía. Pero esta última, se distingue también de la política y por ello se puede hablar separadamente de economía y de política y se puede hablar de pasión política como un impulso inmediato a la acción que nace en el terreno permanente y orgánico de la vida económica, pero lo supera, haciendo entrar en juego sentimientos y aspiraciones en cuya atmósfera incandescente incluso los cálculos sobre la vida humana individual obedecen a leyes diferentes de las que rigen el pequeño interés individual. (Crehan 115; SPN, pp. 139-140)

Con este argumento, observamos que incluye en la definición de política: una expresión sentimental y subjetiva de los seres humanos. Aunque, con cierto cuidado, se puede separar lo político en dos aspectos: la que se encuentra dentro de la base material y la que está en la subjetividad de las emociones. Y tomar lo representado por los discursos que los individuos puedan desarrollar para hacer política en base a lo económico y material, dejando de lado lo subjetivo. Es decir, que, la política en relación con la

economía, son inseparables, ya que el sistema económico basado en la economía del capital del Estado peruano y en la producción de artesanías y arte en el caso de Cantagallo es al mismo tiempo parte del sistema mundial que demanda objetos para que circulen en el mercado que está regido en función al dinero. Así, la mayoría de personas, incluyendo a muchos migrantes shipibos, ponen el dinero como prioridad material, aunque coincida con la búsqueda de educación; aunque esta depende en parte también del dinero, como por ejemplo el ingreso de sus hijos a las universidades particulares o privadas.

Es interesante notar que algunos de los informantes secundarios en Cantagallo, como algunos shipibos que se asociaron a Avshil (Asociación de Viviendas Shipibas en Lima), que trabajan y subsisten como cualquier persona que haya nacido en Lima y, que son personas que no trabajan ni en artesanía ni en arte. Para ellos, hay otras formas de obtener dinero para los gastos diarios y cubrir las necesidades más importantes para la familia. Así, algunos han dejado las artesanías para poner algún negocio, y se han separado de Ashirel (Asociación de Shipibos Residentes en Lima), yéndose a la zona de abajo en centro comercial “Las Malvinas”, instalando ferreterías, etc. Ello explica que la base económica de los shipibos se ha adaptado a la ciudad de Lima que se mueve en gran parte en base al dinero y ha cambiado en cierta medida la forma en cómo ellos percibían el mundo. Como podemos notar, las diferencias dentro de Cantagallo han producido dos grupos diferenciados dentro de la misma comunidad.

La cultura shipiba que señalan tener los pintores como Roldán, Elena, Guimer y Rusber García se ha mantenido en las representaciones visuales de sus obras de arte, junto a sus discursos orales. Se mantiene por algún motivo, que parece estar relacionado en parte al dinero e ingresos que producen para sostener sus vidas y las de sus familias, de modo que hacen uso de su cultura, la cual adquiere un valor de uso y de cambio al mismo tiempo. En ese sentido, la cultura se convierte en un repertorio de cosas que pueden ser materializadas en objetos para el intercambio dentro de la economía de la ciudad de Lima. Asimismo, la cultura también les sirve para ser reconocidos como shipibos indígenas dentro de la ciudad de Lima.

Por otro lado, no toda la comunidad de Cantagallo comparte el mismo pensamiento o actúan de la misma forma. Muchos tienen intereses diferentes, y han empezado a ganar dinero de otras formas que no son artísticas, como lo hemos mencionado. En esta heterogeneidad, algunos miembros, han tenido rencillas entre ellos y se han separado de Ashirel, y se han unido a grupos de la primera y segunda zona de Cantagallo, en lo que ahora pertenece a Avshil (Lavalle 2010), y algunos se han juntado con los migrantes cuzqueños quienes les ganan en número. Ashirel (Asociación de Shipibos Residentes en Lima) que es la organización de los shipibos de la tercera zona (la zona alta), “Cantagallo” propiamente dicho, y que incluye a la mayoría de los artistas y artesanos, incluidos Roldán Pinedo y Elena Valera. Rusber y Guimer García no pertenecen a la asociación porque no poseen ningún módulo (casa) allí, pero son parientes de Demer Ramírez, su tío y actual presidente de Ashirel y miembro de una de las bandas de música más importantes de Cantagallo: “Los

Konish”, quien les da alojamiento por los meses que puedan quedarse. De ese modo, los artistas viven en la zona de Cantagallo que se encuentra sobre el montículo de tierra que fue formado por los escombros del incendio ocurrido en Mesa Redonda (29 de diciembre de 2001), y que fueron echados en el lugar donde hoy residen. Mientras que hay otros shipibos que se mantienen y están viviendo en la segunda y primera zona: quienes quizá ya estén olvidando sus costumbres, porque consiguieron otras fuentes de ingreso, como tiendas de abarrotes, ferreterías en el centro “Las Malvinas” que está en la primera zona, en los mejores casos. En otros casos, muchos shipibos migrantes trabajan como albañiles viajando hasta Chincha para conseguir una mejor paga.

Avshil (Asociación de Viviendas Shipibos en Lima) tiene como representante a Ricardo Franco Ahuanari, su presidente, quien declaró en una entrevista (Arana 2011), refiriéndose a sus otros hermanos shipibos, que: —“Lo más difícil es la crítica destructiva sin analizar, sin consultar. A veces los mismos hermanos hablan por hablar no más. Y más difícil es a veces hacer entender a la persona, hermano shipibo, que una cosa al creer es difícil de conquistar, es difícil conquistar el hacer creer, más que lo que no es”. Todo este enfrentamiento interno alcanzó su máxima expresión con la muerte de tres hombres a golpe de palos, en la época en la cual Elena Valera era presidenta de Ashirel (2007). Según ella, “fue una época difícil”. Aunque, hoy en día, las rencillas han disminuido a causa del problema común que tienen frente al proyecto Vía Parque Rímac, y hasta organizan eventos juntos. Según Demer Ramírez, dirigente actual de Ashirel ha señalado que “los shipibos hoy están más unidos que nunca”. Todo ello, en cierto sentido, se compara con lo que

propone Antonio Gramsci, quien señala que tenemos que entender la *cultura* no como algo parejo formado entre los miembros que la comparten, sino que en sí, es algo heterogéneo y variable según las condiciones. O sea, como algo que está conformado por diferentes pensamientos individuales respecto a lo que aprenden de su adaptación al medio. Un ejemplo, es cómo un chamán adulto de una cultura dada no podría tener el mismo grado de conocimiento que un joven que se está iniciando, y podría emitir opiniones diferentes respecto a un pronóstico; mientras que, los jóvenes estarán aprendiendo nuevas cosas en la ciudad de Lima que desautoricen a los chamanes, con conocimientos adquiridos estudiando en algún instituto en Lima.

Por otro lado, la cultura shipiba en Cantagallo no está aislada en Lima, ni en Pucallpa, siempre ha estado en permanente contacto con occidente o entre etnias distintas en sistemas de negociación e intercambio cultural, social, económico, etc. Sin considerar ello, esta fracción de la etnia shipiba, puede ser vista erróneamente como gente que evita la modernización y que quiere quedarse en el pasado. Por lo que, ha generado de parte de occidente, cierta exotización del grupo ubicándolos dentro de una clase subalterna, como alguien quien no posee el poder para hacer valer sus propias leyes en lo que fue antes sus dominios territoriales. En ese caso, los pintores shipibos pueden ser parte de una clase subalterna que no se deja dominar por completo, negocia las presiones y refuerza su estado de comunidad para sobrevivir y exigir más beneficios.

Siguiendo a Gramsci, quién utiliza esos términos de clase en relación a la teoría marxista en sí, los grupos dominados pueden ser también llamados marginados, subalternos, tradicionales e invasores siempre desde el punto de vista del grupo dominante. Como por ejemplo, los migrantes que invaden tierras y se apoderan de espacios, como el caso Cantagallo, o los pintores que pretenden ser reconocidos como artistas contemporáneos frente a los críticos de arte en Lima que los catalogan como artistas populares.

Aunque ningún grupo es dócil y de fácil manipulación, los shipibos no escapan a esta regla y han desarrollado formas alternativas para adaptarse a Lima y a las leyes de occidente. Así, estos grupos amazónicos muchas veces están asociados o se apoyan en la tradición, en el mismo sentido que señala Gramsci (Crehan 2004: 60), quien postula que esta asociación con el pasado histórico o la legitimidad histórica, está construyendo discursos basados en lo tradicional para enfrentarlo con lo moderno. Tal como, Roldán Pinedo nos lo ha hecho notar en su discurso, señalando que “aún conservan sus costumbres basadas en la protección de la naturaleza y la preservación de ciertas prácticas antiquísimas como el ritual del ayahuasca.”

Cabe definir lo que entendemos como tradición, que según el diccionario es el “conjunto de experiencias y usos de cualquier rama o escuela de arte o literatura, transmitida por los predecesores y casi siempre respetada. Una reliquia.” (Crehan 2004: 72; OED Oxford English Dictionary). Además de ello, también tenemos que considerar a Eric Hobsbawm (2002), quien ha propuesto que algunas tradiciones son inventadas por cuestiones económicas y que

tienen relación con la coyuntura, los movimientos políticos y económicos del momento. Como es el caso de la reproducción de la Fiesta de San Juan (del 24 de Junio) en la comunidad de Cantagallo. En ese sentido, debemos tener cuidado en la identificación de lo tradicional, siendo cuidadosos en decir qué es lo que viene junto con los migrantes y qué es lo que se inventa estando ya en Lima. Mucha artesanía y obras de arte pudieron ser tomadas de un conjunto de repertorios de una cultura imaginada, o sea recordada según la experiencia previa de los propios migrantes.

Para resumir los conceptos de Gramsci respecto a la cultura, Kate Crehan (2002) distingue tres puntos importantes, los cuales presentamos a continuación:

1. Que las culturas son en algún modo sistemas, no necesariamente homogéneos y sin conflictos, que, sin embargo, constituyen de algún modo un todo ordenado. [Observables y determinadas]
2. Que las culturas de algún modo constituyen entidades diferenciadas y acotadas. [Heterogéneas]
3. Que las sociedades cuyo estudio propicio el nacimiento de la antropología como disciplina, se caracterizan por una oposición fundamental entre tradición y modernidad. [Discursos]

Aunque estos postulados deben ser readaptados a la situación actual y al objeto donde se apunta su aplicación: Cantagallo o indígenas shipibos. Sumándolos también a los conceptos de M. Dutta, podemos ser más específicos en el asunto de abordar la cultura en relación a la producción

artística. Así, “las culturas son en cierto modo sistemáticas, entidades acotadas, y que en las cuales existe una dicotomía fundamental entre tradición y modernidad” (Crehan 2004, 60). Es decir, que dentro de ellas mismas hay un diálogo entre lo moderno y lo tradicional, donde se observa que son determinadas, heterogéneas, y con producción de discursos. Igualmente, este detalle se verá reflejado en la composición de las pinturas, donde se combinan muchos elementos que coexisten en un mismo espacio.

En este punto, se hace evidente la complejidad de la relación de la cultura con el arte, pero todo apunta a encontrar ese orden dentro de la comunidad de Cantagallo y posicionar a los artistas dentro de ella.

Recordemos en ese sentido que M. Dutta también define la *cultura* “en términos de contextos locales, marcos del sentido común e interpretación, y espacios de significados compartidos, valores e interacciones” (2011: 9). Todo ello como acción, e interacción cultural y social, que se entremezcla en relaciones complejas. Lo cual, nos lleva a la comparación de discursos parecidos o antagónicos en el análisis. En ese caso, lo parecido conformará el discurso como sociedad, mientras que lo antagónico será parte de la individualidad y lo personal. Así, obtendremos lo que se mantiene de la cultura shipiba propiamente dicha, que está hecha de marcos de referencia comunes como de interpretaciones personales de su propio conjunto.

Ahora, retomando la relación económica, tan importante para la supervivencia de una sociedad, y situándola en un contexto actual de dominio

por parte del sistema de mercado y de las leyes del Estado sobre el terreno en el que pueden estar situados. Podemos incluir en la definición de cultura, algo que se somete al sistema económico, que “consiste en recordar que la cultura no es vista ahora como un bien suntuario, una actividad para los viernes a la noche o los domingos de lluvia, en la cual los gobiernos tienen que gastar, sino un recurso para atraer inversiones, generar crecimiento económico y empleos” (Canclini 2005). Se advierte entonces, que en cierto sentido, la *cultura* shipiba es usada por los individuos para producir objetos que finalmente serán vendidos en el mercado, y que su mercado puede estar en relación con el lugar en el cual están habitando. Con ello adicionamos que, la cultura es usada como un repertorio de cosas que son utilizadas para construir mercancías para la base económica de la sociedad. Al final, los shipibos migrantes se encuentran en un proceso donde se están adaptando y acomodándose al sistema de mercado capitalista que los está absorbiendo, sobre todo en lo económico, que al mismo tiempo está muy relacionado con lo político.

2.2. SHIPIBOS EN LA SELVA AMAZÓNICA

Esta sección complementa los datos de Cantagallo con los datos obtenidos de las primeras exploraciones de campo en la selva del Perú. Basados en el trabajo de campo realizado en Pucallpa durante una visita en el mes de noviembre del año 2011, como antesala a la investigación realizada en Lima. Los datos indican que la selva amazónica no es tan uniforme como parece, y describirla solo como una zona verde de extensa vegetación, sería pasar de alto a la complejidad y diversidad que la organizan y que la definen.

En la selva amazónica existen muchas comunidades tanto de personas, como de animales y plantas. Solo en la selva peruana existen 2,586 especies de vertebrados, sin contar a los peces, y 1,703 tipos de aves; que se distribuyen en ecosistemas internos por 96 millones de hectáreas (Instituto del Bien Común. Instituto de Estadística e informática y Amazonía probable y deseable [Douro Jeanni 2001]). Una parte del total que corresponde a 700 millones de hectáreas de la cuenca del Amazonas. Oscar Espinosa, comenta al respecto que “generalizar en la Amazonía es un sinsentido, sin embargo, se hace desde la opinión pública, el Estado y las empresas” (Reátegui 2012: 2).

Según los registros del Instituto Nacional de Estadística e Informática (Inei), la Amazonía está poblada por 1,786 comunidades indígenas, pertenecientes a 51 pueblos étnicos, que se comunican en 12 lenguas diferentes. Frederica Barclay, antropóloga de la Universidad Católica del Perú, y profesora en la Maestría en Altos Estudios Amazónicos, señala que “se trata de grupos que poblaron esos territorios miles de años antes de la llegada de los españoles” (Reátegui 2012: 2), razón fundamental para proteger sus territorios, que no ha encajado con el pensamiento occidental ni con las leyes peruanas por mucho tiempo. Por lo menos, no hasta, quizás, la creación de la Ley de Consulta Previa después de muchas negociaciones e insistencias de los grupos indígenas con el Estado, cuando en realidad se trataba de un derecho básico (Reátegui 2012: 2).

En la región Ucayali del Perú se encuentran muchas etnias que aún conservan sus tradiciones artísticas relacionadas a una cultura que se ha

formado en su contacto con la naturaleza. Los Cashibo-kakataibo, los Ashaninka, los Kashinahua, los Amahuaca y los Shipibo-conibo, que se asentaron por la zona del departamento de Pucallpa, hoy en día, atraen la mirada de los extranjeros, quienes viajan en la condición de turistas, fascinados por las imágenes paradisiacas con tribus exóticas que observan en la publicidad.

En la exploración de campo en Pucallpa (capital del departamento de Ucayali y de la provincia de Coronel Portillo) no se observó una cantidad considerable de turistas extranjeros, sino más bien de turistas provincianos. Estando en Pucallpa, la atención a primera vista fue dirigida hacia el arte shipibo-conibo, el cual se ofrece en tiendas y en las calles de las zonas turísticas y comerciales, como Yarinacocha. Entonces, estudiar el arte más a fondo motivó seguir la corriente que intenta posicionar el arte indígena dentro del mercado global, quizá con el fin de abrir el mercado. En este nuevo paradigma, el arte indígena, quizás, sea ahora solo un objeto creado en base a imaginarios culturales que son materializados para fines lucrativos. Y es que hoy en día, es más notorio, que el arte peruano es para el turismo un instrumento que sirve más para captar la atención y recolectar el dinero que viene del exterior; que para ser apreciado y valorado por los mismos peruanos. Tampoco, parece que los turistas dejen altos ingresos según lo observado durante nuestra estadía en Pucallpa, ya que, no se observa que estén vendiendo mucho con ello, en el sentido de hacerlo una actividad rentable o porque las tiendas mayormente paran vacías en la temporada alta de turismo

(noviembre). Por lo que, es necesario advertir que la producción artística (o artesana) no solo se mantiene con la venta, sino que por otros factores o actividades que pueden estar ligados al movimiento comercial normal de Pucallpa. Hace falta, al parecer en Pucallpa, aquellos circuitos en que las obras de arte deben de recorrer a través de diversas relaciones sociales que van otorgándole valor al objeto. Lo cual, les permitiría, estar al mismo tiempo más conectadas a un mercado global, y no solamente local.

La ciudad de Pucallpa está ubicada en la región de la selva baja (Omagua) al margen izquierdo del río Ucayali. Su nombre proviene del quechua *Puka Allpa*, que significa “Tierra colorada”. Según el censo de 2007, Pucallpa tiene una población de 270,780 habitantes (Inei), y es considerada como la única urbe del departamento. Según el historiador Tauro del Pino (2001), Pucallpa fue colonizada a mediados de 1840 por los misioneros franciscanos. Estos misioneros formaron grupos de indígenas de shipibos y conibos, y los pusieron a convivir en asentamientos para ser adoctrinados. El lugar fue llamado también Nueva Orán, nombre que poco se conoce. Aunque, hay debates sobre la fecha de fundación de la ciudad que vacila entre el 23 de mayo de 1883 y el 13 de octubre de 1888, tiempos en los que crecía la búsqueda y extracción del caucho.

Por mucho tiempo, el territorio de Pucallpa era todavía inaccesible. Solo a principios del siglo XX, las vías de comunicación empezaron a hacer sus primeros intentos por conectar Lima con el poblado de Pucallpa. El proyecto del Ferrocarril Central, ya mencionaba a Pucallpa (Caretas 2006) pero tras varios

contratos y aumentos de líneas férreas no pudieron llegar hasta la ciudad. Solo en 1945, Pucallpa fue conectada vía terrestre con una carretera que pasaba por Tingo María, mejorando el fluido comercial de productos con el resto del país. Sin embargo, el clima de la selva junto a sus lluvias, hacían que las carreteras no durasen mucho tiempo y sean más inseguras de la que son hoy en día. Así que llegar por la vía terrestre es todavía un problema grande. Por el contrario, las vías fluviales siempre han sido el mejor camino para la movilización en el interior de la selva. Pucallpa es el segundo puerto fluvial más importante, después de Iquitos, en el Perú. Cuando el comercio empezó a crecer se construyó el Aeropuerto Internacional Capitán FAP David Abensur Rengifo, donde empezaron a salir vuelos tanto para la Capital del Perú como para Brasil.

Pucallpa es una ciudad que basa su economía en el comercio, la industria maderera y pocamente en el turismo. Personas con menos ingresos económicos han visto por conveniente mostrar la imagen de la selva como un lugar paradisiaco, para llamar la atención de los turistas. La explotación y el uso propio de la cultura, se ha convertido en algo que les sirve para su subsistencia y para llamar la atención. Así, muchos turistas se acercan para llevarse alguna artesanía como recuerdo o viajan para participar de rituales shipibos, como el Ayahuasca, para experimentar nuevas sensaciones. También, les gusta la idea de disfrutar unas vacaciones en un ambiente totalmente ecológico y natural. Sin embargo, en Pucallpa, las fuentes principales de subsistencia que mueven el comercio son: la pesca, la

agricultura, la ganadería y sobre todo la extracción de madera (informal y formal). También, cerca de Pucallpa se encuentra una pequeña refinería de petróleo cerca del río Pachitea y unas instalaciones de gas en el distrito de Curimaná, centros que suministran el combustible necesario para las cocinas de los hogares y el motor de los mototaxis que abundan en la ciudad.

Tenemos entonces, una ciudad que se ha desarrollado en los territorios de algunas poblaciones que incluyen grupos lingüísticos de diversas índoles: el Pano, el Setebo, el Shipibo, el Cashibo y el Conibo (Morin: 1998). Es increíble imaginar que tuvieron que pasar por un proceso histórico cruel, donde tuvieron que ser presa de los traficantes de la época del caucho, de enfermedades traídas por los extranjeros, de reclutamientos, abusos y explotación (Espinosa 1998: 91). Sumado a ello fueron sometidos por una educación religiosa dirigida por los franciscanos y luego por los jesuitas, que ha transformado en parte su forma de vida y sistema de creencias. La lengua shipiba no se ha perdido, y estos grupos étnicos la siguen hablando y cultivando de manera orgullosa. Aunque, algunos de los jóvenes con quienes se conversó, han afirmado que —no hablan el idioma shipibo porque los molestan y marginan en los colegios—, pero que consideran importante aprenderlo. Observándolos, uno podría detectar ciertos rasgos físicos shipibo como el color de piel moreno, la cara redonda, pelo lacio y la estatura baja; aún así, con estas características algunos entrevistados se reconocían a sí mismos como “mestizos”. En una ocasión, dos entrevistados dirigieron la mirada al investigador y le dijeron —“tú y yo somos mestizos, y como nosotros nos salvamos de la discriminación que

hay en la universidad”. Deducimos que este tipo de discriminación podría ocasionar en la siguiente generación perder gran parte de la cultura y del idioma shipibo-conibo en la zona de Pucallpa.

La nueva generación de shipibos conformada por jóvenes que nacieron en las ciudades de la selva están perdiendo parte de su cultura, y solo algunas personas han optado por conservarla para sacar provecho de sus tradiciones explotando un nuevo mercado para sacar beneficios económicos. Solo las personas de avanzada edad optan y mantienen algún sentido ancestral en los significados de sus creencias culturales y conocen el valor social de mantener el idioma vivo. Morin (1998: 375) señala que “debilitados por la dominación foránea, las epidemias, las falsas promesas, la disminución de los recursos naturales, y la ausencia del Inca, los shipibo-conibo, no tenían otro recurso que sus chamanes *Meraya*.” Por lo señalado en esos tiempos se acrecentó la fe en estos personajes místicos, al mismo tiempo que unificaba al pueblo para conservar una identidad y una cultura. La reproducción de la cultura estaba a cargo de los maestros curanderos o chamanes a quienes se les solicitaba los rituales. Así mismo, los shipibos-conibo practicaron fuertemente el *ayahuasca*, siguiendo los pasos de los chamanes para poder captar el poder y tener visiones sobre lo que les esperaba en el futuro. A pesar, de las fuertes presiones y de las intimidaciones de algunas organizaciones misioneras que llegaron a satanizar a los chamanes, el ritual se ha mantenido hasta nuestros días. En esa dirección, se ha dado un fuerte movimiento de renovación del chamanismo, después de un periodo de crisis que ocasionaron las misiones.

Esas visiones producto de la experiencia de rituales tan importantes como el *ayahuasca*, también permitió el desarrollo del arte como identificación, como medio de comunicación y de expresión donde se revelaba un pensamiento y una visión del mundo, cuyo origen estaba en los ritos, creencias, prescripciones y prohibiciones (Morin 1998: 376).

La selva peruana que alberga un grupo humano conformado por un aproximado de 35,000 individuos (Belaunde 2009: 16; Inei 2007) es un territorio cubierto de densa vegetación. Toda esa población se enfrenta a nuevos retos y problemas que toman la mayor parte de tiempo en sus vidas buscando soluciones, mientras que tienen menos tiempo para pensar en otras cosas; por ejemplo, pensar en cómo defender su territorio, más que en el trabajo o la recreación.

El territorio amazónico fue la cuna para construir las “*malocas*” o viviendas que están dispersas a lo largo de los ríos y con techos a dos aguas para la época de lluvias (noviembre y enero) donde el caudal del río Ucayali aumenta en profundidad hasta seis metros. Pero las viviendas de la ciudad de Pucallpa contrastan su arquitectura con las casas que se encuentran alrededor, usan otro tipo de materiales como planchas de zinc en los techos, paredes hechas de *pona*, puertas y ventanas. Casas que incluyen sillas, mesas, aparadores, televisores, máquinas de coser, computadoras, laptops, equipos de video, etc. La electricidad, el agua y los desagües llegaron hace mucho tiempo como campañas de modernización. La mayoría de personas se enteran de lo que pasa en el mundo a través de la Internet y los medios de

comunicación que llegan a la ciudad con toda claridad, junto a periódicos, revistas, señales de televisión y radio. Aunque las construcciones modernas de la ciudad hayan transformado la naturaleza y contextura de la selva, no dejan de mostrar rasgos tradicionales en los adornos, algunos detalles y balcones de típicos de la selva.

La industria maderera, en especial la informal, es la que mueve económicamente la ciudad de Pucallpa. Además, de un comercio industrial de productos elaborados o importados desde Lima y otros centros industriales del país, como motocicletas, motosierras, motores fuera de borda, productos para vivienda, artefactos, etc., son los principales ejes que mantienen el movimiento económico y comercial de la ciudad. Como puedo señalar, la artesanía o la producción artística no figuran como una de las principales actividades económicas; a pesar, del fuerte empeño que las comunidades han hecho al respecto instalando el centro comercial “*Moroti Shobo*” que agrupa artesanos.

La industria maderera es una actividad que genera mucho más dinero que la actividad artística, ya que está más relacionada a políticas occidentales e industrializadas del sistema económico. Esta actividad extractiva es en un sentido contraria a la conservación de la naturaleza y al discurso ecológico que están utilizando los pueblos indígenas, que buscan proteger sus territorios en pos de la naturaleza y el medio ambiente, formando parte de un discurso ecológico mundial.

2.3. LA COMUNIDAD DE CANTAGALLO

Los medios de comunicación han representado la comunidad de Cantagallo de diversas maneras fijando en el imaginario popular un lugar habitado por gente de la selva que vive en condiciones precarias y que venden sus artesanías para sobrevivir. Esta imagen vista desde afuera, desde adentro tiene consecuencias favorables para algunos miembros, ya que, los medios de comunicación al transmitir sus imágenes han convertido muchas de las personas de Cantagallo en importantes personajes que son respetados. Roldán Pinedo, Demer Ramírez y Juan Agustín han conseguido un estatus y prestigio mayor del que tenían, mientras que al mismo tiempo han aprovechado las cámaras para vender y publicitar sus artes, sus bandas de música, sus trabajos artísticos, sus sesiones de ayahuasca, el uso de plantas medicinales, etcétera. Atraer medios es parte de su política personal, porque las representaciones muestran un papel importante a la hora de crear personajes, cargos y jerarquías dentro de la comunidad.

Asimismo, la relación con gente de la ciudad tiene un efecto social poderoso dentro de la comunidad. Tanto los videos como las fotografías que son producidas tienen un interés para quien aparece en la representación como también para quien la produce, ya que, ambos pueden sacar provecho de la situación.

Las representaciones que han hecho sobre Cantagallo algunos periodistas o aficionados atraídos por las costumbres de la selva siempre son

acompañadas de textos que muestran a los indígenas en una situación “exótica” o como una población en estado de “pobreza”, haciéndolos ver como personas que se han quedado en el tiempo conservando sus costumbres ancestrales y que ahora tratan de encajar dentro de Lima. También, los medios visuales que han reproducido videos sobre Cantagallo, en ocasiones han sido negativos para la imagen de la sociedad, tal como lo ha reclamado Juan Agustín, un dirigente en Cantagallo: “La mayoría de representaciones resalta las condiciones de vida de la gente como si viviéramos en condiciones paupérrimas, hacen investigaciones un tanto peyorativas, que dañan nuestra imagen de shipibos... dicen los shipibos son calientes, viven sobre la basura, etc.”, aunque, las representaciones más actualizadas muestren un poblador más “exótico” y llamativo, que pobre, siguen creando imágenes sobre ellos. Y estas imágenes que se generan en base a representaciones no siempre concuerdan con la realidad porque quizá se conoce muy poco de la Amazonía y de la particularidad de la cultura shipiba.

De modo que para contrarrestar estas imágenes negativas que pudieron haber creado los medios de comunicación se ha incluido detalles etnográficos en la investigación que han permitido extraer del lugar y de las personas, lo que denominaríamos las formas materiales y concretas que aparecen en un periodo de tiempo relativamente largo con datos mucho más reveladores que las representaciones normales que se han hecho hasta ahora sobre Cantagallo.

El equipo de investigación guiado en un principio por las representaciones que se encontraron en los medios, llegó a la comunidad para

hacer el primer contacto y empezar las exploraciones de campo. Estando allí, se observaron ciertas diferencias entre lo que se imaginaba que era (en base a las representaciones) y lo que se percibía en el mismo lugar. Cantagallo no era un lugar peligroso, por lo menos a comparación de otros sectores vecinos, que sí lo son. Algunas zonas aledañas son consideradas zonas peligrosas dentro de los distritos del Rímac y de Barrios Altos. Sin embargo, en Cantagallo, podíamos caminar con tranquilidad y la amabilidad de la gente nos dio mucha confianza, sobre todo la de Roldán Pinedo quien nos invitó a pasar a su casa. A pesar de que en la entrada principal de Cantagallo se puede observar que hay zapatillas colgando de los cables de luz, que son símbolos urbanos con los cuales las pandillas marcan sus territorios y advierten cuidado a quienes intenten pasar. Pero al parecer los shipibos de Cantagallo han aprendido a descifrar estos códigos urbanos y usarlos como una forma de protección para su comunidad para advertir que este territorio les pertenece.

Al paso del tiempo, el trabajo de campo etnográfico estaba dando resultados y sus primeros efectos se hicieron evidentes cuando las representaciones de los medios que habían formado algunos prejuicios se estaban diluyendo frente a la realidad. El equipo de trabajo empezó a conocer algunos protagonistas de esta migración y empezó a conversar con ellos. Estas personas decían ser shipibos, artistas y artesanos, y empezaron a ofrecernos sus trabajos.

Tocando puertas conocimos en un módulo de madera a quien era entonces ya un conocido pintor amazónico, Roldán Pinedo López. Quien se

convirtió luego en nuestro primer informante clave. Roldán Pinedo como artista-pintor se ha dedicado a producir obras de arte con pintura y tierras naturales extraídas de la Amazonía y que las aplica sobre la tela de lona como una característica peculiar de su obra. Su valiosísima relación con el equipo de investigación y la amistad que creció enseguida, ayudó a introducirnos en la comunidad, presentándonos ante los líderes de Cantagallo.

Demer Ramírez Nunta es un integrante del grupo de música “*Los Konish*”, un grupo que ha ganado reconocimiento en el ámbito artístico de Lima, también es el actual presidente de la asociación de Ashirel (Asociación de Shipibos Residentes en Lima) y la persona de quien dependía el permiso para trabajar en Cantagallo. Roldán Pinedo, nos señaló su dirección, pero no fue fácil ubicarlo. Solo después de tocar varias veces la puerta de su casa, en reiteradas ocasiones, pudimos conocerlo; pero antes, un señor que nos observaba tocar la puerta de la casa de Demer Ramírez se aproximó hacia el equipo de investigación y preguntó “¿Qué hacíamos en Cantagallo? ¿De dónde veníamos?” Para responder a sus preguntas, primero, nos presentamos como investigadores de la universidad y luego se le comunicó el objetivo de trabajar en Cantagallo. Juan Agustín, era el nombre de otro miembro de la presidencia de Ashirel, y ya lo habíamos visto en algún reportaje (Sacin 2011). Y lo que nos dijo, nos hizo recordar, lo que ya algunos profesores advertían, que en Cantagallo ya habían hecho muchas investigaciones y que la gente de allí no quería más visitantes, porque hubieron veces en las cuales los miraban “como animales de zoológico”, como si las personas fueran animales raros a los cuales había que conocer, Agustín agrega que “muchos de los investigadores

que han llegado han denigrado nuestra imagen”. En esta tensión, había la posibilidad de que los shipibos de Cantagallo rechacen el proyecto de investigación. Luego, le explicamos sobre las intenciones científicas y objetivos de la investigación, que estaban más relacionadas con el arte y con algunos pintores del lugar con quienes trabajaríamos en reiteradas visitas. Al fin, comprendió y nos arregló una reunión con Demer Ramírez, el presidente de la comunidad, para otro día. El sentimiento de rechazo estaba perdiendo fuerza. Roldán Pinedo parecía no entender la importancia de presentarnos en su comunidad, si solo lo visitásemos a él, nos decía, no habría problema, tampoco le parecía algo que no se debía hacer, a menos de que haya pensado dejar de ser el punto de interés del investigador.

La entrevista que tuvimos con Demer Ramírez resultó ser la situación más tensa durante la investigación. Juan Agustín presentó al equipo y nos dejó en la puerta de la casa de Demer Ramírez, y luego se fue. Demer Ramírez al recibir al equipo de investigación, los invitó a pasar y a sentarse. El investigador empezó a exponerle las intenciones de la misma forma como se le había expuesto a Juan Agustín. Demer Ramírez quedó algo pensativo, sin mirar a ningún rostro, huyendo la mirada, presentíamos el rechazo, no obstante, comenzó su discurso que respondía a las propuestas del equipo. Un momento con mucho silencio... Hasta que, al fin, se sintió un alivio, cuando Demer Ramírez señaló que las intenciones del equipo de investigación “no afectaban a la comunidad”, y que no había problema de que se empezara la investigación, siempre y cuando, se adjuntara una carta de la universidad para formalizarla.

La siguiente vez que les visitamos, “todos parecían saber quiénes éramos y qué hacíamos allí” —señala un miembro del equipo. Como si hubieran avisado a todos por el megáfono. El equipo de investigación con más confianza, empezó a tocar puertas de las calles principales. La gente salía y atendía en la puerta de sus casas, la mayoría resultaba ser artesano y nos mostraban sus trabajos y trataban de vender alguno de ellos. Roldán Pinedo, reaccionó igualmente, y a los pocos días ya quiso nombrarme como padrino de una de sus hijas, aunque la idea me cayó de sorpresa, no descarté la posibilidad de apoyarle, en forma de retribución o de entablar una relación más amical.

Para conocer más sobre Cantagallo y sus alrededores, al frente de la comunidad se encuentra la “Huerta perdida”, uno de los barrios más peligrosos del centro de Lima. Sin embargo, la comunidad se ha constituido y los shipibos se han organizado y conformado una sociedad que se ha asentado desde el año 2000 en un territorio que servía de morada a muchos delincuentes que deseaban pasar la noche allí, los shipibos los desalojaron cuando recién estaban llegando a la zona. Después de desalojar a los delincuentes tomaron posesión del lugar, formaron una sociedad en la que la mayoría de sus miembros son jóvenes y adultos que trabajan como artesanos y artistas.

Al otro lado de Cantagallo, en dirección contraria a la Huerta perdida, se encuentra el Mercado de flores de Cantagallo (Km 6.5 de la Vía Evitamiento) en el distrito del Rímac al costado del río con el mismo nombre. Roldán nos invitó a pasar a su taller, dentro de uno de los 85 módulos de *triplay* (Láminas

de madera procesada dispuestas unas contra otras pegadas con adhesivo), fabricado con productos que se consiguen en ferreterías o madereras, con dimensiones de 3x3 metros, los módulos son distribuidos en 4,500 metros cuadrados.

Cuando uno camina por aquellas calles angostas de Cantagallo junto a Roldán Pinedo o Juan Agustín Fernández, subiendo o bajando de aquel morro de tierra, uno parece imaginar que encontrará de pronto alguna *maloca* como si estuviese caminando en Pucallpa. Las casas de madera y otras con paredes de *triplay*, son completamente distintas a la mayoría de casas de concreto que encontramos en Lima. Convierten a Cantagallo en un oasis arquitectónico dentro de la grande ciudad de Lima, donde algunas paredes han sido pintadas por sus propios dueños con colores brillantes y primarios, otras han añadido algunos dibujos y pinturas. También algunos shipibos han permitido que artistas urbanos pinten alguna de sus obras artísticas y *grafitis* en las fachadas de sus casas.

Cantagallo se ubica un territorio que está en manos del Municipio de Lima y que es propiedad pública según las leyes peruanas. Sus pobladores se apropiaron por más de diez años del lugar en donde han construido sus viviendas. Ahora, enfrentados al proyecto Vía Parque Rímac de gran envergadura que ya empezó a ejecutarse hace algunos meses, para que, puedan pasar las nuevas vías de autopistas que irán por debajo del río Rímac, y para que puedan construir un teleférico que bajará desde la punta del Cerro San Cristóbal hasta la zona de Cantagallo, llegando a un parque ecológico que

estará en el lugar donde están las viviendas actualmente, así lo señaló Juan Agustín Fernández, uno de los dirigentes de la comunidad.

El proyecto Vía Parque Rímac es parte de las políticas de desarrollo y de modernidad, articulado al progreso de la ciudad de Lima, y en general al progreso del Perú. Su objetivo es solucionar el problema de tránsito vehicular en la capital y recuperar las laderas del río Rímac que se encuentran descuidadas. Este proyecto apuesta por la ingeniería de los túneles con la intención de revalorizar un espacio hasta ahora ignorado por la ciudad. De acuerdo a la página web de la Municipalidad Distrital de Lima, el proyecto se realiza mediante la concesión privada con la empresa privada Línea Amarilla SAC (Lamsac), con el respaldo del grupo OAS (de Brasil), con una inversión de US\$700 millones, que hará posible una vía por debajo del río, por casi 25 kilómetros, concentrando 11 distritos de la capital.

El proyecto Vía Parque Rímac, no solo es un proyecto de ingeniería de primer nivel para el Perú, ya que nunca antes se había hecho algo similar, sino que involucra un compromiso con el medio ambiente y con la sociedad. Es decir que el proyecto posee dos aspectos importantes, un discurso modernizador y otro ecológico para reemplazar la zona de Cantagallo. Ello se ha convertido en un problema para los indígenas que habitan allí, lo cual está quitando tiempo de sus vidas para resolverlo, acompañándose de preocupaciones y ansiedades.

El proyecto quiere recuperar 6 kilómetros de la ribera del río Rímac reforzando con muros de contención e incorporando áreas verdes que mejoren

sus condiciones medioambientales. Otro aspecto es la inversión que hará la Municipalidad de Lima para la construcción de un gran parque verde en la zona de Cantagallo. La difícil situación en la que se encuentran es importante, ya que el proyecto se ve confrontado con más de mil pobladores que viven en el área conocida como margen izquierda del río Rímac, donde se han destinado S/.10 Millones, ya que las viviendas de Cantagallo deben ser destruidas por estar dentro del trazo del proyecto. Según algunos datos que tiene la Pontificia Universidad Católica del Perú (Ramos 2012), ya comenzaron las negociaciones para reubicar aquellas familias, y hasta la fecha, solo 50 familias se han mudado al Complejo Multifamiliar Acomayo, en el cercado de Lima. Aunque, la empresa concesionaria sigue construyendo el segundo Complejo Patio Unión que albergará otras 420 familias. Por otro lado, les dan opción a quienes quieran, puedan acceder al programa de compensación de viviendas, de acuerdo al valor de sus predios, con reparaciones que llegan hasta los US\$ 30 mil.

Este problema que está presente en las vidas de los pobladores de Cantagallo, y que afecta en los quehaceres y en los trabajos que desempeñan, es parte del contexto en el que viven los artistas shipibos. Así, por lo menos, hay una especie de determinismo social basado en relaciones sociales, que vienen a conformar el contexto de la obra de arte y del artista. P. Descola (1987; 1998; 2005), menciona que los Achuar, y en general en la concepción Amazónica, no importa tanto el objeto de intercambio como en la sociedad occidental sino que son más importantes las relaciones sociales que se hacen

a consecuencia del intercambio, algo parecido a lo que hacen sus primos shipibos.

Roldán Pinedo está preocupado por lo que sucederá con Cantagallo, ya que, una dispersión y desalojo podrían variar su red de relaciones y prestigio dentro de la comunidad. Pinedo como cualquier otro dirigente y artista importante en la comunidad, alejado de su grupo, no tendría el poder que posee ahora, sería uno más en la jerarquía social de la ciudad de Lima, quizás un migrante pobre.

2.4. ARTISTAS Y ARTESANOS AMAZÓNICOS EN LIMA Y EN CANTAGALLO

La diferencia primordial entre lo que es arte y lo que es artesanía es la siguiente: mientras que el primero conserva una sustancia ritual con valores y símbolos únicos; lo segundo aparece, como diría Walter Benjamin (1936), en la época de la reproductibilidad industrial en masa, donde se hacen muchas copias del mismo objeto sin ningún tipo de ritual previo. Los objetos producidos por esta segunda forma, han perdido el “*aura*” (Idíd.), aquella sustancia ritual que mistifica al objeto. El ritual al mismo tiempo es parte de una religión y cosmovisión en particular, donde alguna vez, los objetos artísticos de hoy fueron partícipes y fueron usados para fines mágico-religiosos. El ritual ligado al “*aura*”, está íntimamente acompañado de un proceso de reflexión; es el acto ritual un proceso artístico en sí mismo, la expresión del espíritu de una cultura y de un tiempo, tal como lo ha señalado Els Lagrou (2010: 32). Se añade a este

elemento cultural la preparación espiritual y la participación del individuo, que le dará un valor agregado al objeto que se está creando.

Otras diferencias entre arte y artesanía las señala Marí Solari, —“El arte popular, comienza cuando ellos pintan para ellos mismos, para su propio pueblo (...) mientras que la artesanía, sirve para vender, bien hechos a mano, pero ya comercial”. Por otro lado, Elena Valera tiene su opinión al respecto —“artesanos son todos los que producen collares, mantas, no todos pueden producir como algunos pintura, no todos pueden de esa manera, ellos nos consideran artistas. No todos hacen... la mayoría son artistas [en Cantagallo]. Hay otros también que están en el camino practicando [refiriéndose a los jóvenes]”

Debemos recordar que los artesanos aparecieron en la zona de la selva, en Pucallpa, tal como se constató durante las exploraciones de campo que se realizaron en aquella zona. Los objetos producidos por los shipibo-conibo en Pucallpa se muestran al mundo a través de un proyecto cooperativo llamado Jaín Mároti Shóbo (o casa de venta), que reúne mujeres artesanas en una tienda comercial en la plaza principal de Yarina, a quince minutos del centro de Pucallpa en moto-taxi. En aquel local, las artesanías son puestas a la vista de los turistas y de los compradores.

En Yarina se encuentra la tienda “Mároti Shobo”, que según Morin (1998: 400) resultó todo un éxito para desarrollar la artesanía shipibo, con la venta y exportación de sus productos, elevando el costo de los productos y

hasta mejoró la calidad de las artesanías llegando a cubrir características para la exportación internacional.

En cambio, en la soledad y oscuridad de la tienda “Mároti Shobo” que conocimos, se realizó una serie de entrevistas a las mujeres que atendían a los que se aproximaban al lugar. Era noviembre, y según las señoras era la época más alta en ventas, y los investigadores eran los únicos turistas que visitaban la tienda a horas de la tarde, durante 3 horas solo entraron cinco turistas.

Al ingresar a la tienda se acercó una mujer que nos llevó a su puesto, uno de los 25 que hay en toda la tienda, y que están una tras otra formando una “U” y que el visitante puede recorrer mirando todas las artesanías. Los puestos son pequeños (3 x 2 metros cuadrados y hechos de madera), en sus paredes están colgadas las artesanías que ellas producen, empezando por pulseras, aretes, collares, monederos, bolsas, carteras, brazaletes y otros más grandes como fundas, tapices, manteles, pantalones, faldas, cobertores, etc. Algunos objetos son usados para decorar los ambientes, como plumas, vasijas, flechas, cruces, etcétera. Por otro lado, cuando preguntamos a una señora que vendía en la tienda sobre alguno de los significados de los motivos que aparecían en los objetos, nos dijo —“que no sabía y que ella lo había aprendido de sus abuelos, los había copiado y los repetía en sus artesanías”. La señora, quien se consideraba shipiba, desconocía algo primordial en el desarrollo y creación de los motivos shipibos, que aparecían en casi todos los objetos que vendía. Sabíamos que lo primordial era la relación de las visiones que se producían durante la participación en el ritual con ayahuasca con las artesanías

de la tienda de “Mároti Shobo”. Cuando se preguntó a las mujeres que me ofrecían sus productos, si habían participado del ayahuasca, muchas de ellas respondieron —“No”, otras a diferencia, me respondieron que —“sí, una vez”, pero, no lo volverían a hacer porque no fue una experiencia agradable, porque algunas de ellas vieron una boa gigante que les ocasionó mucho miedo.

Así, las mujeres shipibo de esta generación, o sea las que hoy en día te ofrecen sus productos en la tienda *Mároti Shobo*, están perdiendo el conocimiento de las antiguas prácticas, la mayoría (las más jóvenes) desconocen el origen de los motivos shipibos presentes en sus propias producciones. Así, estos objetos han perdido el “aura” que señala Walter Benjamín o la razón primordial de ser, como objetos salidos de rituales y experiencias místicas. Para que, finalmente sean solo objetos de intercambio monetario.

Como señala Morin (1998: 333-335) los Shipibo-Conibo separaban la producción de objetos por sexos, es decir que los hombre tienen a cargo los trabajos en madera, caña, piedra y hueso, canoas, pipas de tabaco, armas de caza y pesca, instrumentos de música o para la agricultura, o hachas de piedra o cuchillos ceremoniales; las mujeres son especialistas en el arte de la cerámica y el tejido. Aunque hay algunos trabajos en que ambos sexos comparten, como la cestería.

Una señora de la tienda contaba que solo las mujeres diseñaban las formas, tanto así que los hombres una vez que habían fabricado sus propios

objetos iban donde sus mujeres a pedirles un diseño, cuando ellas les entregaban, ellos lo repetían, y solo así, lo reproducían. Morín señala que “solo las mujeres conocían este arte de motivos que servían como emblema de la identidad y como marca para diferenciarse de otros grupos étnicos” (1998; Belaunde 2012). Por ejemplo, los *Kakatai*, una tribu vecina al oeste de Pucallpa que viven muy cerca de la comunidad de San Alejandro, y a quienes se refiere Montalvo (2010) en una de las mejores etnografías clásicas (realizada en la década de los sesenta), como un grupo mágico religioso, que evadió el desarrollo artísticos a comparación de los shipibo-conibos. Solo ahora, como nos ha podido comentar Alex Huerta-Mercado, profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que “los *Kakatai* no han desarrollado una artesanía tan bonita y elaborada como la del otro grupo, pero ahora con el incremento y beneficios del turismo quieren desarrollar una artesanía imitando a los shipibo-conibos”. En ese sentido mientras que las mujeres shipibo-conibo participaban del ayahuasca para generar motivos y diseños (*kené*) artísticos para los objetos producidos por la comunidad; los *Kakatai*, habían usado el ayahuasca más para un fin religioso para protegerse de espíritus malos (*yoshin*) que podían acabar con la tranquilidad de uno. Así, los Shipibo-conibo habían desarrollado su religión más que los *Kakatai*.

Adicionalmente, Bruno Illius ha señalado que “la producción en masa [en la actualidad] de la artesanía ha traído la pérdida de la calidad e identidad en la obra artesanal, a la par de las variaciones en el rol social y económico de la mujer” (1994: 213). Mientras que los artistas, por el contrario y a diferencia de

los artesanos, están perfeccionando sus técnicas para alcanzar reconocimiento y posición dentro del arte contemporáneo.

Por consiguiente, los artistas amazónicos que aparecieron en Lima, empezaron a mostrar su obra revolucionaria mucho antes que los artesanos shipibos que migraron a Cantagallo. Giuliana Borea (2008), por ejemplo, produce un artículo sobre Rember Yahuarcani, un artista amazónico Huitoto, que encontró la forma de sobresalir en Lima a través de la creación de obras de arte.

Rember Yahuarcani nació en Loreto el año de 1985, su padre fue pintor y le incentivó a que viajara a participar de una exhibición artística titulada la “Serpiente de Agua”, realizada en Lima, allí conoció a importantes personajes que se encontraban en los círculos más altos de la cultura artística. Rember, encontró la oportunidad de conocer y observar el arte contemporáneo desde el punto de vista de estos especialistas como Gredna Landolt, Pablo Macera y Christian Bendayán. El conocimiento que adquiría y su observación fueron dándole ideas para insertarse en el campo artístico explorando el uso de la pintura sobre tela. Aquellas ideas, no se alejaban ni se desprendían de la cultura que le formó desde que había nacido, sino que su cultura le ayudó a explorar nuevas alternativas de creación y práctica artística. Sus nuevas experiencias y el apego a su cultura, dieron forma a su propio vocabulario pictórico que lo llevó a ser un pintor reconocido hasta ahora en los círculos sociales artísticos de Lima y del mundo. Su cultura le proveía de muchos temas mitológicos Huitoto que se representan en sus pinturas, usando tierras de color

y materiales traídos de la Amazonía, evitando óleos y témperas como en la cultura occidental, marcaba una característica nueva dentro del arte. Algo parecido sucedió con otros personajes que nacieron en la selva como Víctor Churay, Christian Bendayán, Pablo Amaringo, y otros más que lograron cierto posicionamiento artístico.

Al igual que Rember Yahuarcani y otros artistas provenientes de la selva, Roldán Pinedo nació en la selva y pertenece a la etnia shipiba, también se ha dedicado al arte de la pintura, y desde que empezó a pintar ha ido mejorando hasta ser considerado en algunos círculos de arte popular de Lima, pero todavía no ha podido alcanzar estar en la lista de pintores de arte contemporáneo, como Rember Yahuarcani.

Según Roldán Pinedo, Cantagallo, apareció no hace más de doce años en Lima, cuando un grupo pequeño de cinco familias shipibo-conibo fueron invitadas a una feria para vender sus artesanía en las navidades del año 2000 a orillas del río Rímac, justo al frente del Mercado de Flores. Cuando la feria terminó, ellos se quedaron allí y empezaron a construir pequeñas habitaciones para dormir. Desde ese momento y hasta la fecha muchos integrantes de aquellas familias pioneras no se han movido de allí. Allí se organizaron y transformaron el asentamiento humano en una comunidad indígena dentro de Lima. Los vendedores que habían sido invitados por la misma Municipalidad del Rímac para realizar un mercado eventual, pasaron a ser invasores, desde el punto de vista de quien los invitó.

Desde entonces, para Roldán Pinedo, algunos nombres empezaron a hacerse legendarios para algunos niños, turistas e investigadores que escuchaban la historia del origen, que parece un cuento mítico. Aquellas familias pioneras, encabezadas por algunas personas son recordados y reconocidos. La mayoría de ellos han permanecido hasta el día de hoy en la comunidad shipiba de Cantagallo y velan por su seguridad. Laurencio Ramírez es el nombre de uno de ellos, fue el primero en llegar, junto a la familia de Gustavo Ramírez.

Cantagallo al principio fue una zona donde moraban algunos drogadictos y delincuentes que acecharon a estos primeros migrantes shipibos. Los niños y jóvenes eran los más vulnerables y presas de robos. Por lo que, se construyeron reglas que normaban la salida de los niños impidiéndoles caminar fuera de sus casas pasada las nueve de la noche. Inclusive los adultos, si salían, debían caminar acompañados por parientes o amigos. La lucha era constante con aquellos delincuentes que los rodeaban y siempre estaban al acecho de quien no respetase las normas. El problema era serio y provocó una junta para declararles la guerra a esos aprovechadores y ladrones. De ese modo, lo que sucedió después, es que, los shipibos se armaron con arcos y flechas para defender las nuevas tierras que habían colonizado y quitado a aquellos delincuentes. En la batalla, cuenta Roldán Pinedo que, a punta de lanzas y flechas lograron vencer a pesar de los numerosos heridos, dejando al líder de las pandillas de delincuentes semimuerto a consecuencia de una flecha que se había incrustado en su espalda. Al día siguiente, los gallos cantaron, y

alguien pronunció, “¡Canta gallo!” —Refiriéndose a los delincuentes—, frase que inspiró el nombre de la comunidad.

Hoy en día solo cuentan con un acta de apropiación de tierras que el Municipio del Rímac les ha dado, siguen sin servicios básicos que ocasiona que las enfermedades se propaguen fácilmente y afecten a muchos niños, por ello, los pobladores instalaron por sí mismos, algunos tubos de desagüe, cañerías de agua y cables de luz para los módulos en donde viven. Sin embargo, los pobladores de Cantagallo siguen instalados en el lugar y con sus propios recursos han hecho ciertas mejoras instalando agua potable, electricidad, desagüe, teléfonos e incluso ahora ya cuentan con internet inalámbrico.

Cantagallo alberga cerca de mil habitantes que se separaron de la zona de Avshil y decidieron posicionarse en la zona donde depositaron los escombros del incidente de Mesa Redonda (Sábado, 29 de diciembre de 2001, 19:00 horas, hubo un incendio en el distrito de Barrios Altos, en la zona comercial y céntrica). En aquel gran montículo de tierra que formaba una especie de cerro pequeño, el cual aplanaron para construir sus viviendas, se mudaron todos los artistas y artesanos. Roldán Pinedo cuenta que empezaron a aplanar el cerro de escombros, con sus propias manos cogiendo palas y picos: “todos trabajaban, incluyendo mujeres y niños”. Así, se apoderaron de la parte alta y tuvieron más espacio para recibir a más migrantes de la zona de Ucayali que empezaron a venir a Lima en más cantidad. Para el año 2000 ya se encontraban instalados en la zona alta de Cantagallo, habían construido

pequeñas residencias al estilo arquitectónico que se aprecia en la zona de la selva. Se habían separado de la zona de abajo (Avshil) que también albergaba otros shipibos y otros migrantes cuzqueños. Como dice Roldán Pinedo “desde el río Rímac hasta la zona más alta del cerro San Cristóbal, parece una miniatura que representa al Perú: costa, sierra y selva.”

Con el paso del tiempo y desde hace cuatro años atrás después de que Elena Valera fue presidenta de Ashirel, la parte alta se dividió en dos zonas más, que correlacionan con la identidad y el tipo de producto que fabrican: la zona de los artistas y la otra zona de los artesanos. Las casas pintadas con figuras y de colores fuertes son un reflejo de la apreciación estética y de quienes viven allí. Muros pintados con colores primarios (magenta, cian y amarillo), que contrastan entre sí, produciendo una atracción para que la vista se dirija hacia ese lugar. Las calles estrechas, algunas por donde solo una persona puede caminar son como ventanitas que nos hacen ver el cielo y la gran ciudad modernizada de Lima a lo lejos. En ese sentido, Cantagallo parece un oasis dentro del tumulto, a orillas del río Rímac y al costado del gran cerro San Cristóbal que en su punta hay una cruz cristiana, que sigue dominando desde lo alto el pequeño cerro de Cantagallo.

En Cantagallo observamos que algunas viviendas se convirtieron en iglesias cristianas evangélicas, y que por lo visto, hay pocos católicos en la zona; pero, la gente que camina por allí, sobre todo mujeres adultas, se muestran con trajes típicos de la selva para demostrar que aún mantienen sus costumbres. Su cultura está presente y se materializa, ya que se percibe al

caminar por la zona, o en las conversaciones con algunas personas del lugar, siempre se nota la forma de hablar con aquel dejo amazónico.

Los adultos enseñan el idioma nativo a sus hijos en sus casas; los altavoces o megáfonos, que de rato en rato suenan, andan enviando mensajes en el idioma shipibo, que para cualquier otra persona le parecería ruidoso, extraño e incomprensible. Con estos medios los shipibos de Cantagallo han mantenido durante estos años de apropiación el idioma vigente y lo siguen transmitiendo. Por ejemplo, cuando le pregunté por su nombre a Roldán, él me respondió que —“la gente de Cantagallo posee dos nombres”, y me dio los suyos. Su segundo nombre era, “Shoyan Sheca” en idioma shipibo. De ese modo, si uno conversa con alguien de la comunidad, casi siempre puede que éste le de sus dos nombres, con el que sacó su Documento Nacional de identidad (DNI) o el nombre shipibo que recibió al nacer.

La zona arenosa llena de piedras y basura por las calles sigue observándose en la actualidad, y es algo difícil de no ser percibido, al mismo tiempo se convierte en un aspecto negativo de la comunidad, detalle que desde afuera siempre ha recibido las más duras críticas. Algunos periodistas (Sacín 2011) a modo de denunciar las condiciones de pobreza en las que viven los pobladores de Cantagallo, han mostrado, este lado terrible de Cantagallo. Reportajes que denuncian y acentúan estas críticas muestran las condiciones de salubridad en las que viven, dándoles una imagen negativa a la vista de la mayoría de peruanos. Como dice Juan Agustín —“¡Dañan nuestra imagen!” Un ejemplo de ello, es el reportaje de Leah Sacín (2011) que se presentó en el

canal de televisión Panamericana, en donde los shipibos son mostrados con una atractiva cultura amazónica, pero viviendo en condiciones precarias, peligrosas y pobres.

En Cantagallo, en la zona de abajo que está bajo el poder de Avshil, hay una escuela que se ha creado con el objetivo de que los niños tengan una educación intercultural y bilingüe. Fue construida como parte de los programas y políticas de instituciones que vienen con el objetivo de apoyarlos, aunque, sin un estudio serio y sin escuchar las necesidades de los shipibos. No ha servido de mucho, ya que pocos niños asisten a la escuela intercultural, sobre todo porque al separarse Ashirel y Avshil, estos últimos no dejaban que los niños del otro grupo entren a la escuela. Como se observó, las aulas estaban vacías y cuando preguntamos si asistían, algunos pobladores respondían que muy pocos enviaban a sus hijos allí, Roldán Pinedo apoyó el enunciado, porque la mayoría de niños aprenden el idioma shipibo en sus casas y les parece mejor a los padres enviar a sus hijos a las escuelas de los alrededores donde aprenderán el castellano.

TERCER CAPÍTULO: CONVIRTIÉNDOSE EN ARTISTAS DE CANTAGALLO

3.1. AMPLIANDO REDES: IDENTIDAD Y AGENCIA

La identidad de una comunidad como la de Cantagallo, se define bajo los aspectos comunes que guardan los individuos que la conforman. La identidad de una comunidad comienza con la identidad de las individualidades. Para este caso, uno de los aspectos más relevantes, es que, Cantagallo está conformado por muchos artesanos y artistas indígenas como Roldán Pinedo, Elena Valera, Guímer García y Rusber García. Son ellos los que hablan sobre Cantagallo, han construido sus propias interpretaciones y describen su sociedad para darle una identidad.

Por ello, la identidad individual es importante en esta investigación, pero a pesar de la complejidad para configurar la identidad de alguien, solo se ha rescatado la relación cultural y algunos aspectos que tienen en común o difieren entre los artistas. Una de las características que conforma la identidad

común del artista de Cantagallo es que antes de pintar un cuadro, participa en un ritual de ayahuasca como parte del proceso de producción de sus obras de arte, donde encuentra inspiración para las formas y los colores que utilizará; otra característica peculiar de ellos, es el colocar sus nombres en shipibo para la firma de sus pinturas o, autodefinirse como “pintores shipibos”.

La identidad individual, en cambio, es más compleja cuando se trata de describir a las personas con quienes estamos trabajando y entrevistando. Para profundizar en ello, se utilizaron los datos del trabajo de campo según la propuesta de Ted C. Lewellen (2002: 92), quien señala que la identidad se construye en base a tres preguntas:

- a) ¿Cómo los individuos se perciben a sí mismos?
- b) ¿Cómo la persona es popularmente percibida?
- c) ¿Cómo el individuo es percibido por el científico social?

Tomando este modelo basado en estas tres preguntas se obtiene un concepto mucho más amplio para describir la identidad de los artistas shipibos de Cantagallo, desde diferentes puntos de vista. De modo que, las aplicaremos para construir la identidad de nuestros personajes con los discursos que emanan de ellos mismos, con los discursos que se desarrollan a partir de otras personas relacionadas con los artistas shipibos para, finalmente, construir nuestro propio discurso sobre la identidad de los artistas shipibos que viven en Cantagallo.

Roldán Pinedo tiene un discurso muy desarrollado en cuanto a lo que significa ser artista shipibo, él es una persona adulta y con objetivos claros dentro de la comunidad. Además, es una persona que ha aparecido en los medios de comunicación y en algunas publicaciones, acción que le ha permitido ganar cierto prestigio y posicionamiento social. Rusber García, al contrario de Roldán Pinedo, es joven y amante apasionado de la pintura, y siempre cuando lo visitábamos se encontraba pintando; aunque, no es conocido en los medios, desarrolla pinturas muy elaboradas y dedicadas, llenas de color y detalles. Mientras que, Elena Valera quien fue esposa de Roldán Pinedo, es ahora una de las pocas pintoras mujeres de Cantagallo, y representa el lado femenino de la investigación. Todos ellos, tienen un discurso acerca de sí mismos, y hay gente que los ha conocido y ha creado discursos acerca de ellos.

Con aquellos detalles que definen la identidad del artista, es necesario aclarar el punto de vista por el cual abordamos el tema. Es decir, cómo la antropología visual encuentra sus argumentos en la creación y la acción individual de los artistas.

Por otro lado, en la teoría antropológica del arte de Alfred Gell (1998: 28-65) se dibuja una relación de las individualidades de cada artista con otros sujetos (Recipiente). Esta relación es producto de la obra de arte que el artista crea. El modelo reformula la idea básica de la red social de los artistas y señala elementos que se van a relacionarse entre sí y cómo es que se va configurando el poder que se le otorga al objeto para darle la categoría de

“obra artística”, que en el sentido de M. Foucault (1970), conforma la red de relaciones por las que la obra de arte va adquiriendo poder.

Entonces, el modelo de Alfred Gell define los siguientes elementos: El *índice*, uno de ellos, al cual es denominado como las entidades materiales que son motivadas por inferencias abductivas; el *Artista* es el individuo creador; el *Receptante* es conformado por otros sujetos que forman la red de relaciones sociales y que ejercen agencia a través del índice; otro elemento, finalmente, es el *Prototipo* que es la entidad que sostiene y representa el índice. El resultado es un cuadro inter-relacional que combina estos cuatro elementos formando lo que Gell (1998) considera las rutas por donde circula el objeto de arte a través de su existencia.

ÍNDICE (OBRA)	↔	RECIPIENTE (PÚBLICO)
↕	↔	↕
ARTISTA - AGENTE (INDIVIDUO CREADOR)	↔	PROTOTIPO (CULTURA RECORDADA)

Fuente: *Elaboración propia. En base a la reinterpretación del cuadro propuesto por Alfred Gell (1998: 29). 2012.*

Expandiendo su teoría a la relación de múltiples artistas, índices, receptores y prototipos que están interactuando formando una red de relaciones sociales de intercambio por donde circula el objeto artístico. En

Cantagallo, la mayoría son artistas y aprenden unos de otros, forman complejas relaciones para adquirir estatus o prestigio dentro del grupo, pero a la vez también crean relaciones con sujetos fuera del grupo para aumentar correlativamente el valor de sus obras.

Para Alfred Gell, el artista es un *agente social*, y un “agente es un recurso, el origen de eventos casuales, independientemente del estado del universo físico” (Gell 1998: 16), alguien con el poder para modificar la estructura del ambiente. Gell en efecto, desprende de la cadena total de causa-efecto y construye una definición de agente independiente de esta relación, dándole total autonomía, llamándole “el origen” de toda acción individual, conforme a la espontaneidad, a la invención o acción creativa, que corresponde a todo artista. El artista de Cantagallo está sujeto al medio que lo rodea y a los problemas que están sucediendo en Cantagallo. Estos artistas usan el diálogo, la pintura y otros medios para ejercer presión sobre el medio y transformarlo. Así, los pintores de Cantagallo, por ejemplo, han creado todo un estilo pictórico nuevo para insertarse en la sociedad sacando provecho de su cultura amazónica. Han usado su cultura para insertarse en la sociedad limeña, atrayendo público y turistas a Cantagallo para que compren sus productos artísticos. Luchan y se esfuerzan para mantener el desarrollo de este sistema de producción artístico, mejorando sus productos y construyendo redes sociales. Vender arte es difícil en nuestra sociedad, a menos que seas un artista exitoso y de renombre. Para contrarrestar ello, los objetos deben tener un *plus*, valor agregado que ayude a diferenciarse de otras artesanías que se

producen en el país, como objetos que representen la naturaleza, en lugares donde es escasa.

El artista es el productor del objeto artístico producido llamado la “obra de arte” que es “cualquier artefacto en virtud de ser una cosa manufacturada, motiva una abducción la cual especifica la identidad del agente quien hizo u originó esto” (Gell 1998: 23). En ese sentido, las obras de arte son consideradas como objetos en íntima relación con los agentes sociales (Ibíd. 1998: 13), pero no tan importantes en el mundo shipibo como las relaciones sociales en sí que se desprenden de esta relación artista-obra.

Los artistas crean obras materiales u objetos artísticos que circularán por una red de relaciones humanas complejas (Lindemann 2006). Ellos poseen una cultura, que la utilizan para construir su identidad individual y grupal. Han creado su propia *identidad*, que quizá difiere ya de los grupos que aún viven en la Amazonía. La identidad actual de la gente de Cantagallo la definimos en relación al trabajo que desempeñan, el artístico, para poder comunicar un discurso visual sobre temas relacionados con la preservación de la naturaleza, a favor del medio ambiente y la ecología.

La complementariedad del discurso textual y visual sobre la cultura representada por el artista, se abre paso a través de las estructuras impuestas por algún grupo dominante, y como ejemplo, pueden verse enfrentados a las leyes más poderosas que entran en debate sobre *¿si es arte?* lo que ellos producen. En ese sentido, sus discursos deben enfrentar a grandes instituciones que tienen el poder legitimador de lo que es arte contemporáneo

en Lima, como los especialistas, curadores, críticos e historiadores del arte (Lindenman 2006), personajes que son parte del grupo dominante.

<p>ÍNDICE</p> <p>(05 OBRAS DE ROLDÁN, 05 OBRAS DE RUSBER Y 02 OBRAS DE ELENA)</p>	<p style="text-align: center;">↔</p>	<p>RECIPIENTE</p> <p>(PABLO MACERA, BELÉN SORIA, MARI SOLARI, RILDO CAMPANA, INVESTIGADORES ETC.)</p>
<p style="text-align: center;">↕</p>	<p>CONTEXTO (DISCURSOS)</p> <p style="text-align: center;">↔</p>	<p style="text-align: center;">↕</p>
<p>ARTISTA</p> <p>AGENTE</p> <p>(ROLDÁN PINEDO, RUSBER GARCÍA, ELENA VALERA)</p>	<p style="text-align: center;">↔</p>	<p>PROTOTIPO</p> <p>(CULTURA SHIPIBA: RITUALES, COSTUMBRES, ETC., DISCURSO ECOLÓGICO, NATURALEZA Y AMAZONÍA)</p>

Fuente: Elaboración propia. En base a la reinterpretación del cuadro propuesto por Alfred Gell (1998: 29) con los datos obtenidos en el trabajo de campo.

Los artistas como miembros de un grupo donde hay competencia entre ellos, tienen que abrirse paso frente a estas estructuras internas y externas de poder reforzando sus discursos étnicos y culturales (Prototipo) frente al grupo

dominante (Recipiente), para conseguir más relaciones sociales, con el fin de sobrevivir, reproducir su cultura y para encajar en los círculos artísticos de arte contemporáneo; aunque, parece ser que solo Roldán Pinedo esté más interesado en conseguir ese reconocimiento que los otros casos.

Marí Solari, especialista en arte popular, compra las pinturas de Roldán Pinedo para exhibirlas en su tienda “Las Pallas”. Ella contó sobre cómo conoció a Roldán —“Sabes que, yo tengo una duda, de esto, porque no sé si yo encontré a Roldán, o Roldán encontró a mí; o que yo le visto en una exposición”. Marí Solari —recuerda—, que primero se apareció con, y en ese entonces, su esposa Elena Valera, casi hace cinco años atrás (2007 Aprox.). —“Yo no sé si él vino aquí [tienda], que escuchó de mí, o que si yo le he visto exponiendo en algún sitio”.

Por otro lado, los artistas son productores de mercancías (Índices), creadores de valores de cambio y de objetos destinados al mercado (Mandel 1971: 54). La cultura y la representación de la cultura en los discursos textuales y visuales, son ya mercancías, dentro del sistema económico actual, ya que, los artistas producen obras de arte, que además de únicas tienen un fin estético, materialmente construido. Sin duda son objetos especiales, contruidos, o bien objetos naturales manipulados con una intención estética y puestos en un contexto que subraya una manera simbólica de considerarlos (Sanmartín 2005: 28-29).

Tenemos entonces la obra del artista como objeto en sí mismo y con la cualidad de mercancía, también, al artista como autor del objeto, consecuencia

de su trabajo, de sus recuerdos e imaginación que son moldeados por su cultura. La cual, proyecta ciertos sentimientos sobre su arte. En esta observación, hay un momento en el cual el artista de Cantagallo separa aquellos sentimientos plegados u originados en la misma producción de arte, en el momento de convertir su creación en una mercancía. “La indagación moral que la obra implica, los valores ético y estéticos vividos por los actores al usarla, poco tienen que ver con su cotización, ni con su masiva difusión y consumo.” (Sanmartín 2005: 25). Al final, el artista de Cantagallo queda aislado de su producción que nunca más la volverá a ver.

Los objetos artísticos y los discursos que pueden acompañar al artista, sirven para crear relaciones y pueden tener un valor de uso. Los discursos, a la par, pueden ser vistos como la expresión de la capacidad de agencia del artista para enfrentar y promover cambios dentro la clase dominante. Al mismo tiempo, que el objeto artístico y el discurso son productos, son también mercancías con valores de cambio. Así, los objetos se venden en un mercado complejo que forma relaciones sociales, a la par de sus intercambios comerciales. Estos objetos poseen materialidad, lo que les permite actuar sin importar lo pequeño que puedan ser, modificando, poco a poco, la estructura dominante que los contiene y que los categoriza. Así, los discursos producidos pueden ser políticos, en tanto que determinan una categoría (Arte popular o Arte contemporáneo). Todo ello, dentro de un marco general y en una agenda política y social global en el mundo.

3.2. EL CASO DE RUSBER Y GUÍMER GARCÍA

La primera vez que conocimos a Rusber García Bardales, nos dejó pasar a su taller, el cual, también le servía como dormitorio, sala y cocina. Nos dijo —“Bienvenidos a la casita, a la casa humilde, a la casa del artista”.

“*Menin Sina*” es el nombre que sus abuelos le pusieron a Rusber García al nacer en la comunidad de San Francisco en Pucallpa. La traducción del shipibo al español es “el diseñador” o “el que diseña perfecto”. Él señala que es parte de su cultura poner nombres en shipibo.

Rusber García, al igual que los investigadores, también define el concepto de cultura bajo sus propios términos, dice “es la familia”, y agrega, —“por ejemplo, cuando se casa una pareja, el esposo tiene que tener su chacra, sino no puede casarse. El hombre debe ser buen cazador y pescador”. Continúa diciendo que —“en tiempos de mis abuelos, no necesitaban dinero; en la cocha había bastante pescado; y, cuando se casaban hacían una fiesta, que se llama *pishta*, y siempre se celebra con música y con comida”. Pero su concepto aplicado a su situación actual diría que Rusber García, todavía, no es un buen cazador, porque no se ha casado. Por el momento, Rusber García prefiere seguir siendo un joven soltero amante de su arte, descuidando las relaciones sociales que conlleva el matrimonio.

Sus padres vivieron en la comunidad de San Francisco, cerca de Pucallpa, cuando Rusber nació el 24 de Junio de 1988. La fecha coincide con una de las principales celebraciones de la Amazonía que es la Fiesta de San

Juan. Él es un shipibo, tal como él mismo lo explicó —“los shipibos ya estamos civilizados; como joven shipibo he aprendido su cultura; desde niño uno está en la escuela y aprende muchas cosas de la cultura mestiza... Y ya pues, aprende hablar en castellano”. Rusber Gacrcía como joven parece estar pasando por el mismo proceso de aprendizaje de muchos migrantes que llegan a Lima en donde tienen que asistir a los colegios donde van perdiendo ciertas costumbres y creencias. Para Rusber, el colegio será el lugar en donde aprendió la importancia de ingresar a la universidad, de ser “alguien en la vida” (un profesional) y de amar los dibujos y los colores. Aunque, sus padres querían que de preferencia estudie Derecho, pero a él le importaba poco esa carrera. Finalmente, Rusber García tuvo unos padres comprensivos, y su caso resultó ser especial, porque sus padres incentivaron su arte al final de todo. Cuando le preguntamos cuál era su profesión, Rusber respondió —“ser artista”—, en base a sus propios conceptos. Al final, Rusber García consideró que tener una profesión hoy en día se asemeja a tener chacras, ser un buen cazador o ser un gran pescador en la Amazonía. Aunque, considere que ya es tiempo de casarse, no quiere hacerlo por el momento. Mientras que, su profesión de artista sea más importante para él, la institución del matrimonio ha pasado a un segundo plano, siguiendo su discurso, él —como muchos jóvenes limeños—, evita el matrimonio.

Rusber García ha pintado cuadros para venderlos desde los quince (15) años. Uno de sus primos había regresado de la ciudad de Lima y le enseñó a preparar la tela y a usar los pinceles y colores. En sus propias palabras,

mencionó —“Quise ser como él”—. Así, aprendió de su primo. Cuando ya estaba por terminar el colegio empezó a ganar los concursos de dibujo compitiendo entre salones. Para mejorar su técnica, ya mayor empezó a iniciarse en la ayahuasca. Luego de especializarse, y mejorar su pintura en base a las visiones con ayahuasca, ahora dice —“yo siempre me inspiro del ayahuasca, es una planta medicinal de la selva, que nos enseña muchas cosas: espiritualmente, psicológicamente, nos enseña todo, la planta”. Rusber García participa de rituales con la ayahuasca antes de pintar, dice —“cuando una persona, ya toma y toma el ayahuasca, ya tiene presente lo que quiere pintar en la mente, qué cosa es lo que ha visto... entonces la persona ya apunta, todo lo que está en su mente, todo”. La relación con la persona que guía el ritual es importante en la cultura shipiba, por ello, Rusber García ha elegido a su tío como maestro (chamán) de la selva, y en las sesiones de ayahuasca que tiene con su maestro le enseña a mirar todo. Según Rusber, él vio su futuro, —“él me enseñó todo: como curar a la persona, cómo ver el futuro... En mi caso, he visto que tengo que seguir adelante, que tengo que luchar.” Como shipibo ha participado de más sesiones en la selva que en la ciudad de Lima, ya que siente que hay más contacto con la naturaleza, pero en Cantagallo, si es muy necesario, sabe que si requiere de la ayahuasca hay un pariente cerca de su casa, que está cultivando y haciendo crecer la planta en la zona.

Rusber García pinta para —“conseguir una casa, y para comprar cosas... materiales de los cuadros... unas cositas también”.

—“Para construir una casa se necesita plata, en el caso de aquí; en la selva, tenemos muchas cosas, como peces”. Con lo que dice, Rusber, no deja de comparar las culturas de Lima y de Pucallpa, las separa formando la dicotomía ciudad-selva.

“Yo siempre viajo a la selva” —señala Rusber, porque necesita materiales para hacer sus pinturas. Él señala que los materiales son caros, y que gastan entre S/.300.00 y S/. 500.00, aparte de los costos del viaje. Rusber, nos cuenta que hoy en día, “los pigmentos naturales, en nuestra zona son más difíciles de conseguir... Hay pigmentos que están cerca para conseguirlos, y hay unos pigmentos lejos... para traer unos tres días, ocho días de viaje. Por ejemplo, yo tengo pigmento en mi casa, y con eso siempre hago mis trabajos”. Rusber agrega que —“las grandes empresas lo están destruyendo todo, todo bosques, no es posible hacer eso. Entonces, nosotros como dueños de esto, nosotros no lo permitimos también.” Así, cuando le preguntamos cómo es que enfrenta esa situación, señaló —“dialogando con los jefes”— en forma pacífica. Rusber García, también señaló que mediante sus pinturas defiende la naturaleza —“claro, estas pinturas son en base a eso, son bosque (...) es lo que yo defiendo (...) pinto la naturaleza para defender la naturaleza”.

Rusber García, sonrío, cuando le mencionamos el “*masato*”, la bebida tradicional de la selva, porque es una bebida tradicional que también se prepara en la comunidad de Cantagallo. Las mujeres adultas son las encargadas de su preparación masticando la yuca para preparar la bebida y luego la escupen a un recipiente. La yuca masticada se fermenta con la saliva.

Y luego de un tiempo está lista para beber. En Cantagallo, han preparado *masato* para el Primer Festival del 24 de Junio de 2011, y muchos turistas bebieron —nos cuenta Rusber. Aquel festival quiso ser una reproducción de la Fiesta de San Juan que se celebra en Pucallpa, en la misma fecha y en la zona de Ucayali. Es una de las fechas más importantes para los shipibos.

La casa de Rusber García todavía es un sueño, él no es socio y no pertenece a ninguna de las asociaciones como Ashirel o Avshil; en cambio, el tío de Rusber, Demer Ramírez, es el actual presidente de Ashirel y dueño de la casa donde Rusber ha estado viviendo junto a su hermano Guímer García desde hace unos meses. Cada vez que llegan de Pucallpa, ellos se hospedan en una de las casas de su tío y pueden quedarse el tiempo que quieran. La última visita a Lima duró seis meses. ¿Qué pasaría si un día vuelves de la selva y encuentras que Cantagallo ya no existe más? —se le preguntó a Rusber, — “buscaría otro familiar, para seguir viniendo; en otro lado”.

El trabajo ha sido una preocupación para Rusber, porque quiere conseguir y cumplir sus metas. —“A veces me sale, a veces no me sale, pero, ahí estoy”. Él no quiere trabajar de otra forma, —“Mi trabajo es el arte”, señala Rusber García, quien dedica diariamente seis horas de trabajo como promedio para elaborar alguna obra. Cuando tiene una obra terminada y nadie ha venido a Cantagallo para comprarle, camina hacia el centro de Lima, ofreciendo sus pinturas por las calles. Cuando alguien le compra, que mayormente es un turista, Rusber nunca más volverá a ver su obra ni a su cliente. Aquellas obras de arte que se prepararon hace unas semanas atrás con la *ayahuasca*, pierden

el vínculo local, y desaparecen de cualquier análisis o apreciación de parte del público peruano. Rusber García carga con sus cuadros, los enrolla para ponerlos dentro de un tubo que los arquitectos usan para llevar sus planos sobre la espalda. Anda por las calles, como cualquier comerciante ambulante, distinguiéndose por sus obras, mas no por sus vestimentas típicas.

Antes de salir por las calles, busca a sus amigos. Depende mucho de sus amigos, y les tiene estima, ellos reemplazan a la familia, por el momento. Sus amigos son limeños y muchos de ellos le han comprado cuadros en algún momento. Rusber dice, que —los cuadros son para sus amigos y que ellos, los cuelgan en sus salas y sirven para adornar sus casas. También, encuentra otras maneras de vender sus obras, aprovechando la visita de turistas que vienen a la comunidad de Cantagallo, “en la comunidad hay muchos artistas”, dice Rusber García.

Rusber es un pintor joven y autodidacta, perfeccionó su arte junto a uno de sus hermanos, Guímer García. Juntos observaban a sus amigos pintores en Cantagallo y en Lima, tal como lo hicieron en Pucallpa. Poco a poco, los dos han querido entrar a los círculos de arte y exponer en algún museo, eso les gustaría, pero aún no saben cómo hacerlo a diferencia de Roldán Pinedo. Así, Rusber García solo cuenta, por ahora, con su hermano y con sus amigos más cercanos. Aún, no habla mucho de exposiciones y de artistas reconocidos, ni planes para posicionarse en el mercado cultural de Lima. Aunque es el sueño de ambos, de un par de jóvenes, que aún idealizan el rumbo de sus vidas, quizás olvidándose de los problemas que pueden haber alrededor de ellos.



Fotografía: Rusber(Izq.) y Guímer García.(Der.). Elaboración propia.

Su hermano menor, Guímer García, quien nació el 01 de enero de 1993, también en la zona de Pucallpa, es otro pintor talentoso. También fascinado con la pintura, ha participado y organizado junto a otros amigos pintores en eventos artísticos que se han hecho en Cantagallo. Siempre que hubo celebraciones o inauguraciones, sus amigos junto a él pintaban algún mural.

Rusber y Guímer García como hermanos comparten juntos mucho tiempo pintando, hasta el extremo de construir estilos muy parecidos para pintar, a tal punto que Rusber hizo una copia de uno de sus cuadros casi idéntica (Ver Anexo 004 – Pintura “La Mariposa”). Rusber puede explicar las pinturas de su hermano con gran detalle y casi de la misma manera, ya que comparten el mismo repertorio cultural de significados con sus sutiles variaciones.

Guímer y Rusber García, no son socios de Ashirel ni de Avshil. Rusber piensa que “sobre eso..., en primer lugar, yo no soy socio de aquí, hay dirigentes, hay socios. Solamente cuando botan toda la casa, van a beneficiar a ellos. Una versión, cuando botan la casa, todos van a ir a otro lugar. Otra versión solamente una mitad los van a dejar y aquí van a hacer un centro turístico y las mamás se van a beneficiar y pondrán su chocita, pero para los socios”. Finalmente, “yo me iría de viaje, regresaría” —dice Rusber García; “Yo he venido con mi hermano [Guímer García], con mi primo, también, es pintor y músico. Están ahora en chorrillos por mi primo”. Adicionalmente, en caso de que desalojen a la población de Cantagallo, Rusber señala, —“yo... este, yo cuando siempre vengo, siempre me alojo donde mi tío Demer, en este caso cuando esto esté desaparecido [refiriéndose a Cantagallo], yo siempre estoy, como *Menin Sina*”.

Rusber está en las redes sociales, junto a Guimer, ambos están inscritos en el *Facebook* y manejan su correo electrónico como cualquier joven de su edad, eso le abre puertas, ya que manejan otros tipos de contactos. Y, algunos extranjeros han podido contactarse con ellos por la Internet.

3.3. EL CASO DE ELENA VALERA

Elena Valera también tiene un nombre en shipibo que es “*Bawan Jisbe*”. Un nombre que no tiene traducción al español a diferencia de “*Menin Sina*” (Rusber García) o de “*Shoyan Sheka*” (Roldán Pinedo). Aunque, en el libro “El ojo que cuenta” (Landolt 2005: 36), en su biografía señale que su nombre significa “loro”, o sino “Loro hablador” como lo señala —María Belén Soria.

Parece que a causa de las insistencias, Elena Valera, asimiló el significado, y ahora reconoce la traducción y la repite a quien le pregunta.

Su presentación, echa por ella misma, en el libro (ibíd. 36), dice lo siguiente: “Yo he pintado por amor a lo que soy y para que mis hijos tengan mi corazón...”.

Continúa — “el nombre [Bawan][...] me lo dio mi abuela. El loro llevó a los shipibos la candela; es un animal que nos ayuda bastante. Yo pintaba desde chiquita, pero sin pensar qué significaba; me nacía. Uno tiene que nacer con la pintura, si no nace con eso, no le da importancia, Yo soy de Roya, en Iparia, Ucayali. Desde antes, cuando una mujer hacía bonito su trabajo, su bordado, todo el mundo le quería, la llamaban Menin. Cuando era chica pintaba en hojas de plátano, con una puntilla que sacaba de la hoja de la palmera del techo de mi casa, o sino con su espina de naranjo. Cosas me imaginaba de allí, pero mi mamá me resontraba si lo hacía en mi cuaderno ‘no quiero que dibujes más’ me decía... A Roldán le conocí en Pucallpa cuando estábamos en el colegio...” (ibíd. 36-37)

“Bawan Jisbe” es quizá la única artista mujer que ha vivido en Cantagallo por mucho tiempo. Ella, fue esposa de Roldán Pinedo y tuvieron cuatro hijos entre ellos Harry Pinedo quien también se ha dedicado a la pintura. Juntos alrededor del año 2000 estuvieron visitando los talleres de Pablo Macera, ella señala que el doctor Pablo Macera le invitó, “porque necesitaban mujeres para teñir las telas, ya que los hombres no podían hacerlo bien. Él, fue y nos invitó”.



Fotografía: Elaboración propia. 2012.

Elena dice —“yo me dedico a artesanía y pintura”, continúa, “creo que fue mi talento, creo que el señor me ha dado algo de don especial para mí, eso lo he tenido desde chiquita, cuando estaba estudiando, tenía que desarrollarlo en los colegios, tanto que hacía trabajos de artesanía con mi abuela, ella me enseñaba a pintar, diseñar, de ella aprendí algunas cosas sobre pinturas, sobre *caobas*, barro, telas que ella empleaba para teñir su falda, su vestimenta. Así desarrollé las pinturas, con algo de las cosas de mitos de la selva, todas las historias he puesto en la pintura, la costumbre del arte shipibo.”

Elena Valera nos cuenta cómo se hizo artista, “yo me vine como quince años atrás [a Lima] primeramente estaba estudiando enfermería, y no he podido terminar. Porque era mucho que hacer, y por falta de recursos económicos, era una carrera costosa, tenía que volver a hacer arte. También me metí en la medicina tradicional, como no pude terminar mi carrera, eso me servía.”

“Yo empecé a pintar cuando vine acá [Lima]. Allá pintaba solamente cuando estaba en el colegio. Aquí empecé pintar visiones del *ayahuasca*, mitos, así.” —dice Elena.

Como mujer adulta y madre tiene muchas responsabilidades, además de su trabajo artístico. Sus mejores años productivos fueron entre 1999 y 2008, años en los que participó de algunas exposiciones que el Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el cual estaba organizando talleres para promocionar a los artistas y artesanos amazónicos que estaban llegando a Lima. Al poco tiempo, Elena se dio cuenta que la pintura podía ser una forma de progresar en la ciudad y que le podría traer algunos ingresos. Pablo Macera le compraba algunos cuadros, mientras que otros visitantes y público en general asistía a las exposiciones colectivas del Seminario.

En el 2007, Elena Valera fue elegida presidenta de Ashirel, los años que vendrían serían los más duros, porque las rencillas y los disgustos con la organización de Avshil estallaron y brotaron en consecuencias trágicas para ambas organizaciones (Ashirel y Avshil). Avshil se apoderó de la escuelita bilingüe, y no permitieron que ningún hijo de Ashirel entre al local. “Habían peleas y ninguno, y no se hablaban mucho” —recuerda Elena. Según comenta una señora de la comunidad, a quien llamaremos María, que “esa vez, se peleaban. Al día siguiente, aparecieron dos muertos, arrojados cerca del río; hasta la policía vino”. El problema entre las dos asociaciones había alcanzado su máxima expresión con la muerte de algunas personas, y Elena tenía la

responsabilidad de Ashirel. Entre los dos grupos se disputaban el poder, lamentablemente coincidió con el éxito que estaban teniendo Roldán Pinedo y Elena Valera, como esposos pintores, que ya habían sido promocionados después de la exposición “La sogá de los Muertos” que se realizó el mismo año en que Elena asumió el cargo. Los problemas no solo le afectaron en el ámbito personal, sino que también familiar. Roldán y Elena empezaron a tener conflictos y discusiones, hasta que decidieron separarse.

Después de su divorcio y de los conflictos de la comunidad de Cantagallo, Elena Valera decidió volver a Pucallpa, para encargarse de sus tierras y de la familia que había dejado allí. Siguió pintando, aunque sus ventas disminuyeron bastante. La gran ciudad, Lima, sigue siendo el gran mercado donde sus obras de arte circulan y adquieren más valor, por lo que, para viajando de vez en cuando. Las veces que pudimos encontrarla en Cantagallo, fueron de casualidad, y por causas ajenas a su trabajo. La última vez, nos contó que había venido a causa de la enfermedad de su bebé, al que lo había llevado a un hospital del Estado. Junto a ella, vino una de sus hijas para acompañarla y por la curiosidad de conocer Lima. En esa situación complicada de su bebé, trajo consigo un par de pinturas para ofrecerlas en Lima.

Elena Valera quiere regresar a Lima, pero por el momento no lo ha decidido. Está evaluando sus posibilidades de negocio, y la situación de sus hijos, que son más importantes, ahora que está separada de Roldán.

Según Marí Solari, Elena Valera casi ya ni pinta, en la actualidad. Antes ella teñía sus telas y originalmente, — “eran pintados por puras mujeres, eran

netamente cósmicos [refiriéndose a los diseños geométricos *kené*], que también podrían ser bordados; y esas telas eran mayormente, o las faldas de la mujer o el *cusma* del hombre. Y normalmente eran hechos con tela a mano; en telas sí de algodón pero industrial, pero sí pintado a mano”.

En la investigación quisimos hacer volver al pasado a Elena Valera a través de una fotografía que María Belén Soria nos había proporcionado. La fotografía que a continuación se presenta, fue mostrada a Elena Valera efectuando la *foto elicitación* (técnica en metodologías de recolección de datos) que nos permitió tener empatía con ella y un ambiente amigable.



Fotografía 00A – Perteneciente al registro fotográfico del Seminario de Historia Rural Andina

Los resultados del uso de la foto elicitación fueron impresionantes. La primera impresión que captamos, fue su sonrisa y alegría (Ver anexo 005). Luego empezó a describir a las personas que aparecían —“este es finado [alguien que ha fallecido], mi amigo, artista, Victor Churay”. Estábamos en la

casa de Elena Valera, que antes también era su taller. Ahora Harry Pinedo Valera (su hijo), pintor joven, ha ocupado su lugar y sigue manteniendo el ambiente como un taller. Las paredes de *triplay* siguen separando los espacios que dividen el lugar; el aroma de la madera y el olor de los cartones parecen mezclarse con el de las pinturas de acrílico. Aunque, la habitación es suficientemente grande como para pintar, no tiene todas las comodidades ni los elementos que un artista profesional carga consigo como las mesas inclinadas o los bastidores y trípodes para sujetar cuadros a la altura de tus ojos sin malograr tu espalda.

Elena Valera, al continuar observando la fotografía, dice —“Acá estoy yo, acá mi hijita que ahora ya tiene quince años”—. La sonrisa le inunda el rostro, los recuerdos le vienen enseguida y, pequeñas carcajadas y expresiones se revelan sin soltar palabras algunas.

—“Creo que era una reunión, un cumpleaños, creo. No me acuerdo mucho. Ahí están pue [pues], bueno todos los que trabajaban con Pablo Macera, y siguen trabajando. Ahí está el doctor [Pablo Macera]. Ahí está Churay [Victor Churay], el finado. Acá está Roldán”.

—“Está bonita la foto. ¿Quién te la dio? ¿Belén?” — preguntó Elena.

—“Sí, fue Belén.” —Respondió el investigador.

—“Aquí estoy con una niña. Yo tengo dos niñas: uno es de trece y otro de quince [años de edad], no me acuerdo con cual estoy en la foto, no sé cuál será ella”

—“Ahí, trabajaban, en la casona. Al fondo [de la fotografía] la oficina del doctor, ahí desarrollaba el trabajo”.

—“Victor [Churay] era alegre, bueno, pintor. Era un chico sociable tenía bastante contactos... Bueno, ingresó a la universidad y luego... no sé qué habrá pasado, pero apareció muerto”.

—“Ahí, le conocí a todos. Ahí le conocí a Victor [Churay]. Victor trabajaba con el doctor Pablo Macera, Belén Soria era su alumna, historiadora. Y toda la gente que ves, eran lo que trabajaban con doctor Pablo Macera, y hasta ahora siguen trabajando”.

—“Belén [Soria] no nos decía como pintar. Ella veía nomas el trabajo que hacía. Ella también escribía libros. Y Pablo Macera ordenaba, él era jefe, director era él... Ordenaba los proyectos los proyectos que ellos desarrollaban, calificaba, como sabía mucho más que uno, creo, sí sabía bien, cómo era las costumbres de la comunidad, todo eso, no podían engañarlo, él era el que sabía de todo... Seguían investigando más”.

—“Esto fue a mitad de año, octubre creo, de 1999 o 1998, sí 98. Ya había expuesto [pinturas] antes”.

—“Cuando teníamos reuniones nos juntábamos, cuando tenían cumpleaños, cuando venían visitas, también personas nos reuníamos, con personas amigos o extranjeros que venían a visitar, se acercaban a la oficina del doctor Pablo Macera, a conocer la obra que hacen, ver proyectos, venían antropólogos, profesores, historiadores, de acá como el extranjero y observaban nuestro trabajo”

—“Sí, todos los días iba”.

—“Los materiales nosotros habíamos ido a ir a traer a la selva, habíamos juntado” — “Los materiales todavía se les puede conseguir, pero en la selva todavía... Uno mismo puede viajar también a traer, pero es más complicado, porque tiene que entrar al monte [selva] por días, semanas. Uno puede mandar a traer también, pero ya es otro precio; pero, uno cuando va uno mismo saca sí, pero tiene que tener tiempo también.”

Por otro lado, complementemos estos recuerdos con su decisión de venirse a Lima, tal como ella lo cuenta en el libro de Landolt (2005: 36):

—“Yo trabajaba en una casa [en Pucallpa], lavando ropa y limpiando, y en la noche ya me iba al colegio. Después pensábamos [Roldán y ella] ir a Lima para buscar algo más. Vendía collares por las calles, a veces solo alcanzaba para comprar un platanito; hasta que un día un pintor shipibo me dijo [Chonomeni] que el doctor Pablo Macera necesitaba una mujer pintor. Primero dibujé en una tela, con barro, y de ahí lo lavaba y quedaba un solo color: negro. Me fui al río Pisqui con mi marido, de allí trajimos esas tierras de todos los

colores que hay, y el doctor me dijo que hagamos la prueba con los colores; era difícil, probé y salió, así quedó. Roldán ponía su parte en los trabajos y yo hacía; yo veía que él padecía porque nunca había agarrado una pintura. Yo diseñaba y él completaba, hasta que un día lo dejé a él solo. Me quedé asombrada cuando descubrí que él [Roldán] podía, sino que era engreído. Ahora, cuando yo termino una cosa, me dice 'acá te falta algo'. 'no sé', yo le digo."

Los discursos de Elena Valera, en respuestas a nuestra investigación, hacen uso y se relacionan a la situación en la que se encontraron cuando vinieron a Lima y empezaron a participar de los talleres del Seminario de Historia Rural Andina (UNMSM). Finalmente, la foto elicitation permitió conocer una parte de la experiencia que Elena Valera vivió en aquel lugar, y de las personas que fue conociendo, de aquellos contactos, que contribuyeron a que ella se convirtiera en artista y los objetos que producía en obras de arte.

3.4. EL CASO DE ROLDÁN PINEDO

El taller de Roldán Pinedo, que también sirve de sala y recepción, tiene una mesa de madera grande donde Roldán hace sus trabajos, un espejo y puertas de tela que conducen a los dormitorios. En ese lugar y en la comodidad de su hogar, Roldán nos recibió. Él empezó la entrevista preguntando a qué nos dedicábamos, como si él fuera el investigador. Así, empezamos a conversar con él.

Luego de fijar una próxima cita con el pintor dentro de unos días, fuimos a buscarlo a su hogar para que nos muestre cómo pintaría uno de sus lienzos; sin embargo no pudimos encontrarlo. Luego, una de sus hijas nos dijo que se encontraba en una reunión, por lo que no podía atendernos. No sabemos a qué hora regresó a su casa ese día, y, durante una semana no lo volvimos a ver. Le llamábamos varias veces y no contestaba, solo una llamada en un momento final, de tanto insistir, nos contestó diciendo: que viajaría a Pucallpa. Nosotros presentimos que estábamos a punto de perder a nuestro primer informante clave. Pasaron los días... De pronto, sucedió algo inesperado, una llamada suya, justo antes de cancelarlo todo, hizo sonar el celular. Se respondió a la llamada y fue una sorpresa escuchar la voz de Roldán, quien nos estaba invitando a su casa.

Cuando fuimos a la casa de Roldán Pinedo, él pronunció "*Jakon Yamuekirí*", que fue la frase con la que nos recibió, después de haberle saludado y preguntado cómo se saludaba en el idioma shipibo.

Otro nombre que tiene Roldán Pinedo, en shipibo, es "Shoyan Sheca" que significa "Ratón travieso". Él es un pintor adulto, que ha formado una familia en Cantagallo, casado dos veces, y con varios hijos. Ha expuesto en galerías importantes en Lima, ha salido en reportajes de televisión y es conocido en por muchos investigadores o comerciantes de arte; aunque, su nombre todavía no está en la palestra de los grandes pintores amazónicos que reconoce la élite cultural de Lima, como sí es el caso de Christian Bendayán.

Se diferencia de Rusber y Guímer García principalmente por la edad y la experiencia. Roldán Pinedo tiene más tiempo en Lima y participó junto a Elena Valera en los talleres del Seminario de Historia Rural Andina, lo cual le ha permitido tener más contactos y posición social en el mundo del arte y en Cantagallo. Vive la mayor parte del tiempo en Cantagallo, y solo de vez en cuando, viaja por algunos días a Pucallpa. Por otro lado, Rusber pertenece a la familia de Demer Ramírez, quien está en la actual presidencia de Ashirel; mientras que, Roldán pertenece a otra familia. Finalmente, los dos comparten el arte de hacer pinturas.



Fotografía: Roldán Pinedo. Elaboración propia. 2012.

Roldán Pinedo nos cuenta que fue uno de los que encabezó la movilidad de una de las cinco familias pioneras que llegaron desde el departamento de Ucayali, de comunidades cercanas y lejanas alrededor de Pucallpa. Comunidades como San Francisco, que fue el lugar donde nació.

Roldán Pinedo nos comenta que sus padres se quedaron en San Francisco cuando él decidió viajar, su papá había estudiado educación y se desempeñó como tal por muchos años de su vida. En cambio, su madre falleció cuando todavía él era un niño muy pequeño. Él es uno de los ocho hermanos, cuatro de ellos son mujeres, y la mayoría de ellos son mayores que él en edad. Algunos de sus hermanos también viven en Cantagallo, cada uno con sus propias familias. Uno de ellos se llama Jonás y es chamán y es maestro de ayahuasca en las sesiones rituales en las cuales participa Roldán para pedir inspiración para sus pinturas o, solucionar algún problema personal o de salud.

Roldán Pinedo nos cuenta: que la mayoría de las personas que viven en Cantagallo están trabajando en las municipalidades y específicamente en áreas verdes como jardineros, a la par de sus artesanías. Otros trabajan en chifas. También, hay educadores; mientras que otros sacan provecho de la comida. Para Roldán, el arte es la fuente de sustento de su hogar, y solo se dedica a producir arte. Aunque eventualmente, pueda aprovechar alguna fiesta o reunión para vender comida o cerveza.

Roldán posee una tarjeta de presentación, donde aparece su nombre en shipibo y debajo, “Artista shipibo”. Él es, permitiéndonos el otorgarle una identidad, así como Elena Valera, Rusber o Guímer Garcia, un pintor shipibo más dentro de la ciudad de Lima. Pintor de estilo amazónico, que incorpora el *ayahuasca* en el modo de producción de obras de arte, para inspirarse en sus imágenes, que luego plasmará en un lienzo.

Roldán ha cumplido 43 años y tiene una esposa, la segunda después de su separación con Elena Valera, otra pintora shipiba. Con la esposa actual, ha tenido tres hijos, con quienes convive en una pequeña residencia en la zona alta de Cantagallo. Poseen una casa y es miembro beneficiario de Ashirel. Podría reclamar los \$30,000 dólares americanos que ofrece la Municipalidad en el caso de que decida desalojar. Con su segunda esposa —Roldán nos cuenta— que tuvo dos hijas que fallecieron en el momento del parto, “pudieron ser cinco [hijos]” —agrega Roldán.

Roldan Pinedo vino a Lima gracias a una invitación de trabajo cuando gozaba de su juventud. En ese tiempo todavía no existía Cantagallo. La migración shipiba ya había comenzado con la llega de pequeñas familia o jóvenes aventureros que caían en la casa de algún amigo. En la década de 1990, se ubicarían por la casa Tarata en el distrito de Barrios Altos de Lima. Roldán, fue uno de esos jóvenes aventureros, quien junto a Elena Valera fueron recibidos en aquella casa Tarata. Que se convirtió en una residencia exclusiva para shipibos. Uno de sus tíos que vivía allí los acogió, y le dio trabajo a Roldán, quien empezó a trabajar de cargador. Roldán ganaba de esa forma algún dinero mientras conocía Lima y mientras que se encontraba en un ir y venir constantemente, de Lima hacia Pucallpa y viceversa. En aquel tiempo todavía estaba casado con su primera esposa, Elena Valera.

Según Roldán, luego de varios años en Lima, junto a Elena empezaron a tener problemas como pareja. Dato que coincide con lo que dijo Elena Valera. —“Elena, empezó a viajar constantemente, mientras que yo [Roldán] me

quedaba trabajando en Lima”. Un día después de una discusión, Elena decidió regresar a ver sus propiedades en Ucayali y no quiso volver a Lima. Según Roldán, dice que Elena no regresó porque –“no le gusto la vida en la ciudad de Lima”.

En 1987, Roldán consiguió un trabajo en un hospedaje en Barranco. Eso le permitió ganar más dinero y tener más horas libres como para dedicarse a otros asuntos, como ir estudiando y aprendiendo de sus amigos artistas en Lima siguiendo los pasos de Victor Churay y Christian Bendayán. Churay era su amigo, quien había conocido a Pablo Macera (Huacho, 1929-), quien era presidente del Patronato Nacional de Arqueología y catedrático de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, algunos años atrás, también ya un reconocido historiador peruano. Macera tenía un proyecto que podía dar resultados para conocer esa parte del Perú que estaba escondida (la selva) y reunió a varios artistas amazónicos de la casa Tarata (Distrito de Barrios Altos) y les invitó a formar talleres de arte en el Seminario de Historia Rural Andina que él había fundado (1966) muchos años atrás. Estos talleres de arte servirían como medio de trabajo y sobrevivencia en la nueva ciudad donde habían llegado muchos shipibos, muchos para ser parte de la población en pobreza de Lima. Allí, se Roldán Pinedo se hizo artista, junto a quien en ese entonces fue su esposa, Elena Valera. Aunque el Seminario nunca fue un centro de formación de artistas profesionales, Roldán, estuvo aprendiendo y visitando los talleres que Pablo Macera para desarrollar su arte.

Roldán y Elena asistieron durante tres años aproximadamente al Seminario de Historia Rural Andina, hasta el momento, en que empezaron a tener exposiciones públicas fuera de las instalaciones del Seminario. En 1989 hace su primera exposición de cuadros junto a sus amigos pintores. Ahí comienza su carrera artística y reconocimiento en el ámbito cultural de la ciudad de Lima. Así, aparece en muchas más exposiciones en algunos museos como: el Museo Nacional del Perú, el Museo de San Marcos, entre otros lugares. Su círculo de amistad creció considerablemente, y los intereses académicos de estudiosos del arte empezaron a ver su obra de otra manera. Otros comerciantes de arte vieron posibilidades de negocio. De ese modo, Roldán Pinedo estaba entrando al círculo artístico de Lima, es decir a la esfera cultural dominante de la época.

Una de esas personas muy interesada en la obra de Roldán Pinedo, le ofreció hacer un pequeño convenio con él, que consistía en producir obras de arte, pinturas, con algunos motivos especiales para algunos clientes específicos, a cambio de un precio significativo para Roldán. Así, aumento sus ingresos y se sumó a la apropiación de Cantagallo en el año 2000. Perteneciendo a la comunidad, ganó mayor posicionamiento social y estatus. Por lo que, resultó conveniente conocer a aquella persona que fue atraída por la obra de Roldán, cuando visitó una de sus exposiciones. Marí Solari era una mercante famosa en Lima, por trabajar con objetos artísticos y poseer una casa de venta de arte popular. Fue esa persona amante de los objetos antiguos y del arte popular quien se fijó en las obras de Roldán. Una galesa que decidió

quedarse en el Perú, maravillada por el arte peruano. Y animada, compró una casa antigua en Barranco que hoy en día se ha convertido en una casa museo donde vende piezas de arte popular. Fue mentora de Roldán y es ahora la compradora de muchos de los trabajos que pide a Roldán y a otros artistas.

Roldán Pinedo tiene un hijo mayor de la relación que tuvo con su primera esposa, quien fue el primero de sus hijos que recibió educación por parte del Estado en el colegio de Ntra. Sra. de Guadalupe de Lima. Su hijo tiene ahora 22 años, y su nombre es Harry Pinedo, quien por el momento se prepara para ingresar a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), pero todavía no sabe muy bien qué quiere estudiar, aunque le contó a su padre que le gustaría seguir Administración. A Roldán le gustaría que estudie Derecho a pesar de que su hijo está mostrando cualidades artísticas al igual que su padre. Otra de sus hijas estudia en un colegio para mujeres, “Nuestra Sra. Del Socorro”, dice Roldán —“que son buenos colegios y que cuando llegó aquí, sus familiares y amigos le aconsejaron poner a sus hijos a estudiar en esos lugares y no en la escuela bilingüe”. Roldán dice que está satisfecho, pero tiene cierta preocupación con lo que pasará con sus hijos. Dice —muchos de los que han estudiado en Cantagallo se inclinaron a la docencia, pero, después de que se convirtieron en profesionales, empezaron a viajar al sur, hasta Chincha, para esconderse y empezar a trabajar como albañiles en construcción, ya que no encontraban trabajo como profesores o porque quizá ganaban mucho más dinero allí.

Roldán responde a la pregunta sobre los mejores recuerdos de su vida, y contesta dando “gracias a Dios por haber conocido a Pablo Macera, porque él me hizo conocer el mundo y ha expuesto mis pinturas”... Luego, —“por conocer a mi familia aquí en Cantagallo, que no había conocido en Pucallpa porque las distancias entre comunidades eran lejos”. Cantagallo para él es símbolo de esta reunión familiar y de un esfuerzo en conjunto donde el hogar se proyecta. Algo parecido a la definición de Rusber García cuando le habíamos preguntado sobre qué era la cultura para él. Finalmente, responde con un detalle más, ya que siendo pintor “conocí a artistas famosos, conocí a otros artistas amazónicos, que son mis amigos, gracias a ellos”, son quienes pudieron apoyarlo, y desarrollar su técnica y arte.

Roldán Pinedo, tal como nos lo había contado, apareció en un reportaje del Canal de televisión Panamericana (2012), Roldán aparece diciendo que había viajado por el mundo, conociendo países como Alemania, Francia y Japón. Aunque cuando le pedimos algunas fotos para que nos cuente más detalles, respondió que las fotografías se habían perdido junto a la cámara que le robaron. Roldán solo conserva los folletos de aquellos viajes, algunos papeles y sus recuerdos que se van perdiendo a medida que pasa el tiempo.

Habíamos conseguido una fotografía (ver fotografía 00A, p. 122 o p. 136) del álbum fotográfico que guarda el Seminario de Historia Rural Andina en sus archivos de la institución. María Belén Soria quien está a cargo e investiga en la institución, proporcionó al equipo una foto importantísima donde está todo

el equipo de trabajo de Roldán junto a los pintores que asistían: Victor Churay, Elena Valera y Roldán Pinedo.

Se deseaba traer a la memoria de Roldán, algunos detalles que vivió cuando estaba en el seminario, la fotografía se puso en sus manos fue la misma que se mostró a Elena Valera, para que nos contase los recuerdos que le venían a la mente.

Los resultados al usar la foto elicitación con Roldán Pinedo, aparecieron de otra forma, a diferencia de Elena Valera, quien sonrió de primera impresión al ver la fotografía donde aparecen todos los que asistían a los talleres de Pablo Macera, Roldán reaccionó evasivamente. A nuestra insistencia, Roldán al tomar la foto en sus manos, mostró seriedad y algo de nostalgia. Miraba fijamente a la foto que sostenía lo más lejos que sus manos podían llevarla de sus ojos. A una distancia que el investigador interpretaba como si no quisiera verla, pero al mismo tiempo Roldán no la soltaba ni dejaba de mirarla. El equipo estaba a la espera de alguna palabra o señal más allá de la kinestesia (Percepción del equilibrio y de las partes del cuerpo) y del tiempo. Hasta que de pronto, dijo que ahí estaba él (01, ver fotografía) en el local del Seminario de Historia Rural Andina. Y empezó a identificar a las personas que se encontraban allí:

—“La secretaria del señor Pablo Macera se llama Sara (11), Ella es Norma (13), que también era su secretaria. Pablo Macera tenía tres secretarias. Yolanda (14) también. Jaime (02) era arqueólogo. La otra señorita se llamaba Shirley (07). Miguel cocinaba para todos. La señora gorda (15) no

me acuerdo como se llama. El señor que está a su lado se llamaba Jesús (17), el era ayacuchano”.

—“La señora de verde, se llamaba Rosaura (06)”.

—“Ahí, está Victor Churay (18), también Elena (03) con mi hija (04)”.



Fotografía: Fuente: Seminario de Historia Rural Andina.

En esta fotografía Roldán Pinedo se encontraba muy joven, su cabello negro y el rostro ya no concuerdan mucho con la apariencia que hoy tiene, y observa que ya le salieron muchas canas y arrugas en el rostro. Aunque aún se mantiene bien y tiene mucha vitalidad, han pasado más de doce años desde que se tomó la fotografía. Quizá lo que más afecta a Roldán al ver la fotografía, son los recuerdos de una aventura que comenzó con Elena y su hijos cuando

recién empezaron a llegar a Lima, y las condiciones difíciles que juntos habían compartido, por otro lado, estaba la nostalgia por su amigo Churay. Momentos que solo pueden ser recompensados con el valor y aprecio que le ha tenido al señor Pablo Macera. En ese patio, —recuerda Roldán— caminaban para conversar y tomar aire, después de haber hecho alguna pintura. Era el Seminario de Historia Rural Andina, tal como lo confirmó Pablo Macera, señalando que allí y “con ellos se inició un nuevo estilo pictórico en el Perú”.

3.5. REDES SOCIALES: ESPECIALISTAS, PUBLICACIONES, EXPOSICIONES Y ARTISTAS

Los autores de aquellas pinturas, es decir Roldán Pinedo, Elena Valera, Guímer y Rusber García señalan que sus obras “son artísticas”, y “no son productos artesanales”. Roldán y Elena Valera señalan que han expuesto en galerías de arte, mientras que Rusber y Guímer García aspiran exponer en las galerías; exigencia que pasa desapercibida por los artesanos.

Elena Valera conocía a su primo y pintor shipibo Robert Rengifo Rengifo (conocido como “Chonomeni”, que significa “el que pinta bonito”) (Nazaret de Pozo, Coronel Portillo, Ucayali, 1967). Él había llegado al seminario de Historia Rural Andina (UNMSM) mucho antes que Roldán y Elena, y les presentó a su director el señor Pablo Macera en la década de 1990. Recuerda —Elena Valera— “que él [Chonomeni] trabajaba con Pablo Macera, un día pues, me dice, el señor Pablo Macera necesita una mujer pintora, con los varones ya estamos trabajando, pero necesita una mujer. Entonces fui, porque los

hombres no sabían teñir tanto la tela, como emplear las pinturas para las hojas, las mujeres eran las que más utilizaban, para que pueda desarrollar eso, por eso me necesitaba... yo me presenté ¡Y me salió todo bien!”

—“yo también tenía que traer las pinturas, y viajar, así yo podía trabajar. Se producía regular, dos pinturas a la semana. Había personas interesadas. Por decir: este historiadores, antropólogos, ellos son los interesados”

—“Para mí fue una sorpresa encontrar a los, a Pinedo y a Valera, que entonces eran esposos, y a mirar cómo, sin ni un maestro previo, podían expresar, las nociones, conocimientos y secretos de los shipibos con una gran naturalidad, sencillez. Y, poco a poco, empezaron a ser reconocidos, no solo aquí sino fuera también. Y podríamos decir que con ellos empieza una nueva escuela, o estética dentro de los shipibos”. (Entrevista a Pablo Macera)

Macera explica el porqué le atrajo el arte shipibo, —“Todo lo que el arte amazónico tiene de propio y que no tiene nada que ver con la experiencia citadina, costeña o andina, y que ha sido en realidad que hemos puesto al margen nosotros por mucho tiempo, descuidándola al punto que descubrimos, lo que debíamos haber descubierto mucho años antes.”

María Belén Soria señala, que “las personas que llegaron acá [Seminario de Historia Rural Andina] son las que nunca tuvieron exposiciones, nunca se habían promocionado y nuestra labor fue promocionarlos... Entonces, nuestro principal trabajo fue promocionarlos, presentarlos a la ciudad, a las universidades, y hacerles un trabajo para que ellos tuvieran una carta de presentación. Una vez así, toditos se han soltado, todos. Y, todos han seguido su camino... [Victor] Churay, por ejemplo, después de que terminan los talleres en 1999, ingresó a la universidad de San Marcos, para estudiar historia y conoció diversos grupos sociales que se formaban allí,... creo que después trabajo con el Instituto del Bien Común [Asociación civil peruana sin fines de

lucro fundada en 1998], y después creo que trabajo con otros grupos, ONG, hicieron otras exposiciones que ya no tomé registro... Por ejemplo, Roldán que ha viajado, yo ya no tengo registro de eso... Igual con Robert [Rengifo]... Todos han empezado acá.”

Belén Soria agrega que “el arte que ellos tienen es una necesidad, ellos pintan por comunicarse, si antes a través de estas figuras que usted llama *kené*; ellos, era una forma de lenguaje que ellos manejaban, la otra forma que ahora conocemos, nosotros la estamos considerando como una forma extensiva del arte, como una forma de comunicación. Para ellos, más que arte es comunicación: comunican sus tradiciones. ‘Una imagen vale más que mil palabras’; ellos no tienen la facilidad de palabras, tampoco la de poderlas escribir, muchos de ellos no escriben, con las justas a veces leen. Entonces la principal forma de comunicación que tienen es la pintura, igual a Huamán Poma, que se expresó a través del dibujo; lo mismo ocurre acá. Entonces esa necesidad tienen ellos y lo plasman.”

Solo algunos como el artista indígena Roldán Pinedo pueden conseguir un mayor número de contactos que les ayudan a participar en muchas exposiciones.

ROLDÁN PINEDO

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2004 “Ancestral Vision. Works by four peruvians” de la Tremaine gallery del Hotchkiss School. Estados Unidos.
- 2009 18 de Junio al 15 de Julio. “Sabiduría, mirada profunda”. Galería de Arte de la Facultad de letras de la UNMSM. Lima.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1999 10 de agosto al 10 de setiembre. “Telas pintadas shipibas: Roldán Pinedo y Elena Valera”. Sala de exposiciones temporales de Arte popular. Museo de Arte de San Marcos. Centro Cultural – UNMSM.
- 2000 Diciembre 1999 a Enero. “El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas”. Sala de exposiciones de Telefónica. Lima. Telefónica del Perú.
- 2000 10 al 15 de Julio. “Lo mágico y lo cotidiano en el Arte shipibo: Roldán Pinedo y Elena Valera”. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- 2002 “Narración e imagen” Exposición y conferencia. Lima.
- 2004 11 de Junio al 23 de Julio. “Dueños del mundo Shipibo/Conibo: Lastenia Cayo”. Sala de exposiciones del Colegio Real. Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM. Lima.
- 2005 20 de Octubre al 15 de Diciembre. “La sogá de los muertos. El conocer y desconocido de la ayahuasca”
- 2005 X Subasta Anual de Arte: Arte popular, arte contemporáneo, arte del siglo XX, arte colonial y artes decorativas. MALI. Lima.
- 2007 <<Semana dedicada a la Amazonía>> Christian Bendayán y

	Gredna Landoft. UNMSM. Lima.
2007	En Julio. Rural Maky (Hecho a mano). Museo de la Nación.
2009	12 de Marzo al 09 de Abril. "Poder Verde: Visiones psicótropicales". Centro Cultural de España. Lima.
2009	Octubre. "Chonomeni: el que pinta bonito". Sala de exposición del Colegio Real. Lima.
2010	26, 27 y 28 de Marzo. "ayahuasca Sabiduría". Casa Museo Galería ayahuasca.
2010	29 y 30 de Abril. "ayahuasca Sabiduría". Expo Amazónica 2010.
2011	16 de Junio al 04 de Julio. "Amazónica: corrientes, vertientes y emergencias". Centro Cultural Ricardo Palma. Sala Raúl Porras Barrenechea. Miraflores. Lima.
2011	20 de Octubre al 24 de Noviembre. "Amazonía: La visión transparente". Oxfam. Parque de la Exposición. Lima.
EXPOSICIONES EN EL EXTRANJERO	
2001	15 de Octubre al 15 de Noviembre. Exposición individual: arte y shamanismo, shipibo conibo. Centro cultural tianguis. Quito-Ecuador.
2002	Exposición de pintura. Work travel market London. Inglaterra.
2004	15 al 17 de Agosto. Exposición colectiva: Ancestral vision. Works by four perubian. Tremaine gallery at the Hotchkins Schools.
2005	29 de Julio al 04 de Agosto. Presentación de Pinturas Shipibas. Ciudad de Toyokawa: PromPerú. Japón.
2007	01 al 04 de Noviembre. Centro interamericano de artesanía y de

artes populares CIDAP. Ecuador.

PUBLICACIONES DONDE SE MENCIONA AL ARTISTA

- | | |
|------|--|
| 2005 | LANDOLT, Gredna. "El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente". Lima: IKAM. |
| 2005 | BENDAYÁN, Christian (ed.). "La sogá de los Muertos". Lima. |
| 2000 | TELEFÓNICA. "El ojo verde: cosmovisiones amazónicas". Lima: Telefónica. |
| 2009 | BELAUNDE, Luisa Elvira. "Kené: Arte, ciencia y tradición en diseño". Lima: Instituto Nacional de Cultura. |
| 2011 | Revista "Las sumas voces". Lima. |
| 2012 | Feb. Revista "Signos". Año XXXI. Nro.11. Lima. |

Fuente: Elaboración propia.

En esta lista se evidencian los viajes de Roldán Pinedo fuera del país, en algunos casos junto a Elena Valera. Él viajó para las presentaciones de sus obras o la inauguración de alguna exposición. Para ello, muchas personas tuvieron que ayudarlo con los trámites de viaje. Por ejemplo y siguiendo los documentos que pudieron obtenerse de las manos de Roldán Pinedo, obtuvimos que una de las personas que le ayudó en los trámites de la visa para Finlandia, fue Annette Kjaergaard, de la IWGIA (International Work Group for Indigenous Affairs), quien se contactó con Roldán y Elena el 29 de Mayo de 2007 para indicarles que los trámites ya se habían realizado.

En el 2005, PromPerú tenía como Gerente General al historiador Carlos Zamorano Macchiavello, quien, y con motivo de las Fiestas Patrias del Perú,

participó en la Expo Universal Aichi 2005, realizada en Japón. Una parte de este proyecto involucraba presentar a la Amazonía peruana, para lo cual, llevó a pintores shipibos junto a sus obras de arte. Así, las obras de Roldán Pinedo fueron expuestas en Toyokawa por casi una semana junto a otros eventos que presentaban otros aspectos culturales del Perú.

Otra de las exposiciones de Roldán Pinedo se llevó a cabo en Ecuador, invitado por el CIDAP (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares) de Ecuador en el año 2007. En ese entonces, la subdirectora María Leonor Aguilar, fue quien llegó a contactarse con Roldán Pinedo, gracias a un amigo que había viajado a Lima y no pudiendo viajar a la selva peruana, le indicaron que había un lugar donde podía comprar artesanías de los shipibos, “Cantagallo”.

Entre las exposiciones más importantes en el Perú, se sitúan la exposición del año 2000 titulada: “El ojo verde: cosmovisiones amazónicas”, realizada en la Sala de exposiciones de Telefónica en Lima. Este evento es importante porque aquí se reunieron a muchos pintores amazónicos que recién comenzaban a hacerse conocidos. También porque Telefónica es una empresa con grandes campañas de difusión y distribución de publicidad; además, al final de la exposición iba a publicar un libro voluminoso, que incluía investigaciones de Pablo Macera y María Belén Soria, dos historiadores que estaban siguiendo el proceso de migración de la Amazonía a Lima, desde hace ya algunas décadas; curiosamente, el libro sería diseñado por Gredna Landolt. El primer contacto de Telefónica fue entonces, el historiador Pablo Macera; ya que,

sabían que él dirigía el Seminario de Historia Rural Andina y que estaba trabajando con indígenas shipibos que estaban produciendo obras de arte y que ya habían hecho algunas exposiciones interesantes en el Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La publicación del libro fue todo un éxito, aparte que se presentaban las obras de estos nuevos artistas, se mostraba la relación que tenía el producto con lo étnico, mostrando la Amazonía y sus costumbres, con los mitos y las técnicas de producción. Aunque, siempre desde un punto de vista que ha mantenido el exotismo y la magia de la selva, desde la visión occidental.

En el 2005, la exposición “La sogá de los muertos” también fue clave, porque organizaba a nuevos artistas amazónicos. Muchos se seleccionaron a partir de la exposición que realizó Telefónica en el año 2000. En este otro evento participaron muchos de los nuevos artistas como: Christian Bendayán, Rohni Alhalel, Pablo Amaringo, Higinio Capino, Enrique Casanto, Gino Ceccarelli, Harry Chávez, Víctor Churay, Nancy Dantas, Rafael Díaz, Mónica Gonzales, Rubel Katip, Luis Alberto León, Eduardo Llanos, Yayo López, Francisco Mariotti, Alfredo Márquez, Francisco Montes, Ruth Montes, Juan Osorio, Juan Pacheco, Yolanda Panduro, Gerardo Petsain, Roldán Pinedo, Yando Ríos, Agustín Rivas, Rocío Rodrigo, Brus Rubio, Elena Valera, Eduardo Villanes, Armando Williams, Rember Yahuarcani y Santiago Yahuarcani. Aunque manteniendo la temática “exotista”, esta exposición colectiva, le daba la posibilidad y los conocimientos necesarios a Roldán, es decir: la idea, que le permitirá aspirar a un reconocimiento de sus obras como arte contemporáneo,

ya que ponían sus obras junto a los artistas académicos como Pablo Amaringo, Christian Bendayán y Rember Yahuarcani.

Todas estas exposiciones nacionales y extranjeras tienen algo en común, y es que, las obras y los pintores son presentados dentro de un marco que se inclina a señalar el Arte popular, y no como exposiciones de Arte contemporáneo. Algunas exposiciones como las de Japón y Finlandia, estuvieron muy ligadas a la representación étnica y cultural, más que con las obras en sí mismas. Ello es un reflejo, del poder cultural que guardan estos objetos, que luego pudieron ser comprados por algunos visitantes a las exposiciones.

La publicación de libros cobra un punto importante en la construcción de la estructura que sostiene a todo objeto dentro de la categoría de lo Popular. Ya que, los libros que los científicos o especialistas escriben relatan siempre con misticismo y exotismo la vida de los pintores, subrayan, o comienzan casi siempre con el lugar de nacimiento de Roldán: Yarinacocha; además, del uso tradicional de insumos de la selva para producir sus telas y pinturas, muy relacionadas a lo natural. Roldán señala: “usamos, tierras naturales” —al igual que Elena Valera—. La opinión de los expertos, o sea de lo que dicen sobre ellos, toma un papel importante, más cuando los señalan como personas que mantienen sus tradiciones incambiables a través del tiempo (exotización). Ello, ha provocado que también muchos turistas se interesen al respecto, y de esa forma sean invitados a exposiciones en el extranjero.

Gredna Landolt, publicó el libro “El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente” (2005). En el texto, tanto Roldán como Elena Valera, relatan un mito cada uno acompañado por sus pinturas, en forma de ilustraciones. Aquí, es el texto el que está otorgando el significado a las imágenes que se ven y donde la cultura se hace evidente para llamar la atención y posicionarse como algo novedoso. Finalmente, Landolt publicó el libro en Finlandia, contactándose con Annette Kjaergaard, para llevar a Roldán y Elena a Dinamarca.

3.6. VALORANDO LA OBRA DEL ARTISTA

La obra pictórica se plasma en un lienzo bidimensional, creando imágenes con representaciones culturales y sociales. Aunque, para Roldán Pinedo la obra de arte, servirá para “promocionar la Amazonía”; para nosotros, es el sustento de la teoría que intenta mirar el arte desde otro punto de vista distinto, donde “los objetos y las demás manifestaciones expresivas tienen más la función de provocar estados y procesos de conocimiento y reflexión, así como transformaciones sociales u ontológicas, que la de ser contempladas” (Polo 2006: 3). Es en todo caso, aprender a mirar desde otro punto de vista, para ver más allá de nuestra propia cultura y entender el idioma shipibo expresado en imágenes y colores que se combinan con un poco de arte occidental y contemporáneo.

La forma en cómo se producen las obras de arte pueden ser únicas, en el sentido de que las produce el artista en el uso de sus capacidades,

habilidades y preparación personal basados en su cultura; el artista no tiene libertad es presa de su cultura; junto a la acción de utilizar herramientas necesarias para lograrlas, imitando, aprendiendo y ganando técnica.

La técnica de producción y el método de lectura son importantes en la valoración de la obra de arte. Tal obra única no escapa a la similitud de otras que pueden tener en conjunto características comunes que formarán un *estilo*, por lo que amerita mencionar lo siguiente:

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias.
(Benjamin 1989: 1-2)

Cuando se buscan ganancias, que no son solo monetarias como señala Walter Benjamin (Ibíd.), sino que también pueden ser ganancias intelectuales como nuevas formas de pintar; nunca se descuida la acción de los individuos reglados por las necesidades y leyes de las estructuras del sistema económico. El sistema actual en el caso peruano obliga obtener ganancias monetarias, poniendo como valor el dinero para poder sobrevivir. Sucede que, la reproducción de arte es un acto en serie que sirve para satisfacer las demandas del mercado, por lo que, el modo artesanal de producción del artista con un valor de uso en la producción estética o ritual de la obra única, adquiere un valor de cambio en la venta. Siguiendo a Ernest Mandel (1974), por consecuencia, los valores se redefinen, la balanza se revierte y el valor de cambio adquiere más poder en un nuevo ambiente, donde se producirá el cambio. De ese modo, la obra de arte se convierte en una mercancía en la

época de la reproductibilidad comercial, desde el momento que sale del taller de alguno de los pintores.

Guímer y Rusber García, tienen un caso ejemplar en cuanto a la producción de obras de arte para el mercado, ambos poseen dos pinturas muy parecidas, casi idénticas, de cada uno y que las han titulado con el mismo nombre “La mariposa” (Ver Anexo 002). Esto a consecuencia de la demanda del mercado, de amigos y público que gustan de las obras de arte. Por otro lado, cuando pasamos el dato a Roldán Pinedo de que había un cliente interesado en la obra de “El otorongo”, Roldán se animó a pintar otro igual, ya que el que tenía lo había vendido. Preguntó los datos del contacto, para preguntarle más detalles y fijar el precio para que el empezase una nueva pintura similar al que ya había vendido. Con ello, parece que hay pinturas que tienen mucha acogida por el público y que están en su memoria para volverlas a reproducir en cualquier momento.

Marí Solari tiene un proyecto sobre aves en el arte popular, la última vez que se encontró con Roldán Pinedo, ella le preguntó “¿Por qué no pintas más aves? Y dijo que a él le encanta la idea”. —“me hizo un par [pinturas] grandes y una serie de aves chiquitos, de un formato chico”. Así mismo, —continúa contándonos Solari— que el proyecto culminará con una exposición en la misma tienda “Las Pallas” del distrito de Barranco, su casa, con varios invitados. Solari señala que todos los años hace una exposición en los meses de Octubre y Diciembre. Estas exposiciones, involucran a muchos artesanos, y artistas populares, y aquí Roldán Pinedo es parte del grupo. —“Nunca trato de

trabajar solo con uno [artista] porque yo trato de trabajar temas, o dar ideas. Nunca digo has así o dibuja así, digo: estoy trabajando aves, da énfasis a aves.” Roldán le responde —“En mi tierra hay aves”—. Solari, continúa y dice —“ok, pero ponles nombre y firma”. Agrega, —“él comenzó que yo sepa, firmando con ‘Roldán’”.

Se deduce que este tipo de pedidos haya determinado el título y el nombre de las obras de arte, siempre señalando qué animal, planta, mito o ritual representa. Cabe señalar que Marí Solari, no vende ni ofrece Arte contemporáneo; tiene un mercado en el extranjero, y hay muchos turistas que quieren llevarse recuerdos del Perú, de su pasado y tradiciones, y que visitan su casa y tienda al mismo tiempo que están en búsqueda de los objetos de Arte popular. Marí Solari dice —“El arte popular, comienza cuando ellos pintan para ellos mismos, para su propio pueblo”.

Siendo la obra de arte una mercancía, no debemos olvidar que aún como objeto mantiene y conserva imágenes compuestas dentro de ella que reproducen aspectos de la cultura. Son productos, a veces muy complejos en su construcción. Más si tomamos en cuenta la cultura shipiba para analizar las obras, encontraremos cómo es que el pensamiento shipibo domina el acto sentimental del artista cuando está cogiendo con la mano el pincel y lo desliza con pintura sobre el lienzo de tocuyo. Los pintores shipibos no se dan cuenta, y no perciben conscientemente que tras sus impresiones y gustos, está todavía la forma amazónica de ver el mundo. Como en el caso de la pintura de “El búho” de Guímer García, donde solo encuentras la asimetría dentro de la

simetría, conviviendo dentro del plano del lienzo, en un mismo rectángulo. Lo cual está, ligado profundamente con la ambivalencia, en el sentido de pensar el mundo desde la Amazonía. Esto concuerda no solo con un análisis de los elementos figurativos que están uno al lado de otro, en cada escena del cuadro, sino que también con muchos trabajos etnográficos que se han hecho en la Amazonía, donde describen la forma del pensamiento indígena. Algunos, ejemplos relevantes son las etnografías de P. Descola (1987; 1998; 2000) y la de E. Lagrou (2010).

La obra artística es una unidad de análisis, ya que posee imágenes y representaciones del contexto que se maneja en determinados momentos o circunstancias. Pueden, también, contener figuraciones referenciales a la cultura, como el caso de los pintores shipibos que andan recordando el lugar, sus costumbres y naturaleza de la Amazonía para pintar y dibujar. Roldán Pinedo señala —“yo saco de la memoria, cuando yo viajo traigo eso también en la memoria”.

Las imágenes, lo imaginado y lo imaginario, señala Arjun Appadurai, son prácticas sociales, “una forma de trabajo” (en el sentido de labor y práctica cultural organizada) y “una forma de negociación entre las distintas opciones de la acción individual y sus campos de posibilidad, definidos globalmente” (Appadurai 1996: 27-47; Canclini 2007).

Por otro lado, es importante pensar que toda sociedad produce un estilo de ser, que va acompañando a un estilo de apreciar. Debido a que el ser humano se realiza como un ser social, a través de objetos, imágenes, palabras y gestos, los mismos que se

convierten en vectores de su acción y su pensamiento acerca de su mundo (Lagrou 2010: 1).

Los objetos artísticos no argumentan solos en algunos casos, son contruidos por las imágenes que salen del imaginario y que adquieren valor argumentativo en la relación con el contexto, en la compañía de discursos, textos y otros que son producidos por el artista o por el público. A menudo estos objetos inciden en el comportamiento de las personas y en otros tipos de lenguajes, como los corporales “de una forma mucho más directa e intensa, saltando las barreras del discurso y de la comunicación ordinaria” (Sanmartín 2005: 18). Roldán Pinedo mencionó, que sus compradores conocen el significado de sus cuadros, y que si compran un animal como el jaguar, les sirve no solo para decorar su casa sino también para protegerla de malos espíritus y de gente mala. Considerando, también, que no todos los objetos tienen imágenes figurativas o representativas de la realidad (objetivas en sentido figurativo); ya que, guardan un significado mágico.

No podemos olvidar que todo artista verdadero es, a su modo, un investigador serio de la condición humana. De hecho lo es todo ser humano como actor en su sociedad y tiempo, sólo ejerce esa singular investigación de su existencia en aquellos momentos críticos en los que la vida le planta cara y le pone contra las cuerdas. Es ahí donde el artista centra su atención con más frecuencia que el común de los ciudadanos, o donde se ubica moralmente para poder hacer su trabajo. Por eso, dirigir la atención de la Antropología, no ya a una obra de arte, sino al fenómeno artístico, al proceso de creación y uso de obras de arte en sus distintos niveles contextuales. (Sanmartín 2005, 19)

Es en ese sentido, Ricardo Sanmartín aborda la obra de arte, desde su punto de vista que pone énfasis en la antropología. Es decir, la atención que se pone

sobre el contexto [el cual] no se traduce, obviamente, en un sondeo estadístico de la opinión, ni en una encuesta sociológica representativa. Eso es tarea de otras ciencias. El artista usa su formada y trabajada sensibilidad como un sutil y sofisticado receptor en el que se aúnan y condensan las múltiples huellas y heridas, gozosas y dolorosas, que el paso de la historia va dejando sobre el alma del hombre contemporáneo. (2005, 20)

Por otro lado, hay también un valor sentimental, no solo económico, que es parte también del modo en que se materializan las pinceladas, que está presente también en el tratamiento y cuidado de la obra.

También, es necesario diferenciar dos tipos de artistas, hoy en día, los que son llamados *artesanos* en una primera categoría y *artistas* propiamente dichos, en una segunda categoría. Tomaremos la segunda dentro del análisis y la otra la dejaremos en la superficie, ya que los artesanos producen en cantidad pequeños objetos con fines comerciales y en un tiempo bastante corto, imitando y reproduciendo varios objetos similares; en cambio, *el artista* produce obras únicas, que le demandan más tiempo y debe prepararse mágicamente, obras que al mismo tiempo cargan toda una ideología y una fase de producción compleja para una sola obra de arte irrepetible, que implica la preparación del cuerpo o la ingesta de drogas especiales (la inspiración del ayahuasca, estados de ánimo, conocimiento cultural, obtención de materiales, etc.). Digamos que: existe una diferencia en el modo de producción, tal como lo había notado Walter Benjamin, quien señala que los objetos reproducidos en serie, hoy en día han perdido su “aura”, es decir que la “técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición” (1989: 3), ese complejo sentimiento le da el valor agregado a la obra, en comparación al modo de producción de la artesanía.

No debemos olvidar que la obra artística posee un valor agregado que siempre es parte de la cultura, está inmersa en ella. Solo que ahora, la cultura también se está convirtiendo en mercancía. Ello, “consiste en recordar que la cultura no es vista ahora como un bien suntuario, una actividad para los viernes a la noche o los domingos de lluvia, en la cual los gobiernos tienen que gastar, sino un recurso para atraer inversiones, generar crecimiento económico y empleos.” (Canclini, 2005)

En esta afirmación de Nestor García Canclini, acomodándose a los tiempos actuales, podemos entender que lo *tradicional* ya no es tan tradicional como podríamos pensarlo, incluso lo tradicional, que al fin de cuentas es cultura, también cae en las manos de un sistema de mercado que intenta empaquetar la cultura, poniéndole a todo un precio monetario.

No quisiéramos entrar a profundizar en la teoría marxista para el análisis sobre los valores de uso y de cambio, pero vale una aclaración, que se considera en la obra de Ernst Mandel (1974), un filósofo y estudioso de la obra de Carlos Marx. Solo así, entonces el *valor de uso* de una mercancía “depende del conjunto de sus cualidades físicas, que determinan sus cualidades físicas, que determinan su utilidad” (1971: 61), agregamos la cuestión de funcionalidad, que propone Deborah Poole, de “representación” (2000), donde la obra de arte mientras represente tiene un *valor de uso* implícito.

El valor de cambio va apareciendo en la medida que el sistema capitalista se va convirtiendo en el sistema principal de cambio, donde “la producción de mercancías alcanzará un nivel superior en el momento en el que

procure también al comercio productos artesanales y agrícolas” (Mandel 1971: 55). La comida o el arte empaquetados detrás de vitrinas con una etiqueta que lleva el precio del producto, el cual hay que pagar con dinero.

Con el artesanado autónomo [el artista] hace su aparición un nuevo tipo de producción. Los productores, campesinos-artesanos que viven en el interior de la comunidad campesina [grupo subalterno o dominado, según Gramsci] sólo traen al mercado el excedente de su producción, es decir, lo que subsiste después de cubiertas las necesidades de sus familias y la comunidad. El artesano especialista separado de una comunidad, el herrero o alfarero ambulante, no producen ya valores de uso destinados a cubrir sus propias necesidades. El conjunto de su producción se destina al cambio. Es a cambio de los productos de su trabajo cómo adquirirá los medios de subsistencia, vestidos, etc., para cubrir sus propias necesidades y las de su familia. El artesano [artista] autónomo separado de la comunidad sólo produce ya valores de cambio, mercancías destinadas al mercado. (Mandel 1971, 54)

En el caso de los artistas de Cantagallo, ellos están produciendo objetos (obras de arte) dentro de un sistema de cambio que domina, el cual exige subsistir a cambio de un capital con el cual puedes conseguir también comida o productos de primera necesidad; pero, también poseen y pertenecen a un sistema de uso, por ejemplo, para el artista y para quien compra una obra sobre el ritual con ayahuasca, le sirve para reforzar sus costumbres y tener presente la magia del ritual, que quizá le revelo cosas en sus visiones que necesita recordar constantemente, y la pintura puede cumplir ese uso. Por lo tanto, todo objeto de arte producido en Cantagallo tiene un valor de uso y de cambio.

Actualmente, aún se conservan el nombre del artista junto a su nombre shipibo, lo cual significa que la obra de arte se vende como mercancía en

relación a su productor, así al autor de la obra de arte le proporciona un *plus* (valor agregado) a la obra. Canclini comenta lo siguiente:

Las vanguardias exacerbaron el individualismo creativo, la transgresión a las instituciones, y, aun después de declararse el agotamiento de las vanguardias, se reivindica la originalidad y la innovación personal como criterios valorativos. Al mismo tiempo, se multiplican los museos, las bienales y los premios que suponen reglas de comparabilidad, aumenta la competencia en las subastas o por financiamientos para la creación y la experimentación que también implican jerarquías entre los modos de hacer arte. (2008)

De ese modo, se ha mostrado un panorama general de la valoración del objeto, como arte y como mercancía. Por lo tanto, el objeto con valor de cambio va dibujando recorridos cobrando cierta vida social, pasando de propietario en propietario. De ese modo, comienza un nuevo panorama global (Lewellen) en sus diferentes concepciones y definiciones, en donde se empieza a notar los flujos de migración tanto de objetos como de sujetos por todas partes del mundo, y cada vez a una velocidad impresionante (Appadurai 1996). Por consiguiente, se dibujan nuevos mapas y nuevos sistemas de relación que son revelados en la medida que pasa el tiempo. Por ejemplo: Roldán Pinedo, ha llevado sus pinturas fuera del país, ha llegado a Japón, Estados Unidos, Finlandia, Alemania, Ecuador, y otras países donde ha expuesto, y donde muchos extranjeros han comprado sus obras de arte. Elena Valera, Guímer y Rusber García, al igual que Roldán Pinedo, vendieron muchas de sus obras a turistas extranjeros, y nunca anotaron ni el nombre ni alguna referencia de sus clientes.

CUARTO CAPÍTULO: PUNTOS DE REFERENCIAS VISUALES EN LAS OBRAS DE ARTE

4.1. LA TÉCNICA

La técnica en los tres casos analizados presenta muchas similitudes, parece haber una copia de la técnica, entre Roldán Pinedo y Elena Valera, ya que Elena fue quien le enseñó a teñir la tela a Roldán cuando eran esposos y recién comenzaban en el taller del Seminario de Historia Rural Andina. Ellos miran entre sí sus pinturas, luego copian y mejoran las técnicas.

Roldán Pinedo aprendió observando a otros pintores, incluyendo a Elena Valera, como si él fuera un investigador más; cuando empezó a asistir al Seminario de Historia Rural Andina, en el Colegio Real de Lima, el cual estaba a cargo de Pablo Macera. Sumando sus constantes visitas a los museos y los amigos que había ganado en las exposiciones colectivas que realizó, le

ayudaron a comprender un poco más sobre la producción de obras artísticas, como también la relación con los materiales y los usos para combinar colores y tomar pinceles. Aunque, sus conocimientos no se comparan con los estudiantes de la Academia, algunos detalles están presentes en lo que nos explica Roldán.

La tela de *lona* o *tocuyo* es teñida con extracto del árbol de Caoba (*Swietenia macrophylla*), quedando como fondo, sobre el cual se van colocando los diferentes elementos que enumeraremos en esta sección. El trabajo se realizó en el Taller de Roldán que se ubica en su domicilio de Cantagallo. A veces, en los trabajos actuales, ya ha dejado el proceso de teñido y coloca los elementos sobre la tela semi-blanca del *tocuyo*.

El proceso de teñido dura varios días, comienza haciendo hervir la corteza de la caoba en ollas con mucha agua, al evaporarse, deja un tinte muy fuerte, que es depositado en botellas de gaseosas para su conservación. Este tinte de color tierra-ocre, es mezclado con agua cuando se quiere teñir una tela. El proceso, se realiza mayormente en verano cuando aparece el sol en Lima, ya que necesita de un secado rápido al aire libre. Mientras que, en la noche se sumerge la tela dejándola remojar por varias horas. Al final del secado, les queda una tela con un color parejo, y que se ha engrosado para tapar los pequeñísimos huequitos con los que llega la lona normal. Elena Valera, comenta que —“Así, pintaban nuestros trajes en la antigüedad, yo veía a mi mamá hacer lo mismo, y aprendí. Lo hacían las mujeres antes, porque los hombres no sabían y lo hacían mal. Por eso, el señor Pablo Macera invitó a las

mujeres a sus talleres, para que enseñemos a los hombres a teñir las telas.” Finalmente, esta técnica es utilizada por los cuatro pintores.

Con ello, se relacionan los discursos políticos y ecológicos con la producción de la obra de arte. Por lo que, es necesario entender qué es lo que los medios de comunicación han estado proyectando en el imaginario de lo que sucede en el Perú en todo este tiempo; ya que, la caoba ha sido representativo en cuanto a materia prima de exportación para el Perú, llegando a ocupar en alguna ocasión el primer puesto como exportador mundial. Señala el Diario El Comercio lo siguiente: “El Comité Permanente de la Convención Internacional para la Protección de Especies Amenazadas (CITES) elogió los esfuerzos de Perú para evitar la desaparición de sus bosques de caoba por culpa de la tala indiscriminada de esta preciada madera” (El Comercio 2012), información que fue publicada el 19 de Agosto de 2011 a nivel Nacional. El mismo comité expresó el año 2012, en las reuniones mantenidas en Doha, su preocupación por la situación de los bosques de caoba en Perú, cuya supervivencia estaba en peligro por el gran volumen de comercio legal e ilegal con esta madera. Esta información encontrada en este medio, coincide con lo que Rusber y Roldán afirman, cuando mencionan que ahora es mucho más difícil conseguir los insumos y materias primas; ya que, tienen que viajar mucho más lejos para conseguirlo. Aunque los Árboles de caoba están alrededor de la ciudad de Pucallpa, y es todavía fácil de conseguirlo para quienes viven allá. La situación mencionada aquí, va más por el lado del discurso que se está manejando en cuanto a los sucesos y procesos globales. En cuanto a los temas ecológicos,

los reconocimientos institucionales, y la importancia de conservar el medio ambiente, son evidentes. Estos discursos, son manejados y puestos en uso tanto por el Estado como se puede apreciar en la cita del diario El Comercio (Ibíd.), como también en lo que señalan los pintores. Rusber García, comenta que “ahora es más difícil traer los materiales que antes”; mientras que, Roldán señala que “las empresas extractivas están consumiendo la selva, haciendo que los que quieren conseguir tierras de colores tengan que viajar mucho más lejos”, lo que da a entender que es una percepción sobre la reducción del espacio geográfico de la selva, que los está amenazando y que cada vez los está convirtiendo o separando de su medio.



Fotografía. Fuente: Elaboración propia. Taller de Roldán Pinedo. 2012



Fotografía. Fuente: Seminario de Historia Rural Andina. 2012

En estas fotografías se muestran los materiales que usan Roldán Pinedo y los otros artistas. En detalle, podemos apreciar mejor las pinturas, los recipientes y las tierras de color. Podemos identificar, además, claramente que están ordenados y agrupados sobre la mesa para poder identificar los colores que utiliza. Tenemos colores como rojo, amarillo, blanco, verde, azul y negro. Un recipiente (poto de botella de plástico) que contiene agua teñida de blanco en abundancia, ya que es uno de los colores que más utiliza cuando la aplica sobre tela teñida con caoba. Poseen mucha botellitas y recipientes con colores puros, ya que al momento de pintar rara vez hacen combinaciones, prefieren poner el color tal como viene.

Las pinturas están en un recipiente de plástico transparente, con una etiqueta que dice: "tinte especial" que sirve para teñir telas o pintura industrial, que son vendidas a un precio relativamente barato, en muchos mercadillos o en puestos que están en la calle de forma ambulatoria y, en algunas tiendas a

más precio (alrededor de S/. 2.00 Nuevos soles). Estas otras pinturas que no son traídas de la selva, son producidas en la ciudad y mayormente los zapateros las utilizan para pintar las zapatillas, son de material sintético y muy fuertes. Con ello se puede deducir que Roldán no invierte mucho dinero en los tintes o materiales para producir pinturas, en comparación con los artistas que utilizan óleos y otros materiales especiales.

Por otro lado, considerando el plano detalle de la fotografía, en donde se observan los tintes de tierras naturales de colores: amarillo, ocre-amarillo, verde tierra, rojo y ocre-rojo y negro; junto al recipiente para limpiar pinceles, cargado de agua sucia.



Fotografía. Fuente: Elaboración propia. Taller de Roldán Pinedo. 2012.

En otro segundo detalle, desde un ángulo picado de la toma fotográfica apuntando hacia otra parte de la mesa donde trabaja Roldán Pinedo. Se muestran los recipientes y tierras combinadas con agua, y que él mezcla para

pintar. Lava los pinceles ahí, o solo los deja remojar para luego limpiarlos con un trapo.

En las fotografías observamos un Ocre-amarillo, que es una combinación de las tierras que traen desde la selva y la combinan con agua para formar sus tintes naturales, que han llamado la atención de los turistas y le dan el toque peculiar y original a sus pinturas.

Rusber García nos cuenta que se le acabaron sus pigmentos naturales porque ya lleva varios meses en Lima, y ahora solo está pintando con acrílicos, “porque es lejos traerlos de la selva, los pigmentos naturales”.

“Aquí tengo algunos pigmentos, mira este es un pigmento de un árbol, se llama *pucute*, es la corteza de un árbol. [¿Cómo sacas el pigmento de ahí?] Cocinando en una olla... dentro de cuarto, tres horas, ya sale el pigmento, el color natural de esto... el mismo color [marrón]... En la comunidad de San Francisco ahí crece este árbol... también hay tierra natural... que nunca se despintan, nunca se borran, todo natural, auténtico.” —dice Rusber García.

También utilizan cintas *maskin*, para bordear y hacer un marco rectangular en sus telas. Hay muchas tiras de cintas están colgadas detrás de la puerta o en las paredes.

4.2. LOS TALLERES, SUS CASAS

Cuando el investigador fue invitado por Rusber García a pasar a su taller, el cual comparte con su hermano Guímer, Rusber nos dio la bienvenida diciendo “¡Bienvenidos a la casita del artista!”

La obra de arte se produce en un determinado ambiente, necesita de ciertas condiciones que se adaptan a la casa, al módulo de madera en el que habitan los artistas, que son también sus talleres.

Conocer más a fondo y en detalle el ambiente nos servirá para describir mejor el contexto en el que se producen y elaboran las obras de arte de Roldán Pinedo. La fotografía donde aparece Roldán sentado en la silla y apoyado en su mesa de trabajo, ubicado en su taller formado por tres paredes de *triplay* y una de madera que da hacia la calle. Sus pinceles dispersos y sucios, como la mayoría de talleres de artistas, va identificando el lugar y a la persona que lo habita.

La mesa cumple la función de trípode y de bastidor, aunque no es lo ideal, ya que posee una superficie horizontal al suelo, mientras que la función del trípode es sostener el bastidor a 90 grados de la visión del ojo con el cuello recto del pintor. Roldán tiene que pintar incómodamente, a veces tiene que pintar parado; en otras ocasiones, mueve la tela acomodándola a su mano, tocando otras partes de la tela con su brazo, o poniendo cosas sobre la tela que la ensucian o la pueden teñir.

El taller tiene buena iluminación, ya que la pared de madera tiene una ventana que se abre y una puerta que se encuentra abierta todo el tiempo en el que Roldán se encuentra trabajando. Suficiente para apreciar el color, y ventilar el lugar para que la pintura pueda secar rápido, y no dejar intervalos de secado, ello ayuda, en cierta manera, a producir rápidamente un pedido.

Las pinturas, cajas y cintas *maskin*, están esparcidas por toda la habitación, en el suelo, sobre la silla o en la mesa. Las paredes le ayudan también como soporte, y con ayuda de unos chinchos puede sujetar en las paredes de *triplay* sus cuadros en formato grande. La pared no solo sirve para sostener espejos o cuadros decorativos, sino como un reemplazo para el trípode o bastidor, reinterpretando la pared a su modo y a su economía. Haciendo y provocando características peculiares sobre la producción de arte, y una crítica por parte de los críticos académicos.



Fotografía. Fuente: Elaboración propia. Roldán Pinedo en su taller. 2012.

El taller de Elena Valera es muy parecido al de Roldán Pinedo, aunque reemplaza la ventana por un hueco sobre el patio contiguo. Hueco que es tapado en las noches por una tela de plástico que ha sido deteriorado por el paso del tiempo, ya que, Elena había regresado a Pucallpa después de varios meses, dejando su taller en manos de su hijo, quien no se percató de arreglarlo.

En cambio, el taller de Rusber y Guímer García se encuentra en la selva. Ellos solo vienen a Lima para vender sus obras y se instalan por algunos meses en la casa de algunos de sus parientes en Cantagallo. El tiempo que compartimos con Guímer fue de un día, ya que regresó a Pucallpa, pero con Rusber pudimos pasar más tiempo en Cantagallo. Él estaba habitando uno de los módulos que pertenecía a Demer Ramírez, quien es su tío. Aunque, ha traído varias pinturas, aprovecha el tiempo y no deja de pintar, hace algunas pinturas pequeñas en Lima para llamar la atención y ofrecer a los clientes más alternativas con menos precio. Rusber utiliza las paredes de *triplay*, para colgar sus cuadros y una pequeña mesa plana para pintar.

4.3. LA PRODUCCIÓN DE RUSBER Y GUIMER GARCÍA

Las pinturas de Rusber García tienen como dimensiones máximo por lado un metro. Las telas de Rusber no son teñidas pero son llenadas con pintura acrílica, pintando infinidad de motivos y figuras que no dejan respirar a la tela. Para empezar a pintar, y al igual que Roldán Pinedo y Elena Valera, utiliza la cinta *maskin* para hacer un borde a las telas, para que las figuras

queden enmarcadas en un formato rectangular dentro de la tela. Rusber García, usa muchos colores, primarios, muy concentrados que dan la sensación psicodélica muy parecida a los colores que aparecen en la experiencia con el *ayahuasca*. Rusber señala que —antes de hacer una pintura, tiene sus sesiones con el *Ayahuasca*, de ahí viene su inspiración. Lo que recuerda, se mantiene en su memoria y lo pinta directamente sobre la tela.

Cuando observamos sus pinturas, Rusber nos dice que “este es el trabajo que hago, todos son pinturas autodidactas que hago sin estudios... todo es práctica”. Rusber agrega que tiene como fuente de inspiración la participación en el ritual de la *ayahuasca*, sin embargo no lo practica en Lima, sino cuando está en la comunidad de San Francisco cerca de Pucallpa. Él advierte que es “porque en la selva es más concentración, más silencio más te conectas con la naturaleza con la planta con la medicina, porque acá con la ciudad no se conecta nada, hay bulla no hay concentración. La ciudad no tiene nada de bosque, no se conectan con las plantas”. En ese sentido, la producción de la obra de arte de Rusber García, involucra un viaje, un estar constantemente de ir y venir, que puede calificar a Rusber como un trashumante moderno a causa de sus obras de arte.

En cuanto a las firmas, tenemos que Rusber García empezó a firmar como “Rusber”, pero luego cambió a “*Menin Sina*”; al parecer no le fue bien con el nombre común a diferencia del nombre shipibo. Hoy en día, usa el nombre shipibo con el cual está firmando sus últimas pinturas: “*Menin Sina*” que significa: “diseñador perfecto”. Este nombre no concuerda a la mayoría de

nombres shipibos que tienen relación a animales haciendo algo, según María Belén Soria.

En cuanto a los colores, Rusber García señala que no mezcla los colores, pinta tal como los compra, no le gusta hacerlo. Así, los colores son más vivos, aunque tenga que comprar un montón de pinturas. Cabe señalar que las pinturas que están en el mercado se venden siempre en colores primarios y secundarios, para que al mezclarlos puedan conseguir más matices y colores.

La producción de Guímer García Bardales, quien firma como “*Bowan Tsomo*”, es muy similar, él también viaja y comparten la mayor parte del tiempo junto a su hermano, y a pesar de pasar poco tiempo con él, lo hemos conocido a través de Rusber. Guímer, ha superado a su hermano mayor, haciendo detalles más elaborados con un “horror al vacío” tremendo, en donde el fondo queda imperceptible dentro de una supuesta oscuridad.

A continuación, se exponen tres obras: dos realizadas por Guímer García y otra obra por Rusber García:

4.3.1. PINTURA (RG01) – “LAS SERPIENTES”

Presentamos la pintura del artista con su ficha técnica, seguidamente del análisis de los elementos, las interpretaciones del autor del presente trabajo junto a las interpretaciones del artista. Finalmente, las dimensiones y ubicación de los elementos en el plano.

Rusber García al describir su pintura señala que —“cuando una persona toma ayahuasca, se ve con la serpiente”. En ese caso, las serpientes que aparecen por todos lados, parecen imitar el recorrido de las líneas geométricas de los antiguos *kené*. Son cinco serpientes que parecen mezclarse tocándose entre sí; aunque, a simple vista parecen ser la misma serpiente, pero varían en detalles sutiles, no se quiere repetir, sino solo hacer notar, la similitud más no la igualdad.

Inés Quito, una artista shipiba (Asociada de Avshil), tiene un canto interesante que podría enseñarnos más al respecto, de cómo entender esta obra:

“Una *serpiente* de barro, le doy vueltas y vueltas
Y viene nuestro rey
Vamos a sentar en esa serpiente a nuestro rey
Con la *serpiente* de barro diseñada con tierra blanca
Vamos a hacerlo sentar.
Que su genio lo lleve a su tierra
Después que lo lleve con sus alas blancas
A su tierra nuestra *serpiente* de barro
Que admiren sus paisanos
Lo que nuestras mujeres han hecho”.

Fuente: Internet:

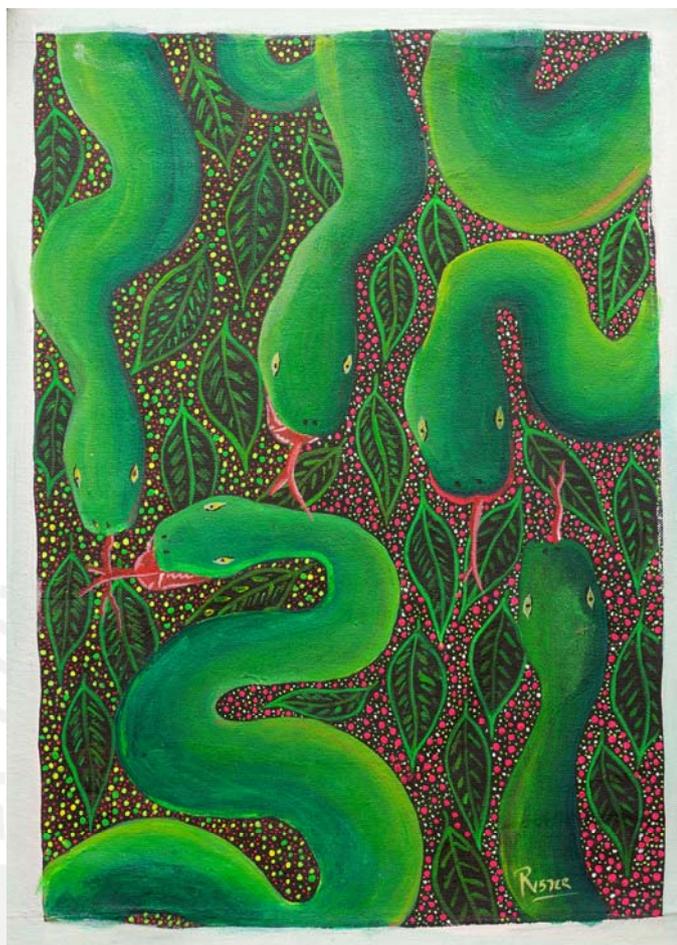
<http://dominique.temple.free.fr/reciprocite.php?page=reciprocidad_2&id_articloe=431> Consultado el 12 de octubre de 2012.

Asociado a este canto o a mitos, la serpiente es un elemento de la naturaleza que siempre está presente en el imaginario popular de la gente de la selva. Es un espíritu que puede entrar cuando uno está dentro del ritual del

ayahuasca. En ocasiones, asusta a la gente por el tamaño y la forma en que aparecen.

Cuenta Rusber García que el mito dice que “cuando los shipibos eran un pueblo guerrero. *Ronin*, la gran serpiente mítica shipibo, que tal vez era el chamán de los chamanes y el más poderoso de los guerreros”, esto concuerda con la imagen que tienen los varones *Meraya* que existen en la actualidad. Aunque, hay varias teorías entre los mismos shipibos al respecto, y según algunos testimonios de algunas mujeres shipibos artesanas de Pucallpa, decían que la serpiente, en especial la boa era femenina, por lo que casi siempre las atacaba cuando practican la ayahuasca, por eso, son ellas las que más miedo le tienen. Por consiguiente, podríamos pensar que los antiguos *Meraya* eran antes mujeres y no hombres, de modo que, antes la mujer habría podido domesticar a la serpiente, acción que quizá se perdió con el tiempo y ahora son los hombres los que tienen el control en el ayahuasca.

Es posible que la serpiente represente al río, las ondulaciones de su cuerpo pueden ser comparadas a las olas y pequeñas líneas que dibuja el inquietante río. Los *kené* por ello se asemejan a la forma en cómo se enrolla y desenrolla y se arrastra. En sí, son líneas ondulantes, son visiones que se presentan en la *ayahuasca*, que representan espíritus de su realidad, o como quieran llamarlo los shipibos.



Fuente: Elaboración propia.

FICHA TÉCNICA DEL CUADRO:

PROPIEDAD	VALORES
TÍTULO	“La serpiente”
FECHA DE REALIZACIÓN	2012
TÉCNICA	Acrílico
DIMENSIONES	80 x 60 cm
TELA	Lona
PREDOMINANCIA DE COLOR	Verde

COLOR DE FONDO	Negro, casi imperceptible
CANTIDAD DE ELEMENTOS RECONOCIBLES	03
TEMA	Naturaleza y visiones
AUTOR y FIRMA	Rusber García

INVENTARIO DE LOS ELEMENTOS RECONOCIBLES:

El inventario de los elementos se construye en base a grupos y a un orden jerárquico en cuanto a su tamaño e importancia. Las “características” señalan los detalles distinguibles y figurativos de los objetos. Mientras que, la “función” está en relación a la participación del elemento en relación de los otros elementos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO					
COD.	OBJETO	CARACTERÍSTICAS	FUNCIÓN	UBICACIÓN EN EL PLANO	DIMENSIÓN EN EL PLANO
RG0 1-01	05 serpientes	03 serpientes bajan de la parte de arriba. Otras 02 serpientes suben. Sus cuerpos no están completos. De sus bocas rosadas sale una lengua roja. Tienen unos ojos amarillos que vigilan.	Personajes principales que se sobreponen a los otros elementos.	03 parte superior y 2 parte inferior	$\frac{1}{2}$
RG0 1-02	28 hojas	Hojas sueltas. De color negro con una silueta verde y	Llenan los espacios entre las serpientes.	Todo el cuadro	$\frac{1}{4}$

		venas verdes.	Sostienen a cada una como para no se muevan más.		
RG01-03	Cientos de puntos	Puntos de diferentes tamaños y de colores rosados y verdes.	Desaparecen el fondo. Llenan completamente los espacios entre las hojas y las serpientes.	Todo el cuadro	¼

LOS OBJETOS Y SUS SIGNIFICADOS:

ANÁLISIS ICONOLÓGICO				
COD.	OBJETO	ÍNDICE (SEMEJANZA REALIDAD)	INTERPRETACIÓN DEL INVESTIGADOR	INTERPRETACIÓN DE RUSBER
RG01-01	05 serpientes	Serpiente (Animal de la selva)	La serpiente es uno de los animales místicos e importantes para los shipibos. "Ronin Kené" (que significa "motivo serpiente")	"es algo que siempre ves en el ritual del ayahuasca"
RG01-02	28 hojas	Hojas de algún árbol	Los dos sexos, que recurren a un ritual de matrimonio.	"las plantas que hay en la selva"
RG01-	Cientos de	Puntos	Puntos	"Estrellas"

03	puntos			
----	--------	--	--	--

4.3.2. PINTURA (GG01) – “LA UNIÓN”

Rusber García señala en esta pintura que el “tema es la unión de parejas, aquí se hace unir la pareja a través de la planta. La planta te cura de malos manejos de otros chamanes malos, de enfermedades”. —Continuando con su descripción— señala que “ahí está el maestro, tomando *ayahuasca*, también el *mapacho* (pipa). En todas las sesiones siempre hacen eso, están fumando *mapacho* para ahuyentar a los malos espíritus que quieran ir contra él”. Rusber agrega que “esto (la pintura) le ha demorado casi un mes (en terminarla), para hacer el diseño, los colores, el punto, y hacerlo todo detalladito”.

Nuestra perspectiva, indica que el ritual de la *ayahuasca* es esencial para la relación de hombres y mujeres, así como el árbol y la enredadera. Une de forma simbólica a las parejas que recurren al chamán que a través del humo de las plantas que fuma ahuyenta los malos espíritus que puedan dañar la relación entre el hombre y la mujer. El ritual se hace de noche y los efectos de la *ayahuasca* que dilatan las pupilas hacen brillar intensamente las estrellas del cielo, acentúan los colores de forma psicodélica y da paso a las visiones producidas por la imaginación de los participantes. Mientras que el chamán guía a los participantes, les llena de consejos y les canta *ícaros* para que no se alejen y se pierdan en la naturaleza oscura.

Rusber García participó del ayahuasca estando en San Francisco (Ucayali), con uno de sus tíos que es chamán, y que le explicó sobre este ritual, ya que él nunca ha participado en un ritual que le una con alguna mujer. Rusber señala que —“los pensamientos y deseos de los shipibos nacen del ayahuasca”.

A continuación veremos la pintura del artista con su ficha técnica, seguidamente del análisis de los elementos y las interpretaciones del autor del presente trabajo junto a las interpretaciones del artista. Finalmente, las dimensiones y ubicación de los elementos en el plano.



Fuente: Elaboración propia.

FICHA TÉCNICA DEL CUADRO:

PROPIEDAD	VALORES
TÍTULO	“La unión”
FECHA DE REALIZACIÓN	Marzo 2012
TÉCNICA	Acrílico, tierras naturales
DIMENSIONES	80 x 60 cm
TELA	Lona
PREDOMINANCIA DE COLOR	Verde
COLOR DE FONDO	Sin fondo, pequeños puntos grises
CANTIDAD DE ELEMENTOS RECONOCIBLES	10
TEMA	Ritual del ayahuasca: unión de parejas
AUTOR y FIRMA	“Guiner Bowan Tsomo”

INVENTARIO DE LOS ELEMENTOS RECONOCIBLES:

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO					
COD.	OBJETO	CARACTERÍSTICAS	FUNCIÓN	UBICACIÓN EN EL PLANO	DIMENSIÓN EN EL PLANO
GG02-01	01 Chamán	Se encuentra de frente. Mirando hacia arriba, fumando con una pipa en la mano izquierda, sentado y con un traje	Personaje principal que fuma y dirige el ritual	Parte inferior y centro	1/9 del plano en general.

		blanco.			
GG02-02	01 pareja (hombre y mujer)	Son dos bustos de perfil mirándose mutuamente.	El objeto del ritual	Superior y centro	1/9
GG02-03	02 Anacondas	Son azules. No se observan completamente, muestran solo la parte de sus cabezas.	Con la lengua hacia afuera se dirigen hacia el chamán.	Inferior. Izquierda y derecha	2/9
GG02-04	01 Árbol	Grueso, de color gris, con una enredadera. Se bifurca en la parte de arriba, y se observan algunos de sus ramales, los cuales sostienen el halo rojo.	Dividen el cuadro, y sostiene a la pareja en lo alto.	Centro. Y derecha e izquierda superior	5/9
GG02-05	01 halo rojo	Relleno de un gris negro oscuro.	Contiene a la pareja. Resalta y estimula el enfoque de esos dos personajes.	Superior. Centro. Encima del árbol.	1/9
GG02-06	01 alfombra	De 6 colores. En perspectiva que se pierde en el fondo detrás del chamán. Forma una especie de 6 gradas divididas por líneas horizontales	Sostienen el cuerpo del chamán.	Parte inferior. Debajo del Chamán.	1/3

		violetas que van reduciendo el grosor a medida que se hacen pequeñas simulando alejarse. Decorada con líneas ondulares que recorren horizontalmente cada grada.			
GG02-07	214 Hojas grandes	Hay tres grupos las de la izquierda que son 105, las que están en el tronco del árbol que son 9 y las de la derecha que son 100.	Decoran de color verde el cuadro oscuro. Dan vida y contrastan con los grises.	Repartidas casi por todo el cuadro. Hacia los costados izquierda y derecha.	4/6
GG02-08	06 enredaderas	Nacen del suelo, al costado y altura del chamán. Se ramifican por todo el cuadro y se enredan en el árbol.	Sostienen todas las hojas que están esparcidas por todo el cuadro.	Repartidas por todo el cuadro, forman parte del fondo.	4/6 que se combinan con las hojas grandes.
GG02-09	Cientos de puntos	Puntos de color, que simulan el cielo con estrellas de diferentes colores	Indican que el ritual se desarrolla de noche. Forman el firmamento y fondo del cuadro.	Entre las hojas, para llenar los vacíos.	4/6 que se combinan con las hojas grandes y con las enredaderas.

LOS OBJETOS Y SUS SIGNIFICADOS:

ANÁLISIS ICONOLÓGICO				
COD.	OBJETO	ÍNDICE (REALIDAD)	INTERPRETACIÓN DEL INVESTIGADOR	INTERPRETACIÓN DE RUSBER
GG02-01	01 Chamán	Persona humana con un vestido blanco	Sacerdote cargo mágico-religioso dentro de la cultura shipiba. Tiene estatus y sabe conducir el ritual del Ayahuasca y preparar el brebaje. Cantar ícaros y guiar el viaje.	“Es una persona muy importantes. Es bueno, y nos ayuda a interpretar nuestras visiones” – “es lo que está haciendo el maestro unirlos espiritualmente”
GG02-02	01 pareja (hombre y mujer)	Hombre y mujer	Los dos sexos, que recurren a un ritual de matrimonio.	“van a unirse a través de la planta”
GG02-03	02 Anacondas	Animal rastreador de la selva.	Naturaleza. Animal simbólico para los shipibos. Hembra.	“quiere ingresar al ritual, para devorar a la mujer” –“están dando energía al maestro”
GG02-04	01 Árbol	Árbol “Chión” (por las enredaderas)	Representa a la naturaleza. Uno de los elementos más característicos de la selva	“Es la naturaleza”
GG02-05	01 halo rojo	Árbol no identificado	Naturaleza	

GG02-06	01 alfombra	alfombra	Hay un suelo	
GG02-07	214 Hojas grandes	Hojas no identificables	Naturaleza y vida a los árboles.	“Las hojas son parte de los árboles”
GG02-08	06 enredaderas	Hojas no identificables	Acompañamiento y dependencia del árbol.	“es la sogá, que sirve para unir”
GG02-09	Cientos de puntos	Brillo de las estrellas	Cielo estrellado.	“Cuando participa del ayahuasca ve así”

4.3.3. PINTURA (GG01) – “EL BÚHO”

Rusber García señala que “el búho es el mensajero del chamán, cuando vienen malos maestros entonces el búho los espanta”.

—“Acá podemos ver al chamán detrás de búho, y abajo también”.

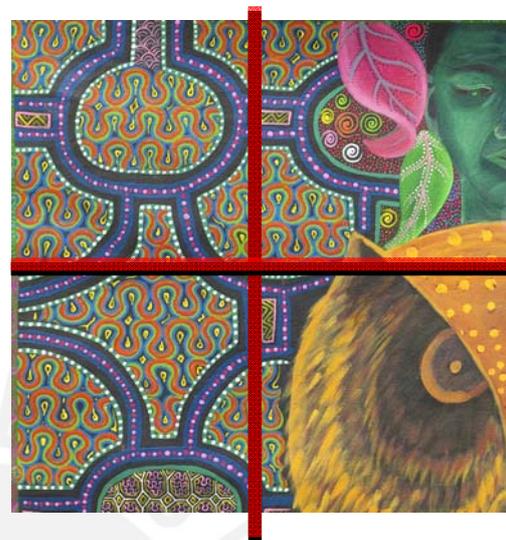
—“Ahí, tenemos serpiente, que es la misma ayahuasca, la fuerza.”

—“Los diseños shipibos son los pensamientos de un hombre.”

La composición del cuadro es simétrica. Podemos dividir en cuatro partes que se equilibran entre sí. Es una composición simple, aunque los detalles de los colores, hacen el trabajo más complicado. Es decir la técnica detallista es lo complejo más no el sentido compositivo del cuadro. Rusber García señala que su hermano Guímer se demoró más de un mes en hacer este cuadro, que finalmente lo venderá a S/. 200.00.



(Fig. 01)



(Fig. 02)



(Fig. 01A)



(Fig. 02B)

Al observar la pintura completa (Fig. 01) se puede apreciar la composición geométrica (Malins 1983: 66-79) simétrica de líneas basadas en las escenas y líneas guías o siluetas que forman las figuras con respecto a su forma. La nariz del búho, por ejemplo, junto a su frente, ambos forman un triángulo, que al mismo tiempo sirve de flecha hacia abajo, creando una línea

central. Mientras que, el final de los tapices llenos de *kené*, que terminan junto con la barba del búho, forman una línea horizontal, que hace la composición de la pintura se divida en cuatro parte simétricas y cuadradas, una de las composiciones más básicas (en cuanto a composición); las partes que se equilibran unas con las otras; ninguna, llama más la atención que la otra. Los cuatro cuadrados pequeños están llenos de detalles y cuentan sus propias historias equilibrándose entre sí.

Ahora, si tomamos como muestra uno de los cuadrados pequeños (Fig. 02) y empezamos a analizarlo de la misma manera, reproduciendo el modelo simétrico con el que el artista ha empezado a configurar la pintura; notamos algo extraño, que no guarda relación: las líneas de las figuras de la pintura no coinciden con la división simétrica como en el caso anterior. El modelo simétrico parece diluirse, al encontrar focos de atención que desequilibran el campo de visión. En detalle, el ojo del búho llama completamente la atención y está en un lugar que desequilibra el peso de colores llamativos frente a la variedad de colores que se mezclan a la distancia. Todos los cuadrados pequeños que están dentro del detalle, tienen diferentes pesos visuales, mientras que los que están a la derecha son figuras reconocibles, los que la izquierda son parte del tapiz de diseños *kené* estilizados. Continuando con la secuencia, notaremos que lo que parece simétrico no es tan simétrico como pensábamos.

Ahora bien, empezamos a pensar que dentro de la simetría de la pintura hay asimetría, ambas conviven en un mismo plano y en un mismo lugar. Son

parte del pensamiento ambiguo propio de la Amazonía (Gonçalves 2007; Descola 2005; Viveiros 2007). Tal como se aprecia en los detalles de la pintura (Fig. 03), donde la perspectiva de la alfombra colorida y con líneas ondulantes, choca con un edificio dibujado sin perspectiva, completamente plano y de un solo color: dos dimensiones que conviven en un mismo espacio.

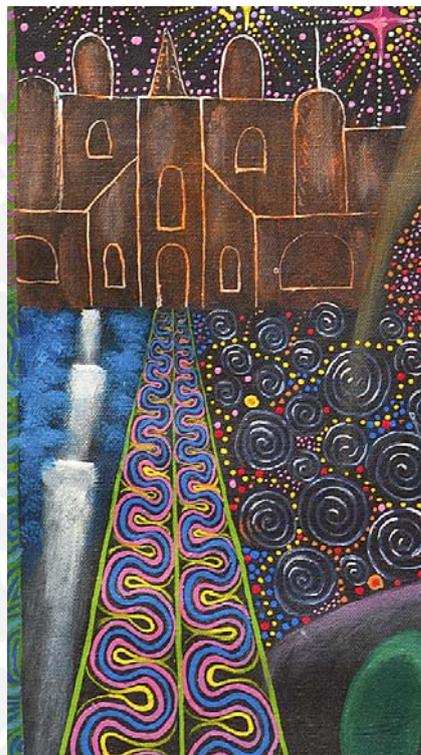


Fig. 03. Fuente: Elaboración propia. Fotografía Carlos Naupari.

Otras características del pensamiento amazónico parecen dominar al artista en el momento de inspiración al usar los pinceles sobre la tela. El horror al vacío (Fig. 04) y a la identificación de los personajes (Fig. 05, 06, 07). Donde parece que nadie es, sino donde todos están... haciendo algo, como soplar el humo en el caso de los chamanes:



Fig. 04. Fuente: Elaboración propia. Fotógrafo Carlos Ñaupari.

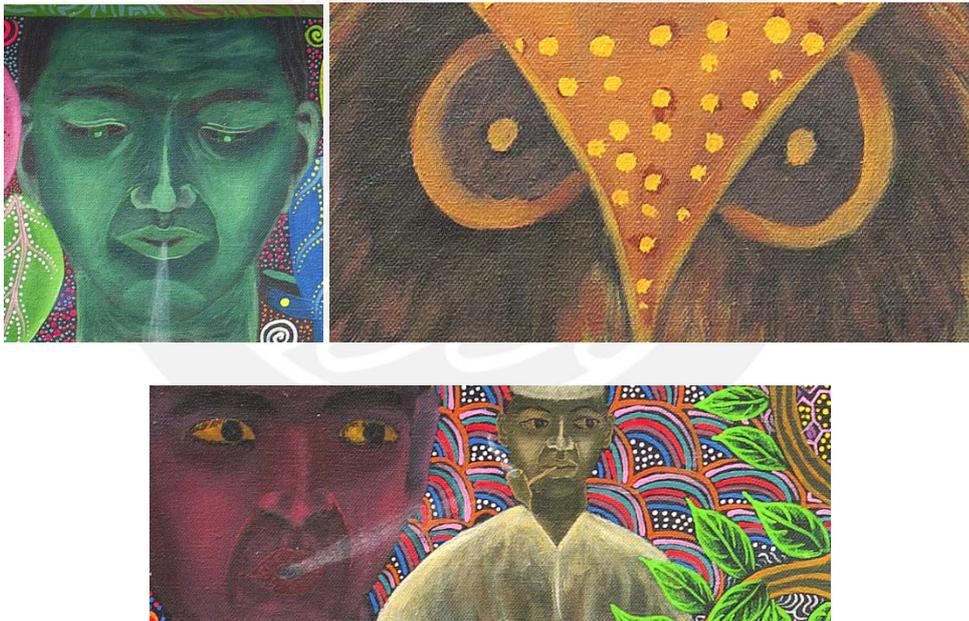


Fig. 05, 06 y 07. Fuente: Elaboración propia.

La producción y reproducción de la alteridad por medio de la semejanza, evita el reconocimiento de la identidad de los personajes, pero las pequeñas diferencias en sus formas o colores, hace que cada personaje sea uno diferente de otro; ya que, tienen los elementos siempre en función a algo, en relación entre sí, conectados de algún modo.

A continuación presentamos la pintura del artista con su ficha técnica, seguidamente del análisis de los elementos y las interpretaciones del autor del presente trabajo junto a las interpretaciones del artista. Finalmente, las dimensiones y ubicación de los elementos en el plano.

FICHA TÉCNICA DEL CUADRO:

PROPIEDAD	VALORES
TÍTULO	“El búho”
FECHA DE REALIZACIÓN	Noviembre 2011
TÉCNICA	Acrílico satinado
DIMENSIONES	80 x 80 cm
TELA	Lona
PREDOMINANCIA DE COLOR	Varios
COLOR DE FONDO	Negro
CANTIDAD DE ELEMENTOS RECONOCIBLES	10
TEMA	Ritual del ayahuasca: unión de parejas
AUTOR y FIRMA	“Bawan Tsoma”
COSTO	S/. 200.00 Nuevos soles.

INVENTARIO DE LOS ELEMENTOS RECONOCIBLES:

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO					
COD.	OBJETO	CARACTERÍSTICAS	FUNCIÓN	UBICACIÓN EN EL PLANO	DIMENSIÓN EN EL PLANO
GG03-01	01 Búho	De color amarillo. Ojos abiertos mirándote de frente.	Gobierna la pintura. Amenaza.	Centro	1/9
GG03-02	01 Chamán verde	De color verde, está mirando al búho y sopla detrás de él. A Su costado cuelgan cuatro hojas de colores (violeta, verde y azul)	Controla al búho. A través del humo que exhala de su boca.	Superior centro	1/12
GG03-03	02 chamanes	Son de color rojo y blanco. Uno es adulto y el otro es viejo. El rojo exhala humo hacia el blanco.	Son la contraposición al chamán verde.	Inferior, centro-izquierda	1/8
GG03-04	02 diseños	Tienen diseños ondulantes, que se encierran en otras ondulaciones con varios colores.	Rellenan los costados del búho y el fondo de la pintura	Centro. Y derecha e izquierda superior	5/9
GG03-05	01 casas	Son casas al estilo hindú.	Son mágicas y aumentan su poder con las tres estrellas que la acompañan.	Superior. Centro. Encima del árbol.	1/9
GG03-01	01	Agua que salta a un	Baña la sirena y hace crecer	Parte inferior.	1/3

06	catarata	manantial	las flores de colores y verdes.	Debajo del Chamán.	
GG03-07	Ramas y hojas	Ramas transparentes con hojas verdes.	Buscan trepar y sostener al Búho. Son parte del ritual, son las sogas.	Repartidas casi por todo el cuadro. Hacia los costados izquierda y derecha.	4/6
GG03-08	01 sirena	Aparece bañándose en el manantial debajo de la catarata que proviene de otra fuente de agua. Está de espaldas, con una cola de color azul.	Es la presencia femenina dentro de la pintura.	Repartidas por todo el cuadro, forman parte del fondo.	4/6 que se combinan con las hojas grandes.

LOS OBJETOS Y SUS SIGNIFICADOS:

ANÁLISIS ICONOLÓGICO				
COD.	OBJETO	ÍNDICE (REALIDAD)	INTERPRETACIÓN DEL INVESTIGADOR	INTERPRETACIÓN DE RUSBER
GG03-01	01 Búho	Búho (ave)	Simbología en donde se muestra al ave que está despierta y caza en durante la noche, que coincide con el ritual que también se hace de noche.	“es el mensajero del chamán”

GG03-02	01 Chamán verde	Hombre con oficio y estatus en la cultura shipiba	Maestro de la comunidad a fin a los que pidieron pasar por el ritual	“está efectuando el ritual del ayahuasca para que haya buenos pensamientos”
GG03-03	02 chamanes	Hombres con oficios	Otros maestros con energías negativas al propósito del maestro.	“están tratando de ingresar”
GG03-04	02 diseños	Diseños <i>Kené</i>	Representan una forma estilizada de los motivos <i>Kené</i> .	“los diseños son los pensamientos de un hombre”
GG03-05	01 casas	Casa estilo hindú.	Influencia de las figuras hindúes. Y los dioses budas.	“es una casa hindú” “nos gusta”
GG03-06	01 catarata	Catarata	Elemento esencial para la vida en la selva.	“catarata, en el agua viven las sirenas”
GG03-07	Ramas y hojas	Árbol y vegetación	Plantas	“plantas que intervienen en el ayahuasca”
GG03-08	01 sirena	No existe más que en el imaginario	Símbolo femenino en la cultura shipiba	“la sirena”

4.4. LA PRODUCCIÓN DE ELENA VALERA

Elena Valera tiene una producción similar a la Roldán Pinedo, algunos comentarios señalan que Elena le enseñó a pintar cuando recién empezaban a visitar las instalaciones del señor Pablo Macera. Ha pintado animales, plantas y

escenas de la vida en comunidad de los shipibos. También mitos y leyendas de la zona que son reflejados en cientos de cuadros, repartidos en colecciones privadas en el Perú y en el extranjero. Ella misma no sabe a quién les ha vendido y cuál es el paradero de muchas de sus obras en la actualidad.

Las telas que utiliza en la actualidad tienen un formato de tamaño más grande que sus primeras pinturas, que sobrepasan el metro por lado, y ahora sus telas ya no son teñidas. Guarda el color natural de la lona y pinta sobre ella sin ninguna aplicación de base; como por ejemplo el cuadro titulado “La comunidad de Cantagallo”. Elena Valera dice que para elaborar sus cuadros “lo mezcla también con algunas pinturas industriales, con acrílico, también con naturales que empleo”.

4.4.1. PINTURA (EV01) – “CUMANCAYA”

Esta obra de Elena Valera, sirvió de ilustración para un mito shipibo que Elena Valera relata en el libro de Gredna Landolt, “El ojo que cuenta”:

—Cumancaya es una cocha es el lugar donde vivían los antiguo shipibos, mi abuela decía que habían chacras de plátanos, casas, pero un día dice que el muchacho se fue a anzuelear y de repente se dio cuenta que los peces se convertían en pajaritos; él se sorprendió y que quedó parado un rato para ver porqué estaba sucediendo eso. Había un árbol grande que tenía sus frutos negritos y cada vez que caían en el agua volando, los peces los comían y salían del agua volando, convertidos en pájaros. El muchacho bien curioso después de un rato juntó los frutos que caían del árbol, los machucó y los puso en un envase y lo regó todo alrededor de unas chacras. Al rato vio que se partía la tierra y sonaba, se levantaba con todas sus chacras y casas y con las gentes que estaban allí. Ellos se fueron haciendo fiesta. No sé por qué no se preocupaban. Yo pienso que en ese tiempo la gente no razonaba mucho porque aceptaban así nomás lo que les sucedía.

El muchacho estaba allí, y también fue llevado y cuando ya estaba alzándose su tío le vio. El muchacho le llamó a su tío, gritando 'Koka (tío), koka ven!'. Y cada vez más arriba el muchacho se convirtió también en pajarito y entonces también cantaba: koka, koka, koka. Así canta todavía, hasta ahora. Esa tierra que se ha volado, dice que se ha convertido en una cocha grande. En esa cocha iba a cazar paiche mi abuelo y escuchaba al pajarito cantar cada vez que iban a pescar." (2005: 25-30)

A continuación veremos la pintura de Elena Valera con su ficha técnica, seguidamente del análisis de los elementos y las interpretaciones del autor del presente trabajo junto a las interpretaciones del artista. Finalmente, las dimensiones y ubicación de los elementos en el plano.



Fuente: Landolt, Gredna. "El ojo que cuenta". 2005.

FICHA TÉCNICA DEL CUADRO:

PROPIEDAD	VALORES
TÍTULO	"Cumancaya"
FECHA DE REALIZACIÓN	2004

TÉCNICA	Tierras naturales
DIMENSIONES	70 x 50 cm
TELA	Tocuyo
PREDOMINANCIA DE COLOR	Tierra
COLOR DE FONDO	Color tierra
CANTIDAD DE ELEMENTOS RECONOCIBLES	9
TEMA	Mito amazónico
AUTOR y FIRMA	Elena Valera

INVENTARIO DE LOS ELEMENTOS RECONOCIBLES:

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO					
COD.	OBJETO	CARACTERÍSTICAS	FUNCIÓN	UBICACION EN EL PLANO	DIMENSION EN EL PLANO
EV01-01	01 Árbol grande con frutos negros	Un árbol vigoroso, lleno de vida, con 30 hojas, 15 en cada lado. El viento desprende sus hojas.	Símbolo principal	Derecha	1/3
EV01-02	01 niño o joven	Cuerpo completo, erguido. Una cusma de color negro con raya blanca cubre casi por completo su cuerpo.	Está pescando, con una vara y un pita que va hacia un pez	Derecha inferior	Pequeño

EV01-03	02 peces	01 pez es atrapado por el joven, otro está en la laguna	Está muy cercano al pájaro	Derecha inferior	Pequeño
EV01-04	02 pájaros	Aves con alas abiertas de color blanco	Vuelan, parecen subir desde la laguna a través del árbol hacia el cielo	Derecha inferior	Pequeño
EV01-05	01 mujer	Sentada, de espaldas, con ropa naranja y falda negra, sosteniendo un recipiente negro.	Está cocinando.	Centro-izquierda	Pequeño
EV01-06	01 choza	Hecha con 4 palos como columnas que sostiene un techo a dos aguas.	Vivienda	Superior izquierda	Mediano
EV01-07	Laguna	Una línea aserruchada de color celeste y peces.	Dividen	Inferior	1/3 Grande
EV01-08	Varios objetos	Chómos,	Cubren espacios vacíos	Centro inferior	Dispersos alrededor de la mujer
EV01-09	Varios árboles	Palmeras con hojas grandes con verde oscuro y venas blancas	Presencia de la naturaleza y selva	Superior izquierda	Dispersos

LOS OBJETOS Y SUS SIGNIFICADOS:

ANÁLISIS ICONOLÓGICO				
COD.	OBJETO	ÍNDICE (REALIDAD)	INTERPRETACIÓN DEL INVESTIGADOR	INTERPRETACIÓN DE ELENA VALERA
EV01-01	01 Árbol grande con frutos negros	Árbol no identificable	Árbol (naturaleza)	
EV01-02	01 niño o joven		Hijo de la mujer. Elemento masculino asociado a la pesca. El que se convertirá en "koka"	"muchacho"
EV01-03	02 peces	peces		
EV01-04	02 pájaros	Aves		"son los peces que se convierten en pájaros"
EV01-05	01 mujer	Mujer	Elemento femenino asociado a la choza y a la cocina	
EV01-06	01 choza	Vivienda amazónica	Elemento material de cultural	
EV01-07	Laguna	Laguna donde hay peces		
EV01-08	Varios objetos	Objetos culturales	Elementos materiales culturales	"Ahí preparamos la comida"
EV01-09	Varios árboles	Objetos naturales	"Acanti Jans" (Según pintura de Roldán) (Fig. 09)	

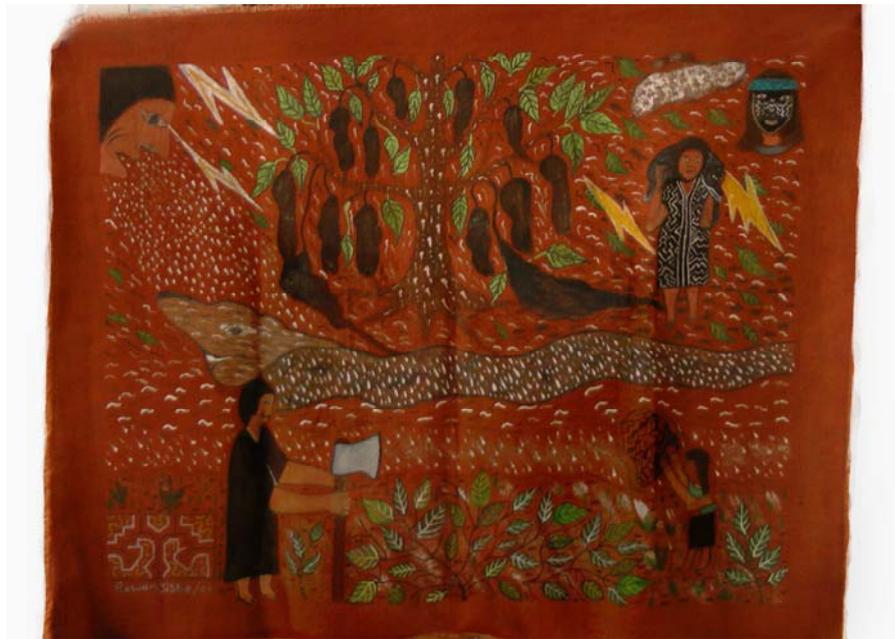
4.4.1. PINTURA (EV02) – “EL MITO DE LA LLUVIA”

Esta obra de arte es la evolución de la anterior. Fue pintada el año pasado, cuando Elena Valera ya había retornado a Pucallpa. Está hecha en un formato pequeño, que ella misma reconoce y que advierte que fue pintada sobre tela teñida con caoba.

Elena Valera con sus propias palabras nos explica sobre el contenido de su pintura: “Esto es el mito de la lluvia. Está representando ahí. El árbol que le ves es el árbol de la lluvia, lo hice en muy pequeña tela, pero no me alcanzó mucho, pero algo está representando ahí. El árbol y los frutos que ves, que se levantan con el humo negro, ese es la lluvia que se va a convertir en la lluvia, ese es el árbol. El hombre lluvia [cara de la izquierda superior] es el que hace tronar, los truenos, los relámpagos, iluminan las estrellas, que son como madres. La mujer [derecha superior] también representa el sueño, y en la selva cuando va a llover uno lo presiente, porque sueña con una mujer con ese rostro. Mis abuelos decían va a llover cuando se les aparecía en el sueño. Ese es un espíritu de la lluvia. La otra persona, representa, la que puede cazar. Va cazando con escopeta, todo. Hace soñar en la montaña, donde no andan ninguna persona, ahí es donde esta persona, este señor; de repente, el árbol de la lluvia se encuentra por ahí cerca. [el árbol] empieza como algo a molestarse, alterarse, y empieza a botar humos. El señor que está siendo

perseguido por lo rayos, todavía corría, para que no lo alcance. Y la otra señora [inferior derecha] viéndolo [al señor] para que no le afecte mucho. La señora, saca su falda (esta señora es viuda) y lo ventila a la lluvia que estaba levantándose con toda fuerza, para que se desaparezca, y este señor [inferior izquierda] también sale con su hacha para frenar la lluvia, para en el patio, y prende el hacha. Entonces [el árbol] viendo todo eso la lluvia desaparece. Estas lluvias que se caen [gotitas por todo el cuadro] en el río, o sea que se convierten en un remolino y en anaconda, o sea como una madre del agua. Ese mismo, también levanta el vapor como una nube en el suelo, en la tierra, y favorece a las plantas. Bueno, mi abuela me contó, y yo hice una pinturita”. Podemos notar que en este mito, el significado de la llegada de las lluvias, es contrario al de la región andina, ya que las lluvias podrían arruinar la cosecha, más que hacer producir más la tierra.

Por lo que presentamos la pintura de la artista con su ficha técnica, seguidamente del análisis de los elementos y las interpretaciones del autor del presente trabajo junto a las interpretaciones del artista. Finalmente, las dimensiones y ubicación de los elementos en el plano.



Fuente: Elaboración propia. Fotografía Daniel Castillo.

FICHA TÉCNICA DEL CUADRO:

PROPIEDAD	VALORES
TÍTULO	“El árbol de la lluvia”
FECHA DE REALIZACIÓN	Noviembre 2011
TÉCNICA	Acrílico
DIMENSIONES	70 x 50 cm
TELA	Tocuyo teñido con caoba
PREDOMINANCIA DE COLOR	Tierra, violeta, verdes, azul
COLOR DE FONDO	Tela teñida con caoba
CANTIDAD DE ELEMENTOS RECONOCIBLES	10
TEMA	Mito
AUTOR y FIRMA	“Bawan Jisbe” Elena Valera

INVENTARIO DE LOS ELEMENTOS RECONOCIBLES:

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO					
COD.	OBJETO	CARACTERÍSTICAS	FUNCIÓN	UBICACION EN EL PLANO	DIMENSION EN EL PLANO
EV02-01	01 árbol grande con frutos y hojas	Con un tronco de color marrón, con varias hojas equilibradas en ambos lados del tronco (15 en cada lado)	Da frutos.	Centro superior	Pequeño
EV02-02	01 Rostro de hombre lanzando rayos por los ojos	Se ve su rostro de perfil. Ojos abiertos por donde salen los rayos. Boca abierta por donde sale el viento y gotas de lluvia	Produce lluvia, viento y rayos.	Superior izquierda	pequeño
EV02-03	01 mujer completa cargando animal	Tiene un traje negro con diseños negros con líneas blancas	Tiene un acercamiento al árbol	Superior derecha	Mediano
EV02-04	01 rostro de una mujer		Aparece por encima y al lado de la mujer		“Espíritu de la lluvia”
EV02-05	01 anaconda	Parece mostrar dientes, tiene un ojo grande	Nadando en el río	Centro	Grande
EV02-06	01 hombre completo		Con cusma negra. Sosteniendo	Inferior izquierda	Mediano

			una hacha		
EV02-07	01 mujer completa		Vestida de verde y negro. Agitando una manta	Inferior derecha	
EV02-08	Nubes negras	Manchas negras	Salen del árbol	superior	mediano
EV02-09	Río	Pequeñas líneas blancas ondulantes		medio	grande
EV02-10	Gotas de lluvia	Pequeñas gotas de pintura blanca	Llenan todo el espacio	dispersas	pequeñas

LOS OBJETOS Y SUS SIGNIFICADOS:

ANÁLISIS ICONOLÓGICO				
COD.	OBJETO	ÍNDICE (REALIDAD)	INTERPRETACIÓN DEL INVESTIGADOR	INTERPRETACIÓN DE ELENA VALERA
EV02-01	01 árbol grande con frutos y hojas	Árbol	Equilibrio. Hace la representación de una balanza	
EV02-02	01 Rostro de hombre lanzando rayos por los ojos	Hombre	Elemento masculino	“Espíritu”
EV02-03	01 mujer completa cargando animal	Mujer	Elemento femenino que transgrede y que molesta al espíritu de la lluvia. Escopeta	“caza, con escopeta”

			símbolo de occidente.	
EV02-04	01 rostro de una mujer			“madre de los sueños, que avisa la lluvia”
EV02-05	01 anaconda	Anaconda		“madre del agua”
EV02-06	01 hombre completo		Elemento humano masculino	“frena con el hacha la lluvia”
EV02-07	01 mujer completa		Elemento humano femenino	“[frena] con su falda la lluvia” “la mujer es viuda”
EV02-08	Nubes negras		Lluvia, tormenta	
EV02-09	Río		Aumento de caudal en el río	
EV02-10	Gotas de lluvia		Naturaleza controlando a los humanos	

4.4.2. PINTURA (EV03) – “LA COMUNIDAD DE CANTAGALLO”

Una de las obras de Elena se diferencia mucho de las anteriores, ya que, sus elementos figurativos están más relacionados con la comunidad de Cantagallo y la ciudad. Podemos señalar que es una pintura con rasgos figurativos urbanos. Como las casas, la cruz del cerro San Cristóbal e instituciones creadas dentro de la comunidad.

Elena Valera va explicando su pintura referente a la inmigración: “Han venido de la selva, los shipibos. Los shipibos estamos acá en Lima. [Señalando a la pintura] los shipibos están haciendo contacto con la gente, con las personas de acá [Lima], en negocios, en trabajo. Con vestimentas y con nuestras costumbre.”

Continuando con lo que dice Elena: “Nosotros tenemos una idea, de acá, que nosotros siempre estamos con nuestras costumbres de allá. Tenemos una escuela también acá”:



Fig. 08. Fotografías: Elaboración propia. Escuela bilingüe de Cantagallo. 2012.

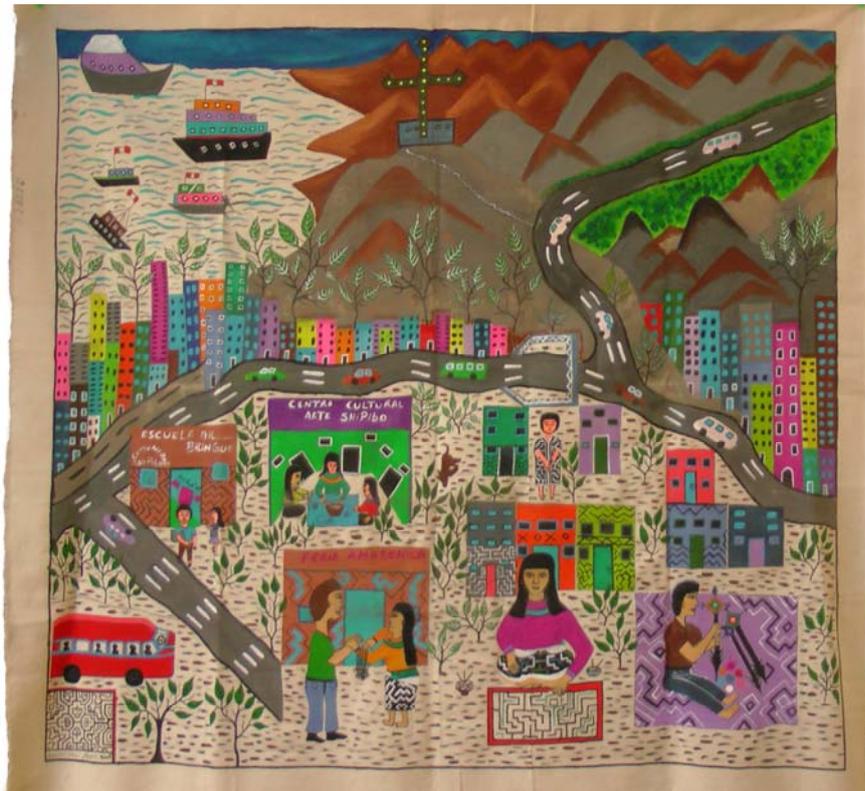
—“Bueno, acá representa la costumbre que siempre hemos tenido de reproducir nuestra artesanía, nuestro trabajo, que necesitamos para poder sobrevivir... para nuestra necesidad, más que todo. Y acá los señores como siempre vendiendo, produciendo. De eso es lo que podemos vivir. Eso es lo que había representado acá, sin dejar de lado la educación, siempre haciendo

estudiar a nuestros hijos. Buscando nuestro bienestar también siempre un poco mejor, lo que podemos, luchando. Eso es lo que representa acá.”

—“Algunos que no producen artesanía, hay otros también que se dedican solamente a artesanías. En plena ciudad. Tanto en las costas y en los mares. Está el cerro San Cristóbal.”

—Elena ha preferido representar la ciudad, aunque nunca se olvida de su cultura, siempre se considera shipibo: “En la comunidad nuestros padres trabajaron con la madera con chacra con sembríos, plátano maíz, con la pesca y siempre iban a vender en Pucallpa. Porque todo era negocio, lo que compraban. Tanto ir a la ciudad compran todo lo que pueden. Por otra parte, la educación también no es igual en la comunidad, carecen un poco de castellano, en leer y escribir, no mucho aprenden por el educación de los hijos uno sale de la comunidad hacia la ciudad... Y ahora veo, bastante shipibos en Pucallpa, tienen casa”.

A continuación veremos la pintura de la artista con su ficha técnica, seguidamente del análisis de los elementos y las interpretaciones del autor del presente trabajo junto a las interpretaciones del artista. Finalmente, las dimensiones y ubicación de los elementos en el plano.



Fuente: Elaboración propia. Fotógrafo Daniel Castillo.

FICHA TÉCNICA DEL CUADRO:

PROPIEDAD	VALORES
TÍTULO	“La comunidad de Cantagallo”
FECHA DE REALIZACIÓN	Julio 2012
TÉCNICA	Acrílico
DIMENSIONES	100 x 100 cm
TELA	Lona blanca
PREDOMINANCIA DE COLOR	Tierra, violeta, verdes, azul
COLOR DE FONDO	Blanco (tela)
CANTIDAD DE ELEMENTOS RECONOCIBLES	10

TEMA	Comunidad y ciudad
AUTOR y FIRMA	Elena Valera

INVENTARIO DE LOS ELEMENTOS RECONOCIBLES:

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO					
COD.	OBJETO	CARACTERÍSTICAS	FUNCIÓN	UBICACION EN EL PLANO	DIMENSION EN EL PLANO
EV03-01	08 grupos de viviendas	<p>De muchos colores: violeta, azul, naranja, rojo, cian, amarillo, verde claro y rosado. Tienen ventanitas negras rectangulares, con una puerta negra.</p> <p>06 grupos de casas de Cantagallo: a) Escuela bilingüe b) Centro cultural de arte shipibo c) Feria Amazónica d) Tienda de artesanía, e) y f) viviendas.</p> <p>02 grupos de casas de la ciudad de Lima y faldas</p>	<p>Simula la comunidad de Cantagallo, imitando las casas del cerro San Cristóbal.</p>	<p>02 grupos que representan la ciudad en la zona superior</p> <p>Mientras que los 06 grupos en la zona inferior</p>	<p>Ocupan la mitad del espacio.</p>

		del cerro San Cristóbal.			
EV03-02	06 grupos de personas	De izquierda a derecha de arriba hacia abajo: a) Niños de la escuela b) Mujeres trabajando en el centro cultural haciendo artesanías c) un hombre vestido con traje decorado con formas geométricas. d) una mujer con falda shipiba vestida tradicionalmente, vendiendo a un señor con barba marrón, con jeans y polo verde. e) una mujer sentada ofreciendo una tela que está en el suelo y tiene motivos geométricos.	a) Niños que asisten a la escuela. b) un centro cultural funcionando. c) chamán ofreciendo sus servicios curativos. d) producción de artesanías para el turismo. e) producción de telas con motivos shipibos.	Junto al grupo de viviendas en la zona de Cantagallo	1/6
EV03-03	05 embarcaciones	Poseen la bandera del Perú, están mostrando el mar, unos son más	Como casas sobre el mar.	Superior izquierdo	1/9

		grandes que otras.			
EV03-04	Cerros	Uno de ellos es el "San Cristóbal" el que está enfrente de la comunidad de Cantagallo y lleva en la cima una cruz católica.	Muestran la ubicación y la zona geográfica en la que se encuentran.	Superior: centro y derecha	2/9
EV03-05	01 cruz	Cruz católica con quince puntos amarillos que la dibujan. De color marrón.	Representa la religión católica que gobierna la ciudad	Superior centro	1/9
EV03-06	03 Autopistas	La autopista es gris, posee tres carriles, y poseen 9 vehículos que circulan por diferentes partes de las autopistas.	Dividen el cuadro en cuatro zonas: a) zona de la ciudad frente al mar, b) zona de la ciudad en los cerros con edificios más grandes, d) zona de AVSHIL (Cantagallo bajo) y e) zona de ASHIREL	Inferior izquierda, centro horizontal y superior derecha	

			(Cantagallo alto)		
EV03-07	01 bus	De color rojo, es grande. Posee 5 pasajeros y un conductor. Y está sobre la tierra.	Son los visitantes que llegan a Cantagallo. Y pasan por la zona de abajo.	Inferior izquierda	1/9
EV03-08	01 hombre	Un hombre shipibo trabajando, está sentado sobre una alfombra con motivos shipibos. Con pantalón y camisa.	Haciendo flechas. Y decorando con la cruz shipiba.	Inferior derecha	1/9
EV03-09	01 puente	Cruza la avenida que divide la ciudad de la zona de Cantagallo	Único nexo para pasar de un lado hacia otro.	Centro de la composición	
EV03-10	Tierra y arbustos	A modo de fondo, con líneas y arbustos delgados y pequeños en el fondo.	Escasez de árboles de zonas verdes. A excepción de un pequeño lado que se dirige en dirección a La selva.	Fondo	1/3

EV03-11	01 perro	Perro callejero	Durmiendo en el piso de tierra en la zona de Cantagallo.	Centro inferior	
---------	----------	-----------------	--	-----------------	--

LOS OBJETOS Y SUS SIGNIFICADOS:

ANÁLISIS ICONOLÓGICO				
COD.	OBJETO	ÍNDICE (REALIDAD)	INTERPRETACIÓN DEL INVESTIGADOR	INTERPRETACIÓN DE ELENA VALERA
EV03-01	08 grupos de viviendas	Viviendas de colores como las que están en las faldas del cerro San Cristóbal.	Igualdad de casa entre la zona de la ciudad y la zona de Cantagallo	“Es la comunidad de Cantagallo”
EV03-02	06 grupos de personas	Población de Cantagallo	Población que se ha dedicado al arte o la artesanía. Población ocupada en su oficio y en la producción de objetos para el mercado y otros fines.	“Estamos haciendo nuestras artesanías”
EV03-03	05 Embarcaciones marinas	Bolicheras peruanas	Mar y explotación de los recursos naturales del Océano Pacífico.	“el mar, la costa”
EV03-04	Cerros	San Cristóbal	La sierra	“es el cerro San Cristóbal”

EV03-05	01 cruz		Dominio católico y tamaño de población andina en comparación con la población amazónica en Lima	
EV03-06	03 Autopistas	Vía de evitamiento	Característica de las ciudades grandes.	
EV03-07	01 bus	Buses de servicio público	Transporte público de Lima.	“así vienen los turistas”
EV03-08	01 hombre	Artesano	Hombres trabajando en artesanía. Antes no lo hacían	
EV03-09	01 puente	Puente peatonal	Símbolo para pasar de un lado a otro	“es el que cruzamos. El que está en el mercado”
EV03-10	Tierra y arbustos	Tierra y arbustos	Tierra sin servicios de pavimentación, falta de modernización, o que la ciudad alcance la zona.	
EV03-11	Perro	Perro	Situación en la que están	

4.5. LA PRODUCCIÓN DE ROLDÁN PINEDO

Las pinturas de Roldán Pinedo son expuestas en esta sección, con el fin, de darles lectura y sistematizar los contenidos para el análisis correspondiente. Con esta aclaración, podemos señalar que las pinturas sobre tela de Roldán Pinedo son el resultado de horas de trabajo y algunas han sido producidas en el transcurso del tiempo en el que se realizaba el proyecto de investigación. Roldán Pinedo es capaz de hacer una pintura en cuestión de unos cuantos días, salvo en algunos casos se demora hasta un mes, para terminar una obra. Con esa advertencia, podemos señalar que las pinturas de Roldán han sido seleccionadas de modo que muestren una transición y cambio de estilo que ha experimentado Roldán Pinedo, desde sus inicios como pintor. Evolucionando su arte hacia un estilo más cercano a los cánones occidentales de arte consecuencias de sus exposiciones y contacto con artistas reconocidos. Su evolución puede llevarle en un futuro a conseguir un reconocimiento como Artista contemporáneo y ya no como un Artista popular. Sin embargo, todavía no ha podido conseguirlo, ya que, su técnica es considerada precaria por los grupos de poder artísticos y especialistas de arte en Lima. Algunos ejemplos sobre estos cambios se reflejan en adicionar a sus obras el uso de acrílicos, el cambio a un formato blanco de tela y un formato de tamaño más grande que sobrepasa los dos metros por lado.

Belén Soria señala que las primeras pinturas de Roldán describen los animales, plantas, y árboles de la selva, inclusive ponían el nombre del objeto

dentro de la pintura. También, el formato de los cuadros era pequeño, no pasaban de los 70 centímetros por lado, como en la siguiente pintura:

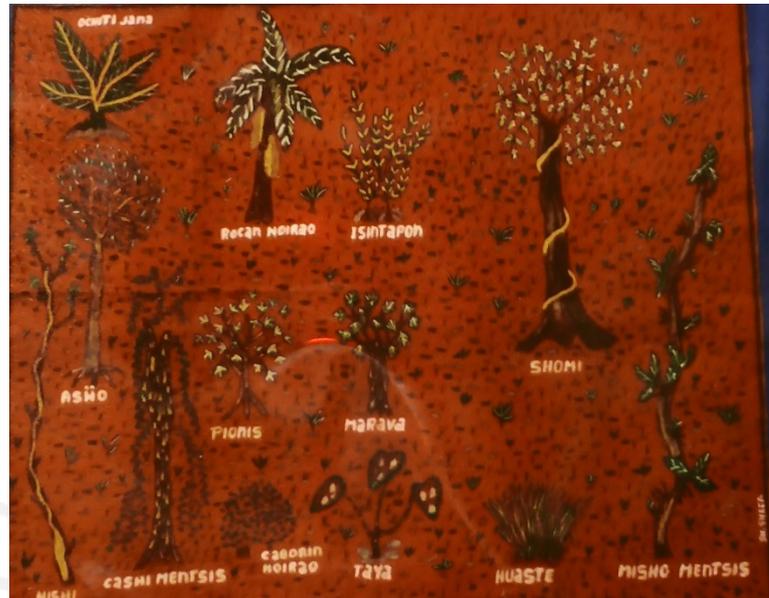


Fig. 09. Fotografía. Fuente: Seminario de Historia Rural Andina. 2012.

Marí Solari, curadora de arte y especialista en Arte popular, señala lo siguiente: “Me gustó mucho su trabajo, porque aunque es innovador, tienen el alma de las cosas que le rodean. Él trabaja mayormente con pigmentos naturales”.

Si bien los artistas como Pinedo utilizaron la pintura como una forma de comunicación, tal como lo señaló María Belén Soria, Roldán Pinedo tiene una “forma de comunicación, que tiene que ver mucho con su cosmovisión, con sus tradiciones orales, su forma de vida... Roldán al inicio pintó solamente animales, porque los animales para ellos representaban parte de su familiaridad, porque según la tradición shipiba; antes los shipibos fueron

animales: animales que eran hombres y que con el tiempo se convirtieron y llegaron a ser estos animales que poblaron todo su espacio amazónico. Entonces hay toda una concepción. Además, los animales para los shipibos están mencionados y representados en los nombres que los ‘Jonis’ [Nombre también con el que se conocen a los shipibos, significa ‘los hombres’] tienen. Cuando nace generalmente un shipibo, las familias suelen colocarles nombres de animales a sus hijos, tanto así que Roldán se llama ‘Shoyan Sheka’ como el ‘ratón’, ‘Bawan Jisbe’, ‘Loro hablador’, ese es el nombre último que tiene Elena Valera. Entonces si nosotros preguntamos a otros shipibos, vemos que la mayoría tienen nombres de animales, porque la naturaleza está siempre presente en ellos.”

Entonces —“Los animales son una forma de representar su mundo, de representar la familiaridad que tienen con ellos, con su naturaleza.”

“En una segunda etapa Roldán Pinedo, comenzó pintar escenas, comenzó a pintar manifestaciones tradicionales escénicas, donde ya no estaba presente solamente el animal, sino toda una composición. Sus cuadros llegaban a los dos metros por lado.” —Señala Belén Soria.

—“El mundo shipibo está poblado de muchos dueños, muchos seres mágicos, que son padres de las plantas, de los animales, padres de ciertos de espacios, incluso hay padres de ciertos objetos: de la cerámica.”

4.5.1. PINTURA (RP01) – “EL OTORONGO”

Roldán ha pintado decenas de cuadros referentes a animales, según señala él, son los animales, lo que más ha pintado. Este cuadro es uno de los clásicos y ha hecho tres veces el mismo cuadro con algunas variaciones. Es quizá uno de los que más ha llamado la atención a sus clientes. En una conversación, se le preguntó por qué el otorongo mostraba los dientes, Roldán mostró una sonrisa en su rostro, y dijo –“mucha gente me ha preguntado lo mismo, creo que para la próxima no le voy a poner los dientes, le voy a quitar”.

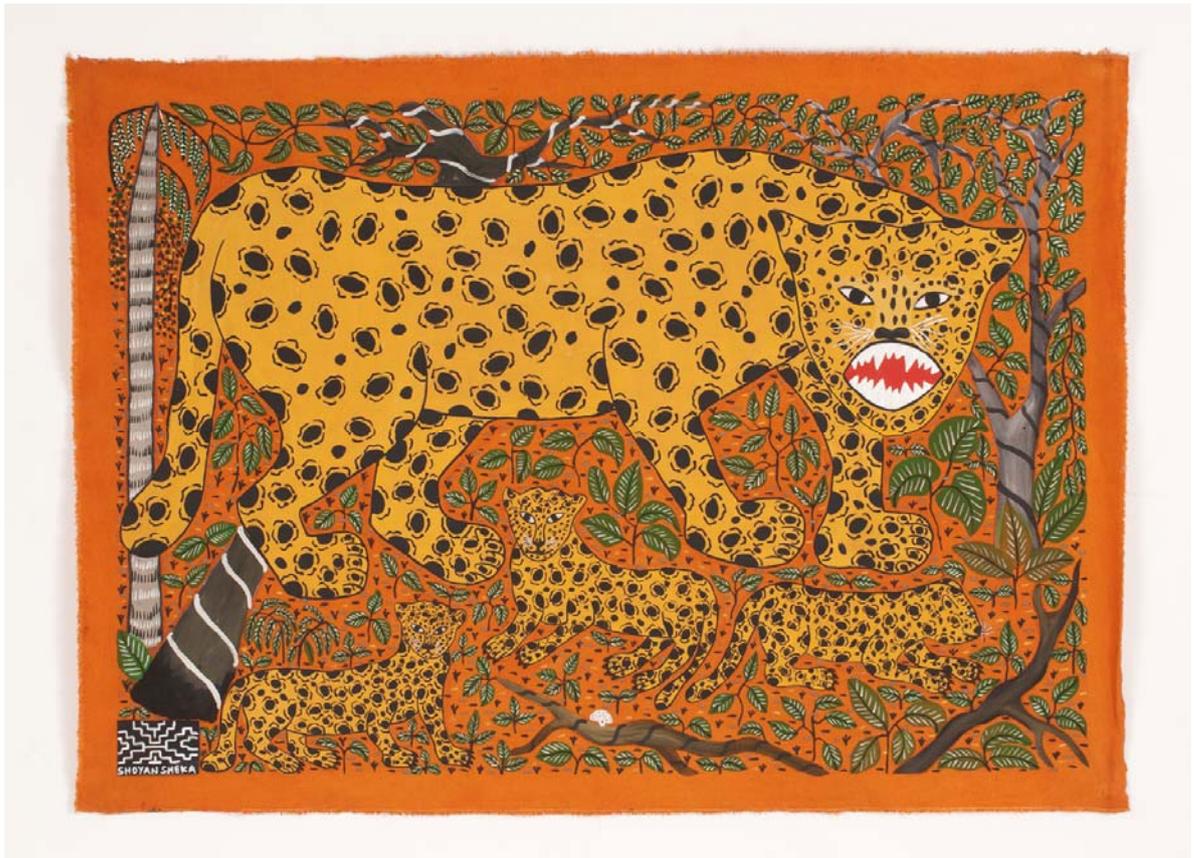
—“Este cuadro te lo puedo dejar en S/.900.00.”

—“Algo que me inspira, porque tú sabes que ya están terminando todos los animales. Por eso pinto el [animal] con cría. [¿Por qué con crías?] Porque el animal nunca deja a sus crías. Y no solo están apartados. Cuando están grandes recién los dejan. Para que ellos casen ya. Primero estos animales les enseñan a cazar a los más pequeños. Y ya poco a poco, va dejando a su familia. Solito se va a pescar, y después con cría. Esta pintura es para personas que les gustan los animales.”

—“Está furioso porque, está cuidando a su cría, porque todavía es muy chiquito su cría. Tiene cuidado. Tiene que mostrar los dientes para que no se le acerquen a sus crías”.

A continuación veremos la pintura del artista con su ficha técnica, seguidamente del análisis de los elementos y las interpretaciones del autor del

presente trabajo junto a las interpretaciones del artista. Finalmente, las dimensiones y ubicación de los elementos en el plano.



Fuente: Elaboración propia. Fotógrafo Carlos Ñaupari.

FICHA TÉCNICA DEL CUADRO:

PROPIEDAD	VALORES
TÍTULO	“El otorongo”
FECHA DE REALIZACIÓN	Julio 2012
TÉCNICA	Acrílico, tierras naturales
DIMENSIONES	100 x 70 cm

TELA	Lona teñida
PREDOMINANCIA DE COLOR	Tierra naranja, amarillo
COLOR DE FONDO	Tierra naranja
CANTIDAD DE ELEMENTOS RECONOCIBLES	10
TEMA	Animales y naturaleza
AUTOR y FIRMA	Roldán Pinedo

INVENTARIO DE LOS ELEMENTOS RECONOCIBLES:

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO					
COD.	OBJETO	CARACTERÍSTICAS	FUNCIÓN	UBICACIÓN EN EL PLANO	DIMENSIÓN EN EL PLANO
F01-01	01 Otorongo grande	Se encuentra de perfil, con la cara mirando hacia el espectador mostrando sus dientes. De Color amarillo-naranja.	Figura principal y amenazante	Parte superior. Desde la izquierda hasta la derecha.	Ocupa la mayor parte del cuadro.
F01-02	01 Árbol	Se aprecia la base y las ramas superiores, ya que está subexpuesto al otorongo grande. Color gris oscuro.	Señala el paisaje y da lugar a las hojas que cuelgan de él.	Izquierda. Está detrás del Otorongo grande.	Ocupa la tercera parte del cuadro.
F01-03	03 Otorongos	Son similares al otorongo grande. Aunque no muestran	Llenan la parte inferior. Son parte de	Izquierda, al borde.	Estrecho.

	pequeños	los dientes. Los dos de la derecha miran al espectador mientras que el de la derecha mira hacia el mismo lado.	la naturaleza.		
F01-04	01 Palmera	Muy delgada, jaspeada, con tres pequeñas ramas que cuelgan a las justas algunas pequeñas hojas	Señala la naturaleza y forma parte del paisaje.	Derecha superior. Está detrás del Otorongo grande.	Ramificado ocupa 1/6 del cuadro.
F01-05	01 Árbol derecha	Con liana que lo enrolla desde la base hasta las ramas. De color gris. Con muchas hojas y ramificaciones. Subexpuesta al otorongo grande.	Señala la naturaleza y forma parte del paisaje.	Derecha inferior.	Ramificado ocupa 1/6 del cuadro.
F01-06	02 Árbol inferior	Son ramificaciones quizá de un tronco más grande que no se ve. Con muchas hojas y pequeñas ramas. De color marrón que se degrada a un gris. La rama izquierda sostiene un hongo.	Mesa de trabajo, donde apoya sus materiales y lienzos	Parte inferior. Debajo del Otorongo grande	Otorongos pequeños, diez veces más pequeño que el otorongo grande.
F01-	15 Hojas	Hay 05 grupos de 03 hojas grandes que se	Decoran y dan vida a	Repartidas en la parte	Más pequeños

07	grandes	ubicar en la parte inferior. En las bases de la patas y de los árboles. Son de color verde con venas blancas y raíces marrones.	los árboles y al fondo.	inferior en la base de los árboles y de las patas del otorongo grande	que los otorongos, apenas se les distingue.
F01-08	Hojas pequeñas	Siguen la misma forma y composición que las hojas grandes.	Decoran la naturaleza y opacan el fondo.	Repartidas por todo el cuadro, apegadas a los ramales de los árboles.	Llenan el cuadro.
F01-09	Hongo	Pequeño, de color blanco. Con puntitos negros.	Es el elemento extraño, parte de la naturaleza.	Sobre la rama principal del árbol inferior derecho.	Muy pequeño en relación a todos los elementos del cuadro.
F01-10	Firma	Composición simétrica de líneas blancas sobre fondo gris oscuro. En la parte inferior está escrito "SHOYAN SHECA"	Autoría.	Parte inferior izquierda.	Rectángulo, de 4 x 3 cm.

LOS OBJETOS Y SUS SIGNIFICADOS:

ANÁLISIS ICONOLÓGICO

COD.	OBJETO	ÍNDICE (REALIDAD)	INTERPRETACIÓN DEL INVESTIGADOR	INTERPRETACIÓN DE ROLDÁN
F01-01	01 Otorongo grande	Otorongo o Pantera onca. Carnívoro férido de la subfamilia de los Panterinos de América. Solitario.	Especie clave para la estabilización de los ecosistemas. Especie casi amenazada (Según Lista roja de la UICN ¹). Está furioso y amenazador mostrando los dientes.	“Es un animal peligroso. Enemigo de los hombres” “está cuidando a sus crías, por eso muestra sus dientes”
F01-02	01 Árbol	Árbol no identificable (Bifayo)	Representa a la naturaleza. Uno de los elementos más característicos de la selva	“Shomi” “Es un árbol de la selva”
F01-03	01 Palmera	Palmeras amazónicas	Con frutos altamente nutritivos. Representación de la naturaleza de la selva de Pucallpa.	“Palmera”
F01-04	01 Árbol derecha	Árbol no identificado	Naturaleza	“árbol Asho”
F01-05	02 Árbol inferior	Árbol no identificado	Naturaleza	
F01-06	03 Otorongos pequeños	Otorongo o Pantera onca	Cachorros del otorongo grande. La reproducción de la naturaleza animal	“Son sus crías”

¹ UNIÓN INTERNACIONAL PARA LA CONSERVACIÓN DE LA NATURALEZA. Creada en 1963. La principal autoridad mundial. El objetivo es llevar al público la urgencia de los problemas de conservación, así como ayudar a la comunidad internacional a reducir la extinción

F01-07	15 Hojas grandes	Hojas no identificables	Naturaleza y vida a los árboles.	“Las hojas no tienen nombre, es lo que se ve en la selva”
F01-08	Hojas pequeñas	Hojas no identificables	Naturaleza y vida a los árboles.	
F01-09	Hongo	Hongo no identificable	Naturaleza Vegetal.	“Cuando uno camina por la selva puede encontrar muchos hongos. No sé si serán comestibles, algunos sí”
F01-10	Firma	Firma	Roldán Pinedo: autor del cuadro.	“Mi firma, son diseños, son ‘Kené’. Que los veo en el ayahuasca.”

4.5.2. PINTURA (RP02) – “EL ARCOIRIS”

Esta pintura corresponde a la nueva etapa contemporánea del artista. Los formatos grandes y las telas blancas de la última exposición “La noche en blanco”, influyeron en su estilo de producción de obras. Roldán señala que “está de moda hacer cuadros grandes. Como el que presenté para la noche en blanco, un lado tenía cinco metros”.

El arte aquí aparece como la expresión de símbolos o concepciones cósmico-religiosas, y sus modelos derivan de la naturaleza y los símbolos amazónicos.

A continuación veremos la pintura del artista con su ficha técnica, seguidamente del análisis de los elementos y las interpretaciones del autor del

presente trabajo junto a las interpretaciones del artista. Finalmente, las dimensiones y ubicación de los elementos en el plano.



Fuente: Elaboración propia. Fotógrafo Carlos Ñaupari.

FICHA TÉCNICA DEL CUADRO:

PROPIEDAD	VALORES
TÍTULO	“El arcoiris”
FECHA DE REALIZACIÓN	Octubre y noviembre 2012

TÉCNICA	Acrílico, tierras naturales
DIMENSIONES	200 x 200 cm
TELA	Tocuyo color natural
PREDOMINANCIA DE COLOR	Blanco, naranja y azul
COLOR DE FONDO	Blanco
CANTIDAD DE ELEMENTOS RECONOCIBLES	10
TEMA	Símbolos mitológicos shipibos
AUTOR y FIRMA	"Shoyan Sheca" Roldán Pinedo

INVENTARIO DE LOS ELEMENTOS RECONOCIBLES:

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO					
COD.	OBJETO	CARACTERÍSTICAS	FUNCIÓN	UBICACION EN EL PLANO	DIMENSION EN EL PLANO
F02-01	01 Arcoiris	De siete colores, con detalles geométricos.	Divide el espacio en blanco. Sirve de guía.	Medio superior	1/3 del cuadro. Es la figura más grande
F02-02	01 Búho	Sobre el arcoiris, erecto mira de frente. De colores blanco y negro.	Domina y vigila	Superior centro	pequeño
F02-03	09 Bufeos	Están pintados con figuras geométricas. Con predominancia de	Nadan en el espacio	Superior y medio	02 grandes (superior)

		colores rojo y azul.	cósmico		y 07 pequeños (abajo)
F02-04	01 chamán	Vestido con traje con líneas de color y diseños geométricos	Está manipulando a la serpiente. Fumando mapacho.	Inferior centro	Mediano
F02-05	03 serpientes	Pintadas y dibujadas con diseños geométricos.	Son guiadas por el chamán y transformadas por el arcoiris	Medio inferior	Mediano
F02-06	05 sirenas	Tienen pelo negro, largo y lacio. Son rosadas y desnudas de la cintura para arriba. Cola con escamas que terminan en diseños geométricos.	Llevan ofrendas. Las grandes llevan la pócima; mientras que, las medianas llevan 04 flores en cada mano.	02 grandes en la parte superior y 03 en la parte inferior	Mediano
F02-07	20 mariposas	Están pintadas con muchos puntos de diferentes tamaños. Tienen ojos.	Acompañan a todos los seres. Vuelan por todo el espacio.	Todo lado	Pequeñas a excepción de una naranja.
F02-08	11 tortugas	Son grises. Parecen estáticas.	Quieren frenar la acción		
F02-	Plantas				Dispersas

09					
F02-10	estrellas				Dispersas

LOS OBJETOS Y SUS SIGNIFICADOS:

ANÁLISIS ICONOLÓGICO				
COD.	OBJETO	ÍNDICE (REALIDAD)	INTERPRETACIÓN DEL INVESTIGADOR	INTERPRETACIÓN DE ROLDÁN
F02-01	01 Arcoiris	Fenómeno natural óptico y meteorológico que produce la aparición de un espectro de frecuencias de luz.	Alegría, armonía de colores.	
F02-02	01 Búho	(Glaucidium) *passerinum	Elemento de la naturaleza. Animal.	“protector del chamán”
F02-03	09 Bufeos	Delfín rosado (Inia geoffrensis)	Elemento de la naturaleza. Animal.	
F02-04	01 chamán		Chamán	“chamán”
F02-05	03 serpientes	Anaconda		
F02-06	05 sirenas	No existen. Más que en la mente.	Están sirviendo a los animales. Una de ellas parece representar el equilibrio entre los	

			humanos y la naturaleza.	
F02-07	20 mariposas	Mariposas	Animal volador y rápido	“está viendo todo”
F02-08	11 tortugas	Tortugas	Animal lento. Antítesis de la acción.	
F02-09	Plantas		Tierra (Suelo)	
F02-10	Estrellas		Cielo (noche)	

4.6. PINTURAS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Siguiendo a E. Gombrich y a otros semióticos, como se ha podido notar, se dividieron los elementos culturales obtenidos de los cuadros de pintura en dos categorías de análisis: el iconográfico y el iconológico. Con el fin, de dividir lo figurativo con lo semántico para cada elemento. Los elementos poseen las “características” que señalan los detalles distinguibles y reconocibles, que hacen definibles los objetos por los nombres que se les atribuyen, y la función que se interpreta dentro de la pintura y la posición del elemento en el plano.

Sn embargo, luego de una descripción de los cuadros mostrando los detalles y elementos que los componen, junto a las interpretaciones del investigador y a las interpretaciones de los propios autores. Detallaremos algunos detalles más sobre el contexto cultural para introducir el aporte fundamental del informe. Y es que, las pinturas se convierten en obras de arte

después de que se crean complejas relaciones sociales con personas que desarrollarán discursos sobre el objeto al mismo tiempo que le darán un valor apreciativo.

Estas personas son atraídas por las pinturas por infinidad de razones, hay cierto interés no tanto por el objeto, sino por la relación con la cultura shipiba que lo desarrolló. Las personas conocen el objeto a través del conocimiento de la cultura, y no porque sean atraídos por el arte. Es la cultura la que los hace entender mejor las figuras y símbolos que están componiendo la pintura. Siendo esta, una mirada desde afuera con conocimiento de las costumbres, mitos, ritos, entre otros, lo que atrae al comprador o al que investiga la pintura shipiba. Cuando más conocen, más aprecian el valor de la obra. Sin embargo, el conocimiento de la cultura shipiba solo ha podido calificar las pinturas de los artistas shipibos como Arte popular, desligándola de la Artesanía. Su reto, como en el caso de Roldán Pinedo, y como él lo señala, es conseguir que las pinturas sean valoradas como obras de Arte contemporáneo. Ya que, si así lo fuere, Roldán Pinedo tendría más participación política dentro y fuera de Cantagallo, sus obras valdrían mucho más, por consiguiente, sus ingresos aumentarían.

Belén Soria argumenta que —“los cuadro de Roldán, son cuadros que inicialmente podrían estar dirigidos a un público tal vez entendido en los temas: generalmente antropólogos, historiadores del arte, que conocen tal vez a fondo la tradicionalidad de estas culturas amazónicas; pero, un segundo público, también es el público común y corriente, porque sus cuadros [deducimos...]

invitan a preguntar e indagar, investigar, sobre lo que quiere manifestar. Entonces esa intención en cierta forma, busca los cuadros de Roldán de que la gente se inquiete, pregunte y a través de eso conozca un poco más de su mundo, de su cultura. Ahora poco a poco, yo pienso que Roldán junto con otros grupos amazónicos, *Boras*, *Matsiguengas*, han ido ganando espacio en la ciudad, su lenguaje de comunicación figurativa cada vez está siendo entendida y las galerías están siendo más permeables a prestarles las salas y auspiciarles para promocionar este tipo de arte. Entonces, sí, al principio fue difícil.”

Todas las pinturas están vinculadas con discursos relacionados a la cultura shipiba con la que los artistas shipibos han crecido desde que nacieron en la zona de Pucallpa. Estos discursos, son producidos por diferentes personas. Como se ha notado, la selección tiende a mostrar y desarrollar las interpretaciones desde diferentes maneras en cada pintura, desde diferentes puntos de vista. Es decir, desde diferentes perspectivas para la interpretación. Lo cual, nos ha llevado a demostrar la complejidad de las obras de arte, dejando la sutil marginación del arte shipibo, que los historiadores del arte y especialistas de los grandes circuitos artísticos de Lima han puesto sobre los objetos. Cabe señalar que para apreciar una obra de arte uno solo tiene que contemplarla, pero la academia de arte, donde historiadores y especialistas se forman siguiendo métodos de análisis de cuadros de occidente, ha construido elementos formales que se pueden distinguir, según ellos, en cualquier obra de arte.

Las pinturas shipibas de Cantagallo no pueden ser medidas con la misma regla con que Europa y occidente ha clasificado sus obras de arte. Es decir, que no se puede abordar las obras de arte de los shipibos como si fueran hechas por artistas académicos que aprendieron los cánones de belleza y de composición de una obra como las de Leonardo Da Vinci, Pablo Picasso o Vincent Van Gogh. A consecuencia de ello, se ha evitado utilizar métodos de análisis de las obras de arte de occidente (Giorgio Vasari; Joachim Winckelmann; Hyppolyte Taine; Alois riegl; Henrich Wolfflin; Gombrich; Erwin Panofsky; C.G. Jung; Rudolf Arnheim: Psicología de la forma, es decir la composición); a pesar de muchas aproximaciones (Arnold Hauser; Umberto Eco: Semiótica) del mundo occidental para entender el contexto y la función de obra de arte, siempre se ha mantenido el punto de vista occidental. Quizá uno de los métodos de análisis que más tuvo en cuenta el arte indígena, pero que solo lo sugirió, fue el método de la Psicología del estilo, desarrollado por Wilhelm Worringer (1881 – 1965), historiador de arte Alemán, que en su obra “Abstracción y Naturaleza” (1908) había señalado que las culturas que tendían a la ciencia pintaban más parecido a la naturaleza; mientras que, las culturas sensitivas o primitivas, tendían a pintar hacia lo abstracto, y había que usar la empatía para llegar a entenderlas. Tomando en cuenta ello, este método que hoy en día se sigue utilizando, aunque evolucionado y en compañía de otros métodos, introdujo un concepto fundamental en la historia del arte occidental: la “expresión”. Con ello, quería decir, que la pintura no comunicaba algo o no podía entenderse, por el uso espontáneo de la composición (puntos, líneas, perspectivas, geometrías, tono, color, dibujo), no significaba que no era arte,

por el contrario, sí lo era (Malins 1983: 6-7). Solo significaba que el artista tendía hacia lo abstracto, a lo subjetivo, a sus sentimientos, a la emoción personal. Lo que significó, fue que había que considerar dentro de los artistas contemporáneos de la época, a nuevas personas que pasaban invisibles y objetos que ni se veían. Me refiero al grupo de artistas del expresionismo alemán, como Edvard Munch (1863 – 1944), Ensor (1860 – 1959), entre otros, que hoy se consideran artistas clásicos en occidente. Este método intentó aplicarse de la misma forma a los artistas indígenas que solo eran, para ellos, capaces de producir artesanía hasta el momento, y resultó que empezaron a aparecer nuevos artistas, y nuevas competencias en el mercado del arte.

Pero como hemos tratado de hacer notar, en el análisis e interpretación de las pinturas de los artistas de Cantagallo, no se trata solamente de emociones que tienden a lo abstracto o figurativo; sino que, se trata de representaciones colectivas, que vienen de un compartir de sentimientos e imágenes que tienen relación con la cultura shipiba: mitos, costumbres y el ritual del ayahuasca, entre otros; que equilibran de manera lógica la relación entre la naturaleza y la cultura, entre los animales o plantas con los humanos. Detalle representado en el uso simbólico de la balanza representado por la una de las sirenas en el caso de Roldán (F02-06) y por un árbol (EV02-01) en el caso de Elena Valera, o el triángulo de la cara del búho de la pintura de Guímer García (GG01), con un pequeño e casi imperceptible desequilibrio. Como se ha podido ver, que no se trata de abstracción ni figuración, es un intermedio, entre la semejanza y la diferencia, manifestada o “revelada en la racionalidad de la organización de la práctica ritual, en el discurso silencioso del arte visual, así

como en el marco de referencia de la práctica clasificatoria cotidiana de los seres y las cosas” (Lagrou 2010: 216); porque hay muchos elementos que componen la pintura en relación a una trama narrativa, ordenada y compleja, que sin el conocimiento previo, sería difícil de entender. Vemos en las pinturas de los artistas de Cantagallo un orden lógico distinto, si empezamos a pensar desde su cultura, para no ver elementos sin sentido como si un niño los hubiera pintado, sino un pensamiento complejo inconsciente en plena acción, que domina al artista. Una de las obras que parece que más refleja ese pensamiento involucrado en la producción de obras en Cantagallo, es “El búho” de Guímer García, el cual se analizó desde el punto de vista de la cultura shipiba, dejando de lado el análisis occidental europeo.

Una cita de Els Lagrou, podría ayudarnos a entender aún más nuestro enfoque de análisis para las pinturas shipibas, siguiendo algunos trabajos de ella y de otros antropólogos (Viveiros 2007; Gonçalves 2007) para entender el pensamiento Amazónico:

El estilo de pensamiento perspectivo implica una constante consciencia de la posibilidad de cambiar de puntos de vista, consecuentemente, cambiando la mirada sobre el mundo (2007: 227). (Se añadirá al final de la frase: la mirada sobre el arte).

El arte shipibo de Cantagallo se produce a partir de las sesiones con el ayahuasca, donde la naturaleza se comunica con los artistas; ellos, con la investigación de su propia cultura discursan sobre sus cuadros para vender a sus compradores o investigadores. Los materiales que utilizan son traídos de la selva, hay un proceso pre-realización a la obra en sí, muy dificultoso que incluye tiempo y dinero, como por ejemplo, traer tierras y cortezas de caoba

para teñir las telas. Ello hace aún, más compleja la producción de arte, que va creando cierta “aura”, utilizando el término de Walter Benjamin, para caracterizar a una obra de arte irreproducible.

Todos antes de pintar asisten a sesiones con sus maestros personales, con quienes participan en el ritual de ayahuasca para poder inspirarse y guiarse a la hora de pintar. Es una característica de la pintura shipiba, según Luisa Belaunde (2012).

Elena Valera señala que para poder crear una pintura antes asiste a una sesión con ayahuasca, ella dice —“yo he practicado [ritual del ayahuasca] y tengo ya ideas. La ayahuasca para mí significa medicina, para curar, para sanar, para pedir, todo... Cuando yo hago una obra de arte también estoy comunicando sanación... Justamente en algunas visiones siento energía que se plasma en las pinturas, que me piden para las casas. Me concentro, lo hago, y me sale”.

Rusber y Guimer García, también practican y asisten a sesiones con *ayahuasca*, pero solo en Pucallpa, en los constantes viajes que hacen durante el año. En cambio Roldán Pinedo practica y toma la pócima junto a uno de sus hermanos que es Maestro *Meraya*, y que también vive en Cantagallo.

Por otro lado, la idea de que en la cultura shipiba el jaguar que es masculino, se vea enfrentándose con la serpiente, que es femenino. Aunque, quizá la palabra enfrentarse, no encaje con la visión amazónica, sino que más bien se complementen. Lo interesante, es que Roldán Pinedo utiliza la figura

del Jaguar (Otorongo) mientras que Rusber y Guímer García utiliza mayormente la figura de la serpiente; en paralelo a esta relación, encontramos que el primero es mayor en edad, mientras que, los segundos son jóvenes dentro de la comunidad.

En el caso de la pintura “El búho” de Guímer García, la asimetría y la simetría que se ven confrontadas en quien mira y empieza a examinar la pintura, parece ser un reflejo del pensamiento shipibo, y en realidad del pensamiento amazónico (Descola 2005). Esta ambigüedad es un detalle poderoso y una característica que comparten la mayoría de pinturas de los artistas shipibos que se dedican a este estilo de arte. Quizá esto es un reflejo de la misma comunidad de Cantagallo o la forma en cómo ven los pintores indígenas el mundo. Es decir, la comunidad de Cantagallo, a simple vista podría parecer una comunidad homogénea, pero cuando uno se interna en la comunidad, descubre que la comunidad es heterogénea. A pesar de que, ellos se denominan como una comunidad que vive en armonía y en donde no hay problemas. Pero la realidad parece contrastar con sociedades internas en disputa en algunos tiempos y en otras situaciones se consolidan en las agrupaciones como Ashirel y Avshil.

Tanto Roldán Pinedo como Elena Valera han hecho evolucionar su arte y están usando telas blancas de *tocuyo* que ya no las tiñen con caoba, de forma tradicional, sino que, por imitación a las pinturas de arte contemporáneo que hoy se están exhibiendo en las galerías y eventos importantes, han aprendido a considerar la tela blanca y la han adaptado a su forma de pintar.

4.7. LA PINTURA “EL BÚHO”: UN EJERCICIO PARA EJERCITAR LOS PUNTOS DE VISTA Y UN EJEMPLO DE ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO

Un análisis de la pintura “El búho” de Guímer García utilizando las teorías contemporáneas de Homi Bhabha (2002) nos hará ver la compleja y singular composición que tiene esta obra de arte, desde otro punto de vista, el occidental. Aplicando una teoría occidental que ha servido para analizar discursos escritos, y que ahora la estamos adaptando para analizar pinturas shipibas desde las ciencias sociales; queremos demostrar cómo tienen poder los discursos sobre el estatus a la obra de arte, con el fin de aumentar su valor de cambio. Por lo anterior, exponemos lo siguiente:

La pintura de Guímer García enmarca la mirada en el formato plano y rectangular de la obra, nos hace recordar aquellos cuadros de Vincent Van Gogh, Francisco de Goya o Diego Velázquez, que andan colgados en la pared de algún museo; pero, también nos hace recordar quién pone las reglas de juego y quién tiene el dominio del pincel, la tela y del pigmento. De ese modo, nos preguntamos: ¿Por qué la obra de Guímer García no ha sido colgada aún en estos museos? Una de las respuestas podría ser la siguiente: porque los artistas shipibos aún no conocen todas las reglas de juego para componer y pintar como en occidente. Solo quizá yendo a las Academias de arte de Lima donde aprenderá a pintar, haría un puente para que la obra de arte pase a otra categoría y las miradas se reconfiguren; y, sea menos ambivalente de lo que es ahora.

Pero, el formato rectangular en la obra de Guímer García no es un rectángulo exacto fijado por el paspartú o el marco de madera de un cuadro, sino algo semejante que es regulado por una línea difusa que se forma por los hilos rotos de una tela que fue cortada; una tela no tensada, que puede cambiar su forma en cualquier momento. Así, ello, solamente refleja una apropiación del discurso artístico occidental por parte de Guímer García en la construcción de la obra de arte a medias. Hasta donde las posibilidades del subordinado le permitan conseguir algo parecido utilizando las reglas de la academia hasta donde sepa; o finalmente, hasta donde le permita el que tiene el poder.

“El búho” es una muestra material del arte subordinado, que es, todo aquello producido fuera de la Academia; pero la subordinación no queda tan clara, porque en ese posicionamiento la obra de Guímer García es, tanto una imitación y un producto del occidente europeo como también de la Amazonía: de lo peruano-shipibo. Ello representa el compromiso irónico del mimetismo que señala Homi Bhabha. Por consiguiente: “casi lo mismo pero no exactamente”. El formato cuadrado en un lienzo tensado sobre el bastidor es occidental, pero no precisamente se utiliza de esa forma.

En ese sentido por el cual la pintura refleja algo parecido a la realidad, pero no exactamente la realidad: Seleccionando los elementos figurativos, observamos unos hombres que rodean al búho y soplan sobre él, pero que no se identifican por sí mismos. Guímer, nos avisa que uno de ellos es el chamán malo que intenta arruinar el ritual del chamán bueno quien tiene al búho como

su protector, pero ¿Cómo podríamos saber cuál es el chamán bueno y cuál es el malo sin la explicación de Guímer? Sin la explicación simplemente no podríamos hacerlo, porque las características de identificación se pierden y el sujeto que representa a uno de ellos, se confunde con el otro y viceversa, creándose un problema de autoridad. Solo el desplazamiento hacia la lógica de la cultura shipiba podría revelarnos por qué hay un sincretismo de datos que configuran un estado en el que nada es para diferenciarse del otro. Mientras creer que el hombre vestido de blanco es el bueno, es caer en la ingenuidad de una vista rápida o en la mirada occidental que evita la lógica ambigua del pensamiento indígena, que quizás va más allá de la ambivalencia (mutuos desplazamientos) y del solo y único punto de vista ordinario que representa el ojo occidental. Para identificar algo o alguien en la pintura depende mucho del punto de vista. Es decir, que puedes pensar que el chamán bueno es el de color blanco siguiendo la lógica occidental, pero si se hace un desplazamiento, podrías pensar que el chamán bueno es el de color verde, color más mimetizado con la naturaleza Amazónica. Sin embargo, cuando le pregunté a Guímer, solo nos dijo que era “el chamán que estaba atrás del búho”. Cuando retomé la pintura buscando al que está “atrás”, no sabía si era el de color verde que estaba arriba del búho o el que parece estar detrás de la transparencia del búho, aquel de traje blanco. Insistí a Guímer, corriendo el riesgo de que él pueda acomodar su respuesta para satisfacer mi visión y curiosidad, para que señale usando su dedo cual era, y señaló: al hombre de color verde.

En el análisis anterior podemos resaltar que la obra de arte de Guímer García, provoca en el espectador un ejercicio de ambivalencia al tratar de

identificar a los personajes. De igual manera, podemos encontrar este mismo ejercicio en otros elementos de la pintura. Como por ejemplo, la ambivalencia de lo 2D y lo 3D (dimensiones) en el edificio (de estilo oriental) (Fig. 03) que está en la parte izquierda-inferior de la pintura; donde, la perspectiva parece transformarse, volverse plana perdiendo el punto de fuga y, al mismo tiempo, mantener algo de su esencia. Hay que destacar, que las figuras planas parecen mezclarse con las figuras voluminosas en un mismo espacio. Continuando con la misma lógica, los tapices con diseños geométricos evolucionados de los *kené* (diseños geométricos antiguos de la cultura shipiba) antiguos que parecen imitar los caparazones de las tortugas, y que están en los costados superiores, contrastan con las figuras centrales de un búho con muchas plumas y la figura voluminosa del chamán verde.

En el modo de pintar, el colonizado artístico o el subordinado artístico “tiene que imitar al colonizador” (en su lenguaje), tiene que por ejemplo hablar como él. Así, construye una cultura nueva que “desestabiliza el original”. El lenguaje artístico se aprende en las Academias, donde Guímer García no ha podido llegar; pero, lo que sí ha podido hacer es visitar algunas exposiciones y tener amigos académicos que le van enseñando cada vez algo más. De ese modo, está construyendo un arte nuevo, que puede desestabilizar los cánones de occidente. Vich, agrega que “toda repetición de un original nunca es idéntico, e implica cambiarlo y reformularlo”. Y Guímer repite figuras occidentales y orientales, como también reglas de composición que no serán iguales, sino que serán semejantes y reinterpretadas por él, estilizándolas a su modo.

Por decir, en la pintura el uso de lo figurativo es necesario; ya que, desea transmitir un mensaje común entre él y su comprador, quien mayormente es un turista ansioso de llevarse un recuerdo o un científico que conoce la cultura shipiba. Las figuras por ejemplo: muestran las cabezas y bustos de personas que están pintados de verde, gris, guinda o naranja, como si quisieran ser animales o plantas; pieles que no se comparan con el color real de las personas; pero que, tampoco desfiguran por completo la percepción que los identifica como hombres; sino, crean una figura ambivalente entre la naturaleza y la humanidad, donde no es lo uno ni lo otro, es un “*between*” (en inglés: “entre”). Estar en el medio, en equilibrio triangular representado por la frente del búho (Fig. 01A). En consecuencia, hay una amenaza a la imitación, al tratar de llegar a ser como el otro, que desestabiliza al otro. Amenaza que se expresa en el cuerpo erguido y la mirada fiera del búho dirigida hacia el espectador, no son los hombres presentes los que están conscientes del espectador, sino es la naturaleza: el animal. Los hombres en la representación son semejantes pero no iguales: cambian de color, de acciones y hasta de vestimenta, pero mantienen rasgos particulares como: los labios carnosos, una nariz aguileña, cuello largo, cabello corto, cejas voluminosas, ojos grandes y cabeza. Aunque, un mejor uso del pincel podría alcanzar tal meta para que un ojo occidental lo considere armónico, algo que podría perfeccionarse en la Academia. Sin embargo, no parece ser el fin del cuadro, la amenaza es un componente y una intención premeditada detrás de la pintura, la amenaza debe estar presente y camuflada hacia la Academia: de llegar algún día poco a poco a representar con sus reglas y cánones. Lo cual, “proyecta una amenaza

inmanente tanto sobre el saber “normalizado” como sobre los poderes disciplinados.” (2002: 112) Es una amenaza latente que debe ser silenciada, con la voz que encasilla la pintura como “Arte popular”.

Como se ha dicho y siguiendo a Lacan es que el mimetismo es un camuflaje, y podríamos preguntarnos ¿Quién está detrás del búho realmente? Recordando que, dentro de la cultura shipiba se consideraba que antes los shipibos eran animales, y no había distinción entre lo que occidente llama animal y ser humano, todos eran animales. No será que el búho es un humano disfrazado desde la perspectiva shipiba, que solo es reconocible a través de su mirada, como si fueran las ventanas a su interior, para encontrar al otro humano, que también podría ser la naturaleza que fue conquistada y colonizada por el hombre.

Así, en la pintura de Guímer García se ha alienado un lenguaje artístico a ciertas reglas generales del arte occidental, como el uso del formato y las formas de algunas figuras de seres que aparecen reinterpretados desde la cultura shipiba. En otras palabras, se cambian sutilmente los colores de la representación original, o las pequeñas variantes que distinguen cada forma una de otra. La obra de arte representa el mimetismo del indígena subordinado a una Academia de arte occidental, pero donde su posición no queda tan clara.

Los cánones europeos están dentro del aspecto compositivo de la obra, como se ha dicho, parte de un cuadrado simple que no es más que la forma básica; y, no la compleja estructura del rectángulo, que desde el arte contemporáneo

implica modificar sus dimensiones en alto y ancho, de modo matemático para conservar la armonía. Y donde hacen aparecer complejas matemáticas que ordenarán las coordenadas de los elementos que van a distribuirse en lo plano de la pintura: el modelo áureo es uno de los más complejos para occidente. Por lo tanto, la pintura queda en la escala compositiva más simple. Una especialista, señaló que todavía la obra es arte naif (“ingenuo”), sin embargo, ¿Qué pasa si vemos desde otro punto de vista, desde el punto de vista del subordinado, entendiendo su cultura? Encontraríamos, en ese caso, nuevamente la ambivalencia entre el uso del cuadrado (estático) y el rectángulo (dinámico), señalando que ambos pueden convivir en un mismo espacio. Es decir, que dentro del formato cuadrado con una composición simétrica que divide a la pintura en cuatro (Fig. 01), podemos encontrar dentro de este composiciones rectangulares (Fig. 02B) que le darán dinamismo a lo que en un principio parece equilibrarse. En ese sentido, encontraremos en la composición simétrica del cuadrado, elementos de asimetría. Por lo tanto, la pintura contiene contradicciones en sí misma, pero al mismo tiempo, trata de estabilizarse. Recordemos también, que el discurso colonial (textual y visual) no es dicotómico, deconstruye las fronteras, donde todas las figuras poseen algo de los otros, como en la parte centro-inferior del cuadro; igualmente, en la forma de mirar del espectador. Por eso, la pintura de Guímer representa el discurso colonial del que señala Bhabha, pero adaptado al discurso visual de la pintura en donde la sobreposición, la yuxtaposición y el entrecruzamiento de figuras, hacen que cada figura posea algo de la otra y viceversa.

La obra de arte “El búho” se convierte en el fetiche que va a sustituir la discriminación étnica y el pensamiento shipibo de los análisis de las obras de arte desde un discurso que ha dominado a algunos especialistas del Perú. Quienes siguiendo las reglas europeas compositivas, no encuentran las reglas compositivas shipibas mezcladas con las de occidente, ya que, la pintura tiene que imitar la pintura del colonizador, lo más que pueda; sin embargo, no se desprende de su cultura que provocará cambios irregulares y sin sentidos para occidente, como por ejemplo la redistribución ambigua de rectángulos (Fig. 02B) que configuran la composición interna de la pintura. Guímer imita algunos detalles de obras contemporáneas, pero su repetición nunca es idéntica, y siempre ha implicado cambiarlo y reformularlo, pasando por el filtro de su propio pensamiento cultural y de su concepto étnico relacionado a la naturaleza. Desestabilizando las reglas originales tanto de lo occidental como de lo shipibo. Este proceso, es llamado por H. Bhabha: “Mímesis”.

Es interesante notar que en la estructura compuesta por los elementos figurativos de la pintura está detrás una representación. La pintura muestra elementos relacionados con la selva, para poder ser reconocida como una pintura amazónica, pero como no se ha construido en base a los cánones de belleza occidentales que se enseñan en la Academias, la pintura no reproduce el poder y, por lo tanto, va en contra de un poder, desestabilizándolo.

Adicionalmente, el discurso de occidente producido en las Escuelas y Facultades de arte, narra un proceso lineal que pasa de la artesanía al arte popular y luego al arte contemporáneo. La obra de arte de Guímer, es puesta

en esa narrativa lineal de progreso, de acuerdo a un tiempo y espacio: Ahora, se le ubica dentro del Arte popular, por incorporar algunos requisitos como el formato de la obra. No obstante, su no alienación compositiva a las reglas de juego se convierte en la excusa sutil y material para categorizar una obra de arte; y, al mismo tiempo, discriminar a una población étnica desconociendo sus pensamientos y cultura que pueden ser tan complejos como cualquier otra.

Ahora, la forma de representación difiere de lo acostumbrado en las Academias (Escuelas y Facultades) de arte en Lima; ya que, Guimer ha vivido la mayor parte de su vida en la Amazonía y todavía mantiene algo en su mente de una forma de pensar típica del lugar, que le hace ver el mundo desde lo que él denomina “lo shipibo”. Sus recuerdos extraídos de las visiones que ha tenido practicando el ritual del ayahuasca, guían las formas y colores de las figuras de animales, plantas, seres mitológicos y humanos en la obra. Así, hace un buen repertorio de elementos que configurarán su cuadro. El orden y dibujo de estos elementos corresponderá más a la forma en que piensa y en cómo ve a los animales y a las plantas; que son sus seres colonizados y que en la pintura parecen tener más poder que los humanos y sobre el creador mismo de la obra.

Finalmente, en el caso de la obra “El búho” de Guimer García, podemos señalar que no se encontraron otros textos que analicen esta obra y que vayan más allá, en cuanto a interpretación y representación se haga de la obra. Este análisis, a la luz interpretativa de la teoría de Homi Bhabha podría contribuir, con el fin y acceso a que esta obra de arte pueda exponerse en algún museo

de Arte contemporáneo. Todavía, esta pintura es ofrecida por las calles de Miraflores a S/.200.00 a la espera de ser comprada por algún turista que quiere llevarse algo para recordar su viaje al Perú.

Como hemos podido notar, la manera de producción de esta obra, es igual de compleja o similar a cualquiera que es producida por artistas académicos, solo que el silenciamiento, por lo tanto, desconocimiento de la cultura shipiba y amazónica hace desvalorizar la obra de arte. Por otro lado, la voz comunicativa de Guímer, no ha producido mayores discursos que combatan los discursos dominantes. Ya que, también en su propia obra ha incluido algunos conocimientos del arte occidental, desde el formato cuadrado de la pintura hasta el uso de acrílicos para pintar. En ese sentido, podemos señalar que los pensamientos de Guímer al pintar la obra “El búho” no corresponden a una cultura shipiba diferenciada de otra cultura occidental, sino al de otro modo, que concuerda con el punto de vista de Homi Bhabha, que dirá que el pensamiento del autor es más “ambivalente”, no es ni shipibo ni occidental, sino está entre los dos.

Finalmente, este enfoque teórico concuerda muy bien con el estilo ambiguo del pensamiento en la Amazonía (siguiendo a P. Descola y M. A. Gonçalves), en donde todo parece mimetizarse. Cuando le preguntamos a Guímer García cómo podría entender mejor su arte y cultura, él respondió: “¡Shipibizate!”.

QUINTO CAPÍTULO: EL CONTEXTO EN LA PRODUCCIÓN DE ARTE

SHIPIBO

Este capítulo de la investigación corresponde a unir los puntos tratados en los anteriores capítulos, los cuales han narrado la construcción de la cultura shipiba por parte de los sujetos y del investigador, la autodefinición de los artistas y la producción de obras de arte, para que, las relacionemos con la situación actual de la comunidad de Cantagallo dentro de un contexto y discurso global.

La cultura expresada a través de ciertas características como el ritual del ayahuasca, el uso del nombre propio de los artistas en su idioma shipibo, el señalar un lugar de origen, entre otros aspectos que construyen la identidad de una comunidad; conforma un discurso que es crucial y que está íntimamente acompañando a las obras de arte en Cantagallo. La cultura agrupa a las personas y les da una identidad más o menos estable a través del tiempo. Esta, se reafirma, aún más, cuando en condición de migrantes, ya separados

del medio donde se había desarrollado aquella cultura, siguen manteniéndola imaginariamente, ya que han visto por conveniente utilizarla de una forma comercial y social para sobrevivir en un nuevo medio geográfico, económico y político. Sus pensamientos que imaginan la selva y sus costumbres se reproducen a través de sus artesanías y de su estilo de vivir en la ciudad. Esta particularidad en Cantagallo atrajo la mirada y la curiosidad de otras personas, entre ellas, investigadores y clientes.

Los shipibos migrantes entran en contacto con “el flujo de las nuevas sensibilidades sociales, que nacen de las orillas de desarrollismo, más allá de los últimos detritus de la modernidad; inspiran y soportan el discurso ecopacifista.” (Garrido 1993: 3). Ellos se han enfrentado políticamente para solucionar nuevos problemas que ha conllevado mudarse e invadir una tierra que es propiedad del Estado y en donde se ejecuta el proyecto Vía Parque Rímac. Su situación de ese modo se convierte en una preocupación, ante el proyecto con respecto a las tierras en las cuales han construido sus viviendas y talleres. Una movilización desordenada que produzca la separación de los pobladores podría desintegrar la comunidad. Dispersados, no tendrían la posibilidad de reproducir su idioma y cultura, poco a poco, su cultura desaparecería. Las costumbres como hablar el idioma shipibo, usar ropas típicas o prender el fuego para cocinar los alimentos, pueden debilitarse. En su esta nueva situación empezaron a negociar, sin embargo, no todos están de acuerdo. Roldán, dice que –“¡No me iré de aquí! Hay niños que se han criado y educado aquí. Nos ha costado construir este lugar, y hay muchos que no

quieren irse”. Agrega, que ello es una preocupación a la hora de pintar sus cuadros, a tal extremo que piensa pintar un cuadro político sobre Cantagallo para cuando venga el desalojo.

Roldán Pinedo recuerda, que Christian Bendayán, se volvió famoso cuando los medios hicieron notar los problemas de Iquitos y consultaron con él. En una entrevista Bendayán señaló que: “Iquitos es una ciudad en ruinas y nadie dice nada” (Laime 2012). Pinedo, piensa que aquella participación política de Christian Bendayán en los medios, fue a causa de ser un artista contemporáneo reconocido en el Perú. Ser de aquella categoría, permite que los artistas aparezcan en los medios y en la escena pública, y puedan tener voz, representatividad y prestigio. A modo de acotación, parece que, tiene que haber acontecimientos terribles, y cada vez más desastrosos, para que llamen la atención de los medios de comunicación e informen a la población del Perú, en el caso de Christian Bendayán, también tuvo que aparecer en los medios cuando destruyeron el mural de Calvo, denunciando la poca previsión para evitar el incendio de la emblemática casa Freitas. Con ese ejemplo y modelo, Roldán Pinedo, piensa, que haciendo algo parecido podría otorgarle mayor estatus, y sus obras podrían pasar de categoría y ser reconocido dentro de las estructuras del arte contemporáneo, y quizá vea una oportunidad para hacerlo en el desalojo de Cantagallo. Con ello, muestro y pongo a disposición la perspectiva y la forma en cómo Roldán va interpretando el mundo social y artístico que lo rodea, los acontecimientos y la política indirecta que aprovecha hacer en las entrevistas y conversaciones.

El poder es algo que se discute y es necesario para tener beneficios dentro del sistema de relaciones sociales, solo que, “el problema del poder, es algo más, mucho más; que el problema del Estado: es el problema de las relaciones sociales, de la misma constitución social y lingüística del sujeto. Tal perspectiva es la que adopta la Ecología Política, producto de no reducir el modelo de interpretación al artefacto mecanicista del Estado” (Garrido 1993: 7). Por lo tanto, el poder del artista de Cantagallo emana de su misma constitución social y lingüística, que tiene que ir perfeccionando. Un mejor uso del lenguaje, por parte del artista de Cantagallo, hará que tenga mejores oportunidades para obtener reconocimiento. Siendo artistas plásticos, explotan su arte y complementan el lenguaje oral con el lenguaje visual de las pinturas, detalle que difiere de los artesanos shipibos o de otros migrantes amazónicos. Dominando sus discursos orales y su técnica en la pintura, los artistas shipibos conseguirán poder dentro o fuera de la comunidad de Cantagallo. Así, encontramos dentro sus discursos orales, pequeños fragmentos relacionados a lo ecológico, que incluían discursos sobre la protección de los pulmones del mundo, de los pueblos originarios, de las costumbres, de los animales y plantas que hay en la Amazonía, muy ligados a discursos que hoy protegen a los pueblos indígenas. Estos discursos de protección al medio ambiente y a los pueblos indígenas de la Amazonía, no son ajenos al entendimiento de los pobladores de Cantagallo, ellos utilizan estos discursos y los vuelven a reproducir en sus pinturas y en sus propios discursos. Un discurso que proviene fuera de la esfera de Cantagallo es argumentado por Gonzales de Molina Manuel quien señala que: “la economía ecológica se basa en un

enfoque sistémico, que busca la multicausalidad dinámica y la interrelación dependiente de los mismos. Concibe el medio ambiente como un sistema compuesto de diversos subsistemas interdependientes que configuran una realidad dinámica de complejas relaciones naturales, ecológicas, sociales, económicas y culturales” (Garrido 1993: 100). Este enfoque está presente en los casos de Roldán Pinedo, Elena Valera, Guímer y Rusber García, quienes hacen uso de éste para hacer política, solo que, para ellos, “la ecología política sería la expresión política de una determinada cosmovisión” (Serrano 1993: 33). Un punto de vista que está en relación a los problemas que están enfrentando los pobladores y artistas que habitan en un medio como el de Cantagallo.

Por lo tanto, guiados de las perspectivas étnicas, culturales, políticas y ecológicas de occidente, los artistas shipibos, acopian estos discursos en el proceso de construcción de sus obras de arte, construyendo discursos orales junto a sus pinturas; es decir, lo que ellos dicen y lo que ellos hacen. Hay en ese sentido una relación del contexto discursivo global de la época con la producción de obras de arte. Finalmente, la obra de arte que en parte también posee un discurso ecológico que le da un valor agregado, no hubiera sido importante en su producción individual, sino por su construcción en conjunto de relaciones que sostienen discursos globales que van a favor de la obra.

5.1. CONTEXTO, ESTRUCTURAS Y DISCURSOS

Los discursos orales son voces que se registran en una grabadora de sonido, se transcriben, se traducen, analizan e interpretan; y, aparecen en las entrevistas. Demer Ramírez, quien fue uno de nuestros informantes y actual presidente de Ashirel en Cantagallo, nos informó sobre las normas internas y los problemas que tienen a causa de las obras que están ejecutando sobre el lugar como parte del proyecto Vía Parque Rímac. Su informe, en ese caso, se convierte en un discurso sustentado por los problemas del lugar en el que los shipibos residen y el contexto político, económico y social.

Los discursos se estructuran de acuerdo a una perspectiva. Para M. Dutta (2011), por ejemplo, los discursos hacen referencia a las estructuras internas que moldean la forma de estos.

Las estructuras son los marcos institucionales. Maneras de organizarse, reglas y roles de la sociedad en general que limitan o habilitan el acceso a los recursos. (2011: 9)

Las estructuras se refieren a la realidad material definida por políticas y redes institucionales que privilegian ciertos sectores de la población y marginalizan a otros, para restringir la disponibilidad de los recursos. Las estructuras definen y limitan las posibilidades que están a disposición de los participantes tanto que ellos hacen uso de su agencia para encajar en las prácticas que influyen en su salud o bienestar. (2011: 12)

En ese sentido, Dutta utiliza un modelo estructural para interpretar los discursos. Según él, las estructuras, podemos relacionarlas a las partes materiales (edificios, casas, parques, etc.) y a las partes inmateriales (normas, valores, etc.) que la conforman. Con ello, los discursos sirven para mantener en

funcionamiento el sistema y el orden de los elementos del contexto. Aplicar esta perspectiva teórica al caso de los pintores de Cantagallo, extraemos que el discurso explicativo de las obras de arte ordenan la configuración e interpretación de los elementos pictóricos en la composición de la pintura, además de la posición de los propios artistas en función a su reconocimiento, a sus necesidades y a sus propias interpretaciones de su medio. Así, los discursos orales, siguiendo a Dutta (2011), señalan una estructura social, política, compositiva y significativa en el arte; los pintores añaden a su interpretación artística elementos políticos y sociales que se sustentan en las relaciones sociales y sus propios problemas, como tener varios contactos en el mercado y el reconocimiento de su arte, para ocupar un mejor estatus o posición dentro de la asociación de Ashirel, por ejemplo. Por otro lado, son estas estructuras que se mantienen por el consenso de la mayoría de individuos que la conforman, donde la capacidad de actuar y la posición social de cada individuo queda limitada con alguna prohibición o imposibilidad de relacionarse con especialistas de arte. Por ejemplo, los que están más cerca a la cúspide de la estructura social en Ashirel; es decir, quienes más reconocimiento artístico tienen; más derechos, más privilegios y más decisiones pueden tomar dentro de la comunidad; al mismo tiempo, son los que más contactos externos poseen. Aunque haya pobladores que no estén de acuerdo con la estructura de Ashirel y pertenezcan a otras organizaciones como Avshil, los pobladores siempre estarán en constante lucha de intereses. Así, los pobladores, como individuos, se enfrentan con la estructura a la vez que la conforman; para el caso de los artistas shipibos pintores, ello funciona

en sus intentos de posicionarse dentro de los márgenes del arte contemporáneo, el fin, es tener un mayor estatus y posicionamiento en su comunidad para tomar más decisiones. Primeramente, deben romper con las estructuras mantenidas por los discursos que hacen sobre ellos y sus obras, los cuales, actualmente, en su mayoría, están siendo catalogados dentro de lo que se definiría como arte popular.

El entrelazamiento entre las intenciones de los artistas y las estructuras sociales y políticas que organizan las imágenes. Las ciencias sociales han hecho visible que lo que sucede con las imágenes trasciende las intenciones de los creadores y tiene que ver con instituciones como los museos y las revistas, con redes de interacción social complejas como los mercados, ferias y bienales, y últimamente con circuitos de poder económico nacional y transnacional. (Canclini 2007: 36)

De ese modo, los artistas de Cantagallo están en relación con sus obras y con el contexto social y político que los rodea; y desarrollan su arte de acuerdo a este contexto, sujetos a los circuitos de poder.

Dentro de un sistema, el artista negocia los objetos con las personas que entran en contacto con él. En los casos de Roldán, Elena, Rusber o Guímer García, ellos, nunca han perdido la oportunidad de ofrecer sus pinturas a cualquier visitante. Muchos turistas se acercan a ellos y llegan a Cantagallo en búsqueda de algún objeto que les guste y que puedan comprar para llevarse un recuerdo a sus países.

Los artistas usan imágenes que están en sus recuerdos o que fueron parte de su aguda observación a la naturaleza cuando vivían en la zona de la selva; son una especie de investigadores que producen las imágenes, lo imaginado y lo imaginario, según señala Arjun Appadurai (1996); para plasmar

su cultura en sus obras de arte. También, los artistas realizan prácticas sociales, “una forma de trabajo” (en el sentido de labor y práctica cultural organizada) y “una forma de negociación entre las distintas opciones de la acción individual y sus campos de posibilidad, definidos globalmente” (Appadurai 1996: 27-47), acción que, al mismo tiempo, provoca la movilidad del objeto creado.

Lo que impulsa al artista a incrementar su red de relaciones sociales y de intercambio para poder mejorar su situación es el uso que le dan a los objetos que crean para relacionarse social, económica y políticamente. Los artistas parten de los diálogos en los que se intercambian ideas, mediatizando su producción artística, para conseguir estatus social y reconocimiento. Su arte es usado para esta producción de discursos (valor de uso), y si el discurso es convincente el arte poseerá un valor monetario en el mercado (valor de cambio). Estos modos de actuar del individuo mantienen lo que es parte de la producción, y permite que la comunicación y entendimiento fluyan, y vayan construyendo una red de relaciones que sostendrá el flujo del mercado del arte que construyen.

El individuo o el pintor es capaz de actuar en búsqueda de esas relaciones sin parar, porque esto determina en parte el estatus y la calidad de sus obras. Las relaciones se convierten en un valor agregado a la obra en sí, que a veces puede pasar desapercibido. Esa red de relaciones, a veces forman estructuras inmóviles durante un tiempo prolongado, con personas que nunca en su vida dejan de intervenir en arte, ni cambian de posición, como ejemplos

están algunos críticos de arte o historiadores del arte. Roldán Pinedo se percató de ello y conoció a María Belén Soria, a Pablo Macera, a Gredna Landolt, a Marí Solari, a Christian Bendayán y muchas otras personas más que constituyeron su red de relaciones sociales; investigadores y críticos que ayudaron con discursos sobre la valoración y catalogación de sus obras.

Entonces, los artistas shipibos formaron complejas relaciones sociales, siendo la excusa o pivote de estas relaciones, sus obras de arte. Sus contactos crean estructuras sociales, que no quiere decir que sean estáticas, sino que en cualquier momento pueden cambiar.

Los artistas son “actores como personas reales que actúan, crean obras y con ellas introducen los cambios” (Sanmartín 2005: 49) a las estructuras que conforman. Sin olvidar que “todo artista verdadero es, a su modo, un investigador serio de la condición humana” (Sanmartín 2005: 19), Roldán Pinedo, Elena Valera, Rusber y Guímer García buscan siempre cómo hacer nuevos contactos, anotan en sus libretas nombres, teléfonos y direcciones. En el caso particular de Roldán Pinedo quien ha progresado mucho más que sus compañeros pintores de Cantagallo, expresa su deseo continuo de conocer otras personas más y participar en otras estructuras sociales que le darían mucho más estatus. Una de las personas que Roldán Pinedo ha conocido fuera de su círculo acostumbrado es Christian Bendayán, un reconocido artista contemporáneo, a quien Pinedo quiere seguirle los pasos.

Así, Christian Bendayán telefoneó a Roldán Pinedo unos meses antes, cuando recién se desarrollaba el gigantesco proyecto de la exposición titulada “La Noche en Blanco” (2012) en el distrito de Miraflores en Lima, para invitarlo a participar. Le indicó a Roldán Pinedo que debía preparar un lienzo enorme que superase los dos metros por lado. Pinedo, ya estaba entendiendo que dentro del arte contemporáneo había una tendencia en hacer cuadros enormes. Roldán desde entonces comprende y ha utilizado esa recomendación para aplicarlo en sus obras, de modo que insertó una característica de los cánones del arte contemporáneo en su pintura, variando su estilo clásico de telas teñidas con tierras naturales. En tal sentido, la obra de arte u objeto creado tiene una función social que...

responde sólo al deseo de hacer ver cómo se produce el fenómeno de la creación en el que ambos polos intervienen: personas reales, por una parte y, por otra, el horizonte de la época que es leído e investigado por los creadores. Si destacáramos sólo fuerzas abstractas impersonales como factores que otorgan sentido a los cambios artísticos, perderíamos de vista el lugar en el que, según la etnografía, se produce el encuentro entre todos los elementos intervinientes y, al desconocerlo, no podríamos detectar los procesos reales que la creación implica. (Sanmartín 2005: 49-50).

Por otro lado, la historia y la cultura operan como el marco del fenómeno artístico, en todo su mecanismo de funcionamiento variable en el tiempo y modelado solo de acuerdo a un lugar y situación determinada. La cultura y la historia en cierto modo está en relación con el artista, dentro de las cuales “cabe siempre distinguir otros ámbitos contextuales cuya mayor proximidad permite entender su distinta eficacia como horizonte de la comprensión del fenómeno.” (Sanmartín 2005: 40)

Entonces, el artista en base a lo que percibe construye un discurso que acompañará a sus obras y que le servirá para ponerlas en el mercado, o simplemente para hacer de ellas objetos especiales, estéticos o decorativos. De otro modo, otro tipo de función ligado a los objetos artísticos está, también, relacionado a lo político en la medida que controle, a través de discursos y relaciones sociales, la circulación de las obras de arte.

En esa posición, reafirmamos la posición de Ernesto García Canclini, que señala que:

Desde el principio de la modernidad tratamos de salir del laberinto de esta pregunta. Los artistas tienden a sostener que no se puede programar su creación, ni asegurar que su comunicación va a ser exitosa, ni entrenar a los públicos como si se tratara de enseñar conocimientos objetivos. Los sociólogos y antropólogos, en tanto, afirman que la observación de muchas sociedades demuestra que no hay arte sin algún tipo de instituciones y ritos, ubicación de la creatividad individual en redes social y culturalmente estructuradas. (Canclini 2008)

El uso del arte como política es otro aspecto circunscrito dentro de las relaciones sociales junto a la petición de necesidades y derechos. De modo que, las estructuras de redes sociales forman instituciones en el mismo sentido del que señaló Canclini (ibíd.).

Sobre la relación del contexto en el que se producen los discursos visuales y enunciativos, Michel Foucault señala que, los discursos pueden tener cierto tipo de sesgos, que el poder afirma en la medida que elabora categorías permitidas para unos y no permitidas para otros. Foucault (1970) considera además, que, existe un control sobre los discursos y señala que ese control se ve reflejado de la siguiente manera (Haidar 1998: 107):

- Prohibiciones: el tabú del objeto, el ritual de la circunstancia, el derecho exclusivo del sujeto que habla, ¿Quiénes hablan de la obra de los pintores de Cantagallo? ¿Son ellos mismos, o son especialistas de occidentes? ¿O a quiénes no se debe preguntar?
- La separación entre razón y locura actúa como principio de exclusión al nulificar el discurso del loco y condenarlo al silencio. (La clasificación entre lo que es arte contemporáneo y lo que es arte popular, es materia para que muchos especialistas del arte contemporáneo señalen que sería una locura considerar las obras de los artistas shipibos como obras de arte contemporáneo, y que solamente podrían ser reconocidos como arte popular; en el caso de Roldán Pinedo, Marí Solari señaló que —“el trabajo de Roldán todavía es arte *naif*”). (*Naif*, en francés significa “ingenuo”. Corriente artística que pone énfasis en la espontaneidad del artista en la producción de obras de arte).
- Finalmente, la voluntad de verdad o voluntad de saber, que determina lo que es verdadero o falso (Si los artistas dicen que lo que hacen es arte contemporáneo, habría que considerar como parte del público lego una posibilidad).

Todos estos sistemas de control discursivo, según Foucault (1970: 12) son históricamente determinados y funcionan a través de instituciones, es decir, a través de relaciones sociales. Ello, refuerza la idea que, “en toda sociedad, la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y

redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función configurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault 1970: 11).

5.2. EL VALOR DE USO DE LOS DISCURSOS

La política empieza con un principio fundamental de comunicación, un proceso de enviar mensajes visuales y audibles desde el emisor hacia un receptor y viceversa. La comunicación es conceptualizada fundamentalmente en dos marcos diferentes: uno basado en el mensaje y otro basado en el proceso. El primero en relación a una audiencia y el segundo como un acto de creación e interpretación que vienen a constituir realidades sociales (Dutta 2011: 31-32). En ese sentido, los discursos que se generan a partir de la obra de arte, como las necesidades para que este adquiera más valor del que tiene, son discursos políticos, que se asemejan a una dialéctica.

Los artistas shipibos, como Roldán Pinedo, Elena Valera, Guímer y Rusber García son individuos que hacen historia y reproducen cultura (objetos artísticos y discursos a través del tiempo), ya que, son agentes políticos que tiene cierta posición dentro de la estructura social (Cantagallo). Como agente, Roldán Pinedo, dio un paso más, para cambiar su estructura social y ser parte de los artistas contemporáneos del momento. Su deseo es expresado a través de símbolos culturales, herramientas y recursos discursivos, es decir, su arte y sus palabras que lo acompañan. “La expresión de la agencia y la circulación de herramientas culturales son situados materialmente, y dibujados sobre los

recursos materiales para interrumpir estructuras globales” (Dutta 2011: 62), lo que señala, que la comunicación política que nace del artista como individuo y agente, pueden extender sus relaciones sociales para cambiar de clase o tipo. Por ello, Roldán Pinedo insiste en la amistad que tiene con Christian Bendayán.

La expresión de las políticas de cambio social en plataformas estéticas cambian las estructuras dominantes a través de la creación de formas culturales y la circulación de expresiones que podrían poner una resistencia al status quo (Estado del momento actual) (Gómez-Peña 1993, 1996, 2000; Teune 2005).

El arte como producto del artista shipibo y objeto circulante por una red de relaciones sociales sirve para “yuxtaponer lo político contra el fondo de la estética [que] fundamentalmente cambia la lógica racional a los discursos del cambio social cambiando el énfasis de las palabras escritas como el significado del cambio comunicacional” (Dutta 2011: 204). En el ámbito de la cultura, el arte, como repertorio de “la identidad de un movimiento como la movilización e impacto de sus recursos sobre la sociedad, tiene sus raíces en las representaciones simbólicas que circulan alrededor de esta” (Dutta 2011: 204). De ese modo, toma relación lo político y lo discursivo con el arte, es decir que “el arte puede, por lo tanto, servir como un sitio de cambio también en términos de su potencial ilustrativo como también en su base conceptual” (Teune 2005). Los discursos son la base conceptual que acompañan al objeto y a la imagen, otorgándole significado y dirección.

El uso del arte como un medio de expresión también es un instrumento de las comunidades indígenas de la Amazonía o de Cantagallo, para reproducir sus valores, sus necesidades, sus deseos, sus quejas, sus problemas, sus prácticas, sus costumbres, su historia y cultura para construir su identidad.

Las identidades colectivas co-crean mediante el performance aberturas para el cambio, y movilizan lo local, nacional y global para cambiar estructuras dominantes. La racionalidad estética del performance interrumpe la racionalidad objetiva de los espacios de discurso público, de ese modo crean nuevas aberturas para colocar historias junto a lugares performativos que cambian la hegemonía de las estructuras dominantes. A través del énfasis que ponen en racionalidades alternativas, aberturas creadas performativamente para escuchar las voces de los subalternos y crear puentes para la expresión de las voces en plataformas dominantes para hacer política o tener discusiones políticas. (Dutta 2011: 222)

Los individuos al ejercer su agencia pueden ingresar a la esfera pública. El espacio donde se muestran y donde dialogan con otros agentes, sirve para negociar políticas modificando redes sociales. Por consiguiente, los artistas de Cantagallo poseen un repertorio figurativo amplio y particular, según el análisis iconográfico de las pinturas, en donde aparecen animales, rituales, mitos y otros seres que son elementos de una cultura visual amazónica viva y presente en Lima, que selecciona elementos de la zona de la selva para plasmarlos y pintarlos sobre la superficie de una tela. Sin embargo, si no hay una explicación de los elementos figurativos (análisis iconológico), las pinturas no tendrían sentido. Si la persona que observa las pinturas, no posee algún conocimiento sobre los rituales ni de los animales que existen en la selva, no podrá tener una lectura apropiada. Por ello, no solo es necesario una explicación de los elementos figurativos, que indiquen el reconocimiento de que estos elementos pertenecen a una comunidad cultural de shipibos y que podrían catalogar su arte como arte popular; sino que, es necesario agregar, una mirada que contenga no solo el conocimiento de la cultura shipiba y de la Amazonía para identificar los elementos, sino que también una mirada desde el punto de vista

de los artistas shipibos, comprendiendo que para ellos, los elementos de la pintura pueden tener un significado diferente al que nosotros acostumbramos tener. Finalmente, solo así, las pinturas shipibas pueden leerse y decodificarse de manera más entretenida y compleja.

Elena Valera al explicar la pintura “La comunidad de Cantagallo”, agrega un discurso sobre la situación del colegio en la época en la que fue presidenta (2007-2008) de Ashirel: “Tenemos una escuela acá: escuela bilingüe. No todos asisten, entre nosotros somos dos asociaciones peleadas, entonces no podían meterse. Ashirel es este [zona de arriba], nosotros somos fundadores del colegio, con nuestros niños y ellos [Avshil] se apropiaron, se agarraron [el colegio]... Nosotros tenemos bastante niños, y no los dejaban asistir, por eso no asistían; pero ahora creo que ya están conciliados, y creo que va a mejorar”.

El discurso de Elena Valera junto a la explicación de sus obras de arte, es un discurso político que acompaña a la obra de arte. Se genera entonces, que el objeto artístico, también es una excusa para abrir nuevos espacios que son usados para estos encuentros de diálogos donde se explican los problemas sociales dentro de la comunidad. Estos discursos políticos que no necesariamente tienen relación con la obra de arte, se generan a partir de esta.

Los discursos, pueden formar parte de discursos más generales y grandes. Cuando Elena Valera, por ejemplo, relata la relación que había entre la Ashirel y Avshil, hace algunos años, cuando ella era presidenta, señala que, –los de Avshil se habían apoderado del colegio bilingüe que tienen en la zona de abajo, y que no permitían que sus niños estudiaran allí... había muchas

peleas, pero, ahora, creo que ya se han reconciliado, y las cosas van a mejorar”. Elena Valera representó a la comunidad de Cantagallo, dentro de aquella pintura, aparece la figura de un colegio, que entró en disputa entre las dos asociaciones: Ashirel y Avshil.

La figuración artística está de la mano con la abstracción de las ideas, y cualquier elemento podría ser la excusa para discursar más de lo que la figura podría proporcionarnos. Al final de cuentas, las palabras que acompañan lo figurativo guiarán el sentido del mensaje. En ese sentido, conformará el nivel conceptual de la obra de arte, que en lo siguiente, insistirá que el arte visual ofrece “un cuadro interpretativo para reorientar desde una acción colectiva, interrumpiendo y cuestionando los cuadros interpretativos que circulan alrededor de la corriente principal” (Teune 2005; Dutta 2011: 204). A más interpretativo y mayor marco conceptual tenga la obra de arte, mayor será su aceptación dentro de la corriente principal. Solo así, hasta un urinario como objeto, puede tener su sentido dentro del discurso que proporcionó Marcel Duchamp (1887 – 1968) a su debido tiempo. En ese sentido, las figuraciones artísticas no son construcciones de significado que se dan por sentado, sino que son excusas que crean nuevas posibilidades de apertura de cuadros que constantemente son reinterpretados.

“El arte también sirve como un sitio para revolucionar la conceptualización fundamental de la sociedad, así ofrecen un marco básico para reinterpretar la manera en la cual lo material y las relaciones simbólicas son constituidas” (2011: 16). En ese sentido, se sugiere ver la obra de arte, no

como un objeto desligado de su autor, sino al contrario, teniendo en cuenta el discurso de quien también lo ha construido, y quien le ayuda a identificarlo.

El arte y los discursos son construidos, pero adquieren poder con la política que se desenvuelve dentro de las redes de comunicación social. En el caso de Roldán Pinedo, él había conocido en algún momento a Marí Solari, que se convertiría luego en su cliente, y principal compradora de sus pinturas hasta el día de hoy. Solari dijo “no recuerdo como conocí a Roldán, no sé, si yo encontré a Roldán o él me encontró a mí... Quizá fue en una galería, que vi sus cuadros, no lo recuerdo bien”.

Los artistas acompañados de sus obras se abren paso para dialogar con una estructura que domina el campo artístico, expresando y exponiendo un discurso basado en la cultura indígena y su relación con la naturaleza, que en el fondo encierra un discurso político que puede ser complementado con discursos que conservan la naturaleza o protegen las comunidades amazónicas. Por ejemplo, Roldán Pinedo nos comenta que, —“ahora, es más difícil traer las tierras de la selva, porque es como la madera más cortan árboles, y más lejos tienen que viajar para traer árboles. Nuestras tierras de color, ahora tenemos que caminar mucho más lejos para traerlas”. Rusber García tienen un discurso similar, —“Es más difícil traer los materiales de la selva, porque hay que viajar, y tengo que ahorrar para viajar”, y al preguntarle si antes era más fácil que hoy, él respondió que —“sí”. La obra de arte es la excusa figurativa y material, que lleva los recursos Amazónicos consigo, como si fueran una ventana portátil hacia la selva amazónica, en el caso indígena. La

depredación de los bosques no solo podría traer problemas al medio ambiente, sino que también podría desaparecer las obras de arte, los animales representados y quizá hasta ellos mismos.

Por otro lado, el Estado o las empresas que se están instalándose en la zona de la selva, se sitúan como instituciones de poder sobre los pueblos y comunidades indígenas, cuando éstas se ven enfrentadas. “La teoría poscolonial [que] argumenta que debajo del capitalismo global hay un poder occidental que busca establecer su hegemonía no solamente política, militar y económica, sino también cultural e ideológica” (Prasad 2003; Dutta 2011: 41), no solamente lo confirma, sino que distingue las diferencias de fuerza.

En un sentido mucho más amplio, la estructura de mayor envergadura es el Estado, dentro de un contexto mucho más grande. Esto con referencia a la situación global de los pueblos indígenas, que ha traído un sinnúmero de problemas y conflictos sociales para el Estado. En ese sentido, solo tomaremos algunos detalles de cómo el Estado mira a los pueblos indígenas, y cómo está indirectamente relacionado con los diálogos artísticos y culturales de pequeños grupos sociales inmersos dentro de éste. Según el informe de la UNDESA, son estos grupos los que aún son una minoría, lo que significa que, “las comunidades indígenas continúan constituyendo el más pobre de los sectores del globo, sufriendo un acceso limitado a recursos como comida, salud, agua y protección” (2011: 76; Dutta-Bergman 2004a, 2004b; UN Department of Economic and Social Affairs (UNDESA) 2010). El caso de Cantagallo se sitúa desligándose de sus tierras de origen y alejados de la selva, el Estado, los ha

visto como invasores de la propiedad pública, perdiendo sus derechos indígenas que los contextualizan y les brindan mayores beneficios.

Históricamente, las comunidades indígenas han estado constituidas en los márgenes globales de programas de desarrollo que han creado sistemas para explotar aquellas comunidades con el mínimo de beneficios para aquellas comunidades. (Dutta 2011: 77)

El arte producido por las sociedades no occidentales no es muy diferente al arte producido por occidente, solo que, tenemos que tener en cuenta que cada cultura tiene una estética específica (Gell 1998: 1). Muchas veces el arte occidental ha sido cruel por su condición dominante centrista, que no consideraba como arte, los objetos creados por indígenas, muchas veces diciendo que no habían desarrollado la estética adecuada; sin embargo, la estética es natural e inherente a la condición de ser humano. La sensibilidad humana es parte de todo ser humano y se desarrolla más cuando el cuerpo está más desprotegido y vulnerable frente al ambiente que lo estimula, Pablo Macera dirá que “todo arte verdadero, solo es hecho en condiciones difíciles”. Son en ese sentido, quizá las condiciones en las que viven, que pueden estar influyendo en la producción de arte y artesanías en Cantagallo, donde los pobladores viven en condiciones muy precarias, en un ambiente que fue hostil en sus inicios, donde la basura no es recogida y los desechos todavía están presentes.

Sin embargo, la estética es parte del campo filosófico que construye “los juicios estéticos que están solamente en los actos mentales interiores, mientras que los objetos de arte, están circulando en el mundo físico y social” (Gell

1998: 3). Por ello, lo subjetivo en cuanto a la estética que podría referirse al objeto va por parte de las subjetividades que no son tomadas en cuenta por su ambigüedad. Finalmente, “toda cultura tiene un sistema ideacional comparado a la estética” (Gell 1998: 3).

Hoy el discurso ecológico se acomoda perfectamente con la defensa de la Amazonía, de los pueblos indígenas y de la explotación de los recursos naturales que podrían ocasionar cambios climáticos y ambientales desfavorables para la vida humana en un futuro. Según Benthall, “una mejor ecología, un conocimiento exacto de la ecología física y la preocupación por los recursos físicos” (1977: 30), podría mejorar los discursos en favor de los pueblos que han vivido o viven en la selva Amazónica. Benthall agrega al asunto que “el artista, como cualquier otra persona, no responde situaciones abstractas” (Ibíd.), sino a su experiencia de ser cierta persona en cierto tiempo y lugar (1977: 30), es decir, responder al contexto.

El discurso ecológico que los artistas shipibos están asimilando, están en relación a la zona de origen, su cultura ligada a la Amazonía. La obra de arte como el artista en sí, que se apropia del discurso para enfrentar las estructuras dominantes y agentes negociantes. Si bien, como veremos,

Toda obra eficaz tiene en cuenta la tradición en cuyo seno se inscribe y frente a la cual se yergue, su específica fuerza y cualidades estéticas dependen no de su simple novedad, sino de la indagación ética que esa novedad supone frente al contexto de su época, de lo que alcanza a percibir su creador para poder crearla y de lo que los usuarios perciben y sienten en su vivencia de la obra. Al margen de las inevitables relaciones de poder, ningún artista podría crear su obra si, como veremos por la etnografía de campo, no orientase toda su persona de un

modo radical hacia la percepción de la interpelación moral que le formula la existencia en su lugar y época, ahondando su atención y siguiendo el vector de dicha interpelación hasta encontrar de nuevo ese lugar vital intacto que llamamos inocencia. (Sanmartín 2005: 24-25)

Modo interesante para finalizar, es que los discursos ecológicos, étnicos o culturales y políticos cuanto mejor desarrollados estén en relación a la situación del artista y lo que se dice de su obra; mayor será la posibilidad de sostener la producción de obras de arte. La apropiación discursiva marca territorio y se expresa en el modo de representación y en los discursos que emanan del artista, de los especialistas y del público en general que aprecia la obra. Las imágenes figurativas, que están dentro de la obra son las representaciones que complementan los discursos de los artistas, que adquieren significado dentro de la interpretación que los artistas mismos dan sobre ellas o que la misma investigación produce.

CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS

Con la mayor brevedad empezaremos a resaltar los puntos más importantes que nos han llevado a entender más a fondo la producción de arte shipibo en la comunidad de Cantagallo. Un acercamiento al producto final, materializado en una pintura sobre tela, nos ha llevado a reconocer y proponer que el arte de la pintura no empieza en la acción de tomar unos pinceles con la mano y empezar a pintar, sino que, el proceso empieza mucho antes, como parte de la cadena de un proceso histórico evolutivo y de un contexto actual. Este proceso particular, para el caso de Cantagallo, ha convertido a los integrantes de esta comunidad en artistas, que decidieron migrar desde la zona de la selva hacia Lima en búsqueda de nuevas oportunidades; asimismo, este proceso ha hecho que sus objetos creados se conviertan en obras de arte, que no solamente son apreciados estéticamente, sino también sirven como fuente económica, social y política. Asimismo, la producción de obras de arte ha servido como ayuda para mantener la cultura shipiba vigente en Lima y hasta más fuerte que antes, ya que, necesitan de ella para elaborar sus artesanías,

plasmar sus costumbres sobre las telas y sobre todo, hablar y elaborar discursos sobre su arte, para explicarlo y promocionarlo ante sus clientes y contactos. Cabe señalar que, la mayor parte de migrantes que migran del zona rural a las zonas urbanas tienden a olvidar y desligarse de sus costumbres y cultura en el transcurso de su adaptación y del tiempo; en este caso, sucede lo contrario, y la cultura inclusive sigue desarrollándose.

Así, la producción artística en Cantagallo se ha convertido en la principal actividad económica, lo que ha permitido que los miembros se esmeren y desarrollen y perfeccionen sus habilidades, hasta el punto en que su organización social y política depende de ello. Primeramente, la división más grande forma dos grupos diferenciados por ser comerciantes y otros por ser artistas, Avshil y Ashirel respectivamente. Dentro de Ashirel, las divisiones continúan formando un subgrupo grande de artesanos y otro de artistas, y dentro de cada subgrupo las subdivisiones se hacen por especialidades.

Para mejorar sus habilidades, los shipibos, deben estar en constante trabajo y en contacto con sus clientes y con especialistas en artesanía y arte en Lima. Por ello, no solo es importante la perfección de sus obras, sino que también las relaciones sociales que puedan conseguir. Su trabajo también se fortifica, gracias a un estudio constante de su propia cultura, ya que le permitirá tener más ideas para producir más objetos artísticos, como en el caso de los pintores que necesitan cada vez de más repertorios figurativos para componer sus cuadros.

Comenzamos el informe considerando la importancia de poner y separar los puntos de vista de diferentes estudios y abordajes al tema de los artistas de Cantagallo, adicionando nuevos enfoques y maneras de ver, que quizá están más a favor del punto de vista de los mismos shipibos que residen en la zona, ya que, la intención desde un principio era tener una perspectiva del autor de la obra de arte, adicional a cualquier otra, para que cambie el sentido a los estudios que se han acostumbrado hacer en arte, incluyendo para tal fin, enfoques antropológicos, etnográficos y perspectivistas que nos podrían aproximar al entendimiento de la cultura que domina en gran parte las acciones y pensamientos de estos artistas. Así, las obras de arte, las pinturas como objetos visuales, nunca se consideraron en esta investigación como elementos aislados que se pudieran desprender de contextos sociales, históricos, políticos, económicos, y culturales, por ello, fueron incluidas nuestras reiteradas acotaciones, para dar entender la propiedad holística de los fenómenos. Aunque la investigación enfatiza, se acota y se reduce ampliando las características sociales y culturales que intervienen en la producción de obras de arte, como parte de su contexto.

Desde el punto de vista del sujeto, que son los agentes que provocan los cambios y construyen complejísimas obras de arte, es decir, desde el artista de Cantagallo, hemos aprendido que su estatus, situación económica mediática depende mucho de su red de relaciones sociales que él mismo va formando en el transcurso de su vida. Las relaciones sociales que va desarrollando a través de tiempo y de su trabajo, hace que mantenga la agenda con muchos contactos que le ayudarán y educarán en su arte; personas como especialistas,

vendedores de arte, galeristas, directores de museos e investigadores siempre están detrás de lo que puedan ofrecerles.

Desde el punto de vista social, el sujeto en su proceso de conversión, aspira a ser llamado artista y formar parte de los círculos de arte contemporáneo, ya que, se ha dado cuenta de que la pirámide de las escalas sociales en Cantagallo, comienza en la base que agrupa a los artesanos, continúa con los artistas populares y culmina con los artistas contemporáneos. Roldán Pinedo, por ejemplo, ha escalado por esos grupos, y con el tiempo, está haciéndose conocer más como un artista contemporáneo. A la par, posee reconocimiento en la comunidad, ha sido miembro de la presidencia de Ashirel, y posee un buen estatus. Su red de relaciones sociales se ha incrementado, Roldán Pinedo ha sido entrevistado en reportajes de televisión, ha expuesto sus cuadros en museos y galerías en Lima y en el extranjero, lo cual le ha permitido tener más clientes y compradores. El arte de Roldán Pinedo se ha desarrollado y se ha hecho cada vez más complejo al insertar técnicas y conocimientos de occidente en su contacto con personas pertenecientes a los círculos de arte contemporáneo, como Christian Bendayán. Por ello, sus pinturas han atraído a especialistas que están estudiando sus obras y su cultura a través de sus representaciones. Roldán Pinedo ha evolucionado su arte desde que empezó pintando en el Instituto de Historia Rural Andina dirigido por Pablo Macera a principios de 1990. Al principio sus pinturas estaban llenas de árboles, plantas, animales, que inclusive llevaban sus nombres para identificarlas; luego se hacen más complejas al agregar el elemento humano y representar las costumbres de los shipibos. Al salir del

Instituto, y habiendo conocido mucha gente que le gustaba su obra, él decide continuar produciendo su obra de una manera diferente agregando la Ayahuasca como su fuente de inspiración de imágenes. Comprende así la importancia de la cultura en la producción artística y el interés de esta por parte del público, en especial de turistas e investigadores atraídos por lo exótico y diferente. Luego su arte, evolucionaría a escalas más grandes, su contacto con el extranjero, le dio la idea de luchar a favor de la defensa de la naturaleza y de las comunidades nativas. Christian Bendayán empezó a invitarlo a varias exposiciones en lugares importantes participando finalmente en la exposición “La Noche en Blanco” en uno de los distritos más cotizados de Lima.

El caso de Elena Valera difiere del Roldán Pinedo, desde que su matrimonio entre ellos se disolvió, su separación tuvo problemas personales que afectaron profundamente su relación futura. Elena Valera regresó a Pucallpa, mientras que Roldán Pinedo se quedó en Lima y continuaron sus relaciones sociales. Elena Valera siguió trabajando para turistas en Pucallpa, y muy rara vez y por necesidad regresaba a Lima trayendo algunas pinturas para vender, de ese modo, perdió muchos contactos y dejó de desarrollar su arte. Todavía la conocen como una artista popular, pero algunos de sus clientes ya no saben si continúa produciendo obras de arte. Elena Valera, como artista popular y artesana, continúa pintando mitos y leyendas de la selva, aunque por su propia iniciativa y nueva oportunidad, regresó a Cantagallo por unos días, para vender unas pinturas con elementos figurativos que retratan a la comunidad de Cantagallo.

Con el tiempo, la comunidad de Cantagallo, ha ido formando nuevos artistas, el hijo que tuvieron Roldán Pinedo y Elena Valera es un claro ejemplo de una nueva generación que aprendió el arte aquí en Lima. Harry Pinedo, tiene la misma temática que sus padres y está siguiendo los pasos de su padre, aunque todavía está comenzando. Así como él, hay otros jóvenes artistas que están muy animados y confiados en el arte, se han dedicado a ello plenamente y están produciendo complejas obras de arte. Tal es el caso de dos hermanos shipibos que viven del arte, Guímer y Rusber García, quienes inspirados en el Ayahuasca y en el repertorio de elementos figurativos de la selva, han elaborado pinturas que pueden competir con las obras de arte contemporáneas, desde su propia perspectiva y con sus propias reglas estilísticas. Aunque ellos, no poseen la misma red de relaciones sociales que Roldán Pinedo o Elena Valera consiguieron, podrían hacerlo con un mayor empeño y difusión de sus obras. Es por ello, que la investigación enfatiza también la importancia de las relaciones sociales y de los discursos que se generan para valorizar el arte. La obra de estos dos hermanos, a pesar de la similitud y de la complejidad con las pinturas de Roldán Pinedo o Elena Valera, no alcanza el precio con el que venden sus obras estos artistas ya reconocidos. Guímer y Rusber García, aún no han construido ni invertido tiempo en hacer relaciones sociales que empiecen a estudiar y valorizar su arte.

Los investigadores introdujeron su estilo abordando temas sobre la cultura y la sociedad del individuo, para conocer el contexto que está alrededor de la obra de arte. Para agruparnos desde nuestros diferentes enfoques, se agrupó a artistas shipibos en tres casos de análisis con sus similitudes y

diferencias para notar finalmente la importancia que tienen las relaciones sociales en el estatus, reconocimiento de los artistas shipibos y en la valoración de obras de arte.

Se encontró y se argumentó la importancia de conocer la cultura y la historia del pintor para entender y leer su obra, con el fin de darle más valor artístico. Se sugirió a través de los análisis descriptivos, culturales y teóricos, una mirada a las pinturas de Guímer y Rusber García para analizarlos desde el punto de vista de los propios artistas y desde su cultura, esperando su inserción de estas obras en los salones y galerías de arte contemporáneo peruano, brindando puntos de vista que estaban ocultos a los ojos del arte occidental.

Las pinturas de los artistas shipibos están construidas y elaboradas por ese pensamiento amazónico que aún se conserva en Cantagallo, ya que a pesar del desprendimiento de su lugar de origen estos artistas shipibos migrantes, han mantenido su cultura y costumbres, para convertirla en una fuente de ingresos económicos y como excusa para la comunicación y adaptación a un sistema complejo de desarrollo.

Las interpretaciones de los cuadros shipibos solo contribuyen a complejizar la pintura shipiba, y a ejercitar la mirada, cambiando nuestra percepción para poder entender la dimensión posible de un nuevo arte y estilo que se está produciendo en nuestro país.

Los intereses políticos de la comunidad, encubiertos por discursos globales sobre la protección de la naturaleza, ecología y protección de etnias

nativas en la Amazonía como el pulmón del mundo, han convertido, el arte de Cantagallo también en un discurso político, en un argumento para conseguir derechos, y en una fuente valiosa; que va a través de un medio de comunicación en formato rectangular y sobre tela, un idioma visual en reemplazo o complemento del idioma castellano que aún no lo saben escribir ni leer bien y que, poco a poco, están aprendiendo.

Finalmente, una sugerencia importante en relación al proyecto Vía Parque Rímac, que se está realizando en la zona de Cantagallo y que involucra el desalojo de los artistas shipibos, es que, si el desalojo se efectúa, debe incluirse en tal proyecto una alternativa que obligue a reubicarlos en un lugar donde puedan estar todos juntos, donde puedan continuar manteniendo su cultura y costumbres en grupo y en comunidad para que sigan desarrollándose social y artísticamente.

BIBLIOGRAFÍA

Aideseop, Programa de formación de maestros bilingües y Fundación telefónica

2000 *El ojo verde: Cosmovisiones amazónicas*. Lima: Telefónica.

Althusser, Louis

1971 *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Traducción: Ivana Suito. Pontificia Universidad Católica del Perú. 8 de Junio.

Appadurai, Arjun

1991 *La vida social de las cosas: Perspectiva social de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo.

2001 *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Trilce-FCE.

Arana Gomez, Sara Isabel

2011 “Cantagallo: Shipibos urbanos y la difícil tarea de construir una vida transcultural. Entrevista al Sr. Ricardo Franco Ahuanari (Pte. De Avshil)” EN *Rev. Cultural Electrónica*. Construyendo Nuestra Interculturalidad. Año 7, Nro. 6/7, Lima. Octubre.

Battcock, Gregory (Ed.)

- 1977 *La idea como arte: Documentos sobre arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili.

Belaunde, Luis Elvira

- 2005 *Ciudadanía y cultura política entre los Awajun, Asháninka y Shipibo-Konibo de la Amazonía peruana*. Lima: CAAAP.
- 2009 *Kené: arte ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 2011 “Visión de espacios en la pintura chamánica del Sheripiare Asháninka Noé Silva Morales”. En *Mundo Amazónico* Nro.2, pp. 365-377.
- 2012 Diseños materiales e inmateriales: La patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú. En *Mundo Amazónico* Nro.3, pp. 123-146.

Benthall, Jonathan

- 1977 “Importancia de la ecología”. En *La idea como arte: documento sobre el arte conceptual*. Gregory Battcock (Ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

Benjamin, Walter

- 1989 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Bertrand-Ricoveri, Pierrette

- 2010 *Mitología Shipibo: un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. Paris: L’Harmattan.

Bhabha, Homi

- 2002 “El mimetismo y el hombre: La ambivalencia del discurso colonial”. En *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Borea, Giuliana

- 2010 “Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and the enlarging of the Peruvian contemporary art scene”. En *Rev. de antropología social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, v.2, n.2, jul-dez., p.67-87.

Canclini, Nestor García

- 2004 "Diferentes, desiguales, o desconectados". En *Rev. CIDOB d'Afers Internacionals*. Núm. 66-67, p. 113-133. México: Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- 2005 *Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla?* Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo. Washington, 24 de febrero.
- 2007 "El poder de las imágenes". En *Rev. Estudios Visuales*. Num. 4. Pp. 36-56. Enero. <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/>>. Consultado el 30 de Mayo de 2012.
- 2008 Geopolíticas del Arte y Estéticas Interculturales. Conferencia dictada en la universidad de Miami. Setiembre.

Cánepa, Gisela

- 2011 Reseña del libro de ULFE, Maria Eugenia. Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos. Colección Estudios Andinos. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. En *Anthropologica*. Año XXIX, N° 29, Lima: fondo Editorial PUCP. Diciembre, pp. 252-254.

Carneiro da Cunha, Manuela

- 1978 *Os mortos e os outros*. São Paulo: Hucitec.

Chonomeni

- 2009 Chonomeni: pintor shipibo. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.

Cumpa Gonzales, Víctor

- 2003 *Arte y educación. Política y sociedad: presencia de las artes en la vida de los pueblos (Parte 2)*: LC 37 M3-P (Vol. 9, Nro. 21 2003)

Crehan, Kate.

- 2002 *Gramsci, cultura y antropología*. Barcelona: Bellaterra. 2004.

Descola, Philippe

- 1987 [1986]
La Selva Culta : Simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar.
Quito: IFEA & Abya Yala.
- 1998 *Las cosmologías de los indios de la Amazonía.* En *Rev. Mundo Científico*. Nro.175. Enero 1997: 60-65. Republicación En *Zainak*. 17, 1998, pp. 219-227.
- 2005 [1993]
Las lanzas del crepúsculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura de Argentina.
- 2005 *Par-delà nature et culture.* Paris: Gallimard.
- Dutta, Mohan J.
- 2011 *Communicating social change: Structure, culture and agency.* New York and London: Routledge.
- Dutta-Bergman, M.
- 2004a “Poverty, structural barriers and health: A Santali narrative of health communication”. En *Qualitative Health Research*, 14, 1-16.
- 2004b “The unheard voices of Santalis: Communicating about health from the margins of India”. En *Communication Theory*, 14, 237-263.
- Espinosa, Oscar.
- 1998 “Los pueblos indígenas de la Amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación”. En *América Latina Hoy*. Nro.19. Pp. 91-100.
- 2009 “Ciudad e identidad cultural ¿Cómo se relacionan con lo urbano los indígenas amazónicos peruanos en el siglo XXI?” En *Bulletin de L’Institut Francais d’Études Andines*. 38(1): 47-59.
- Eco, Umberto
- 2004 *Historia de la belleza.* Barcelona: Lumen.
- 2007 *Historia de la fealdad.* Barcelona: Lumen.
- El Comercio, Diario

- 2012 “El Perú fue elogiado por evitar desaparición de bosques de caoba. Art. En <<http://elcomercio.pe/planeta/1065149/noticia-peru-fue-elogiado-evitar-desaparicion-bosques-caoba>>. Consultado el 12/11/2012.

Foucault, Michel

- 1970 *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- 1976 “Genealogía 1 – Erudición y Saberes Sujetos”. Conferencia en el College de France realizado el 7 de enero de 1976. En *Genealogía del racismo*. Foucault. Montevideo: Altamira. Pp. 11-22.

Garrido Peña, Francisco

- 1993 *Introducción a la ecología política*. Granada: Comares.

Gell, Alfred.

- 2000 *Art and agency: An anthropological theory*. New York: Oxford University Press.

Gil, Gastón Julián

- 2010 “Neoevolucionismo y ecología cultural. La obra de Julian Steward y la renovación de la enseñanza de la antropología en la Argentina”. En *Rev. del Museo de Antropología* 3. Mar de Plata: CONICET- Universidad Nacional de Mar de Plata. Pp. 225-238.

Gomez-peña, G.

- 1993 *Warrior for Gringostroika*. St Paul, MN: Graywolf.
- 1996 *The new world border*. San Francisco, CA: city Lights.
- 2000 *Dangerous border crossers*. London: Routledge.

Gonçalves, Marco Antonio

- 2007 “Personalidad y procesos de subjetivación en una ontología amazónica”. En *Rev. Amazonía Peruana*, Tomo XV, Nro.30, Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Pp. 159-184. Diciembre.

Gramsci, A.

Selections from Cultural Writtings. SCW.

Selections from the prison notebooks. SPN.

Prison Notebooks (Vol. II). PNII.

Harvey, D.

2005 *A brief history of neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.

Heath, Carolyn

1998 "Simbolismo de los diseño Shipibo". En *Boletín Lima*, Nro. 111, pp. 17-19.

Hobsbawm, Eric

2002 "Inventando Tradiciones". En *Historias*. No. 19. México. Pp. 3-15. (Este ensayo sirve de introducción al libro *The Invention of Tradition*, antología que Eric Hobsbawm preparó junto con Terence Ranger para Cambridge University Press). Traducción de Jorge Eduardo Aceves Lozano. Julio.

Illius, Bruno

1994 "Arte tradicional y comercial: los shipibo-conibo". En *Amazonía peruana*. Vol.12, Nro. 24, Jun. Pp. 213-225.

1994 "La "gran boa" arte y cosmología de los shipibo-conibo". En *Rev. Amazonía peruana*. Vol. 12, Nro. 24, Jun. Pp. 185-212.

Lagrou, Els

2010 "Arte ou Artefato? Agencia e significado nas artes indígenas". En *Revista Proa*. Nro. 02, Vol. 01. Campinas: Unicamp. Consultar: www.ifch.unicamp.br/proa

2012 "Perspectivismo, animismo y quimeras: Una reflexión sobre El grafismo ameríndio como técnica de alteración de la percepción" En *Mundo Amazónico* Nro.3, Pp. 95-122.

Laime, Robert

- 2012 “Últimos días de la exposición: “el Paraíso del Diablo”” En <
<http://lamula.pe/2012/03/14/ultimos-dias-de-la-exposicion-%E2%80%9C9Cel-paraiso-del-diablo%E2%80%9D-de-christian-bendayan/tvrobles>>. Consultado 16 de noviembre 2012.

Lavalle Vidal, Paul

- 2010 “La influencia del contexto urbano de una práctica indígena: Luz Franco Ahuanari, artesana shipibo residente en Cantagallo, ubicado en El distrito del Rímac, de La ciudad Capital de Lima”. En *Antropología 2*. Lima: PUCP. 22 de noviembre.

Landolt, Gredna

- 2005 *El ojo que cuenta: Mitos y costumbres de La Amazonía Indígena, ilustrados por su gente*. Lima: IKAM. Pp. 25-39.

Lewellen, Ted C.

- 2002 *The anthropology of Globalization*. USA: Bergin Garvey.

Lindemann, Adam

- 2006 *Coleccionar arte contemporáneo*. Madrid: Taschen.

Malins, Frederick

- 1983 *Para entender la pintura: Los elementos de la composición*. Madrid: Hermann Blume.

Mandel, Ernest

- 1971 *Tratado de economía marxista*. Segunda edición. México: Ediciones Era.

Montalvo Vida, Abner

- 2010 *Los Kakatai: etnia amazónica del Perú*. Lima: Instituto del bien común. 2010.

Morin, Françoise

- 1998 “Los Shipibo-Conibo”. En *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*. Editores Fernando Santos y Frederica Barclay. Vol. III. Quito: Abya-Yala. Pp. 275-439.

Morphy, Howard

- 1994 “Anthropology of Art”. En *Companion Encyclopedia of Anthropology* (London and New York: Routledge). T. Ingold (ed.). Pp. 648 – 685.

Niezen, Ronald

- 2003 *The origins of indigenism: human rights and the politics of identity*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.

Patiño Rabines, Paola

- 2007 *ayahuasca y tecnologías del yo entre consumidores limeños: mecanismos de auto-configuración en el contexto de la posmodernidad*. Tesis en la Facultad de Ciencias Sociales en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Poole, Deborah

- 2002 *Visión, raza y modernidad*. Lima: SUR.

Porro, Antonio

- 2010 “Arte e simbolismo xamanico na Amazonia”. En *Bol. Mus. Para. Emilio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém. V. 5, n. 1, p. 129-144, Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo. Jan-abr.

Polo Muller, Regina

- 2006 *El arte amazónico en la actualidad y su influencia en el arte contemporáneo brasileño*. Ponencia. Jornadas Arte Amazónico: Ayer y hoy. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. 07, 08 y 09 de noviembre.

Prasad, A.

- 2003 *Postcolonial theory and organizational analysis: A critical engagement*. New York: Palgrave Macmillan.

Sanmartín, Ricardo

- 2005 *Meninas, espejos e hilanderas: Ensayos en antropología del arte*. Madrid: Editorial Trotta.

Serrano, José Luis

- 1993 “Ecología estado de derecho y democracia”. En *Introducción a la ecología política*. Serrano (ed.). Granada: Comares.

Soria Casaverde, María Belén

- 2004 *Introducción al Mundo Semiótico de los diseños Shipibo-Conibo*. Lima: UNMSM - Seminario de Historia Rural Andina.
- 2009 *El discurso de las imágenes: Simbolismo y nemotecnia en las culturas amazónicas*. Lima: UNMSM - Seminario de Historia Rural Andina.

Turo del Pino, Alberto

- 2001 Enciclopedia Ilustrada del Perú, XIII, Lima. Pág. 2129.

Teune, S.

- 2005 “Art and the re-inventions of political protest”. En Paper presented at the third ECPR Conference, Budapest.

Uffe, María Eugenia

- 2011 *Cajones de la memoria: La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Undesa

- 2010 The state of the world’s indigenous peoples. New York: Department of Economic and Social Affairs, Division for Social Policy and Development, Secretariat of the Permanent Forum on Indigenous Issues, United Nations.

Viveiros de Castro, Eduardo

- 1986 “Araweté: os deuses canibais”. En ANPOCS. Jorge Zahar (Ed.). Rio de Janeiro.

SOBRE LA CULTURA SHIPIBA:

Arrieta Rodríguez, Nella Angela

- 2000 “Los shipibo – conibo del Ucayali”. Lima: PUCP.

Burga Freitas, Arturo

1941 *ayahuasca: mitos y leyendas del Amazonas*. Lima: Amazonía.

1942 *ayahuasca*. Lima.

Chirif, Alberto

1977 *Los shipibo-conibo del Alto Ucayali: diagnóstico socioeconómico*. Lima: Sinamos-Onams.

Dobkin de Ríos, Marlene

1971 "Curanderismo con la soga alucinógena (ayahuasca) en la selva peruana". En *América Indígena*. Vol. 31. Nro. 3. Jul. Pp. 575-591.

Eakin, Lucille

1980 *Bosquejo etnográfico de los shipibo-conibo del Ucayali*. Lima: I. Prado Pastor.

Fericgla, Josep M.

1999 *Al trasluz del ayahuasca: antropología cognitiva, conciencias alternativas y oniromancia*. Quito: Abya-Yala.

García Rivera, Fernando

1993 *Etnohistoria shipibo: tradición oral de los shipibo-conibo*. Lima: CAAAP.

Giove, Nakazawa y Rosa Amelia

2002 *La liana de los muertos al rescate de la vida: 7 años de experiencia del centro Takiwasi*. Tarapoto: Devida.

Giove, Rosa

1992 "Madre ayahuasca". En *Takiwasi*. Año 1. Nro. 1. Diciembre. Pp. 7-10.

Illius, Bruno

1994 "La "gran boa" arte y cosmología de los shipibo-conibo". En *Amazonía peruana*. Vol. 12, Nro. 24 (Jun. 1994). Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación práctica. Pp. 185-212.

- 1994 “Arte tradicional y comercial: los shipibo-conibo”. *Amazonía peruana*. Vol. 12, no. 24 (Jun. 1994). Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación práctica. Pp. 213-225.

Karsten, Rafael

- 1955 “Los indios shipibo del río Ucayali”. En *Revista del Museo Nacional*, Tomo 24. Pp. 154-173.

Katz, Fred

- 1971 “Hallucinogeneci music: an analysis of the role of whistling in perubian ayahuasca”. En *Journal of American Folklore*. Vol. 84. Nro. 333. Jul-Set. Pp. 320-327.

Naranjo, Plutarco

- 1983 *ayahuasca: etnomedicina y mitología*. Quito: Libri Mundi.

Mabit, Jacques

- 1992 “Consideraciones acerca del brebaje ayahuasca y perspectivas terapéuticas”. En *Revista de Neuro psiquiatría*. Tomo 55. Nro. 2. Pp. 118-131.

Macrae, Edward

- 2006 “El shamán y el ayahuasca”. En *Revista del Conocimiento y la ignorancia*. Nro. 17, Pp. 74-82.

Soria Gonzales, Miriam

- 2006 La ternura y el poder: voces de mujeres shipibo de las comunidades de Ucayali, recogidas en el marco de una investigación participativa, que realizaron las mismas mujeres shipibo. Quito: Abya-Yala.

Tournon, Jacques

- 2002 *La merma mágica: vida e historia de los shipibos-conibo del Ucayali*. Lima: CAAAP.

Urteaga Cabrera, Luis

- 1991 *El universo sagrado: versión literaria de mitos y leyendas de la tradición oral Shipibo-conibo*. Lima: Peisa.

VIDEOS:

Mutante Films

- 2011 *Proyecto audiovisual Cantagallo*. Dirección y cámaras: Luis Cabrera. Lima.
<<http://www.youtube.com/watch?v=90BDaj5B978&feature=related>
> Consultado el 02 de Octubre de 2012.

Valdivia, Fernando

- 2002 *Buscando el azul*. Edición: Pedro Nogochi. Música: Ven Va, Mangarés Bora del Ampiyacu. 45 min. Betacam SP. Filmado entre 1997 y 2002.

Riesco Lind, Diana Fiorella

- 2007 *Shipibo-Conibo sobrevivientes: desarrollo artístico e influencias de una cultura viva, del dibujo a la pintura*. Lima

Sacin, Leah

- 2011 *Los Shipibos del río Rímac*. Lima: Panamericana televisión - Programa de televisión sabatino "Sexto Día". Reportaje.

Sonido de Antena Producciones

- 2010 *Cantagallo: Entre el Apu y la Serpiente*. Documental. Dirigido por Paul Lavallo. Lima: PUCP.
< <http://www.youtube.com/watch?v=ct6NkCF73lc>>
Consultado el 02 de Octubre de 2012.

Red de comunicadores rurales y activistas humanitarios

- 2011 *Artistas Shipibos A Favor De Ollanta Y En Contra De Keiko Y Alan García*. Reportaje de Dimas Jack Soria Monsin.
< <http://www.youtube.com/watch?v=E6QpyL-n1sE>>
Consultado el 02 de Octubre de 2012.

Panamericana Televisión

- 2012 *Los Shipibos del Rímac*. Reportaje de Leah Sacin. 11 de marzo.
<<http://www.panamericana.pe/alsextodia/locales/102773-shipibos-río-Rímac>>
Consultado el 02 de Octubre de 2012.

Proyecto Wifi Cantagallo

- 2010 *Proyecto Wifi Cantagallo*. Lima.
<
http://www.youtube.com/watch?v=p6lulGBc_wM&feature=related>
Consultado el 02 de Octubre de 2012.

UNMSM y FLCCHH

- 2009 Sabiduría: Mirada profunda: Roldán Pinedo. Video de la exposición en la Galería de Arte de la UNMSM y FLCCHH. Lima.
< <http://www.youtube.com/watch?v=-UDBQCBc4O0>>
Consultado el 02 de Octubre de 2012.

PÁGINAS WEB:

Caretas

- 2012 La casa de Mari Solari en Barranco: paradigma de peruanidad.
<<http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=802&idSTo=74&idA=36124>> Consultado el 14 de abril de 2012.

Inei

- 2007 *Perú: Migración interna reciente y el sistema de ciudades, 2002-2007*. Lima: INEI.
<<http://www.inei.gob.pe/biblioineipub/bancopub/Est/Lib0950/>>
Revisado el 23/09/2012.

Lamsac

- 2012 Proyecto Vía Parque Rímac. En <<http://www.lamsac.com.pe/es/>>
Consultado 23 de Enero.

SHRA – Seminario de Historia Rural Andina

- 2012 <<http://www.unmsm.edu.pe>> Consultado 28 de setiembre de 2012.

Zaplana Ramírez, Juan Alfonso

- 2006 “El expreso de oriente”. En *Caretas* (Pucallpa, 05 de enero de 2006)
<<http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=654&idSTo=73&idA=18337>> Consultado el 23 de setiembre de 2012.

Interculturalidad

- 2011 Construyendo nuestra interculturalidad.
<www.interculturalidad.org> Consultado el 23 de setiembre de 2012.



ANEXOS

ANEXO (001) – DATOS SOBRE LA METODOLOGÍA Y LA PRODUCCIÓN

PLAN DE ACCIÓN					
SOBRE CULTURA					
QUÉ NECESITO:	CON QUÉ TÉCNICAS:	CON QUÉ INSTRUMENTO	RESPONDEN A:	CON QUIÉN:	CUÁNDO Y DÓNDE:
DESARROLLO DE LA POBLACIÓN DE CANTAGALLO (CONTEXTO)	Conversación Entrevistas Testimonios Foto elicitación	Libreta de campo Documentos Cámara video Fotografías (03)	El contexto y problemáticas Las referencias que utilizan para formar sus discursos Los repertorios La memoria	Dember (Dirigente en Cantagallo) Roldán (pintor) Rusber (pintor2)	En Cantagallo, casa de Dember. Casa de Roldán Casa de Rusber
Historia de los primeros	Entrevista	Libreta de	Lo que dicen sobre	Pablo	Oficina de Macera

pintores amazónicos que formaron escuela en Lima	Testimonio	campo Cámara video	los pintores shipibos Producción del artista Shipibo	Macera Belén Soria	cerca del Congreso. Seminario de Historia Rural Andina
Contexto de los pintores en Cantagallo y sus obras	Bibliográfica	Libreta de anotaciones	Contexto, posicionamiento. Lo que dicen el público y especialistas	Libros y artículos	Bibliotecas Internet
SOBRE LOS ARTISTAS					
QUÉ NECESITO:	CON QUÉ TÉCNICAS:	CON QUÉ INSTRUMENTO	RESPONDEN A:	CON QUIÉN:	CUÁNDO Y DÓNDE:
Historia de vida de los pintores	Entrevista Testimonio	Diario de campo Cámara video Grabadora de sonido	Lo que dicen los pintores sobre ellos mismos. Su identidad como artistas. La valoración que tiene sobre sus obras de arte Discursos de producción Momentos clave	Roldán (pintor) Rusber (pintor2) Elena Valera (Pintor 3) Belén Soria (Historiador a)	Casa de los artistas en Cantagallo. Seminario de Historia Rural Andina (Colegio Real)
SOBRE LAS OBRAS DE ARTE					
QUÉ NECESITO:	CON QUÉ TÉCNICAS:	CON QUÉ INSTRUMENTO	RESPONDEN A:	CON QUIÉN:	CUÁNDO Y DÓNDE:
Fotografías profesionales de obras de arte seleccionadas	Fotografía en estudio	Cámara fotográfica profesional	Los productos artísticos: para análisis de representación y discurso	Carlos Ñaupari (Fotógrafo profesional) Cuadros de	Estudio fotográfico de Carlos Ñaupari.

				Roldán	
Materiales y proceso de producción	Conversación Registro visual (Archivo) Fotografía Observación Registro audiovisual	Cámara fotográfica	Producción de la obra de arte como objeto Materiales	Roldán Rusber	Talleres de arte
Detalles figurativos	Registro visual (Catálogo) Fotografía (Archivo)	Cámara fotográfica	Referencias a la cultura	Obras de arte	Talleres de arte
Discurso visual Significados sobre las representaciones	Registro visual Fotografía	Notas de observación Descripción Grabadora de video Grabadora de sonido	Lo que dicen los pintores sobre sus obras de arte	Roldán Rusber	Talleres de arte
SOBRE LOS ESPECIALISTAS Y EL CIRCUITO SOCIAL					
QUÉ NECESITO:	CON QUÉ TÉCNICAS:	CON QUÉ INSTRUMENTO	RESPONDEN A:	CON QUIÉN:	CUÁNDO Y DÓNDE:
Qué especialistas están relacionados con los artistas de Cantagallo	Bola de nieve	Libreta de campo Llamadas por teléfono y celular para fijar citas	Identificar a personas con las que tengo que entrevistar y conversar	Empiezo con: Roldán Rusber	Visita a la casa de Roldán Visita a la casa de Rusber Visita a las personas que van apareciendo
Contactos de los artistas y relaciones sociales	Conversación Entrevista	Notas de campo Grabadora de	Identificar sus contactos e instituciones con las	Mary Solari (Curadora y vendedora)	Tienda de ventas de Solari en

relacionadas al arte		video Grabadora de sonido	que trabaja. Proporcionar y dibujar el mapa dinámico de sus relaciones sociales. Su capacidad de agencia y sus límites	de arte)	Barranco
Posicionamiento del arte shipibo en el arte de Lima o el Perú	Conversación Entrevista	Notas de campo Grabadora de video Grabadora de sonido		Pablo Macera Rildo Campana (Curador)	Oficina Galería de Arte del Centro Cultural de la UTP

HERRAMIENTAS PARA EL REGISTRO

- Cámaras fotográficas:
 - a. CANON EOS DIGITAL REBEL XSi (Para el trabajo de campo)
 - b. NIKON D300 (Para tomas fotográficas de los cuadros)
- Video cámaras
 - a. HD Full High Definition: PANASONIC HDC-TM900
 - b. Sony Handy Cam: DCR-DVD850
- Libreta de campo, lápiz y agenda.
- Sonido profesional:
 - a. Grabadora wav professional ZOOM H4N,
 - b. Micrófono BOOM Azden.
- Equipo y accesorios de grabación: Trípodes, cañas, maletines, etc.
- Computadora para edición y manipulación de los materiales:
 - a. iMAC PRO. Software: Adobe Premier.

EQUIPO PROFESIONAL Y TÉCNICO

- Antropólogo y etnógrafo: Daniel Castillo
- Productor y Director del material audiovisual de acompañamiento: Daniel Castillo
- Camarógrafos: Luis Miguel Guillén y Daniel Castillo
- Posproducción de audio: Fernando Neira y Carlos Núñez.
- Asistencia en posproducción de video: Israells Virhuez y Richard Gervacio.
- Fotógrafos: Luis Miguel Guillén (Para el trabajo de campo) y Carlos Ñaupari (para el registro de los cuadros de los pintores)

CRONOGRAMA

FECHA DURANTE EL 2012	ACCIÓN
MARZO – ABRIL	PRIMERAS EXPLORACIONES DE CAMPO (04 visitas)
ABRIL – JUNIO	ELABORACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
ABRIL – OCTUBRE	TRABAJO DE CAMPO Y PRODUCCIÓN DEL ARCHIVO (48 visitas)
NOVIEMBRE	ANÁLISIS DE LOS DATOS. TRABAJO DE ARCHIVO Y POS-PRODUCCIÓN DE AUDIOVISUALES
DICIEMBRE	ELABORACIÓN DEL INFORME FINAL CON CONCLUSIONES Y MATERIAL AUDIOVISUAL

ANEXO (002) – UBICACIÓN DE CANTAGALLO EN EL MAPA

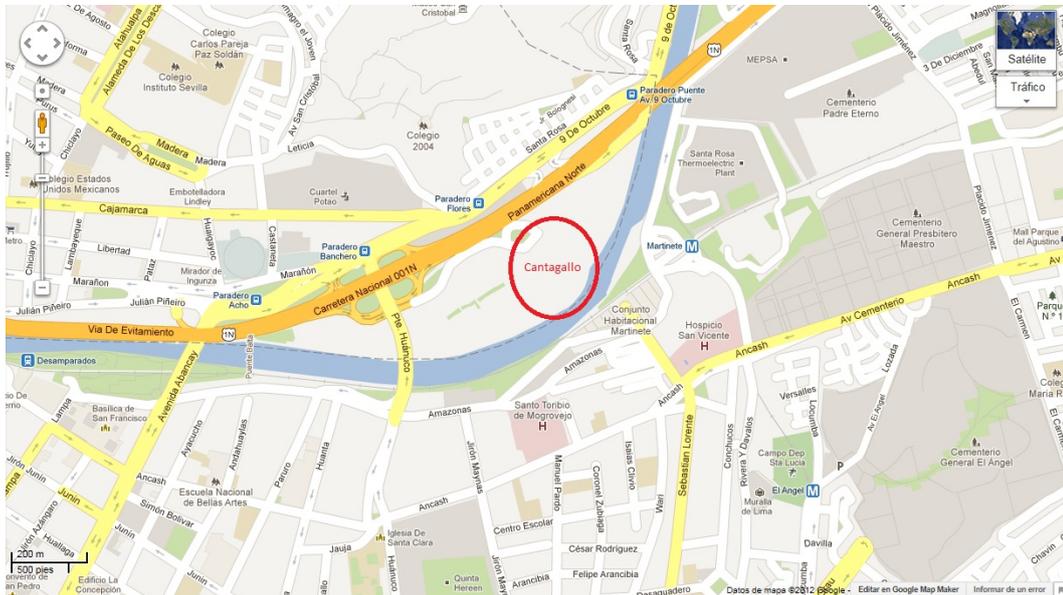
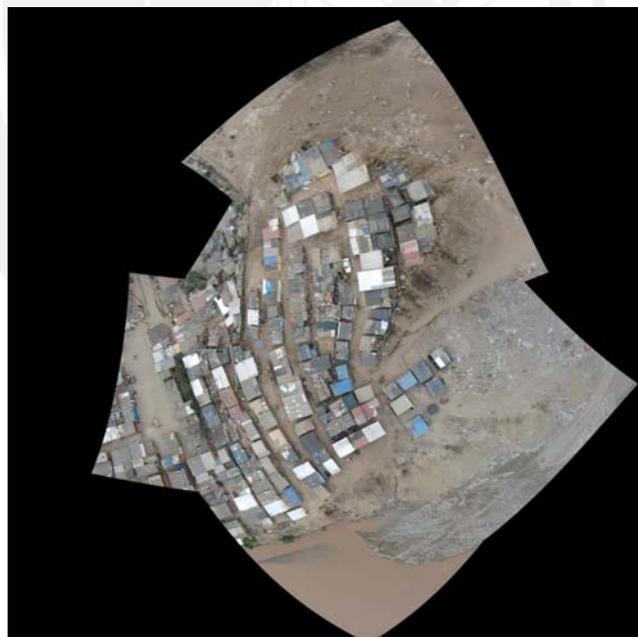


Imagen. Fuente: Google Map: Distrito: Rímac, Lima, Perú. 2012.



Fotografía aérea. Fuente: Creative Commons. Vista aérea de Cantagallo. 2012.

ANEXO (003) – FOTOS ADICIONALES DE LA COMUNIDAD DE CANTAGALLO Y SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO



Fotografía. Fuente: Elaboración propia. Cantagallo: Avshil – Zona de abajo. 2012.



Fotografía. Fuente: Elaboración propia. Cantagallo: Ashirel – Zona de arriba. 2012.



Fotografía. Fuente: Elaboración propia. Cantagallo: Casa de Roldán. 2012.



Fotografía. Fuente: Elaboración propia. Buscando informantes. 2012.



Fotografía. Fuente: Elaboración propia. Tocando puertas, Encontrando artesanos y artistas. 2012.



Fotografía. Fuente: Elaboración propia. Observando como pinta Roldán Pinedo. 2012.

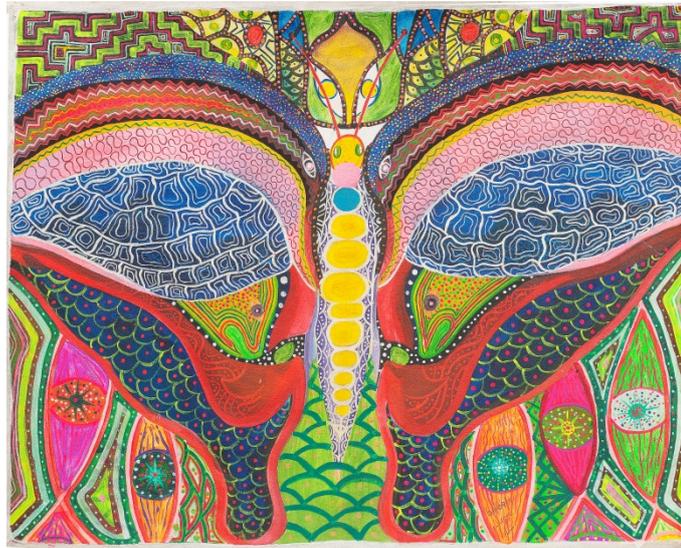
ANEXO (004) – OTRAS PINTURAS DE GUÍMER Y RUSBER GARCÍA



("La planta y el búho", 80x60cm)



("la naturaleza", 80x60cm)



(“La mariposa” 100x80cm)

ANEXO (005) – OTRAS PINTURAS DE ELENA VALERA



(Diferencias entre vivir en la selva y vivir en Lima. 80x60cm)

ANEXO (006) – OTRAS PINTURAS DE ROLDÁN PINEDO



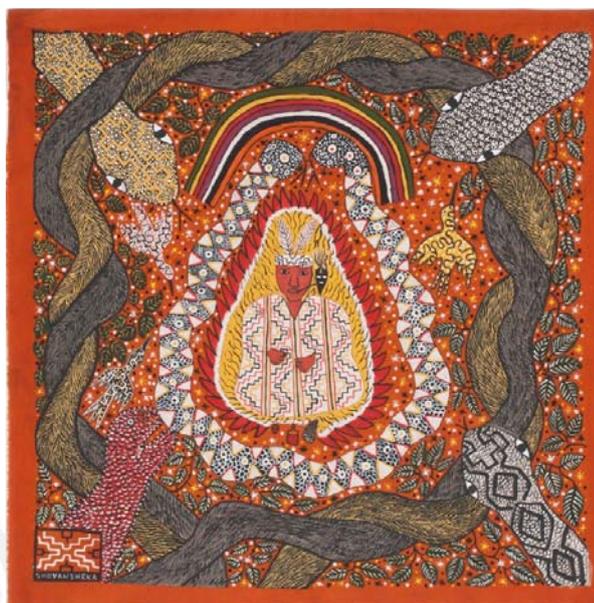
(*"El águila". 80x80cm*)



(*"El jaguar". 100x70cm*)



(*"El paiche". 230x80cm*)



(El chamán y el ayahuasca. 100x100cm)

ANEXO (007) – FOTO ELICITACIÓN



*Fotografía. Fuente: Elaboración propia.
Una de las entrevistas que tuvimos con Elena Valera. A fines de octubre de 2012.*

ANEXO (008) – DVD – AUDIOVISUAL “PINTANDO EN SHIPIBO”

FICHA TÉCNICA	
CONCEPTO	DETALLE
PRODUCTOR, DIRECTOR, CÁMARA (02), Y EDICIÓN	DANIEL ENRIQUE CASTILLO TORRES
EDICIÓN (02)	RICHARD GERVACIO
CÁMARA (01) Y FOTOGRAFÍA 01 EN EL CAMPO	LUIS MIGUEL GUILLÉN CÓRDOVA
FOTOGRAFÍA (02) DE LAS PINTURAS	CARLOS ÑAUPARI
FECHA	FEBRERO, 2013
FORMATO	DVD
DURACIÓN	14 MINUTOS.
CONTENIDO	MATERIAL PARA COMPLEMENTAR LA TESIS ESCRITA. MUESTRAR LA SELECCIÓN DE LAS ENTREVISTAS REGISTRADAS CON CÁMARA DE VIDEO. TAMBIÉN, MUESTRA VISTAS DE CANTAGALLO.