

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Procesos de representación gráfica con una comunidad asháninka,
Perú (2020-2024)**

Ana Cecilia Carrasco Quintana

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derechos de publicación

Yo, Ana Cecilia Carrasco Quintana, autora del trabajo intitulado “Procesos de representación gráfica con una comunidad asháninka, Perú (2020-2024)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster de Investigación en Estudios de la Cultura, mención en artes y estudios visuales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando esto no se haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtuales, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda la responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

26 de marzo de 2025



Firma:

Resumen

En esta investigación analizo un conjunto de ilustraciones que fueron realizadas entre los años 2020 y 2023, así como los procesos en que éstas tuvieron lugar. Estas ilustraciones fueron hechas por participantes asháninkas al interior de la Comunidad Nativa San Miguel Centro Marankiari, ubicada en el Valle del Perené, provincia de Chanchamayo, en la selva central peruana.

Durante esta revisión, discuto los aspectos ontológicos y epistémicos de la representación visual en la Comunidad San Miguel Centro Marankiari con el fin de plantear una comprensión localizada sobre los regímenes de visión en la Comunidad San Miguel Centro Marankiari.

Esta investigación tiene como metodología el estudio documental con la finalidad de establecer una mirada en retrospectiva sobre los procesos y los resultados gráficos realizados. Estos documentos incluyen ilustraciones, apuntes de campo, fotografías y videos. Para el análisis de las ilustraciones recorro a herramientas conceptuales sobre visualidad, lecturas visuales, interpretación etnográfica con enfoque en antropología amazónica y campos afines. Durante el análisis dialogan y tensionan las características del grupo intervenido frente a las prácticas educativas en artes visuales que se realizaron.

Uno de los hallazgos más relevantes de esta investigación es la constatación que la visualidad asháninka se sostiene de la memoria mítica. A su vez, ésta es reproducida a través de las redes de parentesco. Ello se propone a la luz de los lenguajes simbólicos expresados en el conjunto de ilustraciones analizadas en esta investigación, las mismas que han sido elaborados mediante lenguajes plásticos contemporáneos.

Analizar este corpus de imágenes y los procesos que les dieron lugar, implica adentrarnos a una compleja interpretación sobre visualidad y representación. La visualidad expresada en dichas imágenes configura un espacio de encuentros y desencuentros entre la vida cultural asháninka y los procesos de modernidad. En ello los lenguajes de las artes plásticas se integran a roles de representación, y generan tensiones, disputas epistemológicas y posibilitan vías de diálogo.

Palabras clave: visualidad en la selva central; representación visual asháninka; artes visuales; arte comunitario; educación de arte.

Dedicado a todas las existencias del Valle de Chanchamayo,
Para que sus voces y universo cultural y simbólico, sea un faro
que guíe la labor de maestros, maestras, padres, madres
y comunidades que las contienen;
para que tengan la oportunidad de ejercer sus derechos ciudadanos
en vínculo con sus orígenes.

Agradecimientos

El desarrollo de esta investigación ha sido posible gracias, en primera instancia, a la existencia de la Maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar. La malla curricular de la maestría y, especialmente, el programa de estudios en la especialidad de artes y estudios visuales me ha llevado a profundizar el campo del arte y la representación desde una mirada amplia y compleja. Agradezco también a Santiago Cevallos, mi tutor de tesis por ayudarme a organizar la conceptualización y organización de esta investigación.

Mi contacto y acceso al camino del arte comunitario con la Comunidad San Miguel se lo debo a la familia Samaniego cuya mediación y apoyo ha nutrido los proyectos y procesos que aquí comparto. La comunidad de artesanas de la Comunidad San Miguel, ha sostenido cada proceso y su labor constante ha sido generadora de nuevas posibilidades de encuentro. Los sabios y sabias de la Comunidad San Miguel que sostienen el universo simbólico, ético y cultural asháninka, han mostrado una constante apertura al diálogo e intercambio, tanto con los participantes en estos proyectos como conmigo. En suma, toda la Comunidad San Miguel, que involucra a los jefes que he conocido, juntas directivas, y todo comunero que se ha identificado y comprometido con estos proyectos, es parte de la riqueza artística y cultural de las ilustraciones que comparto. En tal sentido, siento un inmenso agradecimiento con la Comunidad San Miguel, por todo lo vivido, y por todo lo aprendido en las ilustraciones.

Añado en esta lista de agradecimientos a todos los colectivos de artistas comunitarios quienes han constituido a lo largo de décadas una trinchera de trabajo constante, en un país como el Perú en donde el arte es tan subestimado y -como oficio- poco valorado. El trabajo de los colectivos artísticos ha hecho eco en las políticas públicas para el fomento del arte comunitario. El ecosistema de artistas comunitarios que como yo participamos del programa de Estímulos Económicos para la cultura -que financió la mayoría de proyectos que han dado lugar a los procesos e ilustraciones que aquí comparto- ha contribuido al fortalecimiento de este tipo de iniciativas. Sin este ecosistema de cultores, gestores, artistas y proyectos comunitarios que han dejado huella, las experiencias de las que surge esta investigación y estas oportunidades de financiamiento no hubieran tenido lugar.

Tabla de contenidos

Tabla de figuras	13
Introducción	15
Capítulo primero Estado de la cuestión	21
1. Contexto histórico, social y cultural de las poblaciones de la selva central: los asháninka en procesos de globalización y resistencia cultural	21
2. Visualidad en contextos interculturales: una aproximación a la visualidad en la Amazonía. .	35
3. Enseñanza de las artes visuales en el contexto andino amazónico.....	44
Capítulo segundo Procesos realizados en la Comunidad Asháninka San Miguel Centro Marakiari del Valle del Perené en la Selva central peruana	49
1. Aspectos generales sobre del contexto socio cultural de la Comunidad San Miguel Centro Marankiari.	49
2. Los participantes de los procesos de enseñanza y aprendizaje de técnicas gráficas.....	55
2.1 Comuneros.....	57
2.2 Niños en edad escolar	59
2.3 Adolescentes y jóvenes.	60
2.3 Artesanas	60
3. Proyectos artísticos con la Comunidad San Miguel: técnicas y metodologías aplicadas.	61
3.1 Proyectos artísticos del 2020 al 2023.....	62
3.2 Talleristas: sus prácticas en las artes visuales y sus propuestas de intervención.	67
3.3 Técnicas gráficas:.....	71
3.3 Técnicas de investigación colectiva:	79
3.5 Algunas anotaciones sobre arte comunitario y metodologías participativas en el contexto de la Comunidad Nativa San Miguel.	81
Capítulo tercero Series Gráficas	83
1. Serie: Poesía asháninka.....	83
2. Segunda serie gráfica: Medicina asháninka.....	89
3. Tercera serie gráfica: Mapa mítico de la Comunidad San Miguel.....	96
4. Aproximaciones a la visualidad asháninka en los conceptos de poesía, medicina y mapas de memoria en la Comunidad San Miguel.	104
Conclusiones	108
Lista de referencias.....	113
Anexos	119

Anexo 1: Informe de actividades para la Municipalidad provincial de Chanchamayo	119
Anexo 2: Anotaciones de campo de última sesión del taller de poesía asháninka.....	121
Anexo 3: Vínculos a material audiovisual de los proyectos	123
Anexo 4: Tabla de análisis símbolos presentes en los talleres desarrollados con la Comunidad San Miguel Centro Marankiari.....	124

Tabla de figuras

Figura 1. Grupo cultural Tsonkiri.....	49
Figura 2. Impresión colectiva en Taller Poesía asháninka.	63
Figura 3. Portada de Libro Álbum de plantas medicinales.....	64
Figura 4. Captura de video. Jornada de narración de cuentos, 2023.	65
Figura 5. Ejercicio de ubicación espacial y temporal de ilustraciones.	66
Figura 6. Parientes Samaniego visten juntos el mapa mítico.	66
Figura 7. Ana Carrasco con participantes de primer taller de Poesía asháninka.....	67
Figura 8. Juan Carlos Yáñez en presentación de publicación Un rumor viene del este..	68
Figura 9. Harry Chávez presenta su colección seres totémicos.....	69
Figura 10. Alinder Espada en exposición Carga máxima y su estilo Chillante.....	70
Figura 11. Luis Antonio Torres presenta exposición.	71
Figura 12. Presentación de tela mural colectiva en clausura de talleres.....	72
Figura 13. Finalización del taller de lettering.....	73
Figura 14. Zoila en primer taller de acuarela.....	74
Figura 15. Procesos del taller de ilustración con acuarela.....	74
Figura 16. Composición con fotos de los procesos de taller de entintado.....	75
Figura 17. Ensayo de texturas en taller de xilografía.	76
Figura 18. Estampa xilográfica de la guayaba, exploración de figura sobre fondo.....	77
Figura 19. Estampa xilográfica de El árbol de la vida.....	77
Figura 20. Matriz de xilografía de letra Capital con detalle de ave.....	77
Figura 21. Proceso de estampado de una cushma masculina con xilografía y estencil...78	
Figura 22. Prueba de estado de texturas varias sobre matriz de madera.	78
Figura 23. Representación de seres tutelares en Taller de Poesía asháninka.	83
Figura 24. Estampas xilográficas de secuencia narrativa en Taller de Poesía Asháninka.	84
Figura 25. Estampa xilográfica del loro.	86
Figura 26. Xilografía del Tsonkari o antara de carrizo.....	86
Figura 27. Estampa xilográfica de mitología y poesía asháninka.	87

Figura 28. Varias representaciones de plantas medicinales en distintas técnicas. De izquierda a derecha: La katagua en acrílico y collage; el matico en acuarela, el mapibenki en xilografía.....	89
Figura 29. Serie de estampas xilográficas de enredaderas.	90
Figura 30. Serie de xilografías aplicas en ilustración El bosque.	91
Figura 31. Representación de la Katagua en el bosque junto a otras especies.....	91
Figura 32. Representaciones del viaje de la ayahuasca.	92
Figura 33. Estampa xilográfica del jaguar, sheripiari o tabaquero.	92
Figura 34. Ilustración en técnica mixta del eucalipto.	93
Figura 35. Ilustración en técnica mixta del Moytontsipari.	94
Figura 36. Ilustraciones del quepishire o amargón por la Señora Victoria Samaniego...	95
Figura 37. Ilustración con técnica mixta del Marisaro.	95
Figura 38. La pareja de esposos Victoria Arroyo y Alfonso Samaniego visten cushmas conmemorativas de la historia mítica del Perené.	97
Figura 39. Ilustración xilográfica de personajes.....	97
Figura 40. Ilustración xilográfica del Cerro La Sal y La Peruvian Corporation.	97
Figura 41. Ilustraciones de la llegada de Miguel Samaniego con sus dos esposas por la Comunera Carmen Shimilba.	98
Figura 42. Ilustraciones geométricas.....	99
Figura 43. Mosaico de seres míticos en diversas técnicas.....	100
Figura 44. Ilustración que ubica eventos y seres míticos en el mapa de Perené. Fuente:	101
Figura 45. Serie de cushmas sobre la memoria histórica de San Miguel.	102
Figura 46. Cushmas conmemorativas de los cerros sagrados del Perené.....	103
Figura 47. Detalle de cushma sobre el Pakitsapanko elaborado por Miriam Samaniego.	103

Introducción

Antes de abordar los aspectos centrales de esta investigación quisiera puntualizar que soy de origen andino. Mis padres proceden de la provincia de Andahuaylas; se establecieron en Chanchamayo desde hace más de cincuenta años. Yo nací en Chanchamayo, que se encuentra en la selva central peruana, también llamada región selva andina. Tal contexto me hace una pobladora andino amazónica. Desde los inicios de la república Peruana esta zona ha sido cohabitada por grupos diversos; aparte de los pueblos originarios como los asháninkas, fue habitada paulatinamente por colonos de origen europeo y de origen peruano procedente de otras regiones del país. Los procesos históricos, sociales y económicos han convertido a la selva central en un espacio multicultural, donde se mantiene actualmente una importante población originaria. Como chanchamaína y artista plástica, he sentido la inclinación de abrir el debate sobre la visualidad en la Amazonía andina. Para ello he desarrollado una investigación sobre visualidad asháninka a través de prácticas artísticas. Sin embargo debo también aclarar que cuando realicé los distintos talleres que iré detallando, no tuve una hoja de ruta ni un objetivo concreto más allá de propiciar un intercambio de saberes con la Comunidad San Miguel Centro Marankiari desde mi profesión y alcances.

Siendo estudiante de primer año en la Escuela Nacional de Bellas Artes decidí hacer una pequeña investigación sobre tintes naturales en la Comunidad Nativa Pampa Michi, que pertenece al Valle del Perené. La experiencia me impactó mucho; era mi primer contacto con una comunidad nativa, a pesar a pesar de cohabitar la misma provincia. Cuando egresé con la profesión en artes visuales y especialidad en grabado, en el año 2012, mi inquietud por volver a Chanchamayo se mantuvo en reserva, ya que las necesidades de supervivencia e inquietud de aprendizaje primaron y me llevaron por distintas partes del país en donde puse a prueba diseños pedagógicos en arte comunitario.

A inicios del año 2020 volví a vivir en Chanchamayo. Fue ese año en que un nuevo camino se abriría paso en mis búsquedas dentro del arte-educación. Tuve la fortuna de reencontrarme con Marlly Rojas Ríos, compañera de estudios de la infancia, quien ahora se dedica a relaciones comunitarias con poblaciones amazónicas. Le comenté que quería hacer un taller de grabado dentro de una comunidad nativa. Ella me puso en contacto con Eusebio Samaniego, quien entonces trabajaba en la oficina de Comunidades Nativas de la Municipalidad Provincial de Chanchamayo. Gracias a la gestión de Eusebio la Municipalidad de Chanchamayo me financió un pequeño proyecto de artes gráficas

cuyo tema sería la poesía asháninka. Este proyecto se realizaría en la Comunidad Nativa San Miguel Centro Marankiari durante el mes de enero. Una vez en territorio el padre y la hermana mayor de Eusebio, Marino Samaniego y Zoila Samaniego, me mostraron una muy grata disposición para que yo pudiera no sólo dar los talleres, sino también sentirme acogida por esta familia. A partir de entonces muchos otros familiares de los Samaniego han constituido un importante soporte al inicio y en la continuación de los procesos de creación colectiva que aquí les presento. El apoyo de la Junta Directiva de la Comunidad San Miguel -donde Zoila Samaniego era jefa cuando yo ejecuté la primera iniciativa- ha sido también una pieza fundamental sin la cual ninguno de los talleres realizados hubiera visto la luz. Quiero destacar también el apoyo de la señora Victoria Arroyo de Samaniego, una de las sabias de mayor edad de la comunidad San Miguel, quien siempre ha compartido sus conocimientos con gran generosidad, y ha contribuido a que sus familiares se involucren con las propuestas.

Los resultados gráficos del primer taller de xilografía que realicé con la Comunidad San Miguel y la disposición de los participantes a lo largo de los talleres me revelaron una gran oportunidad para continuar con este tipo de intercambios. Fue entonces cuando presenté un proyecto en la categoría de arte comunitario a los Estímulos Económicos de Cultura con la temática de medicina ilustrada con la Comunidad asháninka San Miguel. Vivíamos globalmente la pandemia por la Covid 19; eran momentos de mucha incertidumbre para el sector cultural cuando este proyecto surgió ganador en medio de una gran cantidad de postulaciones. Esa oportunidad supuso para mí una gran responsabilidad, tanto con la comunidad San Miguel, como con el campo del sector cultural. Ese financiamiento inicial, dados los resultados de los proyectos, acarreó varios otros que me mantienen en relación con la enseñanza de arte en contextos andino amazónicos. El desarrollo de esta tesis está motivada por esas responsabilidades éticas y personales que han surgido hacia el campo de la enseñanza e investigación en artes visuales, hacia las comunidades asháninka y, en general, hacia los actores que nos hemos involucrado a lo largo de estos años.

El compartir procesos artísticos con la comunidad San Miguel ha reafirmado en mí la necesidad de generar nuevos lugares de enunciación sobre los valores que encierra la visualidad en la selva central. La difusión de los resultados se ha realizado ante diversas comunidades: comunidades nativas, comunidades educativas, público en general. Se han presentado en salas de arte y centros culturales en distintas ciudades del Perú e incluso en la ciudad de Berlín. Dentro de todos los escenarios, el que siempre nos ha causado mayor

satisfacción ha sido la misma Comunidad San Miguel; las fechas de su aniversario fueron propicias para compartir los resultados artísticos con los comuneros e incluso con otras comunidades nativas. El que sean las mismas comunidades originarias las que reconozcan en estas manifestaciones visuales un modo válido de difusión de su cultura, me ha ayudado a sostener el impulso en este camino, que desde iniciado se ha encontrado expuesto a una serie de cuestionamientos. Como es obvio, cada cuestionamiento es necesario de ser analizado para evitar que estos procesos de intercambio reafirmen lugares de vulnerabilidad y explotación de recursos epistémicos.

Si bien las comunidades asháninkas poseen sus propias formas de producción cultural, y desarrollan relaciones de intercambio entre sus propios miembros y con otras poblaciones bajo dinámicas culturales establecidas por ellos mismos, me parece importante que también el público urbano nacional y global tenga un acercamiento hacia las comunidades originarias de la selva central como productoras de cultura desde plataformas que no sea el entretenimiento turístico. Chanchamayo posee múltiples reconocimientos, que podrían caer en no significar nada relevante si no existe una mayor profundización sobre el valor de la Amazonía y sus habitantes. Se le llama “La capital cafetalera del Perú”; es uno de los destinos turísticos más importante a nivel nacional y regional; es reserva de biósfera desde el año 2023. Sin el valor de sus poblaciones, reconocidas como productoras de cultura y como gestoras activas del territorio, esta provincia sólo tiene como destino ser erosionada, depredada y consumida como alternativa de consumo orgánico y de turismo vivencial, entre otras prácticas que lejos de acercar y ampliar la mirada sobre la Amazonía, la reafirman como territorio vulnerable.

En razón de lo expuesto analizaré los resultados gráficos elaborados a lo largo de tres proyectos de arte comunitario. Ellos son: Poesía asháninka; Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka y Cushma: soporte de la vida social asháninka. Tanto en el proyecto de Poesía asháninka como en el de Cushma: soporte de la vida social asháninka, yo he sido la única artista responsable de talleres. En el proyecto Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka, conté con la colaboración de distintos artistas y pudimos enseñar distintas técnicas. La xilografía se ha revelado como un catalizador de representaciones con gran valor estético y simbólico. Así también la memoria oral se ha manifestado como un contenedor de historias, personajes, lugares, modos de comprensión del espacio y relaciones éticas entre humanos y no humanos.

Dadas las motivaciones y los antecedentes expuestos, presento ahora los objetivos de investigación. Éstos han sido elaborados con la finalidad de mostrar relaciones entre

procesos artísticos, modos de creación y matrices epistémicas de la representación para con ello plantear aproximaciones a la visualidad dentro de la comunidad San Miguel Centro Marankiari. En razón de profundizar en todo ello planteo la pregunta: ¿A qué aspectos epistémicos de la memoria y representación visual podemos aproximarnos a partir de un corpus de ilustraciones realizadas por la Comunidad asháninka San Miguel Centro Marankiari en el marco de un conjunto de proyectos de arte comunitario realizados entre los años 2022 y 2023? Para responder a esta pregunta, me propongo los siguientes objetivos: 1) Establecer un estado de la cuestión que nos permita establecer un diálogo con categorías como cultura asháninka, artes visuales, visualidad, y educación en artes desde una perspectiva comunitaria e intercultural 2) Establecer un marco de comprensión sobre procesos de arte comunitario en el contexto cultural asháninka 3) Establecer una aproximación a los conceptos de poesía oral, medicina y memoria oral a partir del análisis de un conjunto de ilustraciones.

El afán por comprender un modo localizado de elaborar imágenes es un modo de ampliar la idea de lo visual, de la representación y de las lógicas sociales que ello involucra. Los modos locales de creación artística nos permiten afrontar la tendencia a interpretar desde marcos globales todo aquello que se entiende como contemporáneo, desde el arte hasta los modos de sociedad. Las sociedades complejas como las que existen en los países andino amazónicos, suelen ser vistas como distantes en cuanto a su influencia en la construcción de las naciones y de la ciudadanía global. Sin embargo estas sociedades han participado en la construcción de las naciones sin que ello implique erradicar sus sistemas de relación social, afectiva y ecológica, que constituyen un modo de entender el desarrollo personal y el colectivo, en donde lo colectivo no se desarrolla exclusivamente entre humanos, de modo que las poblaciones amazónicas nos llevan a pensarnos más allá de lo humano y de lo biótico (Viveiros de Castro, 2010; Surrallés, 2023).

Acercarnos a sociedades de características específicas, cuyos usos locales de la imagen hacen uso de tecnologías de la producción y circulación por fuera de las utilizadas globalmente, nos invita a ampliar nuestra concepción de producción cultural, producción de sentidos, y producción de la imagen en donde lo innovador no tiene que estar condicionado únicamente por la tecnología occidental (Brea, 2010). En sociedades originarias existen tecnologías sociales, culturales y ecológicas; éstas constituyen tecnologías del ver que tienen agencia en la construcción de la cultura. La creación y circulación de imágenes nos involucra como sociedad; no exclusivamente como

consumidores, sino como creadores. En suma, el arte realizado por la comunidad San Miguel, nos permite entender dimensiones sociales, éticas y ecológicas sobre la visualidad y la representación cuyo lugar tecnológico es la memoria y creación colectiva.

Esta investigación está dividida en tres capítulos. En el capítulo primero presento un estado de la cuestión sobre los conceptos a desarrollarse en esta investigación. En ese sentido abordo distintos temas. Entre éstos destaca una revisión de los procesos históricos, sociales y culturales de las poblaciones en la selva central peruana; de otro lado establezco conceptos sobre visualidad y enseñanza de las artes visuales en contextos interculturales. En el segundo capítulo señalo aspectos metodológicos sobre los talleres de arte comunitarios que realicé con la comunidad San Miguel entre los años 2020 y 2023. En el tercer capítulo analizo tres series gráficas que fueron elaboradas durante los talleres que dicté en la Comunidad San Miguel entre los años 2020 y 2023 y realizo una interpretación epistémica y ontológica sobre ellas.

El capítulo primero presenta un panorama general sobre las características culturales y cosmovisión asháninka, junto a los procesos sociales, históricos y culturales que han sido vividos por las poblaciones de la selva central. Abarca también la relación entre las comunidades nativas de la selva central con la globalidad, donde destacan dinámicas de resistencia y adaptación; en estos procesos se construye la representación del indígena de la selva central frente al otro blanco y al otro Nación. Otro de los aspectos que aborda el capítulo primero es el estado de la cuestión sobre las artes visuales, la visualidad y la educación de artes. Posteriormente me centro en la práctica de la enseñanza de artes visuales en tanto campo interdisciplinar que se nutre de perspectivas socio educativas e interculturales. Todas estas categorías son colocadas en diálogo con el contexto intercultural amazónico

En el capítulo segundo señalo aspectos metodológicos sobre los talleres de arte comunitarios que realicé con la comunidad San Miguel entre los años 2020 y 2023. Para entender los procesos desarrollados durante los talleres a los que hago referencia, he visto como conveniente nombrar a los actores, sus características y roles. También señalo aspectos generales de los talleres que se desarrollaron y los resultados obtenidos en ellos.

En el capítulo tercero presento las series gráficas que se elaboraron durante los talleres “poesía asháninka”, “gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka” y “cushma: soporte de la vida social asháninka”. Establezco una interpretación de las relaciones simbólicas que se entretajan en torno a los conceptos: poesía asháninka, medicina asháninka y memoria oral. A través de las ilustraciones desarrollo una

aproximación a los regímenes de visión que tienen lugar en la representación practicada por la comunidad San Miguel Centro Marankiari.

Una de las conclusiones más relevantes sobre las ilustraciones estudiadas, es que la memoria atraviesa todos los procesos de representación que les mostraré. Existe un combustible social en el estar juntos que genera momentos festivos. El acto de crear juntos es parte de una dinámica festiva, de afectos y memorias compartidas. Las redes de parentesco actúan como transmisores de memorias, de relaciones éticas con el entorno e incluso de lenguajes formales compositivos. En suma, la memoria -que se reproduce dentro de las redes de parentesco, y que se reactiva en los espacios de socialización- actúa como lugar de creación colectiva y cohesión social entre actores de diversas generaciones y, por su lado, la memoria es una construcción colectiva tejida en las redes de afectividad y parentesco. Las artes visuales, al conectarse con a esa red, se convierten en un insumo que activa y reproduce la memoria. Las artes plásticas aportan recursos otros para darle a la oralidad un cuerpo visual y vías de transmisión del simbolismo social y cultural. Las representaciones visuales que analizo en esta investigación permite apreciar aspectos de la organización social y ecológica de los sujetos humanos y *no humanos* que habitan la comunidad San Miguel.

Capítulo primero

Estado de la cuestión

En este capítulo planteo una comprensión de los aspectos sociales, culturales, visuales y artísticos, del grupo social con el que se realizaron los proyectos artísticos que han dado origen a las ilustraciones presentadas en esta investigación. En función a lo mencionado recurro a campos teóricos como la antropología amazónica, historia amazónica, arte contemporáneo, visualidad, educación en artes visuales, interculturalidad, decolonialidad, investigación acción participativa, así como otros campos teóricos que contribuyan a la discusión sobre los regímenes de visión presentes en la comunidad San Miguel Centro Marankiari.

1. Contexto histórico, social y cultural de las poblaciones de la selva central: los asháninka en procesos de globalización y resistencia cultural

La Cuenca Amazónica se puede dividir de forma general en Alta Amazonía y Baja Amazonía. La Cuenca Amazónica abarca los países de Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. La Amazonía Andina se ubica en los sectores montañosos vinculados a la cordillera andina, de donde nacen múltiples afluentes del Amazonas. Dentro de la Amazonía Andina se desarrolla una serie de relaciones sociales y ambientales entre poblaciones, especies endémicas, seres bióticos y abióticos. Al mismo tiempo de ser un espacio extenso y plural, sus poblaciones comparten procesos comunes (López y García 2024).

La selva central peruana es parte de la Amazonía Andina. En la selva andina peruana existen numerosas etnias que constituyen más de 13 familias lingüísticas entre las que se distinguen: *arahuaca*, *cahuapana*, *harakmbut*, *huitoto*, *jíbaro*, *pano*, *pebayagua*, *quechua*, *tacana*, *tucano*, *tupi-guaraní*, *zaparo* y otras sin clasificación. De entre ellas destaca poblacionalmente la familia arahuaca que representa el 38,6% de la población indígena peruana (PE INEI visitado el 05 de enero de 2025). Según la investigadora Natalí Durand, los hablantes de la lengua asháninka llegan a ser aproximadamente 97 477 personas, distribuidos entre los departamentos de Cusco, Junín, Pasco, Huánuco y Ucayali. Son el grupo de hablantes más grande entre los indígenas amazónicos, al mismo tiempo que son la población amazónica con menores índices de

analfabetismo (Durand 2015). A inicios del Siglo XX la Iglesia Adventista procuró varios centros de estudio en el Valle del Perené y tempranamente hubo interés, por parte de los líderes asháninkas, en que las nuevas generaciones accedan al idioma español (La Serna 2012). El idioma asháninka fue traducido al sistema alfabético a mediados del siglo XX por el Instituto Lingüístico de Verano; el año 2008 el Ministerio de Educación estableció un alfabeto con 19 grafías para con ello producir textos escolares y material educativo, tomando en cuenta las variantes del asháninka que responden a distintas regiones geográficas: Alto Perené, Ene, Tambo y Satipo (PE Ministerio de Cultura del Perú, visitado el 20 de mayo de 2025). Estos datos nos advierten que la escritura alfabética del idioma asháninka y su aplicación en la enseñanza escolar aún tiene un largo camino por consolidar y que, en general, el asháninka es una cultura ágrafa mas, su acercamiento al español se ha realizado a través de la enseñanza escolar del español. También podemos ver que la inserción del idioma español ha tenido una amplia influencia en comunidades asháninkas por sus pronto contacto con los procesos de modernidad, de modo que existe una frontera de diálogo y disputa entre los sistemas lingüísticos y simbólicos asháninkas y los occidentales.

Según detalla Stefano Varese (2022) el grupo lingüístico arahuaco fue conocido hacia el siglo XVI por los antiguos misioneros y expedicionarios con las denominaciones *chunchos*, *antis* o *pilcozones*; cada uno de estos vocablos designaba a familias arahuacas distribuidas en distintas zonas y cuencas del país. El término *antis* se utilizó para identificar a una región amazónica que fue parte del imperio incaico y, a la vez, para hacer referencia a los habitantes de las cuencas del río Apurímac y del río Ene, así también a los del oriente de Ayacucho y Jauja. Con frecuencia se utilizó el término *indios antis* para referirse a las poblaciones arahuacas. Con el tiempo el término *antis* transmutó al de *andes* y sirvió para nombrar a toda la cadena de montañas (Varese 2022). La etnia asháninka ha sido parte de la zona geográfica con la que se solía identificar a los *indios antis*; actualmente la población asháninka de la selva central se encuentra en los valles de Chanchamayo, Perené y Satipo (Durand 2015).

Las provincias de Chanchamayo, Pichanaqui, Satipo, Oxapampa y Villarrica, asociadas entre sí por las cadenas de ríos de la selva central y por vías de comunicación, comparten transformaciones geográficas, culturales, históricas y económicas. Tales provincias han constituido una puerta de entrada a los procesos de modernización y globalización de la Amazonía, al mismo tiempo de albergar a una gran población originaria. Los procesos mencionados han consolidado a la selva central como un espacio

regional (La Serna 2010, Santos y Barclay 2002) formado por las regiones de Pasco y Junín que comparten características similares y que le dan características particulares frente a otras zonas de la Amazonía peruana. Cabe mencionar que el Estado no reconoce en el mapa político a una región llamada selva central, sin embargo ésta existe bajo las redes de relación mencionadas.

La selva central ha sido la puerta de entrada para la colonización de la Amazonía. Desde el siglo XVI los misioneros evangélicos y expedicionarios de la colonia intentaron establecer distintas entradas hacia la selva a partir de las montañas de la selva central. Como *entradas* se entiende *puntos de ingreso* y también asentamiento de colonias y misiones evangelizadoras. Para ello se crearon fuertes que sirvieran para el establecimiento de misioneros y colonos. El primero de ellos fue el fuerte Quimiri, ubicado en la actual provincia de Chanchamayo, fue fundado en el siglo XVII por Fray Jerónimo Jiménez, quien posteriormente fue asesinado en una revuelta organizada por líderes asháninkas. Los misioneros también intentaron establecer entradas en el Cerro La Sal que se ubica entre las regiones de Pasco y Junin y que, en el pasado, fue un punto de peregrinaje y de obtención de sal para la alimentación e intercambio de productos entre asháninkas; del mismo modo las misiones establecieron puntos de influencia en cuencas de gran importancia en la vida social de las poblaciones indígenas (Varese 2022). Posteriormente, en el periodo republicano se creó el fuerte San Ramón en la primera mitad del siglo XIX cuando el proceso de colonización era inminente gracias al apoyo del ejército, el estado y las nuevas colonias de extranjeros.

A lo largo de los periodos de colonización y ocupación de la Amazonía, la percepción que el hombre blanco tenía del indígena amazónico fue modelada en función de las tensiones entre indígenas y colonizadores. En ciertas etapas los indígenas eran percibidos como amistosos y dóciles ante la palabra de dios; en otros periodos el indígena fue percibido como contrario al desarrollo y a los valores cristianos. Es decir, que el hombre blanco pasó del paternalismo al etnocidio, del mismo modo que el indígena pasó de la amistad a la violencia. Las representaciones del indígena desde entonces han servido para invisibilizar a estas poblaciones y colocar los intereses del estado y del mercado global por encima de ellos. Los primeros expedicionarios del siglo XVI como el Padre Font, relatan que los indígenas eran muy amigables y mostraban gestos de simpatía y preocupación hacia los sacerdotes cada vez que partían (Varese 2022). La presencia del hombre blanco generó puntos de inflexión cuando la seguridad de la vida familiar y comunitaria asháninka se puso en riesgo. Por ejemplo, la presencia franciscana reorganizó

a los asháninkas en aldeas; la presencia de numerosos grupos familiares en aldeas aumentó la carga endémica y la transmisión de enfermedades. De otro lado, la supervisión religiosa condenaba la poligamia, que entre los asháninka solía ser un signo de estatus; la religiosidad católica, además, intentó eliminar ritos chamánicos y con ello suprimió prácticas que tenían roles curativos y de equilibrio social. El genocidio cultural practicado por los misioneros se entendió como un atentado contra la salud y bienestar de las familias asháninkas. Ante la amenaza que el hombre blanco representaba, los indígenas solían cambiar su comportamiento amable de modo drástico; fue así que Fray Jerónimo Jiménez y otros misioneros fueron asesinados, aún cuando su proyecto parecía ir en apogeo. En el siglo XVII la rebelión del líder mesiánico Juan Santos Atahualpa¹ fue tan contundente ante las expediciones colonialistas, que no hubo noticia de intentos de evangelización y colonización hasta inicios del siglo XX (Santos y Barclay 2002). Luego de la rebelión de Juan Santos se extendió una imagen estereotipada del indígena; el asháninka fue para el estado sinónimo de barbarie. A lo largo de la colonización de la selva central, las poblaciones han experimentado diversas crisis promovidas por las prácticas extractivas, como el caucho o la producción agroindustrial. En el Gran Pajonal se practicaron correrías o aprisionamiento de indígenas por indígenas; los esclavos eran vendidos o intercambiados por productos; tenían como destino el trabajo forzado en la explotación cauchera o en los fundos de los colonos de la selva central; también en otras formas de intercambio como el trabajo asalariado o la venta de productos a indígenas, generalmente se realizaba en condiciones desiguales para endeudar a los indígenas y obligarlos a trabajar como obreros. Al violento encuentro entre los indígenas y occidente se suman, en el periodo contemporáneo, la marginación social y económica, el despojo territorial, la pérdida de acceso a la tierra, ríos, quebradas y bosques, que han vivido paulatinamente las familias asháninkas; la pérdida del territorio constituye también y de prácticas rituales y la pérdida de prácticas culturales como la curación y el chamanismo. Finalmente el conflicto armado y los proyectos de desarrollo que ponen en riesgo la vida de bosques, configuran los escenarios recientes de alto grado de violencia ejercida hacia las poblaciones originarias de la selva central (Alva y Jacobo 2021; López y García 2024; La

¹ Juan Santos Atahualpa fue de origen cusqueño. Su mensaje con los asháninkas, yáneshas y otros pueblos de la selva central, estuvo centrado en erradicar la presencia española para crear un orden religioso local. Se sabe que nunca fue derrotado en ningún enfrentamiento, sin embargo desapareció sin que se sepa el motivo exacto (Santos y Barclay 2002).

Serna 2012). Ninguno de los procesos mencionados ha derivado en procesos de reparación.

La tradición antropológica ha utilizado el término *campa* para nombrar a las poblaciones asháninkas y ashéninkas. Entre los asháninka el término *campa*, así como el término *chuncho*, son ajenos a su autodenominación; estos términos provienen de vocablos quechuas y tienen una carga peyorativa (Espinoza 2015). Los vocablos *asháninka* y *ashéninka* significan *nuestros hermanos* (Weiss 2005). Entre los asháninka, la pertenencia a la etnia tiene como sustento fundamental al uso del idioma, así como los lazos de parentesco. Aún cuando el relacionamiento conyugal puede darse entre personas de distintas etnias, la autodenominación como asháninka por los miembros asimilados a través de lazos conyugales, fortalece los vínculos familiares. En el presente se podría decir que la autodenominación no sólo tiene una función social y familiar, sino también una función política.

Las relaciones de parentesco son fundamentales en la estructura social de los asháninka. Dentro de un grupo familiar existe un sistema de *Egos* o designaciones para referirse a los parientes. Por ejemplo el *Ego* de padre de un varón o de una mujer es *apá* o *mi padre*; el *Ego* de madre es *iná* o *mi madre*. Para un varón el *Ego* de prima cruzada es *nohinatsóri* o *mi prima cruzada* y el de mi cónyuge es *nohina*; se entiende entonces que una prima cruzada es una posible pareja conyugal. Dentro de un mismo grupo familiar hermanos y primos paralelos suelen tener la misma relación de *Ego* pues tanto primo como hermano se dice *iyé* en el *Ego* de varón y *háihi* en el *Ego* de mujer. Los primos cruzados tienen la tendencia a unirse maritalmente; sin embargo existe flexibilidad para establecer uniones con personas que estén fuera de la parentela inmediata en caso que no exista disponibilidad de los primos cruzados para ello. Este sistema facilita que los procesos de identificación y autoidentificación estén anteceditos por la pertenencia a una red de parientes. La red de parentesco de los asháninka se extiende hacia seres sobrenaturales a quienes suelen referirse como a un miembro de la familia (Santos y Barclay 2005, 31). La familia suele ser monógama pero los hombres que adquieren mayor poder, como los *hombres fuertes* o influyentes y los chamanes suelen tener más de una mujer. La organización económica también suele estar dada por el núcleo familiar. Cada familia es independiente en sus medios de producción y alimentación. Hombres y mujeres realizan las labores cotidianas que les aseguren la supervivencia: el hombre caza, pesca, siembra, fabrica casas y canoas; la mujer fabrica

cerámicas, telar, elabora los alimentos y cuida a los hijos. Para las tareas de gran complejidad se recurre a la ayuda de otros hombres (Weiss 2005, 31-33).

Los asháninka tienen rasgos faciales entre los que prevalecen los ojos rasgados, la cabellera negra, escasa velloidad y baja estatura que en varones llega a 1.60 m y en mujeres a 1.40 m. En las mujeres el cabello negro tiene una valoración estética y social, por eso se utiliza el fruto llamado huitó para extraer un zumo que ayuda a oscurecer el cabello. El corte de cabello en mujeres suele ser largo; en varones puede mostrarse a la altura de los hombros, a modo de cuenco invertido o al estilo del hombre blanco (Santos y Barclay 2005, 15); actualmente es más frecuente que los varones tomen el estilo occidental de corte de cabello. El tatuaje ha sido parte de las prácticas de los asháninka; se ha usado especialmente para cubrir los brazos y rostro. Actualmente no existen muchas muestras del tatuaje. La pintura facial es practicada cotidianamente, sea con el pigmento rojo que se obtiene del achiote o con pigmento oscuro procedente del huitó (Santos y Barclay 2005, 15). Los diseños faciales se siguen practicando. Se realizan con líneas geométricas rojas o negras. La pintura en el rostro puede tener motivos festivos, de preparación a un peregrinaje o la preparación a un enfrentamiento (Varese 2022).

Tradicionalmente los asháninkas suelen establecer sus viviendas entre dos niveles espaciales, que alternan de acuerdo a condiciones climáticas y ambientales: el río y la montaña. Se trasladan de un territorio a otro de acuerdo a las temporadas² y, por cada vez que se instalan, construyen sus viviendas. Materialmente las viviendas suelen durar un corto tiempo. Su estructura se elabora con cañas gruesas de carrizo y techos de palma o *humiro*. Después de la influencia de la colonia, las construcciones asháninkas han ido mostrando transformaciones, como la construcción de un segundo piso, paredes y la tendencia a construir recintos más estables que los antiguos. Algunas de las construcciones más efímeras son realizadas cercanas al bosque para poder observar y cazar animales de monte. Si bien normalmente se utilizaban arcos y flechas, el uso de escopetas se ha extendido a través del comercio.

Entre las actividades de subsistencia más cotidianas se practica la pesca con mantarraya, flecha o anzuelos; esto depende de si la fabricación es con recursos propios del entorno o a través del intercambio comercial. Actualmente se utilizan ollas en la comida asháninka, pero todavía se conserva el uso de parrillas y algunas técnicas para la

² Es posible que los desplazamientos sean largos. De acuerdo a la memoria de las personas de mayor edad que he conocido en la comunidad San Miguel, existe especialmente entre los varones la tendencia a emprender largos viajes.

cocción ahumada. La alimentación con animales, aves y peces, ocupa un menor porcentaje respecto al huerto familiar. Por su lado, el huerto amazónico cumple tanto roles de subsistencia como sociales y culturales. En el huerto familiar amazónico inicia la vida social y simbólica (Descola 1996). Constituyen la mayor ingesta alimenticia yuca, maíz y plátano; son también altamente importantes las plantas medicinales y plantas sagradas. Entre estas especies la yuca es la de mayor consumo cotidiano, y puede prepararse tanto como tubérculo cocido o como bebida fermentada. El huerto familiar amazónico se caracteriza por la convivencia de varias especies juntas distribuidas en parcelas de forma triangular. En un mismo huerto conviven tubérculos con plantas medicinales, aromáticas y otras. Los asháninkas consideran que las plantas establecen entre así relaciones de afecto, ayuda y protección; se dice también que las plantas en soledad entristecen y mueren (Alva y Jacobo 2021). Otro elemento que ha sido parte tanto de la alimentación como del comercio e intercambio entre poblaciones, es la sal; ésta solía ser obtenida en el Cerro de La Sal pero, actualmente, suele ser adquirida en transacciones comerciales convencionales (Santos y Barclay 2005, 17-19).

Entre las actividades artísticas cotidianas practicas por los asháninka destaca el telar de cintura. Está a cargo de las mujeres. Los varones asháninkas suelen dedicarse a la fabricación de instrumentos musicales, flechas y coronas -que son exclusivamente masculinas. Durante las fiestas los varones ejecutan la música de viento y la percusión, mientras que las mujeres acompañan los cantos y bailes con el sonido de sonajas-. En el arte textil femenino destacan los tejidos de algodón con los que se elaboran vestimentas llamadas *cushmas* y morrales llamados *saratos* (Weiss 2005). La *cushma* es una vestimenta realizada con dos partes de tela tejida (Weiss 2005, 22). Existen diferencias en los diseños de la *cushma* masculina y la femenina. En la *cushma* masculina el cuello tiene forma de triángulo invertido; las piezas son unidas por los costados y, hacia la parte superior de los laterales, se deja una abertura en cada lado para que ingresen los brazos. La *cushma* femenina consta de dos piezas de algodón que se unen completamente por los lados verticales. La parte horizontal superior de la *cushma* se divide en cinco partes: en el espacio central el cuello tiene forma horizontal; a los lados del cuello se unen las hombreras y hacia el final de la recta superior, se dejan abiertos dos orificios para el ingreso de los brazos. En los adornos o detalles visuales de la *cushma* masculina se observan líneas verticales distribuidas de forma simétrica a lo largo de toda la vestimenta. En la *cushma* femenina se observan líneas horizontales (Weiss 2005). Otras expresiones del arte textil son los cestos realizados con fibras de palmeras; esta práctica depende de

la disponibilidad de los ejemplares de palmera, aptos para el tejido y de una serie de relaciones simbólicas que se encuentran dentro de este tipo de actividades (Belaúnde 2013). Mujeres asháninkas de San Miguel aseguran que en la selva central se han perdido muchos tipos de palmera. Actualmente en la fabricación de cushmas se utiliza tela industrial; este insumo también es parte de las inserciones del mercado global en la economía indígena (Alva y Jacobo 2021).

La tradición oral asháninka está cargada de prácticas musicales, mitos y relatos. La música es una vía importante de transmisión de memoria. Una práctica destacada es el uso del carrizo o *tsonkari*, instrumento musical que tiene una forma similar a la antara; la ejecución musical se realiza entre pares de músicos que se corresponden con los sonidos y cantos. A los ejecutantes de estos instrumentos se les suele decir carriceros o *tsonkiri*. Los cantos asháninkas, así como los cuentos, suelen relatar la historia de algún pasaje mítico, histórico, en ocasiones protagonizado por un animal. Las canciones y narraciones manifiesta la memoria de que en el pasado todos los seres vivos eran personas y, debido a las acciones de los dioses, fueron convertidos en animales y plantas, por ello en las prácticas narrativas los animales poseen estados emocionales y roles sociales (Varese 2022).

Santos y Barclay (2005) refieren que el universo simbólico asháninka está condicionado por la memoria de las deidades. Pavá es significado de padre para los asháninka; los yánesha llaman Yompór Ror a la divinidad solar. La diosa Pareni es la personificación del río Perené; Avírerí es un dios maligno que tiene la capacidad de transformar las cosas. La memoria mitológica explica que en el pasado los dioses transitaron a lo largo de todos los valles y con su paso establecieron hitos geográficos, crearon animales y plantas. Debido a eso existen lugares sagrados, también destinados al peregrinaje. Los eventos históricos importantes que se desarrollaron a partir del contacto con occidente también han dado lugar a nuevos sitios sagrados, como Metraro en donde vivió el líder guerrero y espiritual Juan Santos Atahualpa (Santos y Barclay 2005). Los seres ancestros y seres tutelares están insertos en la geografía; los cerros, ojos de agua y plantas, son repositorio de la memoria mítica en donde se solía practicar rituales colectivos. Los actuales modelos de ocupación territorial como las aldeas familiares -que están en una situación semi urbana- ha alejado a las nuevas generaciones de las memorias del territorio (Alva y Jacobo 2021).

Según Stefano Varese los lugares sacralizados son una puerta al tiempo mítico. El asháninka tiene la capacidad de habitar simultáneamente el tiempo mítico y el presente,

y puede transitar de un espacio a otro según sus necesidades y prácticas. Al peregrinar el asháninka se pinta el rostro a modo de los guerreros antiguos. Varese afirma que los mitos configuran tiempos arquetípicos y organizaciones cósmicas. Dentro de esta organización cósmica, el ser humano -llamado también *atzíri*- habita un cosmos ordenado verticalmente, que está delimitado por un mundo uránico o superior y otro tectónico o inferior (Varese 2022). En el mundo espiritual asháninka existen espíritus buenos y espíritus malos. Los espíritus buenos son parte del sistema social asháninka y son llamadas *asháninka* o *nuestros hermanos*; los malos espíritus no son reconocidos como parte del grupo familiar. Se considera también que el *sheripari* es la persona espiritual por excelencia, por lo tanto su racionamiento sobre las cosas es validado por todo su grupo familiar (Weiss 2005). El hombre ritual transita zonas cósmicas. Una de ellas es el sueño, forma de visión a la que se accede con o sin alucinógenos; también los ojos de agua, lagunas, cuevas, son accesos a otra dimensión cósmica. Incluso los ritos reproducidos dentro de un grupo de personas puede crear puertas de acceso a otras dimensiones. También los muertos pueden crear puertas cuando se manifiestan a sus parientes vivos; estas manifestaciones pueden alterar el orden y salud de los seres vivos. En esas circunstancias en donde el orden ha sido alterado, sólo el chamán o *sheripari* tienen el poder para restaurar el orden perdido y la salud del afectado. El *sheripari* tiene la capacidad de transitar todas las esferas cósmicas. Con los conocimientos y visión que ello le confiere puede restaurar el orden que ha sido alterado (Varese 2022, 45).

Un aspecto de la vida asháninka que podría considerarse económico pero que, según Varese (2005) tiene connotación espiritual es el trueque. Éste sería un acto social y espiritual por tratarse del “intercambio de dones o comercio sagrado” (Varese 2022, 45); este intercambio sagrado queda delimitado al grupo étnico y familiar al que se pertenece, ya que el don posee una fuerza mítica que tiene como finalidad revitalizar la cohesión al interior del grupo (Varese 2022, 46). Varese señala que la vida espiritual asháninka se manifiesta en gestos y modos de relación pues la vida cotidiana del asháninka está impregnada de sacralidad. La vida ritualizada transfiere una gran carga emocional de una persona a otra persona o a otro ser. Con toda esta manifestación de la compleja religiosidad asháninka es muy cuestionable que la antropología moderna haya considerado a los asháninkas poblaciones sin organización religiosa (Varese 2005). Así como Varese hace una crítica hacia la etnografía cuyos parámetros no permiten apreciar las dimensiones del pensamiento religioso asháninka, considero que también en las artes plásticas se infravalora las expresiones artísticas asháninkas. Al no poseer las expresiones

gráficas actuales en los usos culturales asháninkas, las condiciones visuales aparentemente magníficas que se ve en otras culturas amazónicas o del antiguo Perú, se considera que no existen o que están mínimamente desarrolladas. La experiencia compartida con la comunidad San Miguel me lleva a asegurar que al poseer esta sociedad un universo simbólico asháninka sumamente enriquecido, sus dinámicas de representación comparten esa misma riqueza, pues es su fuente de producción.

Levi Strauss propone que existe una relación sólida entre rito, mito y representación, en donde el símbolo actúa como la representación de lo real y tiene la capacidad de ordenar y organizar el cosmos (Finol 2023). La percepción del orden dentro de un sistema cultural tribal está sustentado en estructuras afectivas de las que participa el sujeto en quien éstas impactan. El desorden cósmico ocasiona desequilibrios sociales, corporales y afectivos; se manifiesta especialmente en la enfermedad. El chamán actúa como héroe mítico de una batalla contra el mal. En su tránsito por las capas cósmicas, guía al enfermo al reencuentro con el mito a través de un sistema simbólico pre existente, que se afianza en la memoria y es capaz de influir en el individuo (Levi-Strauss 1974). En suma, el mito estructura el orden social en la cultura asháninka. Mientras la vida social mantenga la memoria de los héroes culturales, y exista la práctica ritual -que trae al presente al héroe mítico- (Varese 2022), la subjetividad personal estará enlazada a la memoria colectiva (Halbwachs 2004); en ello son fundamentales prácticas como la curación, la fiesta y el canto.

En las sociedades asháninkas el liderazgo tiene una connotación política actualmente, pero culturalmente ha tenido distintos roles y significados. Por un lado, suele ser ejercido por los varones. Un líder suele tener capacidad de influencia en su comunidad, por esto la antropología los denomina *hombres fuertes*. La capacidad de influencia no se hereda sino que se ejerce de acuerdo a las cualidades personales. Este tipo de liderazgo ha estado presente desde épocas previas a la modernización de las ciudades. Los investigadores señalan que los *hombres fuertes* lideraron resistencias ante la llegada del hombre blanco; sin embargo por su facilidad para el diálogo y las negociaciones, también realizaron acuerdos con el hombre blanco con el fin de alcanzar beneficios para su círculo familiar. Un elemento de negociación con los invasores fueron las herramientas extranjeras; las poblaciones asháninkas las consideraban útiles porque solucionaban las necesidades cotidianas; consistían en chafles, escopetas, cuchillos, ollas, y otros. Los *hombres fuertes* también solían ser guerreros de entrenamiento continuo; aunque sus facultades fueron aplicadas contra los invasores, también actuaban en contra

de grupos étnicos con los que tuvieran disputas. Esto facilitó que, si la situación lo hacía conveniente, participaran de las correrías para esclavizar indígenas, que entregadas a las necesidades de los colonizadores e invasores a cambio de pago con distintas herramientas y enseres. Estos indicios muestran que los asháninka tienen una mayor inclinación a priorizar las necesidades de su núcleo familiar que las de todo un grupo étnico; por la misma razón, cuando son muchas las familias afectadas por una situación, establecen resistencias comunes. Se también concluir que así como los *hombres fuertes* lideraron resistencias, de otro lado permearon las fronteras entre la vida cultural asháninka y el mercado global (Santos y Barclay 2005).

El espacio geográfico, social y político de los asháninkas del Perené se ha transformado de un modo significativo desde los primeros intentos de la colonización de la selva central hasta la consolidación de ello en el siglo XX. En los valles del Perené y Chanchamayo se experimentó la llegada de colonos europeos, chinos y japoneses. El ejército peruano facilitó el establecimiento de estas colonias, lo cual provocó el repliegue de los asháninkas (Regan 2011). A lo largo de las rutas de penetración se establecieron ciudades y fundos agrícolas. De acuerdo a Weiss, los asháninkas iniciaron un proceso de dependencia del hombre blanco y eso trajo en consecuencia menores posibilidades de resistencia, porque renunciaron a sus modos de auto abastecimiento. El uso de herramientas de metal, ollas y escopetas, los alejaron de la manufactura de subsistencia y los hicieron proclives a reducir la resistencia frente al avance de la colonización (Weiss 2005, 12). Estas dependencias se hicieron irreversibles con eventos como la expansión de la Colonia del Perené de manos de la *Peruvian Corporation* (Regan 2011), la construcción de vías de comunicación de norte a sur en la selva central y varios otros proyectos que a nivel de la Amazonía siguen impactando en las condiciones sociales y ambientales del territorio.

La selva central estuvo fuera del interés de la Nación hasta mediados del siglo XIX cuando el Estado peruano se propuso establecer una ruta de penetración a la selva central con la finalidad de utilizar sus principales rutas de navegación; estos fueron los primeros antecedentes en la construcción de una ruta interoceánica. Con tal motivo el Estado peruano firmó un convenio con la *Peruvian Corporation*, empresa de capital británico. Este convenio le otorgó a la empresa el uso de 2 millones de hectáreas a lo largo del curso del Río Perené. El Valle del Perené actuó de moneda de cambio frente a las deudas causadas por la guerra del Pacífico y otros endeudamientos propios del joven proyecto de nación. La *Peruvian Corporation* sembró café a lo largo de 500 000 hectáreas

sobre territorio asháninka (Hvalkof y Veber 2005). De este modo la selva central ingresó al mercado global de café. Esto impactó en los modos de producción y comercio al interior de la región; en los agricultores de los valles aledaños predominaba el cultivo de frutas e intercambio de productos artesanales como la caña. Prontamente el cultivo expansivo se hizo una práctica común, que con el paso de los años acogió cítricos y otros productos de producción a gran escala. Con los años la producción de café con proyección al mercado internacional se consolidó; este fenómeno influyó drásticamente en toda la selva central hasta el día de hoy. Con la expansión del mercado del café, los núcleos regionales exigieron la mejora de las condiciones viales; en consecuencia las rutas de comunicación se ampliaron y se crearon nuevas ciudades como Santa Rosa y Oxapampa habitados por colonos europeos y andinos.

La *Peruvian Corporation* requirió de una gran cantidad de mano de obra; contrató a colonos europeos, trabajadores andinos y a indígenas. Los colonos andinos eran trasladados desde sus lugares de origen por reclutadores durante los periodos de siembra y cosecha; eventualmente estos trabajadores se asentaron de modo permanente en la selva central e incluso incursionaron en el rubro de producción cafetalera de modo independiente (La Serna 2012). Ante la dificultad por hallar mano de obra constante, la empresa inglesa encontró en los asháninkas una mano de obra acorde a sus intereses; para esto instauró una política de esclavización de sus trabajadores tanto andinos como asháninkas (Hvalkof y Veber 2005). Para condicionar a los asháninkas, los responsables de la *Peruvian Corporation* practicaron el endeudamiento por herramientas y enseres; los asháninkas, que desconocían el valor de cambio, aceptaban retribuir con trabajo no pago la adquisición de objetos útiles para la vida cotidiana (La Serna 2012). La situación de servilismo y explotación de asháninkas se prolongó por décadas. En este contexto las epidemias se expandieron y la población originaria se redujo considerablemente (Hvalkof y Veber 2005).

Para facilitar la incorporación de los asháninkas a la vida laboral, la *Peruvian Corporation* estableció una alianza con la misión adventista que en un inicio estuvo promovida por Fernando Stahl. La alianza fue efectiva y funcional para ambas entidades inicialmente. Sin embargo los horarios de culto religioso y el rol proteccionista de la misión hacia los asháninka hizo que la misión evangélica se convirtiera en un elemento incómodo. Cuando dejó de ser funcional a las necesidades de la *Peruvian Corporation*, la misión evangélica fue expulsada de la Colonia del Perené; con ello se expandió y fundó nuevos núcleos. Con los servicios educativos y de asistencia en la salud los adventistas

suplieron el rol del Estado. Su influencia como ente organizador de la vida social, cultural y política tuvo un gran impacto en la formación de organizaciones indígenas. Los jefes asháninkas fueron aliados de la misión para asegurar la educación de las nuevas generaciones. En contraparte, la alianza establecida entre asháninkas e iglesia adventista, devino en la extirpación de prácticas como el tabaqueo ritual, la formación de *sheripiaris* y otras manifestaciones de la espiritualidad asháninka que fueron disminuidas (La Serna 2012). La religión adventista también influyó en los usos cotidianos; el consumo de peces de mar reemplazó al de peces de río por cuestiones propias de la ideología adventista (Alva y Jacobo 2021) lo cual acentúa la dependencia con la ciudad. En la década de los años 70, el gobierno revolucionario de Velasco Alvarado a través del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social creó la Ley de Comunidades indígenas y programas de fomento enfocados en las poblaciones originarias; de este modo el Estado empezó a establecer negociaciones directas con las poblaciones asháninkas (Weiss 2005).

Hacia la década de los 60, el gobierno de Fernando Belaúnde impulsó el proyecto de la Carretera marginal de la Selva, que unió a la región selva andina de norte a sur³ (PE Centro Amazónico de Antropología Aplicada 2017). Hacia 1968 el Estado rescindió el contrato por el que la *Peruvian Corporation* tenía concesiones de plantaciones en la Selva Central. Las hectáreas de las que era propietaria la Colonia del Perené pasó a manos de los trabajadores andinos y colonos. Eventualmente la *Peruvian Corporation* hizo entrega de algunas parcelas a familias asháninkas. En el año 1968 la Junta militar del Perú depuso de su cargo a Belaúnde Terry y declaró como presidente a Juan Velasco Alvarado, quien asumió el liderazgo del entonces autodenominado gobierno revolucionario. En 1974 Velasco promulgó la Ley de Comunidades Nativas y Promoción Agropecuaria. Esta ley declaró el carácter inalienable de las tierras que le pertenecieran a Comunidades Nativas de la Selva Central y la Ceja de Selva. Al mismo tiempo restringió el derecho a titular como territorios comunales a parques, reservas nacionales, zonas destinadas a la explotación de hidrocarburos y afines (Weiss 2005). En este contexto grupos asháninkas gestionaron la titulación comunal de sus territorios para protegerlos de la expansión de

³ En 1964 cuando Belaúnde Terry encargó la construcción del tramo nor-oriental de la carretera marginal de la Selva se produjo uno de los episodios más sangrientos realizados por el Estado hacia poblaciones amazónicas: el genocidio del pueblo matsés. Diarios de la época consideraron que el incidente fue un paso necesario para el desarrollo (PE Centro Amazónico de Antropología Aplicada 2017). Para más información visitar: <https://caaap.org.pe/2017/06/12/belaunde-en-la-amazonia-por-marc-j-dourojeanni/>

los colonos andinos y blancos. Este proceso insertó legalmente a las poblaciones asháninkas en la vida ciudadana y política de la Nación.

La titulación de comunidades nativas ha sido desde entonces un ejercicio político. La existencia de Comunidades Nativas ha generado nuevas dinámicas culturales de representatividad que responden tanto a estrategias políticas localizadas como a formas culturales de liderazgo. Según Stefano Varese, los fundadores -quienes generalmente han sido los gestores de la legalización territorial- han gozado de un gran prestigio ya que, generalmente, pertenecen a un grupo familiar con el que han accedido a la titulación comunal. Pese a constituir un logro político, existen impactos de otro orden a partir de la creación de las comunidades nativas. Antes de la colonización de la Amazonía, la formación de aldeas con grupos familiares no solía ser una práctica común. La organización de familias asentadas en una misma área sin rotación, ha alterado ciertos aspectos de las relaciones eco sistémicas con el territorio. El territorio de la selva central no es apta para que se desarrollen prácticas agrícolas y recolectoras de forma prolongada en una misma área con alta frecuencia y por grandes grupos familiares; sin embargo, las familias asháninkas han debido aceptar el modelo de aldeas permanentes. Esto tiene un impacto ambiental, ya que los suelos no descansan y no pasan por periodos de regeneración. Debido al cambio de condiciones ambientales, los asháninkas deben encontrar otras vías de producción económica para generar los consumos cotidianos necesarios (Varese 2022).

La activa participación de los asháninka en la vida política se incrementó ante la migración andina y el peligro inminente de perder sus territorios ancestrales. En 1979 se creó la “Central de Comunidades Nativas de la Selva Central” (CECONCEC) y la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (AIDESEP) cuya influencia llega a todas las comunidades de la Amazonía peruana. Estas organizaciones tuvieron como principal agenda la recuperación de territorios asháninkas, así como la acción política indígena; posteriormente este tipo de organizaciones extendió sus demandas hacia servicios educativos y otros servicios del estado para procurar a sus comunidades mejores alternativas de desarrollo (Surrallés 2022).

Después de repetidos episodios de resistencia, los pueblos indígenas de la Selva Central han mostrado estrategias de negociación con la modernidad, y exigen ser parte de la agenda del Estado. Una de sus demandas es que se reconozcan legalmente sus relaciones con el territorio (Torres 2013, Surrallés 2022). Las éticas de relación de los grupos amazónicos con el territorio se sostienen en principios eco sociales. En tal sentido,

la autoafirmación es una forma de acción política, que supone no sólo la posesión de un territorio, sino de relaciones eco sociales con él. Surrallés (2022) considera que existen estrategias de reversión de situaciones de colonización que se creía incontrolada (Surrallés 2022). Podemos ver como ejemplo de ello a las poblaciones asháninkas que vivieron situaciones de opresión por parte de la *Peruvian Corporation* mas, lejos de abandonar su identidad la retomaron como plataforma de resistencia una vez retirada la empresa británica. En este nuevo panorama, encontraron el modo de organizarse y reestructurarse para hacer frente a las nuevas configuraciones territoriales. Las comunidades nativas asháninkas en el contexto contemporáneo evidencian la supervivencia de modos de relación y organización que se creían extintos. Conforman también una apuesta ciudadana de participación en la vida política del país.

2. Visualidad en contextos interculturales: una aproximación a la visualidad en la Amazonía.

La visualidad como constructo teórico puede ser abordada desde la antropología, sociología, comunicación, filosofía, entre otros campos. Éstos, a su vez, pueden mostrar tendencias de corte estructuralista, post estructuralista, decolonial, materialista, entre otros. En esta investigación pretendo crear un tejido conceptual que me permita nutrir y expandir los modos en que se entiende la imagen en la contemporaneidad latinoamericana y la educación de las artes visuales en contextos interculturales. Este abordaje, a su vez, me permitirá poner en relación la visualidad con el universo simbólico asháninka.

En el contexto contemporáneo, la imagen en sus políticas de producción y circulación es parte de procesos de industrialización y tecnificación. La imagen tiene la capacidad de producir subjetividades y asimilar a grupos sociales a una idea de cultura (Prada 2014, Berger 2005). Las tecnologías de la imagen permiten globalizar modos de ver, construyen arquitecturas de lo visual que se insertan en nuestros patrones culturales; esto influye en nuestra idea de realidad, temporalidad y narrativa sobre la sociedad (Brea 2010, Berger 2005).

Cuando nos vinculamos con modos no eurocentrados de crear imágenes, es posible que se pongan en tensión dinámicas adquiridas en el consumo y producción de éstas. Mientras para la mirada occidental, los objetos culturales originarios pertenecen a un pasado ya no compatible con el mundo moderno, en lo usos culturales dentro del grupo étnico que lo ha creado, el objeto cultural contiene valores que son operantes y que son

parte de la agencia social de la comunidad a la que pertenece. Por otro lado, la idea de pasado en occidente está asociada a algo extinto, mientras que en culturas no occidentales como la asháninka, el pasado es una dimensión del tiempo que existe paralelamente al tiempo presente. El pasado está presente, por ejemplo, en la pintura facial, en tanto que ésta es evocativa de los ancestros, guerreros y fuerzas que han existido y que siguen siendo parte de la sociedad asháninka (Varese 2022). Desde la racionalidad occidental, interpretar el pasado a través de imágenes es un ejercicio que objetiva a lo representado y lo interpreta desde la distancia. En las sociedades modernas el análisis de la imagen está interpretada desde los valores del presente. Según John Berger, la narrativa temporal que se usa al analizar una imagen del pasado, responde a que quien observa la imagen no se siente vinculado al significado de la imagen que está observando (Berger 2005). Sin embargo, la imagen crea relaciones entre quien la observa y lo que la imagen representa; no asumir nuestro modo de relacionarnos con los significantes y significados de una imagen nos lleva a mistificar la idea de lo antiguo como algo dado, y no como algo en constante construcción. Eludir las relaciones entre pasado y presente nos aleja de practicar una reciprocidad visual y nos lleva a negar que lo observado se actualiza como signifiicante y significado en nuestra memoria subjetiva (Berger 2005). Sobre el tema, Latour (2007) señala que cuando los sujetos sociales nos asumimos como sujetos modernos nos colocamos por fuera de lo observado para objetivarlo. Bajo esta práctica solemos clasificar como premodernas a las poblaciones originarias y a sus expresiones culturales y artísticas. En prácticas no occidentales los sujetos establecen relaciones sociales no objetivadas con aquello que está siendo representado. Los vínculos se desarrollan entonces entre sujetos y no entre sujeto -observador- y objeto -observado- (Latour 2007).

Como artista latinoamericana considero que me corresponde establecer una lectura de la representación visual capaz de ahondar en los procesos culturales en toda su complejidad. Me parece también relevante plantear el rol de la imagen en la construcción de lo latinoamericano. Para lograrlo -considero- nos hace falta elementos mediadores para hallarnos en las relaciones que construimos con la imagen.

La producción simbólica es un elemento que teje relaciones entre pasado y presente. La producción simbólica practicada en grupos originarios no sólo es necesaria de entender para acceder al universo simbólico de los grupos originarios, sino -y sobre todo- para reconocer que nuestro propio universo simbólico está afectado en las múltiples capas que componen nuestra subjetividad. Como dicen Fanon (2009), no hace falta

prestarse un lenguaje legitimado, sino que nuestro sentido crítico debiera empezar por no necesitarlo para comprender nuestros propios procesos históricos, sociales y culturales. Se requiere también comprender que nuestros procesos no han sido lineales, sino que entran y salen del pasado y de la memoria que nos atraviesa (Fanon 2009).

La construcción de una mirada latinoamericana sobre el conocimiento se debate desde finalizada la Segunda Guerra Mundial. La discusión sobre la centralidad del saber pone en cuestión los centros de poder y su influencia. En ese sentido, establecer un pensamiento crítico desde la periferia implica reconocer las dinámicas que le son propias; implica valorar otros sentidos éticos en los modos de producción (Quijano 2014), sean económicos, culturales o simbólicos. Esto se podría traducir en validar modos de intelectualidad no eurocentrados.

La intelectualidad de un sabio o sabia en la Amazonía -por poner un ejemplo sobre formas de intelectualidad otras- tiene como espacio referencial al bosque (Descola 1996). La producción simbólica en un contexto amazónico se manifiesta en una serie de símbolos sagrados que sintetiza el *ethos* de un pueblo (Geertz 2003, 89). Existe un inmenso acervo visual en artefactos culturales que son propios de culturas originarias y que son parte de la cultura viva de los pueblos. El complejo universo simbólico se expresa también en objetos que han sido patrimonializados y que se encuentran en exhibición como cerámicos, esculturas, textilería, murales como los de la cultura Moche y Lambayeque o de los templos Maya y Azteca; las construcciones mismas son manifestación de lo visual y simbólico como la ciudadela de Machu Picchu. Sobre estos objetos museísticos, contamos con interpretaciones académicas, pero están alejados de sus dimensiones simbólicas, porque están alejados del uso que les hizo existir. Aún así, en toda su complejidad visual y simbólica, son el puente a un pasado que nos espera para estrechar vínculos. En sociedades originarias existen también formas efímeras de visualidad, que son importantes en la producción y circulación de símbolos. Un ejemplo de ello son los tatuajes y la pintura corporal que están muy presentes en las poblaciones amazónicas, además de varias otras manifestaciones visuales que surgen en los espacios sociales y rituales.

Desde el campo de la sociología de la imagen, Silvia Rivera Cusicanqui señala que en el mundo andino la visualidad puede apreciarse en la corporalidad, en los gestos y en las expresiones faciales. En las sociedades andinas el intercambio de expresiones faciales es importante para el tejido de las relaciones. Esta expresión es tan sólo un ejemplo de las muchas que coexisten y que tienen dimensiones ambientales, sociales y

rituales (Rivera 2015). Resulta entonces que las culturas populares son creadoras de sus propias plataformas de producción de significado.

A nivel global la escritura alfabética se ha expandido e institucionalizado como el sistema organizador de signos y significados. Al legitimarse la escritura como sistema de producción de significantes y significados para la creación y transmisión del conocimiento, se pretende que todas las racionalidades debieran estar sincronizadas en un solo sentido o debieran funcionar de un mismo modo (Rama 1998) mas, como indica Silvia Rivera (2015), en las poblaciones andinas existen distintos soportes simbólicos y comunicativos (Rivera 2015). La oralidad ha sido, por excelencia, el modo en que se ha construido y ordenado el universo simbólico de las culturas originarias (Arguedas 2019).

La diferencia entre oralidad y escritura no es tan sólo el medio utilizado para la transmisión de ideas, sino que constituyen modos de pensar el mundo y estructurarlo. La cultura ágrafa ha quedado deslegitimada y subordinada al sistema alfabético. Por su lado, el sistema alfabético es abstracto y su aplicación -en contextos culturales diversos- no resulta completamente accesible, especialmente cuando la oralidad mantiene una gran influencia en el modo en que se construye el mundo simbólico (Vich y Zavala 2004). La categorización de la oralidad como expresión inferior a la escritura deslegitima a una gran variedad de matrices culturales originarias (Arguedas 2019). Al mismo tiempo el sistema letrado es susceptible de sufrir cambios en los contextos en que se practica y transmite; sin embargo los cánones de la escritura y su difusión suelen estar limitados a formatos preestablecidos como el libro, la escritura de izquierda a derecha, entre otros (Vich y Zavala 2004). Las regulaciones del sistema alfabético se manifiestan como técnicas y racionales; no como ideológica y segregacionista. Sin embargo es una expresión política, que deslegitima a las estructuras ágrafas (Rama 1998).

La diferencia entre escritura y folklore no atañe sólo a formas y signos; la diferenciación suele establecerse bajo una división ideológica. José María Arguedas puntualiza que la noción de folklore es utilizada por el mundo académico para describir manifestaciones del pasado y mantenerlas como el recuerdo de lo que ha existido en cierto lugar y que ha sido reemplazado a lo largo de la evolución cultural. Sin embargo, en las culturas originarias la oralidad sigue siendo un sistema operante, que se sostiene sobre la estructura del pensamiento mítico que tiene capacidad para explicar y organizar la realidad, lo cual constituye un saber, tan válido como el occidental (Arguedas 2019). Las matrices occidentales consideran que las manifestaciones culturales originarias son

resquicios del pasado; mas las sociedades andino amazónicas no viven fuera del presente, sino que lo habitan desde sus estructuras de pensamiento.

Dado lo expuesto, podemos decir que la racionalidad amazónica es parte del mundo contemporáneo. El pensamiento mítico es parte de esta racionalidad y puede tomar distintas expresiones. Por ejemplo, a través del canto puede establecer relaciones entre humanos y no humanos, y operar sobre las fuerzas naturales en acuerdo con las entidades con las que se comunica (Varese 2022). Las racionalidades otras también suponen expresiones del conocimiento. En investigaciones hechas con los *ashuar* de la Amazonía Ecuatoriana, Descola (1996) halló que para ellos la memoria y todos los conocimientos que les permite comunicarse con otros seres reside en el corazón, que es de donde provienen los mitos, los cantos y la memoria (Descola 1996). Dados los ejemplos en mención, las racionalidades y los modos en que se expresan pueden ser tan variados como sociedades existan. Cada expresión artística o ritual es también una expresión racional y constituye un modo de comprender la realidad.

Las matrices occidentales frente a las matrices culturales originarias han establecido un sistema de signos que se imponen ante los signos locales. También han instalado usos de la imagen y de la representación para reemplazar a los que ya existían con la finalidad de establecer una nueva cosmovisión. Frente a ello, las poblaciones originarias han adoptado matrices visuales extranjeras para expresar a través de ellas el universo simbólico propio. Serge Gruzinski (1994) nos muestra que en México los pueblos originarios transformaron los usos de la imagen llegada desde occidente. Las estatuillas de la imaginería católica, que debían instruir y crear una nueva conciencia de lo divino en las poblaciones originarias, sirvieron para que la población las utilizara en reproducir sus cultos ancestrales (Gruzinski 1994). Podemos entonces inferir que aunque la diseminación de las estatuillas religiosas eran parte de una política de asimilación a la religión y al pensamiento occidental, la materialidad de lo divino occidental sirvió para reproducir las prácticas rituales de los mayas. En los ejemplos citados, las divinidades no son una entidad abstracta; son entidades sociales. Mientras que para Europa la imagen rememora algo, para las culturas originarias la imagen es algo en sí misma; tiene identidad propia, tiene agencia, tiene un rol, y tiene poder.

Como podemos ver, las matrices occidentales frente a las matrices originarias están enfrentadas por marcos ideológicos y políticos. Desde que entraron en contacto dialogan y performan nuevas identidades y posibilidades de lo visual. Lo contemporáneo en Latinoamérica, por lo tanto, no puede leerse por fuera de los conflictos entre matrices.

Las tensiones y encuentros entre matrices de representación, configuran nuevos marcos de creación sin que lleguemos a hablar de una suerte de arte mestizo: es un arte en disputa y esa disputa es también creadora. De acuerdo a la historiadora de arte, Andrea Giunta (2014), las artes visuales responden a la institucionalización de las prácticas artísticas vistas desde núcleos culturales sitos entre Europa y Estados Unidos. A pesar de la institucionalización global del arte, no se ha llegado a un criterio y definición exacta de lo que significa el arte contemporáneo. El término hace referencia a obras artísticas que son contemporáneas de esta época; se le entiende también como un tipo de práctica que tiene enfoque multidisciplinar. En opinión de Andrea Giunta (2011) en Latinoamérica el arte contemporáneo surge como respuesta a procesos accidentados, atravesados por fenómenos sociales y culturales. Desde la perspectiva de Giunta podemos entendernos como parte de contextos socio culturales que surgen en respuesta a los quiebres del orden global económico, social y cultural, frente a nuestras propias prácticas, subjetividades, y modos de resistencia cultural (Giunta 2011). En ese sentido Latinoamérica es por excelencia el lugar de lo contracultural; los artistas latinoamericanos estamos en medio de procesos de asimilación y resistencia. La tendencia a lo contracultural nos hace productores de una contra disciplina, que es un a su vez un tipo de disciplina, porque toma elementos de occidente, pero puede prescindir de ellos de forma aleatoria, y apoyarse en otros recursos, como la creación colectiva, la memoria y otras formas de subjetividad. Las formas híbridas del arte latinoamericano son, en mi conclusión, la manifestación de nuestro modo de relación con nuestras matrices; son un medio de construcción identitaria y de creación de sentidos colectivos.

Poner en cuestión el lugar que tienen en la globalidad las imágenes producidas por grupos originarios es un modo de desafiar los tentáculos de la hegemonía cultural. Contrario a esto resulta reproducir un discurso pasivo sobre el arte originario, cuya presencia en galerías artísticas sólo suma variedad a la escena, sin generar alteraciones en ella ni tensionar el campo del arte y la cultura. Brea (2010) advierte que cuando las manifestaciones culturales originarias son vistas como ornamentación, son vaciadas de sentido (Brea 2010) y verlas vaciadas de sentido es atribuirles el único rol de consumo en el mercado de lo exótico. La Historia del arte latinoamericano ha intentado acercarse a las tensiones entre matrices globales y matrices locales para ampliar la construcción teórica del campo. En Brasil el movimiento artístico e intelectual llamado antropofagia, liderado por Oswald de Andrade y la artista Tarsila do Amaral, encontró en las culturas indígenas fuentes de referencia para plantear desde los lenguajes de las artes plásticas, un

lugar de enunciación simbólica local ante la globalidad. De esta indagación surgió la antropofagia como concepto que supone la deglución del signo extranjero; esto significa utilizar los lenguajes globales para expresar un universo simbólico local (Giunta 2014).

En Perú las piezas de artes visuales y las artesanías no habían participado de un modo equitativo u homologable dentro del sistema artístico hasta que, en la década de los 70, un grupo de intelectuales que transitaban entre las ciencias sociales y las artes, impulsaron la validación de artesanos andinos y amazónicos. Una de las manifestaciones más emblemáticas de ello fue la premiación del maestro retablista⁴ Joaquín López Antay, quien ganó el Premio Nacional de Fomento a la Cultura en 1973. Éste fue un hito en la historia del arte peruano porque generó una gran controversia entre críticos de arte. Unos consideraban que la denominación cultura corresponde únicamente a expresiones propias de las *bellas artes* como la pintura en caballete o la literatura; otros consideraban que expresiones como el retablo, catalogado como artesanía, merecían ser consideradas parte de la cultura nacional, especialmente cuando en el caso de López Antay, su práctica daba cuenta de procesos de investigación artística. Con este antecedente las categorías de arte y artefacto cultural se estrecharon y las prácticas de elaboración del retablo ayacuchano se transformaron. Joaquín López Antay se convirtió en un artista investigador de nuevos procesos y formas de representación, practicante de una “modernidad endógena” (Degregori 1992, 4). López Antay atravesó las fronteras de la representación y lenguajes plásticos, desafió los cánones categóricos del arte o la artesanía, y los llevó a dialogar horizontalmente. El aporte de López Antay ha alimentado los lenguajes del arte peruano hasta la actualidad; el interés nacional que tomó el retablo ayacuchano ha promovido la pervivencia de una práctica proclive a la desaparición, debido a la pérdida de los sentidos sociales que en el pasado dieron lugar a su producción. Son varios los factores que permiten que este artefacto cultural sea revalorizado a lo largo del tiempo, entre ellos, la aparición de un mercado que consume este tipo de arte, y la institucionalización del retablo como parte de las artes plásticas nacionales. El retablo ayacuchano tiene entre sus aportes fundamentales el haberse convertido en un soporte visual narrativo que testimonia las transformaciones del mundo andino; por lo tanto es un documento de memoria de las culturas vivas (Ulfe 2005).

⁴ El Retablo peruano es un artefacto cultural que se practica de forma tradicional en Ayacucho. Consiste en representaciones de la vida cotidiana y festiva andina en pequeños retablos de madera, cuya estructura es similar a los retablos de las iglesias.

Hacia la contemporaneidad del arte peruano, la historia y crítica de arte peruano se ha nutrido de enfoques etnográficos. Actualmente existe un diálogo muy activo entre artes visuales y etnografía, que a su vez influye en la producción teórica sobre arte peruano contemporáneo en donde las expresiones andino amazónicas han ido ganando importancia. Entre los artistas amazónicos más emblemáticos se cuenta con Pablo Amaringo y Víctor Churay, cuya obra ha trascendido e influenciado a nuevas generaciones de artistas loretanos (Yllia 2025, Villar s/f).

El desarrollo del arte amazónico en Loreto tiene como antecedente la educación impartida por la Escuela Lingüística de Verano que en su afán educador legó los lenguajes gráficos a través de técnicas artísticas. Con el paso del tiempo surgió la escuela Usko Ayar, promovida por el antropólogo Eduardo Luna en 1988 junto al artista indígena Pablo Amaringo, quien se encargó de impartir lecciones a nuevas generaciones sobre pintura sagrada amazónica. Como podemos entender, el interés antropológico influyó de modo decisivo en la producción y posterior circulación de piezas de arte amazónico (Villar s/f). Con la revalorización del arte amazónico, se amplió el mercado de artesanías como la cerámica y bolsos tejidos con fibra de palmera, que anteriormente estaban delimitados al uso cotidiano y ritual (Belaúnde 2013). Es memorable también el legado del artista bora Víctor Churay, originario de la comunidad nativa Paucarquillo, en la Región Loreto; él plasmó aspectos de la vida cotidiana de su territorio, a modo de etnógrafo que refleja los cambios ambientales de su tiempo. En su obra, estableció diálogos con las plantas rituales y también con la modernidad (Yllia 2025).

La antropofagia cultural que realizan artistas como Brus Rubio, Víctor Churay, Pablo Amaringo y Elena Valera, se expresa en la interrelación entre lenguajes visuales de la tradición pictórica occidental y el uso de soportes y temas locales. El soporte que Pablo Amaringo y Víctor Churay insertaron a las artes plásticas fue la *llanchama*, fibra procedente de una palmera que ha sido adecuada cual lienzo. Sobre las fibras de *llanchama* los artistas representan iconografías, visiones, prácticas rituales, y las vivencias de su grupo étnico. En las escenas representadas, los artistas amazónicos dialogan con la globalización, la migración y el comercio. En el ejercicio antropofágico los artistas plasman sus relaciones con la globalidad desde sus propias visiones de mundo (Yllia 2017).

Vistos algunos casos emblemáticos sobre la pintura amazónica, cabe analizar las dinámicas de circulación en las que ha ingresado el arte amazónico peruano. Elvira Belaúnde sostiene, sobre la emergencia en Loreto del arte shipibo y de Iquitos como

destino turístico, que antes de ser parte de las necesidades comerciales, el arte tradicional amazónico solía ser practicado para fines rituales y cotidianos; era parte de la vida familiar y comunitaria. Sin embargo, la emergencia de lo místico como parte de la oferta de consumo turístico, ha hecho de las prácticas rituales y eco sistémicas, productos de consumo que han alterado las prácticas cotidianas y las relaciones de curanderos y mujeres con los ciclos naturales, usos de recursos, y manufacturas rituales que ahora constituyen prácticas semi industriales (Belaúnde 2013).

En el mercado del arte amazónico destaca el dibujo Kené, que se practica en las técnicas de dibujo y bordado. Esta forma gráfica puede apreciarse en distintos soportes como vasijas, telas, morrales, y otros. El Kené responde a la espiritualidad amazónica; es producto del consumo de plantas sagradas y de la sensibilidad espiritual y emocional de las mujeres para visionar formas que constituyen estructuras cósmicas. Está asociado a prácticas rituales como el consumo de ayahuasca (Belaúnde 2009). Así como esta manifestación artística, el consumo de ayahuasca se ha insertado al mercado de experiencias chamánicas (Belaúnde, 2013).

El arte amazónico no sólo contiene elementos estéticos, sino que está vinculado al mundo cósmico y ritual. La inserción del arte amazónico en el comercio global ofrece posibilidades de conservación y proliferación de prácticas entre las nuevas generaciones; al mismo tiempo las expone al vacío de los sentidos culturales y espirituales (Brea 2010). La circulación de objetos artísticos amazónicos en el mercado global podría manifestar la tendencia a replicar las desigualdades que provocan los procesos de asimilación. La inserción del arte amazónico en el mercado hace del creador ritual un proveedor de servicios bajo condiciones no necesariamente equitativas frente al que demanda el servicio, que puede ser un turista, un comprador de piezas artísticas, un diseñador, un artista que busca referentes culturales, un crítico, un historiador, o un investigador de las ciencias sociales; todos ellos pueden producir un capital cultural y simbólico en base del arte amazónico. Las situaciones de intercambio mencionadas amerita analizar de forma crítica si las poblaciones amazónicas adquieren, con estos intercambios, la legitimación de sus usos territoriales y que esto sea validado desde los distintos campos que se relacionan con el arte y cultura de la Amazonía. Cabe cuestionar si la justicia social y la justicia epistémica también son parte de los intercambios con el arte y la cultura de la Amazonía. Hace falta una reivindicación epistémica sobre las prácticas culturales originarias que promueva la valoración de las naciones amazónicas, el respeto por sus territorios y por sus modos de vida. Sin justicia epistémica la circulación de arte

amazónico tiende a ser una práctica predatoria, aún cuando en ello participen sus propios habitantes.

3. Enseñanza de las artes visuales en el contexto andino amazónico

El modo de aprendizaje por excelencia dentro de las poblaciones amazónicas originarias es la oralidad (Alva y Jacobo 2021). A través de la narración de historias sucede una transferencia del mundo simbólico y ritual de una generación a otra (Arguedas). Las tareas cotidianas de subsistencia, desde la pesca, hasta la confección de vasijas, canastos y herramientas, son parte de los conocimientos y roles sociales que se distribuyen adentro de una sociedad. Para los asháninka ciertos conocimientos necesarios para la subsistencia, como la fabricación de herramientas, han tenido la connotación de sagrados (Varese 2022). En poblaciones asháninkas que aún se mantienen vinculadas a sus costumbres y saberes, puede verse que la transmisión de las prácticas y los conocimientos tiene componentes afectivos y simbólicos, lo que hace que permanezcan en la memoria (Fabián 2017). Los conocimientos, dones y poderes de chamanes, tabaqueros y *sheripiaris*, solía ser entregado de una persona a otra y transferida dentro del entorno familiar y una vida cotidiana vinculada al bosque; los conocimientos eran otorgados por las plantas y seres del bosque (Varese 2022, Descola 1996). Con el paso de los años los procesos de transferencia de saberes al interior de las poblaciones amazónicas se han interrumpido por diversos factores. Desde que las poblaciones de la Selva Central fueron asimiladas a nuevas prácticas religiosas occidentales y actividades económicos y educativas, las prácticas de subsistencia han cambiado y también, con ello, los usos y el conocimiento. La escuela ha supuesto la imposición de un modelo cultural hegemónico. El contacto de las instituciones del Estado con las comunidades asháninkas ha estado antecedido por el menosprecio del idioma y cultura asháninka. La presencia de los programas estatales perpetúa la organización política impuesta y, en muchos casos, programas del Estado se han hecho necesarios para la subsistencia de los grupos familiares; es decir, los han hecho dependientes (Alva y Jacobo 2021).

La educación ha actuado como mediador entre el Estado y el asháninka, y también entre la cultura letrada y la cultura originaria. La educación intercultural bilingüe presenta nuevos retos, entre ellos el incorporar a la cultura originaria como parte de los proyectos educativos del aula. Para que esto suceda, es necesario que las comunidades en toda su magnitud sean parte de los procesos educativos de la escuela. En una investigación realizada en la Comunidad Nativa el Milagro, en Satipo, los investigadores Alva y Jacobo

(2021) diseñaron un proyecto educativo tomando como referencia la circularidad del tiempo asháninka. Sin embargo, se encontraron con la gran barrera de que los niños no tenían contacto con las matrices culturales asháninkas de un modo suficiente; sus padres tampoco tenían una memoria que transferir. Fue necesario involucrar a los adultos mayores de la comunidad -que suelen ser pocos- para reconstruir saberes (Alva y Jacobo 2021). Los educadores Fabián (2017) y Heredia (2004) han encontrado que la educación, para que sea realmente intercultural, debe considerar de manera concreta la transferencia de conocimientos en sus sentidos culturales; es decir, debe dialogar con las condiciones ambientales, los saberes locales, las relaciones ecológicas con el territorio y los lazos afectivos con la memoria (Fabián 2017, Heredia 2004).

Para que una práctica educativa desde las artes visuales pueda tener lugar en un contexto intercultural como el andino amazónico, ésta debe apoyarse en una postura ideológica que se comprometa con la justicia social y epistémica. En la experiencia que viví con la comunidad San Miguel, he sentido el compromiso de mostrar a los participantes y a sus parientes, que ellos son productores culturales. Nuestra práctica ha estado centrada en compartir códigos comunicativos y expresivos. Los esfuerzos que otros artistas y yo hemos hecho, tiene como enfoque hacer de las artes visuales, un campo de investigación y activismo educativo.

A partir de las crisis globales y reordenamientos económicos y políticos a nivel global, se ha quebrado el orden rígido y objetivista con que se entendía la producción de conocimiento humano. El quiebre epistemológico abrió caminos que ahora nos permiten discutir la idea de cultura. Vista desde Latinoamérica, deja de ser definida con cuestiones categóricas e ingresa al campo de lo híbrido porque está en construcción y en constante diálogo y disputa con la modernidad, a la que se adapta sin abandonar sus formas de supervivencia y producción simbólica (García Canclini 1989).

Desde la perspectiva de la investigación participativa, el realizar intervenciones con poblaciones requiere poner en cuestión el empirismo positivista; el intercambio de conocimientos puede recurrir a diversas expresiones pues la comunicación y el universo simbólico se pueden dar de múltiples formas. En suma, es la práctica de la investigación la que debe ser analizada, no las comunidades con las que se quiere desarrollar un proceso de formación (Habermas 1987).

Latinoamérica, desde sus propios temblores y fracturas internas, propuso vinculaciones entre ciencias sociales, cultura y democratización. Hacia la década de los 60 Fals Borda propuso la Investigación Acción Participativa -también llamada IAP- como

una metodología de investigación e intervención con grupos poblacionales. Éste se convirtió en un campo de discusiones que se ha nutrido de distintas teorías que aportan un giro en la concepción del conocimiento, entre ellas la fenomenología, la educación popular, el giro comunicativo de Habermas, las perspectivas anárquicas de la educación, entre otras discusiones posmodernas. Fals Borda llegó a hacer referencia al arte y estética como aportes a las epistemologías y como manifestación de racionalidades otras. El enfoque de la investigación acción participativa consiste en procesos de investigación colectiva, en donde el grupo con que se realiza la investigación desarrolla herramientas para entender y asumir sus saberes y con ellos movilizar los cambios sociales que su grupo necesita. La IAP se puede aplicar tanto en un entorno de trabajadores como en sociedades culturalmente complejas atravesadas por distintas problemáticas sociales (Borda 2020).

El campo educativo y el arte en Latinoamérica también han dado brotes disciplinares locales. Tenemos por ejemplo la pedagogía del oprimido de Paulo Freire y el teatro del oprimido de Augusto Boal, que han inspirado a otros movimientos activistas de educadores. La investigadora Ana Mae Barbosa, recogió parte de la influencia de estas disrupciones y mirada social gestadas por la educación popular y a ello le sumó la influencia de movimientos globales sobre la educación en artes. Bajo la influencia de Herbert Read y los congresos sobre educación a través del arte que empezaba a gestarse, Ana Mae Barbosa desarrolló el movimiento y práctica artístico pedagógica llamado arte-educación. Para la década de los años 70, el curso de educación artística se volvió materia obligatoria en la educación escolar a nivel Latinoamericano. Esto propició un campo de discusiones que con los años se ha ido enriqueciendo (Barbosa 2022). Los movimientos educativos empezaron a distinguir que las artes plásticas tanto pueden aportar el desarrollo del campo cognitivo como al de la justicia social (López 2015).

El arte posmoderno a nivel global se mostró transgresor; las problemáticas sociales, la lucha por los derechos humanos, las disidencias sexuales y otros temas que el estatus quo intentaba invisibilizar, fueron parte de la revolución cultural del siglo XX (Bru 2023). Derrida (1986) señala que las fronteras entre imagen y texto no están completamente delimitadas; por tanto un texto no necesariamente va a poder definir a la imagen a la que acompaña. El rol de la imagen y del texto no pueden ser institucionalizados; responden a la condición humana y sus usos culturales (Derrida 1986). La ruptura disciplinar del arte como representación pictórica de algo, nos acerca a nuevas concepciones y usos de la imagen que van a dar lugar a lo que podemos entender

como cultura visual, concepto que se va ampliando y que ha sido integrado a la práctica educativa, tanto en sus dimensiones de ejercicio crítico como parte de la formación democrática para comprender las cuestiones sociales y culturales de nuestro contexto (Marquina 2016).

Entre Europa y Estados Unidos surge como movimiento el arte público, término que adquirió otras denominaciones como arte participativo y democracia social. Este movimiento alude a una práctica de compromiso del artista con poblaciones de contextos populares y espacios públicos (Raquimán y Zamorano 2017). El arte comunitario ha tenido distintas expresiones en Latinoamérica. Su aplicación no está estructurada ni delimitada por la teoría; su metodología está en constante construcción. Puede estar orientado por un activismo que aboga por el ejercicio ciudadano democrático de los espacios públicos para construir la idea de lo común; el arte comunitario también puede estar orientado a al desarrollo social incluso bajo indicadores y metodologías socio culturales (López 2015).

En Latinoamérica el arte comunitario ha gestado un camino que lo llevó a ser parte de las políticas públicas. El portal web del gobierno mexicano menciona a este programa como un antecedente de políticas nacionales de base comunitaria que ha posibilitado la confluencia de “centros culturales, bibliotecas populares, colectivos de teatro comunitario, plástica, música, grupos de percusión, hip hop, cine, televisión comunitaria, y otras disciplinas” (MX Gobierno de México 2024). Brasil, como hemos visto, se mostró tempranamente como un referente de giros académicos sobre arte y educación popular, con una mirada integradora hacia los procesos globales en diálogo con la cultura popular. Ha sido también el país gestor de la Red de cultura viva comunitaria que, aparte de financiar y promover la creación de proyectos culturales de arte comunitario, ha permitido establecer una red de organizaciones de base, gobiernos municipales y países enlazados por esta red. Con estas acciones intenta promover relaciones con el arte y el conocimiento desde las culturas populares y originarias (Balán 2013). Desde el año 2010 el Perú cuenta con un Ministerio de Cultura. Esta institución destina fondos públicos para el desarrollo de las industrias culturales a través de los concursos públicos “Estímulos Económicos para la Cultura” y “Cultura Viva Comunitaria”. Los Estímulos Económicos constituyen una de las pocas fuentes de financiamiento que existe en el país para la producción de festivales culturales, proyectos de arte comunitario, artes visuales, artes escénicas y producciones audiovisuales, entre otros (PE Estimuloseconomicos 2024).

Sobre la enseñanza de artes plásticas en contextos interculturales situados en Perú quisiera destacar algunos casos. Uno de ellos es Warmayllu. Sus publicaciones en el portal web Warmayllu nos permite conocer distintos diseños de intervención pedagógica en donde la participación activa de las comunidades es vital, tanto para el recojo de memorias, reconocimiento de las artes y prácticas locales, y la creación comunitaria, que tiene como insumo a las manifestaciones culturales locales, entre ellas a la memoria oral (Corcuera 2008, Warmayllu 2010). Otro proyecto que me gustaría mencionar, aunque no está enfocado directamente a las artes visuales, es uno relacionado a la recuperación de memoria asháninka, que se desarrolla en la Comunidad Nativa El Milagro, en Satipo, precisamente en parte del amplio sector ancestralmente denominado Marankiari. Esta iniciativa es llevada adelante por el profesor asháninka Enrique Jacobo quien al mismo tiempo es investigador en antropología. Parte de su proyecto de investigación consiste en implementar un modelo educativo inspirado en el ciclo circular del calendario asháninka, que está vinculado a una serie de prácticas de subsistencia y ritualidad, en el que los padres y habitantes de la comunidad se hacen parte activa de los procesos educativos y participan de las actividades que corresponden al calendario. Esta investigación resulta importante no sólo porque busca recuperar los componentes culturales de un grupo social, sino porque el proceso le entrega al investigador la capacidad de entender a su propia cultura para transformarla desde los aprendizajes ancestrales. En este tipo de investigaciones nos damos encuentro con el desarrollo de una intelectualidad que recurre a sus propias bases éticas (Gramsci 1967, Fals Borda 2020) para la transformación de su entorno, para impactar en la subjetividad de los habitantes, y la transformación sea conjunta.

Capítulo segundo

Procesos realizados en la Comunidad Asháninka San Miguel Centro Marakiari del Valle del Perené en la Selva central peruana

En este capítulo propongo un acercamiento a las características de los actores y de las prácticas que son parte de los resultados visuales que finalmente expondré. Entre ellos tenemos a miembros de la Comunidad San Miguel Centro Marankiari, incluida la Junta Directiva, la comunidad de artesanas, adultos profesionales, adultos jóvenes, adolescentes, niños y niñas, entre otros. Son una pieza importante de estos procesos los artistas que han colaborado con los distintos proyectos que desarrollé y que incitaron múltiples respuestas gráficas, simbólicas y estéticas. Colocar en diálogo a todos estos elementos en juego: participantes, talleristas, metodologías y técnicas, nos ayuda comprender cuáles han sido los factores que facilitaron la relación entre talleristas y participantes, y la relación entre ellos con la representación y sus resultados visuales.

Los proyectos que desarrollé con la comunidad San Miguel y de los cuales proceden las ilustraciones que posteriormente detallaré, son: 1) Poesía asháninka, que fue financiado por la Municipalidad Provincial de Chanchamayo, 2) Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka, financiado con los Estímulos Económicos para la Cultura del Ministerio de Cultura y 3) Cushma: soporte de la vida social asháninka, también financiado con los Estímulos Económicos para la Cultura, del Ministerio de Cultura.

1. Aspectos generales sobre el contexto socio cultural de la Comunidad San Miguel Centro Marankiari.



Figura 1. Grupo cultural Tsonkiri

Fuente: Proyecto Cushma. 2021, *Grupo cultural Tsonkiri* en San Miguel [Fotografía], Chanchamayo, Cushmar.org

La comunidad San Miguel Centro Marankiari está ubicada en el Valle del Perené, provincia de Chanchamayo, en la Selva Central peruana. Es próxima a la cordillera oriental de los andes y su altitud promedio es de 1200 msnm, lo cual la hace una zona cálida expuesta a vientos fríos y bajas de temperatura, especialmente en la temporada lluviosa que localmente se llama invierno y que se da entre los meses de diciembre a abril. En 1974 se acogió a la Ley de Comunidades Nativas para legalizar su territorio comunal ante el Estado.

Está compuesta por una densa red familiar en la que destaca el apellido Samaniego, que le perteneció al fundador⁵. Existen algunos apellidos procedentes de otros sectores de la selva central. Por ejemplo Canchori, que viene de la zona de Satipo; Shimilba, que viene del Gran Pajonal (Marino Samaniego, conversación, febrero de 2023). Marino Samaniego es un líder cultural de la Comunidad San Miguel. Es hijo del fundador, Miguel Samaniego. Su rol de liderazgo es de tipo carismático y simbólico, pues representa al fundador de la comunidad; también es cultor de la fabricación de instrumentos musicales originarios y es la cabeza principal del grupo musical Tsonkiri. Él también es llamado Tsonkiri al interior de la comunidad, en reemplazo de sus nombres y apellidos. Así como Marino Samaniego, otros adultos poseen un nombre asháninka como Pachaka (madre tierra), Impirita (roca), entre otros.

Marankiari es una gran región ancestral que abarca Perené, Pichanaqui y Satipo. San Miguel Centro Marankiari como denominación encierra al menos tres significados. *San Miguel* hace referencia a su fundador, Miguel Samaniego; *Centro* hace referencia a su altitud, ya que no es una zona ribereña, pero tampoco se encuentra entre las montañas más altas. Las subregiones de bajo, centro y alto, se aplica tanto en Marankiari, como en varias otras zonas de gran magnitud. El tercer vocablo, *Marankiari* hace referencia al espacio geográfico y ancestral y, también, significa serpiente. En sus dimensiones míticas, San Miguel Centro Marankiari alberga la parte central de una boa que se desplaza por el subsuelo, desde los más alto de Marankiari hasta el bajo Marankiari (Ana Caleb,

⁵Podemos considerar que para mediados del siglo XX las poblaciones asháninkas estaban viviendo un periodo de adaptación a las características socio políticas del Estado peruano. En el pasado no necesariamente poseían apellidos del modo en que actualmente los heredamos, sino que los adquirían de acuerdo a ciertos contextos o porque estuvieran anexados a colonos para los que trabajaban. Según me comentó Zoila Samaniego, su abuelo estuvo a punto de morir, cuando era niño, porque el animal selvático llamado zamaño le causó susto. De cierto modo este evento lo emparentó con el zamaño; posteriormente el vocablo se convirtió en apellido (Zoila Samaniego, conversación, enero de 2025), pero con adaptaciones a los vocablos en español; esto además puede responder a que el Valle del Perené ha estado muy expuesto al contacto con la cultura occidental y esto ha actuado como condicionador en el proceso de asumir apellidos dentro de las familias ashaninkas. Otros apellidos ampliamente difundidos entre los habitantes de la comunidad San Miguel son Andrés y Caleb.

conversación, octubre de 2024). También se dice que antiguamente habían muchas serpientes debido a que esta zona estaba llena de humedales. Habitarla era complicado y peligroso. Para poder habitar el sector, la comunidad San Miguel debió sembrar muchos árboles de eucalipto que redujeran la humedad del lugar. Actualmente San Miguel es un sector semi urbano rodeado por montañas en donde los comuneros tienen sus parcelas de siembra. La convivencia con las serpientes ya no es cotidiana como en el pasado y la humedad del suelo ha sido controlada adecuadamente. Actualmente son varias las condiciones espaciales y ambientales que han cambiado las características que antes tuvo el territorio: El asentamiento de familias de forma permanente, las adaptaciones ambientales para crear un centro semi urbano, y la siembra de productos no sólo de consumo cotidiano, sino también para su intercambio en el mercado, como el café y cítricos, la desaparición de especies de plantas, animales e insectos que existían en el pasado. Según Alfonso Samaniego, también han desaparecido espíritus y condiciones energéticas que procedían del bosque y que impactaban en la sabiduría y el poder de los chamanes, tabaqueros y curanderos (Alfonso Samaniego, conversación, setiembre de 2024).

La comunidad San Miguel está rodeada de seres sagrados como los cerros tutelares y el Río Perené. La población de mayor edad mantiene la memoria de los lugares sagrados. Entre ellos se destaca la montaña la Virgen, el Ojetoni (o casa del árbol Ojé) y el cerro Golondrina; existen otras montañas que son importantes y que se encuentran en sectores cercanos a San Miguel, en la ruta del río Perené, como el Pakitsapano o casa del gavián y el Manitsipanko. También en Perené se encuentra la cueva de Metraro, que se rememora como la tumba o el último recinto del líder mesiánico Juan Santos Atahualpa. Se tiene también conocimiento entre los habitantes de San Miguel, de la existencia de montañas importantes que pertenecen a otros valles, como el Cerro La Sal. La memoria de todos estos lugares confirma que para los asháninka el espacio está cargado de sacralidad (Varese 2022). Así como tiene importancia el tiempo remoto e histórico en la designación de los lugares sagrados, también eventos contemporáneos pueden generar la sacralidad de un lugar. En la década de los años 60 los primeros comuneros de San Miguel le dieron como nombre a una montaña Ojetoni por albergar a un árbol que solía comunicarse con ellos a través de un sonido que salía de los agujeros de su tronco. El árbol Ojé cantaba *Ojeeee*. Al inicio causó temor entre los habitantes, pero ahora es parte de sus seres tutelares. “El cerro nos mira directo, por eso en San Miguel nos va bien”, es

una expresión que fue dicha por una adulta mayor, mientras hacíamos una sesión del proyecto *Cushma*, al hacer referencia a un cerro en donde habita un tigre encadenado.

El carácter rural urbano de la Comunidad San Miguel alberga una serie de transformaciones que fueron promovidas tanto por sus habitantes, como por la presencia del estado, misiones y proyectos varios. Las primeras familias de la comunidad San Miguel consiguieron que se construya una escuela para sus hijos y que puedan llegar maestros a la zona. Misiones católicas instalaron sistemas de agua y luz. Gracias a la donación de un antiguo amigo, Ole Steinert, han financiado distintos proyectos como la mejora las instalaciones de su escuela y la promoción del estudio de jóvenes y niños.

La infraestructura urbana en San Miguel me ofreció adecuadas condiciones para el desarrollo de los talleres que les impartí. Sin embargo, estas condiciones son relativamente recientes. Hasta hace unos años, la comunidad se abastecía con agua de las quebradas cercanas. La comunera y profesora Magdalena Samaniego comentó en uno de los talleres, que antiguamente se utilizaba la palmera *camona* para la captación de agua. Este recurso aún se utiliza por chacareros. El tronco de la palmera es hueco por dentro. Se le hace un corte transversal para que sirva como canaleta. El punto de recojo de agua solía ser un espacio de encuentro social, donde las personas se bañaban, recogían agua para sus necesidades cotidianas e incluso establecían noviazgos (Magdalena Samaniego, conversación durante talleres, febrero de 2023).

En los aspectos materiales de la comunidad, aún se conserva ciertas características de la construcción tradicional de vivienda, como el uso de cañas para la estructura y hojas de la palmera humiro para el techado. Sin embargo, la construcción en base a material noble tiene mayor protagonismo en la vivienda familiar. Esta es materia de conflicto dentro de la comunidad porque los usuarios que llegan buscando servicios de turismo vivencial, se sienten defraudados a ver infraestructuras de cemento. Al margen de que la comunidad establezca estrategias de recuperación de sus usos tradicionales, el abandono de las prácticas conlleva a la pérdida de conocimientos; deja en desuso el consumo de especies y la renovación de éstos en el huerto asháninka. Al dejarse de practicar ciertas costumbres, se pierden ocasiones de reciprocidad afectiva y eco sistémica con el territorio y entre los propios habitantes (Alva y Jacobo 2021).

En la vida cotidiana de la Comunidad San Miguel existe una serie de usos culturales. Como mencioné en el marco teórico precedente, la *cushma* es parte de los usos cotidianos en la cultura asháninka. Esta prenda suele ser elaborada con fibra de algodón en telar de cintura y, probablemente, antes fue también elaborada con fibras de

llanchama⁶; fibra que puede amoldarse a través de golpes y trituraciones para formar áreas planas de tela en color blanco. El teñido del tocuyo podría tener como antecedente el teñido de llanchama, así como el de las fibras de algodón. Actualmente el uso de tela industrial en la fabricación de las cushmas es más frecuente que el uso de telar. Esta vestimenta ha servido de elemento bisagra entre los usos culturales ancestrales y la modernidad, pues la tela industrial ha sido apreciada por los grupos amazónicos en los inicios de su inserción al intercambio monetario y ha sido, por tanto, parte de las estrategias de asimilación. De hecho, en las actividades que he realizado, la retribución a los participantes con tela tocuyo en el proyecto *cushma, soporte de la vida social ashánika* tuvo una buena acogida, y sé que también otras instituciones suelen utilizar esa estrategia.

El teñido de la tela tocuyo es considerado propio de las sabias o conocedoras. En sus aplicaciones más naturales, las telas se tiñen con raíces, cortezas u hojas; ocasionalmente también se utilizan tintes industriales para asegurar una buena tonalidad de color y una adecuada fijación del teñido en la tela. Durante el taller llamado *cushma: soporte de la vida social asháninka*, una de las participantes, que es una mujer de mayor edad llamada Mercedes de Samaniego, de nombre asháninka Pachaka, señaló que antiguamente todos los pasos para fabricar una cushma implicaba una serie de ritos sagrados y no cualquiera podía elaborarla; y que por tanto su uso era sagrado (Pachaka, conversación durante talleres, febrero de 2023).

Entre las prácticas de subsistencia de la comunidad San Miguel se encuentra el cultivo de huertos familiares, producción a nivel agro industrial de cítricos y café, elaboración de artesanías para su venta en el mercado turístico, y también existen varios comuneros profesionistas que realizan actividades de subsistencia mixtas. El consumo de la yuca como bebida festiva y sagrada aún se practica, pero los niveles en que se produce la yuca en este lugar ha decaído en relación al pasado, tanto porque hoy los asháninkas practican actividades mixtas, como porque los modos de utilización del territorio también responden a actividades económicas diversas. De acuerdo al testimonio que la Señora

⁶ Actualmente no existen ejemplares de llanchama en Perené. Tampoco existe en los comuneros esta memoria. Sin embargo el historiador Neil Macedo sostiene esta teoría, como puede apreciarse en esta entrevista: <https://youtu.be/igLL2Pt03yk>. Cabe destacar que en otras zonas de la Amazonía sí existe la llanchama y se utiliza tanto para vestimenta como lienzo para pinturas. En comunidades tribales de África existe también el uso de cortezas de palmera transformadas en vestimenta bajo procesos similares a los que existe en Iquitos. Esta información me la dio en Berlín un visitante de la exposición *Cushma, narrativas de otra modernidad*, que realizamos con la señora Ana Caleb en esa ciudad. El visitante era originario del África y estaba muy fascinado por las historias sobre la cushma.

Victoria Arroyo me brindó para la presentación del libro de plantas medicinales que ilustramos con ella y otros participantes, la yuca no se produce tan bien como antes. Del mismo modo, varias especies medicinales y madereras han desaparecido, tanto por necesidades de construcción de vivienda, la necesidad de habilitar las chacras para la producción, y, en muchos casos por desconocimiento (Victoria Arroyo de Samaniego, conversación, febrero del 2021).

A pesar de la tendencia que existe a la extinción de los usos y costumbres en la comunidad San Miguel, las plantas medicinales aportan a la vida familiar muchos beneficios para el cuidado de niños, los procesos hormonales de mujeres y la salud en general. Durante la epidemia por la Covid 19, la Comunidad San Miguel no tuvo ningún fallecido y esta enfermedad se vivió como un resfriado. Prácticas como el vaporeo y consumo de plantas curativas sigue teniendo un valor importante, especialmente entre las personas de mayor edad; los mayores conocedores de los usos medicinales son ancianos varones y mujeres. En las comunidades de la selva central tienen un prestigio especial los tabaqueros y las vaporeadoras. Al parecer, en la Comunidad San Miguel, se practica el uso de plantas pero no existen personas categóricamente denominadas tabaqueros ni vaporeadoras, pero sí se sabe de curanderos de cierta fama que viven en otras zonas del valle y en otras ciudades cercanas. En San Miguel también se practican los masajes corporales, que consisten en acomodar el cuerpo a través del masaje y el uso de ungüentos. De cualquier forma, el uso de plantas hervidas para baños, vapores y preparación de bebidas curativas, sigue siendo una práctica cotidiana y normalmente efectiva, en la comunidad San Miguel. En lo cotidiano, se aplica el baño e ingesta de hierbas y se practican dietas, para eliminar malestares. Los curanderos de prestigio son buscados ante situaciones de enfermedad muy grave, generalmente relacionadas con daños provocados por un chamán o por seres del río o de la montaña. La permanencia de las prácticas de curación implica una cadena de relaciones sociales, afectivas y simbólicas con las plantas y con todas las especies que le rodean (Descola 1996).

Finalmente, un aspecto cultural importante en la comunidad San Miguel, que cumple el rol de ser artístico, comunitario, festivo y diplomático, es la música. Ésta se ejecuta con instrumentos musicales llamados tsonkari, que son una suerte de antaras sopladas por varones. En San Miguel existe un grupo musical que tiene una función representativa en la comunidad; entre sus miembros existe una correspondencia casi directa entre ser músico del grupo Tsonkiri y mantener un cargo de representación en la Junta directiva de la comunidad. La música ancestral tiene lugar cada vez que se reciben

visitas importantes en la comunidad, sea por parte de autoridades, visitantes, o delegaciones de otras comunidades.

La organización comunitaria en San Miguel en torno a la protección de sus saberes culturales y artísticos, ha hecho eco en la red de comunidades asháninkas desde el centro hasta el lado sur de la Selva andina, de tal modo que desde hace unos años San Miguel se ha convertido en un espacio de encuentro para representantes de distintas comunidades asháninkas, que se reúnen con el fin de intercambiar sus conocimientos culturales, entre otros temas como la recuperación de los lugares históricos y sagrados. Aunque no tengo una información muy profunda sobre el tema, sé que influye en estos encuentros iniciativas que comunidades asháninkas de la frontera peruano brasilera, vinculados al Río Jurúa, iniciaron desde antes del año 2020. En este tipo de encuentros, la fabricación de instrumentos musicales, indumentaria y artesanías, se ha revitalizado, como un modo de contribuir al intercambio de saberes⁷. Incluso en este año (2025) los resultados de los proyectos que realicé con la comunidad San Miguel han llegado a ser parte de la red de intercambios a través de regalos y de pequeños talleres concertados entre artesanas.

2. Los participantes de los procesos de enseñanza y aprendizaje de técnicas gráficas.

Durante los años 2020 y 2023 en que se desarrollaron los talleres que compartí con la comunidad San Miguel, se ha generado una red de actores que, entre sí, han formado un ecosistema en el que han circulado recursos sociofamiliares y afectivos. Tal ecosistema ha sostenido las relaciones de la comunidad con estos proyectos y conmigo. Me refiero, como ecosistema, a un espacio de relacionamiento que ha reproducido y extendido las prácticas que inicialmente presenté en la comunidad San Miguel. Atendiendo a la figura de las líneas y los nudos, que utiliza Tim Ingold, para explicar el tejido social, recurriré a la imagen de ciertos nudos que han sostenido las relaciones y sentidos comunes (Ingold 2018), que podrían entenderse en un sentido social y epigenético, en donde las relaciones al interior del grupo nos acercan a un modo de comprender la realidad (Fals Borda 2020).

El primer nudo de ese ecosistema son los acuerdos comunales, en los que se sustenta la legitimidad de una actividad, pues supone que ésta ha sido aprobada por la

⁷ El encuentro que se realizó en enero del año 2023 entre comunidades de la Selva Central Peruana y del Brasil ha sido documentado en el siguiente enlace: <https://www.altoamazonas.org/noticias/fab9egdiq7nsqhdaju6b9xt5b754rr>

mayoría. Otro nudo lo conforman los grupos familiares intergeneracionales, a quienes los une afectos, vínculos, memorias e intereses compartidos. Diría que forma también nudos importantes el interés en la información a recibir; las razones de este interés residen en la subjetividad colectiva, según me parece. Si no existiera predisposición a recibir la información y compartirla, no existiría participación ni constancia. El comportamiento de deserción o limitado interés lo he visto posteriormente en talleres que suponen lenguajes técnicos más específicos como, por ejemplo, el corte y confección de prendas, que actualmente elaboramos como parte de un emprendimiento de moda textil con apoyo de la Cooperación internacional. Considero que es también un nudo importante, generador de varios otros, el sentido de lo artístico, que está asimilado por distintas mediaciones previas pero que, finalmente, me ha mantenido unida a una serie de procesos con la Comunidad San Miguel. En ese gran nudo, cabe acoplar la experiencia de los artistas plásticos y colaboradores que han estado presentes en los procesos, incluyendo a las artesanas y a los cultores del arte asháninka tradicional. En la creación de todos los nudos, el arte ha sido nuestro lenguaje común y nuestro mediador de relaciones. Reafirmo el rol mediado del arte en otras experiencias recientes que tuve entre fines del año pasado y este año con comunidades de artesanas yáneshas; en éstos me volví a dar encuentro con la emoción que despierta el ejercicio gráfico como lenguaje compartido. Éste, aunque parezca un elemento técnico externo a la cultura local, establece puentes y genera relaciones, porque se nutre del imaginario colectivo, y fortalece los sentidos de lo artístico que cada quien ya posee.

Finalmente, quisiera plantear que la transferencia de capacidades ha sido formadora de nuevas relaciones al interior de las personas, que podría entenderse como una construcción de intelectualidad disponible para resolver ciertos retos o necesidades al interior de la comunidad o de los grupos de trabajo en que cada persona se relaciona. Por ejemplo, la profesora Zoila Samaniego fue facilitadora de las relaciones interpersonales a lo largo de los distintos proyectos artísticos que desarrollé; ella siempre ha mostrado disposición a ayudar a los comuneros que tuvieran dificultades y ha involucrado no sólo a sus parientes más cercanos, sino también a su red de parientes menos directos tanto en los procesos que yo inicié, como en otros derivados. Lo aprendido lo ha compartido con sus estudiantes y ha impulsado proyectos educativos de revitalización del idioma asháninka. Este camino le ha valido algunos reconocimientos. Le ayudé a resolver el diseño de proyectos en algunas ocasiones pero desde hace un tiempo los realiza junto a sus colegas y ya no depende de mi apoyo. Aunque parezca un caso distinto, encuentro

también a las artesanas de San Miguel como líderes de un nuevo giro a partir de nuestras experiencias compartidas. De cierto modo tácito han asumido el rol de transferir la técnica de estampado a otras personas y han empezado a crear pequeños proyectos de devolución dentro de su comunidad. Es curioso que yo esperaba generar liderazgos en la juventud para la continuidad y transformación de los resultados, por estar esta población más cercana de los códigos de la modernidad. Sin embargo son las poblaciones adultas y con carga familiar quienes tienen mayores condiciones para la permanencia territorial; eso hace que mantengan como espacio referencial a su familia y a su comunidad cercana. Son las poblaciones adultas también quienes muestran un mayor compromiso con la permanencia de sus costumbres y difusión de la cultura asháninka. Y, aunque se muestre en contra de las ideas modernas sobre la relación entre novedad e innovación, son las mujeres adultas quienes están más cerca de aportar ideas nuevas, pues ellas habitan la frontera media entre su legado y la modernidad. Los jóvenes están direccionados a otros lugares de desarrollo y, por el mismo motivo, esta población adulta es la que tiene aún la capacidad de llevar a su prole a compartir un mismo horizonte.

Quisiera destacar que en los proyectos de creación artística que compartí con la comunidad San Miguel, la participación del grupo ha sido muy sostenida, los participantes han mostrado mucha constancia, a pesar de existir pocos incentivos materiales. Estas vinculaciones a través del arte, nos permite vernos como una colectividad que comparte signos, lenguajes y afectos. Nos reúne también sentidos festivos que se desprenden de las dinámicas de convivencia dentro de los talleres, que consiste en diálogos y chistes, mientras cada quien realiza sus propósitos personales. Los resultados de esta transferencia augura convocar a nuevos actores, de modo que surjan nuevos espacios de encuentro, continuas manifestaciones artísticas y desarrollo del conocimiento local. A continuación voy a señalar las características de la red de actores a las que hago referencia:

2.1 Comuneros.

Los comuneros de San Miguel están atravesados por una serie de relaciones socioafectivas y de parentesco. En su dimensión socio política, están adscritos a la comunidad bajo una serie de acuerdos internos y legales, al mismo tiempo que bajo relaciones familiares. En San Miguel existe cerca de cincuenta familias asháninkas. Aunque la mayoría de habitantes en San Miguel, mantiene algún nivel de parentesco con el resto, por ser parientes cruzados, los parientes paralelos suelen tener una relación

familiar más cercana y coercitiva entre ellos. Durante el desarrollo de los talleres que realicé con la comunidad San Miguel, las redes de parentesco fueron importantes para sostener la participación no sólo individual, sino también las de grupos familiares. Esta red de parentesco, una vez que participa comunitariamente dentro de un proceso de aprendizaje, actúa de mediador ante los nuevos contenidos. Éstos son entendidos por los distintos participantes, recontextualizados o explicados entre ellos, y se aprenden y practican en medio de relaciones de afectividad y apoyo mutuo.

Los comuneros también cuentan con una organización que entremezcla lo político con el liderazgo ancestral. Cuentan con una junta de gobierno, que tiene como encargo gestionar con la comunidad todas sus actividades anuales, y también actuar en favor del desarrollo de ésta. El representante comunal es vital para la participación política de las comunidades nativas frente a las municipalidades, gobiernos regionales y el Estado. A nivel interno, la Junta dirige acuerdos comunales. Los comuneros que pueden votar en los acuerdos, deben estar inscritos en un padrón y cumplir una serie de normas, entre ellas el participar de las asambleas. Es la junta de comuneros la que se encargó de aprobar mis participaciones a lo largo de estos años.

En el pasado las personas con mayor prestigio social eran los sabios; entre ellos se consideraba a vaporeras, tabaqueros y chamanes. También tenían gran influencia en la comunidad los denominados “hombres fuertes” (Santos y Barclay 2005) sin embargo, dadas las circunstancias de la actualidad, existe otro tipo de liderazgos y simbolismos. Por ejemplo son importantes e influyentes en las decisiones de la comunidad los hijos de los fundadores, como el Señor Marino Samaniego; esto no le confiere, necesariamente características de guerrero mítico, sino más bien, se le atribuye un rol carismático y conciliador aunque, en su juventud, según me contó el señor Marino, tuvo a su cargo muchas gestiones para la formalización de la titularidad de San Miguel. Debido a su antigüedad como habitante y a sus propio interés en conservar las historias locales, se le considera narrador de la memoria de los ancestros. La figura del sabio adentro de las comunidades, se ha adaptado a nuevos roles y significados. Es decir que la intelectualidad asháninka actual contempla la participación diplomática y política de los representantes ante otras comunidades y autoridades del Estado; también se evalúa en ellos su capacidad de gestión para el desarrollo de la comunidad. Estas gestiones para el desarrollo -al menos en el caso de la Comunidad San Miguel- incluye la recuperación de los saberes ancestrales.

Se adquiere la categoría de comunero en la edad adulta. Ser comunero significa adquirir responsabilidades para con la comunidad. Aunque normalmente era un requisito ser varón y estar casado para poder adquirir el rol de Jefe de la comunidad, en el tiempo que llevo en relación con esta comunidad, he conocido a una Jefe mujer, y a un Jefe soltero y sin hijos. En estos dos participantes, el valor radicaba, hasta donde entendí, en ser profesionales y haber adquirido herramientas para la representación política.

El uso del idioma asháninka entre los comuneros mayores de 30 años suele ser frecuente, tanto al interior de sus encuentros informales como dentro de las asambleas comunales. Sin embargo, el español se utiliza en las ocasiones formales, o para verbalizar acuerdos importantes. Las comuneras y comuneros que han participado de los talleres que dicté, han sido de distintas edades, entre los 20 y los 70 años de edad. Algunas son madres de familia, que participan de las economías familiares como la chacra, las artesanías y la venta de frutas y yuca. Otros participantes contaban con alguna profesión, especialmente la docencia.

2.2 Niños en edad escolar

Los niños en la comunidad San Miguel, constituyen un grupo etario y cultural muy distanciado de sus familiares más adultos. Son pocos los niños que se expresan en idioma asháninka aunque es probable que la mayoría entienda a sus padres cuando lo hablan. Según lo que pude observar al interior de la escuela, la educación es recibida en idioma español, tanto porque generalmente los profesores proceden de zonas urbanas, como porque los niños no comprenden el idioma asháninka. Las actividades escolares y los contenidos que consumen a través de dispositivos como la televisión o el teléfono celular también son motivo de diferenciación entre ellos y sus familiares.

Los escolares en la comunidad San Miguel generalmente estudian en la misma escuela de su comunidad, espacio que está en medio de su entorno familiar y cotidiano. Los estudiantes en San Miguel reproducen en la escuela sus modos de relación familiar; son primos y a la vez compañeros de clases y compañeros de juegos. Es al interior de la escuela primaria que se desarrollaron los talleres que compartí tanto con ellos como con sus familiares.

La forma de participación de los niños durante los talleres fue de dos tipos. Unos estuvieron inscritos y otros participaron de forma espontánea. Los niños inscritos asistieron bajo responsabilidad de sus padres o tutores, quienes eran los principales responsables de su acompañamiento y seguimiento; es decir que los adultos se encargaban

de guiar a los niños en los procesos artísticos. Otro grupo de niños participó de forma espontánea, alentados por sus amigos y parientes; los de éste último grupo generalmente aprendieron observando a otros niños. Las personas a cargo procuramos proveer materiales para poder acoger el interés de todos los niños presentes.

2.3 Adolescentes y jóvenes.

Los adolescentes y jóvenes constituyen uno de los grupos de trabajo más inestables, debido a sus propias responsabilidades como escolares o estudiantes de nivel técnico o superior. Al mismo tiempo constituyen un grupo de ideas innovadoras. Sus edades fluctúan entre los 12 y 24 años. La participación de los jóvenes en los talleres suele estar condicionada por la influencia de los adultos; los jóvenes mayores de 18 años suelen ser más autónomos al respecto.

El uso del idioma asháninka entre los jóvenes suele ser más frecuente que en los niños y menos frecuente que en los adultos mayores a 30 años. En lo cotidiano suelen expresarse de forma fluida en español; esto condiciona que sus familias se comuniquen en español.

Son pocos los jóvenes mayores de edad que participan de las asambleas comunales; eventualmente asisten para acompañar a sus padres o en representación de alguno de ellos, pero no suelen tener voto dentro de las decisiones, salvo que hayan sido encargados explícitamente por sus padres o tutores a emitir una opinión en nombre de ellos.

Los jóvenes participan de las actividades festivas y diplomáticas de la comunidad. Participan de la música, de los bailes, y tienen el rol de acoger a los visitantes. Sin embargo, existen jóvenes que desarrollan sus actividades personales al margen de las de la comunidad.

2.3 Artesanas

Las artesanas de San Miguel son también comuneras, así que parte de sus características ya han sido expuestas. Las artesanas conforman un grupo importante para los procesos de transformación, hasta donde pude ver a lo largo de los talleres que dicté. Cuando participan en las actividades, muestran mucha capacidad de organización y se preocupan por atender distintos aspectos, desde la alimentación del grupo, limpieza, y cumplimiento de los acuerdos o tareas. Son también quienes articular a todo su grupo familiar en tanto exista un interés que sea afín a todos ellos.

En su vida cotidiana, las mujeres artesanas, son el grupo con menos acceso a la gestión del dinero, especialmente quienes se dedican a la chacra, al cuidado de sus hijos y a la elaboración de artesanías. Sin embargo muestran mucha disposición de producir fuentes de ingreso cuando sus familiares tienen alguna necesidad.

Las artesanas entran en la categoría de sabias, por ser mujeres que tienen dominio de diversos conocimientos apreciados. Sin embargo, existen ciertas categorías de sabios y sabias que solían poseer características muy delimitadas en la antigüedad, mas es posible que estas formas categóricas se hayan desvirtuado o transformado en cierta manera⁸. Aún se mantiene, especialmente entre las mujeres artesanas, prestigio por el conocimiento de ciertas técnicas. Las artesanas especializadas en alguna manufactura suelen realizar esta práctica de un modo permanente y su interés en ello va más allá de los proyectos de fomento. Anteriormente la transmisión de estos saberes específicos sólo se realizaba al interior del grupo familiar cercano pero es sabido del celo de las artesanas. Sin embargo, en esta comunidad de artesanas, he visto crecientemente el ánimo de intercambiar saberes sobre el teñido para mejorarlos. En fin, con todas las situaciones conflictivas que ocasionalmente puedan manifestarse, son el grupo más solidario dentro de la red de actores que contribuyeron a los proyectos que realicé con ellas.

3. Proyectos artísticos con la Comunidad San Miguel: técnicas y metodologías aplicadas.

Los proyectos artísticos que realicé con la Comunidad San Miguel han durado periodos que van de uno a dos meses por cada proyecto. Estos proyectos consistieron en el diálogo entre las artes plásticas y distintos aspectos de la memoria y sabiduría asháninka. Como técnica destacó el grabado. Como soporte, podría decirse que destacó la vestimenta. En un inicio las telas aparecieron como por casualidad y, posteriormente, se convirtieron en pieza fundamental.

⁸ En una ocasión, el área de interculturalidad de la Universidad Intercultural de la Selva Central Juan Santos Atahualpa, me solicitó hacer presente en la Comunidad San Miguel, una invitación por parte de esta entidad. Esta era una invitación a un encuentro de sabios y sabias de la selva central, en donde participarían representantes de distintas comunidades nativas de la Selva Central. Muchos adultos mayores tomaron interés en la propuesta y empezaron a debatir en su propio idioma. Luego, uno de ellos me explicó que ellos necesitaban saber qué significado tenía para los organizadores la palabra *sabio*. Intenté apelar al sentido común en que *sabio* es todo aquél que es conocedor de algo: usos, costumbres, historia. Ellos se rieron un poco. Entonces, el mismo comunero me explicó que tradicionalmente sabio era llamado el tabaquero y que, para entonces, en la Comunidad Nativa San Miguel, no quedaba ninguno. Finalmente participó en el encuentro una comunidad de músicos y artesanas que, como pude entender, cumplen roles diplomáticos pero que, en el sentido categórico ancestral, no son sabios.

Todos estos proyectos están relacionados a las artes visuales y se diseñaron bajo principios del arte participativo. El primer proyecto *Poesía asháninka* se presentó ante la Municipalidad de Chanchamayo como una capacitación en grabado dirigido a artesanas de la Comunidad San Miguel. Los siguientes dos proyectos consiguieron fondos del Ministerio de Cultura: *El proyecto Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka* fue ganador en la categoría de arte para el desarrollo social; el proyecto *Cushma: soporte para la vida social asháninka*, fue ganador en la categoría de artes visuales. Todos estos proyectos estuvieron orientados a la investigación desde las artes visuales. Tuvieron como finalidad construir saberes compartidos a través de la visualidad. Se plantearon herramientas técnicas a criterio de cada tallerista. Sin embargo, se concertó también que las técnicas debían brindar a los participantes herramientas para explorar su propio mundo simbólico, mítico y, sobre todo estético. Los resultados nos han permitido reconocer que lo estético, lo visual y lo mítico, comparten estructuras, se sostienen en la memoria afectiva y en saberes sobre formas y composiciones que se activan en el crear juntos o, simplemente, en el crear felices.

Cuando compartí talleres con otros talleristas tuvimos reuniones continuas para evaluar con ellos las estrategias de comunicación y los resultados plásticos. En todos los talleres he podido encontrar disposición para reconocer los intereses de los participantes, y sensibilidad para comunicarse de un modo ameno y cercano.

3.1 Proyectos artísticos del 2020 al 2023.

A continuación mencionaré aspectos conceptuales y metodológicos sobre los proyectos artístico culturales con la Comunidad San Miguel.

El primero proyecto se llamó Poesía asháninka. Se ejecutó a inicios del año 2020, durante cuatro semanas. En este taller se exploró el lenguaje simbólico de las canciones, cuentos, trabalenguas y adivinanzas asháninkas. La búsqueda de composiciones poéticas estuvo centrada en canciones, pero finalmente, también las adivinanzas y las trabalenguas mostraron muchas cualidades poéticas. Las canciones y el baile nos permitieron establecer una mediación entre la representación que reside en la memoria y la que se puede representar visualmente. En la primera sesión la profesora Magdalena Samaniego se ofreció a enseñarnos el canto del pato. La serie de sonidos y movimientos corporales compartidos me ayudaron a reformular la pauta de acompañamiento con el grupo y, a partir de ello, me resultó más sencillo expresar los objetivos y para el grupo fue sencillo comprender y saber qué referentes visuales buscar. Hicieron un listado de las

producciones poéticas de su localidad, que podían estar en canciones, adivinanzas y trabalenguas. Finalmente, fue la narrativa la gran protagonista, y en ella se traslucieron los elementos simbólicos, rítmicos y sonoros de la estética y poética asháninka. El canto fue uno de los campos de mayor exploración; sus composiciones están cargadas de relaciones emocionales entre personas y animales, ritualidad y festividad, propios de una cultura oral.

La xilografía sirvió para tallar las representaciones y estamparlas. Aunque la finalidad fue elaborar manualmente un pequeño libro de grabados y distribuirlos entre los participantes, también llegamos a estampar colectivamente una tela. Esta fue la primera vez que utilizamos una tela con el fin de armar una pieza visual narrativa. El estampado colectivo me introdujo al universo narrativo y simbólico asháninka. Pude entender cómo, cuando los símbolos son colocados unos al lado de otro, surge un ritmo narrativo que tiende a la circularidad. Esto lo explicaré en mayor detalle en el siguiente capítulo. El resultado de este taller fue un pequeño libro de ilustraciones y poesía asháninka: https://www.cushma.org/_files/ugd/d26dde_f6a3b9631c494d479a8f93b8575b639e.pdf.



Figura 2. Impresión colectiva en Taller Poesía asháninka.

Fuente: Proyecto Cushma. 2020. *Narración y estampa colectiva* [Fotografía], Chanchamayo, colección privada.

El año 2021 ejecuté el proyecto “Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka”. Este proyecto obtuvo financiamiento en el contexto de la pandemia por la Covid 19. Debido a la recesión económica del momento, el Ministerio de Cultura ofreció una considerable suma de dinero con el fin que muchos artistas fueran beneficiados con cada proyecto. Eso me permitió convocar a un equipo de trabajo compuesto por varias personas. Con la finalidad de ilustrar un libro de plantas medicinales, los talleristas enseñaron a los participantes distintas técnicas de ilustración. La variedad de técnicas

facilitaron procesos de un modo altamente dinámico. Esto nos permitió no sólo obtener ilustraciones de muy buena manufactura, sino también cargados de mucho simbolismo. Otra de las condiciones del concurso fue que se respetaran los protocolos de distanciamiento social. Por este motivo se contó con un máximo de diez participantes, distribuidos en un aula ventilada. Los talleristas no dictaron talleres presencialmente, sino sincrónicos. Las sesiones se proyectaron en una pizarra y se instalaron equipos como cámara web, parlantes y micrófonos, con los que talleristas y participantes se comunicaron dinámicamente; en campo la mediadora de campo Marlly Rojas y yo estuvimos atentas a acompañar al grupo y resolver sus dudas. Aunque la temática principal eran plantas, en las representaciones aparecieron muchos seres no humanos que están relacionados a los procesos curativos. Más que haber elaborado un álbum taxonómico sobre plantas medicinales, nos adentramos al mundo de la curación y del imaginario asháninka sobre la curación. La xilografía se reveló como la herramienta plástica más apreciada por los participantes. Los procesos de este proyecto se pueden apreciar en el siguiente vídeo: https://youtu.be/P_hzNoMzJfo. El libro que se produjo en este proyecto se puede descargar en el siguiente enlace: https://www.cushma.org/_files/ugd/d26dde_1761fd798c1e4f8b8b1520fd42415d96.pdf.



Figura 3. Portada de Libro Álbum de plantas medicinales.

Fuente: Proyecto Cushma. 2023. *Álbum de Plantas Medicinales las Plantas nos curan*, [Captura de pantalla], Chanchamayo, cushma.org, https://www.cushma.org/_files/ugd/d26dde_1761fd798c1e4f8b8b1520fd42415d96.pdf

Cuando el proyecto concluyó, los participantes se siguieron reuniendo para estampar con las matrices de xilografía sus prendas para uso cotidiano. Las artesanas me pidieron ayuda en la elaboración de sus estampas y me sugirieron continuar con un proyecto de estampado de telas. Fue entonces que decidí elaborar el proyecto Cushma: soporte de la vida social asháninka. Éste fue ejecutado el año 2023. Tenía como finalidad la elaboración de ocho prendas que narraran momentos históricos y míticos centrales en

la historia de la Comunidad San Miguel Centro Marankiari y de las poblaciones asháninkas del Valle del Perené. La motivación detrás de este proyecto era presentar a las vestimentas como soporte narrativo de una historia no oficial, pero igual de importante que la historia oficial. Me interesaba plantear una forma de historicidad a través del uso de la prenda y de la narración oral. Los conceptos concretos de mapas de lugares sagrados, momentos fundantes, y momentos de transformación de la vida cultural y socio política de los asháninkas, se fueron aclarando durante la ejecución del proyecto. Los participantes, que se dividieron entre el colectivo de artesanas y voluntarios, mostraron mucho entusiasmo por el estampado sobre tela y porque, además, les correspondería la prenda que llegarán a elaborar. Para elaborar el conjunto de *cushmas* narrativas utilizamos como recursos técnicos el dibujo, la ilustración con tinta, la xilografía y el estencil.

Todas las ilustraciones tuvieron como origen un conjunto de narraciones brindadas por el sabio Marino Samaniego y, a la par, por las propias memorias que los participantes consideraron. Ya que los procesos fueron personales, y no pude inferir en dividir a las personas por temáticas, tuve que esperar a que cada persona tuviera resuelta su propia vestimenta, para empezar a organizar sus ilustraciones en grupos y temáticas.



Figura 4. Captura de video. Jornada de narración de cuentos, 2023.

Fuente: Proyecto Cushma. 2021. *Marino Samaniego narra la historia de Manitsipanko* [extracto de video]. Youtube. <https://youtu.be/xtxUNZyXwkU>

Este proceso recurrió a una metodología que se fue resituando en campo. Se nutrió de las relaciones que las personas establecían dentro de los talleres a través de sus memorias como comunidad. Sólo se sabía, de modo general, que realizaríamos estampas sobre la historia de San Miguel. Ya que todos los personajes míticos hacen alusión a un lugar del Perené, el mapa de la provincia de Perené nos ayudó a la organización de los estampados e ilustraciones.



Figura 5. Ejercicio de ubicación espacial y temporal de ilustraciones.

Fuente: Proyecto Cushma. 2023. *Proceso de construcción de un mapa mítico de San Miguel* [Fotografía]. Chanchamayo, cushma.org.

Las ocho cushmas estampadas, divididas entre cushmas masculinas y femeninas reúnen narraciones que fueron organizadas espacio-temporalmente, son todas parte de un mapa de la historia mítica asháninka y de la Comunidad de San Miguel. Los distintos procesos creativos a los que conllevó el proyecto *Cushma: soporte de la vida social asháninka* y las impresiones de los participantes, han sido recogidos en este video: <https://youtu.be/xtxUNZyXwkU>. Los procesos pueden también observarse en www.cushma.org y las historias ilustradas, que se ha puesto a disposición de docentes y de la misma comunidad asháninka, se pueden ver en esta sección: <https://www.cushma.org/blank-1>.



Figura 6. Parientes Samaniego visten juntos el mapa mítico.

Fuente: Proyecto Cushma. 2023. *El mapa mítico de San Miguel vestido*, [Fotografía], Chanchamayo, cushma.org.

Los proyectos mencionados han dado lugar a la convergencia de una serie de importantes factores artísticos, sociales y culturales: técnicas, universo simbólico, imaginario colectivo. Todos estos factores han estructurado lenguajes plásticos, insertos dentro de un sistema simbólico y espacial, muy propio del grupo cultural en cuestión.

3.2 Talleristas: sus prácticas en las artes visuales y sus propuestas de intervención.

Ya que he sido la tallerista más presente en estos proyectos, me presento. Estudié artes plásticas en la Escuela Nacional de Bellas Artes y me especialicé en grabado. En Puno trabajé en un pequeño museo como mediadora y educadora. Esta experiencia me llevó a formarme en mediación, patrimonio cultural, y ciencias sociales con enfoque en las religiones andinas. Me inicié en el diseño de proyectos educativos que pudieran partir de estructuras narrativas no lineales como el proyecto *Repíteme conmigo, didácticas para el olvido*, que aborda el etnocidio simbólico; *Alasitas de lo cotidiano*, que consistió en objetos intervenibles para representar en ellos deseos y propósitos, entre otros. Desde el año 2020 estuve a cargo del diseño, ejecución, mediación y dictado de talleres, de los proyectos que ahora presento. Dicté el taller de xilografía para el proyecto *Poesía asháninka*, donde actué también como mediadora de los procesos. Fui tallerista de campo en apoyo a los artistas que participaron del proyecto *Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka*. Mientras los talleristas dictaban sus sesiones de forma virtual, yo hacía el acompañamiento en campo. Finalmente, estuve a cargo de la mediación y dictado de los talleres de ilustración, xilografía y estencil en el proyecto *Cushma*, soporte de la vida social asháninka. El haber participado desde el primer taller hasta el último, me ha llevado a conocer a distintos participantes y a distintas manifestaciones de lo simbólico y narrativo entre los comuneros. Esta experiencia me permitió también diseñar y ofrecer talleres con procesos que hicieron cada vez más complejos. Por eso considero que esta comunidad me ha alfabetizado visualmente y es la que ha guiado todos los diseños aquí presentados.



Figura 7. Ana Carrasco con participantes de primer taller de Poesía asháninka.
Fuente: Carrasco, Rocío. *Ana finaliza el primer taller con Comunidad San Miguel*, [Fotografía], Chanchamayo, colección privada.

Juan Carlos Yáñez es egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes en la especialidad de docencia, también estudió arquitectura. Actualmente se dedica a la

ilustración de historietas, tanto en los procesos de investigación, conceptualización, guion, escritura e ilustración. El año 2023 fue ganador del V Concurso de Narrativa Gráfica de la Casa de la Literatura Peruana con la historieta *Las ruinas del ave rey* inspirado en el *Mito de Naylamp*. Ha publicado una versión contemporánea de cuentos de Julio Ramón Ribeyro junto al prestigio historietista Miguel Det. En suma, es y ha sido parte de distintos proyectos editoriales. Juan Carlos Participó del proyecto “Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka”. Estuvo a cargo del taller de ilustración con acuarela. La intención de este taller era que los participantes adquirieran nociones sobre dibujo a lápiz, uso de la acuarela y entintado con rotuladores. También estuvo a cargo de ayudar a que los participantes llevaran una bitácora de procesos para definir su proyecto gráfico, tomar ideas relevantes y estructurar una pequeña narrativa. Los recursos plásticos tenían como finalidad brindar nociones sobre formas, texturas, y características formales de lo representado. Si bien Juan Carlos fue muy metódico en hacer una introducción al círculo cromático y al dibujo botánico, se pudo adaptar a los resultados diversos, en donde no todos los participantes utilizaron nociones de proporción, ni de representación objetiva de las plantas, sino que eventualmente añadieron elementos como el bosque mismo, a otras plantas, animales e incluso representación de los usos de estas plantas. Es destacable también, que los participantes siguieron todas las indicaciones del tutor y ello les ayudó a mantener una organización de sus procesos que, en un momento, se hicieron totalmente espontáneos y exploratorios.



Figura 8. Juan Carlos Yáñez en presentación de publicación *Un rumor viene del este*
 Fuente: Mano Alzada. 2024. *Presentación del libro Un rumor viene del este en la Mediateca de la Alianza Francesa de Miraflores*, [captura de pantalla], Lima, [manoalzada.pe](https://manoalzada.pe/cultura/presentacion-del-libro-un-rumor-viene-del-este-en-la-mediateca-de-la-alianza-francesa-de-miraflores), <https://manoalzada.pe/cultura/presentacion-del-libro-un-rumor-viene-del-este-en-la-mediateca-de-la-alianza-francesa-de-miraflores>

Harry Chávez es egresado de la Pontificia Universidad Católica del Perú en la especialidad de pintura. Su trabajo se caracteriza por la representación de deidades andino amazónicas, así como representaciones abstractas, a través de cuentas, gemas, y otros

materiales, que pega sobre MDF. Invité a Harry al proyecto “Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka”. Cuando conocí la obra de Harry Chávez tuve interés que les pudiera enseñar a las artesanas de San Miguel otros modos de utilizar mostacillas y cuentas en la representación de plantas. Sin embargo él me pidió tener libertad en el diseño de su taller; éste consistiría en collage con papeles fluorescentes, además del blanco y negro, para con ello hacer representar animales míticos. Él sustentó su pedido en que ya lo había aplicado anteriormente con comunidades amazónicas. Aunque inicialmente no estuve de acuerdo, me interesaba que este taller pudiera ofrecer a los participantes una relación dinámica con la representación y logaran -como decía Harry- “soltar la mano” y perder el miedo al dibujo. Los resultados fueron mucho más allá, porque su taller indujo a los participantes a encontrarse con personajes míticos que son parte de su cultura y que, además, son parte fundamental en los procesos de sanación. Harry Chávez elaboró un breve artículo para la presentación del libro de plantas medicinales que resultó del proyecto y, en sus palabras finales, mostró sus deseos de que las herramientas artísticas brindadas a la comunidad San Miguel sean “insumos para el fortalecimiento de su cultura (...) y la posibilidad de un necesario reconocimiento a su pueblo que forja nuestro carácter como nación, personifica nuestra raíces y nos conecta con la sabiduría sin tiempo de la naturaleza” (Chávez 2021, 15).



Figura 9. Harry Chávez presenta su colección seres totémicos.

Fuente: Diario El Comercio. 2021. Tótem, [fotografía], Lima, [elcomercio.pe](https://elcomercio.pe/luces/arte/harry-chavez-estas-obras-representan-a-las-fuerzas-interiores-que-nos-habitan-noticia/), <https://elcomercio.pe/luces/arte/harry-chavez-estas-obras-representan-a-las-fuerzas-interiores-que-nos-habitan-noticia/>

Alinder Espada. Es pintor egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fue mi compañero de estudios. Cuando terminamos nuestra formación profesional, me sorprendió la cantidad de transformaciones de sus procesos artísticos. Él practicaba la pintura *hiperrealista* que como práctica pictórica se podría considerar cercano al conservadurismo; sin embargo su propuesta decantó en el letrismo de la cultura popular, como resultado de su propia búsqueda en sus raíces familiares. Gracias a la madurez de

sus inquietudes fue premiado con la medalla de oro de nuestra promoción. Con el tiempo adquirió otros premios pero, sobre todo, su trabajo ha tenido mucho reconocimiento comercial y ha llegado a ser presentado en importantes plataformas. Él comenta que como producto de su aprendizaje, desarrolló su propio estilo y técnica que llama *gráfica popular y estilo chillante*. Convoqué a Alinder para dictar un taller de letrismo en el proyecto *Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka*. El taller de Alinder consistió en enseñar los procesos técnicos del *lettering* para que los participantes -especialmente los más jóvenes- encuentren una alternativa a sus ingresos económicos, ya que esta es una técnica muy valorada comercialmente y muy difundida en la actualidad. Este recurso nos serviría también para que las personas le agreguen un título a sus ilustraciones. La propuesta de Alinder posee una metodología muy precisa; los soportes y materiales consistieron en pinceles especiales, pintura flúor, soportes blancos y oscuros. El aprendizaje de la técnica provocó en los participantes mucha fascinación por los resultados, especialmente por los efectos visuales del *estilo chillante* que desafía el soporte oscuro para crear destellos de color. Fue también una ocasión de dialogar con la letra como forma, y como caracteres estéticos; no sólo como escritura. En suma, la propuesta de Alinder contribuyó en agregarle carga expresiva y simbólica a vocablos asháninkas.



Figura 10. Alinder Espada en exposición *Carga máxima* y su estilo *Chillante*.

Fuente: Tv robles. *Se inaugura la exposición Carga Máxima y su estilo chillante en el ICPNA San Miguel*, [captura de pantalla], Lima, Lamula.pe, <https://tvrobles.lamula.pe/2018/08/26/se-inaugura-la-exposicion-carga-maxima-y-su-estilo-chillante-en-el-icpna-san-miguel/tvrobles/>

Luis Antonio Torres Villar. Es uno de los maestros grabadores más emblemáticos de las últimas generaciones de la Escuela de Bellas Artes. Su trabajo se destaca por el uso de grandes formatos y porque encierra investigaciones sobre memorias narrativas mítico urbanas de distintas ciudades. Fue ganador de la XXXII Bienal de grabado del Instituto

Cultural Peruano Norteamericano; fue también ganador del VII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva con su serie *La Reconquista del Arpa*. Participó del proyecto *Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka*, donde estuvo a cargo del taller de xilografía. Para cuando Luis dictó el taller de xilografía, los participantes ya habían experimentado con los talleres de *collage* de animales, *lettering* e ilustración con acuarela. Luis Torres no sólo estuvo a cargo de afianzar la técnica de la xilografía que ya varios de los participantes conocían, sino que también les indujo a dialogar con todas las formas de representación que ya habían experimentado. El resultado de este proceso fueron vocablos asháninkas tallados de forma orgánica; representaciones de animales en el entorno de las plantas. Los participantes profundizaron también en aspectos técnicos como texturas, el uso de fondo y forma, equilibrio entre blanco y negro, entre otros. Se llegó a obtener ilustraciones muy prolijas y estéticamente muy bien logradas.



Figura 11. Luis Antonio Torres presenta exposición.

Fuente: Universidad Católica de Santa María. 2019. *Muestra tripersonal Xilografía en gran formato presentan en Casa de la Cultura de la UCSM*, [fotografía], [ucsm.edu.pe, https://ucsm.edu.pe/muestra-tripersonal-xilografia-en-gran-formato-presentan-en-casa-de-la-cultura-de-la-ucsm/](https://ucsm.edu.pe/muestra-tripersonal-xilografia-en-gran-formato-presentan-en-casa-de-la-cultura-de-la-ucsm/)

3.3 Técnicas gráficas:

El collage se aplicó durante el taller guiado por Harry Chávez. Consistió en la representación de formas de animales con dibujos muy esquemáticos. Básicamente se trataba de realizar formas y características de animales con papel. Una vez recortados los contornos éstos podían ser intervenidos con trozos de papel más pequeños, en distintos colores y formas. Los papeles eran de colores fluorescentes alternados con otros de color mate, además del blanco y negro. La temática propuesta por Harry Chávez fue la de animales de la cosmovisión andino amazónica. A través de tres sesiones los participantes representaron el águila, el jaguar y la boa. Los animales respondían a conceptos de la cosmovisión andina y, en el orden mencionado representaban un espacio: cielo, montaña,

suelo. De acuerdo al artista estos animales representan también acciones y valores: vuelo, valentía, y sabiduría. Finalmente los participantes debían encontrar un mensaje en la ilustración que ellos mismos habían representado. En la Comunidad San Miguel todos los animales mencionados son seres sociales y sagrados. En respuesta, la ilustración de éstos fue muy dinámica, con una gran cantidad de resultados. Algunos de los resultados se organizaron en una suerte de tela mural. Esta experiencia nos ayudó a entender que en la cosmovisión asháninka los espacios cósmicos coexisten de manera simultánea. De acuerdo a Varese (2022), los asháninkas transitan de una capa cósmica a otra y las habitan simultáneamente (Varese 2022), por ello al jaguar no le corresponde necesariamente el aire o el suelo; él podría habitar el mundo de los sueños y estar en la tierra al igual que las personas. Por otro lado, los animales se relacionan con los seres humanos en su condición espiritual y desde sus propias perspectivas; no son un concepto abstracto, sino que son sujetos sociales con un pensamiento y agencia propios (Viveiros de Castro 2010). La agencia social de los animales fue reforzada por el tallerista cuando dio la indicación: “imaginen que los animales les dicen un mensaje; ahora escríbanlos”. Ante esa consigna surgieron vocablos festivos, rituales e incluso quejas, como la serpiente de Victoria Samaniego que decía: “estoy triste porque no hay agua ni comida”



Figura 12. Presentación de tela mural colectiva en clausura de talleres

Fuente: Carrasco, Ana. 2021. *Collage colectivo de animales míticos*, [fotografía], Perené, colección privada.

El letrismo o *lettering* fue una técnica que introdujo a las ilustraciones de plantas medicinales el uso de pintura acrílica en tonos flúor. Los colores generaron una respuesta muy positiva en los participantes. Ya que la práctica del *lettering* consta de procesos muy técnicos, que empiezan por la escritura de todo el alfabeto y un desplazamiento en un ángulo y presión muy específicos de un pincel de cerdas orgánicas, el desarrollo de esta técnica no fue igual de sencilla para todos. Otro de los aportes más destacables de la

propuesta de Alinder Espada es el uso de colores chillantes sobre fondos oscuros. El juego de colores fue importante para que un sistema tan impositivo y ajeno a la cultura asháninka, como el idioma español, se pudiera concebir y tratar como imagen. De este modo, la letra se convirtió en elemento dinámico. Éste fue un paso previo para “deglutir” al sistema letrado (Giunta 2014) y darle vida orgánica, lo cual se fue consiguiendo en los siguientes talleres.



Figura 13. Finalización del taller de lettering.

Fuente: Rojas, Marlly. 2021. *Resultados del taller de lettering*, [fotografía], Perené, colección privada.

El taller de acuarelas fue una excusa para generar un diálogo con el pincel y la línea; también permitió enseñar la técnica del dibujo para representar plantas, personas, raíces, hojas, flores, animales, composiciones geométricas, y varias otras figuras que convivían en medio de fronteras entre lo figurativo y lo abstracto; más allá de los lenguajes formales, todas las figuras eran símbolos con roles sociales (Gruzinski 1994) y poderes medicinales. Todos estos elementos se mostraron progresivamente. Las primeras sesiones de acuarela consistieron en ejercicios en torno al círculo cromático y el dibujo. Posteriormente se pasó a trabajar fondos. En todas las indicaciones se procuró que los participantes dominen las transparencias de la acuarela; sin embargo, a ellos les interesó más bien obtener colores sólidos y vibrantes.



Figura 14. Zoila en primer taller de acuarela.

Fuente: Carrasco, Ana. 2021. *Proceso de ilustración con paleta de colores*, [fotografía], Perené, colección privada.

La variedad de representaciones y usos alternativos de los materiales fue el resultado de muchas exploraciones. Luces, sombras, transparencia, y algunas técnicas de aplicación como el húmedo sobre seco o húmedo sobre húmedo, fueron algunas de las indicaciones. Sin embargo, en general, los resultados de este taller fueron muy diversos; los participantes no se limitaron al uso de líneas, ni a los detalles de las plantas, sino que representaron todo el entorno de cada planta: el suelo, el cielo, el viento o el agua. El diálogo con el ambiente y no sólo con las formas es una tendencia constante en la representación asháninka, de modo que llegar a ese resultado fue muy sencillo.

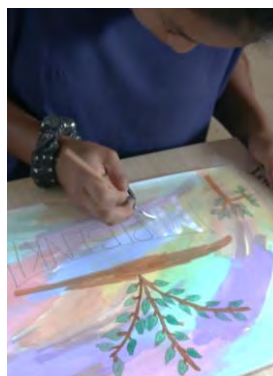


Figura 15. Procesos del taller de ilustración con acuarela.

Fuente: Carrasco, Ana. *Leydi ilustra el mapibenki*, [fotografía], Chanchamayo, colección privada.

Hacia el último proyecto, cushma: soporte de la vida social asháninka, realicé talleres con tinta negra, como un paso previo a la xilografía. Dado que aún se practica en comuneras de San Miguel el uso de los dedos y palillos como principal herramienta de dibujo de formas y herramientas, me pareció que probablemente el uso de tinta negra podría activar usos previos. Las personas que tenían una práctica continua en el diseño de

formas geométricas sobre telas, mostraron unos resultados muy bien logrados en forma y composición; algunas otras personas, especialmente personas muy mayores que no participaron de talleres anteriores y que no están familiarizadas con prácticas de este tipo, encontraron mucha dificultad en el uso de pinceles.



Figura 16. Composición con fotos de los procesos de taller de entintado.

Fuente: Proyecto cushma. 2023. *Composición con fotos de los procesos del taller de ilustración en proyecto Cushma*, [Captura de pantalla], Perené, cushma.org.

La xilografía ha sido la técnica artística más frecuentemente empleada dentro de los proyectos mencionados, tanto por el diseño de la propuesta, como por elección y uso de los participantes. Los materiales y procesos de la xilografía pueden apreciarse en el siguiente enlace que fue creado en el curso de estos proyectos: <https://www.cushma.org/about-3>. Esta técnica consiste en el uso de unas pequeñas herramientas llamadas gubias que se utilizan para devastar madera. El resultado es una suerte de sello al que se le da el nombre de matriz, o taco. Debido a las incisiones muestra altos y bajos relieves. Todo el alto relieve se entinta con el uso de una tinta llamada tinta xilográfica y un rodillo. Finalmente el estampado se ubica en el papel o tela a intervenir y la imagen se transfiere usando presión entre el soporte de impresión y la matriz. Esto se puede hacer con una cuchara o con una prensa de grabado. En los talleres de xilografía que fueron parte de estos proyectos, sólo pudimos resolver los estampados con cuchareo y se usó como soportes papel, cartulina y tela.

La primera vez que se exploró esta técnica fue en enero de 2020. Aquella vez hubo dificultad con la gestión logística de los materiales, y éstos tardaron en llegar. En aras de no postergar el inicio del proyecto, improvisé la enseñanza de esta técnica con algunas gubias, clavos y cuchillas sobre retazos de triplay. Dentro de los resultados de los primeros talleres, me sorprendió el uso de puntas planas, que sirvieron para levantar

grandes áreas, en vez de las puntas pata de cabra o punta de caña, que ayudan a realizar surcos más sutiles. También me resultó sorprendente que el triplay, con los retos que presenta por su dureza y vetas abiertas, se dejara moldear o que los artistas lograran dominarlo del modo en que lo hicieron. Si bien hubo limitaciones materiales, los resultados fueron contundentes desde los primeros proyectos.



Figura 17. Ensayo de texturas en taller de xilografía.

Fuente: Carrasco, Ana. *Prueba de estado impresión de texturas*, [fotografía], Perené, colección particular.

En el segundo y tercer proyecto, los participantes contaron con juegos de gubias y tacos de manera personales. Esto les permitió practicar con mayor frecuencia y cultivar la técnica. El entusiasmo por el grabado se ha seguido desarrollando en la Comunidad San Miguel. Las enseñanzas de Luis Torres sobre el grabado permitió que los participantes profundicen en el lenguaje formal y que conozcan las características de sus herramientas y cómo cuidar el filo de éstas. Las primeras inducciones consistieron en experimentar distintas texturas y direcciones en las que empujar a las gubias sobre la madera. Mientras más libres eran los rasgados, más presencia de diseños tradicionales aparecieron: estrellas, rombos, triángulos, y distintas composiciones geométricas. En otra sesión Luis les enseñó las diferencias entre fondo y figura así como la imagen en positivo y en negativo. Este par de conceptos alentó una serie de búsquedas gráficas. En uno de los talleres Luis Torres les enseñó a emplear la letra capital, que consiste en representar la primera letra de una palabra y aplicar en ella formas orgánicas, que refuercen un concepto o contexto al que se alude. Esta propuesta fue ampliamente utilizada durante los ejercicios de técnica mixta. El tránsito de la letra en imagen se ha mostrado como un terreno de las representaciones con mucha riqueza en lo formal y en lo simbólico.

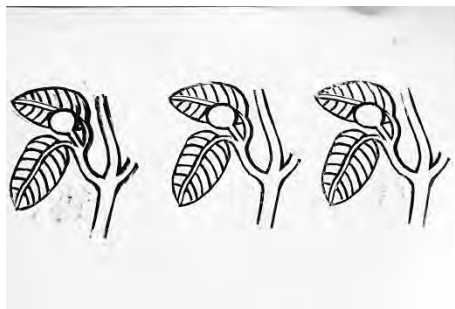


Figura 18. Estampa xilográfica de la guayaba, exploración de figura sobre fondo.

Fuente: Martínez, Alfredo. 2021. *La guayaba*, [fotografía], Chanchamayo, Álbum de Plantas Medicinales.



Figura 19. Estampa xilográfica de El árbol de la vida.

Fuente: Samaniego, Zoila. 2021. *El árbol de la vida*, [fotografía], Chanchamayo, Álbum de Plantas Medicinales.



Figura 20. Matriz de xilografía de letra Capital con detalle de ave.

Fuente: Sankask Morales, Maik. 2021. *Letra capital*, [fotografía], Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.

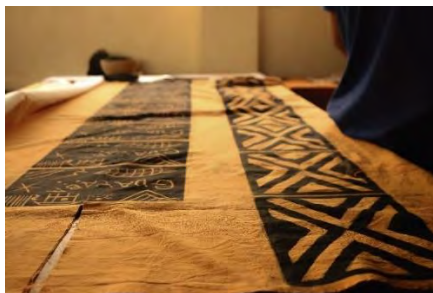


Figura 21. Proceso de estampado de una cushma masculina con xilografía y estencil.
Fuente: Carrasco, Ana. 2021. *Cushma masculina estampada*, [fotografía], Chanchamayo, colección particular.

Dentro de los ejercicios que los participantes realizaron durante los talleres, la iconografía propia del diseño facial se manifestó constantemente, así como elementos que son parte del imaginario asháninka y que normalmente se representan en el baile o el canto. Muchos ejercicios xilográficos han mostrado intermediaciones entre la imagen naturalista y la geometría; en ello han contribuido los lenguajes que las herramientas y la madera provee.



Figura 22. Prueba de estado de texturas varias sobre matriz de madera.
Fuente: Samaniego, Alexandra. 2021. *Diseños geométricos y planta*, [fotografía], Chanchamayo, Álbum de Plantas Medicinales.

Sobre la técnica de la xilografía y posibles vinculaciones con la cultura asháninka, quisiera mencionar algunos datos recogidos en campo. La comunera Maribel Samaniego relata que su abuela solía utilizar unas tablillas de madera muy pequeñas que servían de sellos para el estampado de diseños faciales. El líquido del achiote solía emplearse para realizar los estampados sobre el rostro. Así como esa tablilla, se sabe de la circulación de pequeños cilindros de madera servían también para el estampado facial. Un comunero yánesha, de la Comunidad de Santo Domingo en Villarrica me comentó que también su madre utilizaba este tipo de sellos; actualmente él y su esposa lo utilizaban en la decoración de prendas. Estos antecedentes nos dejan ver que sí podría existir vínculos entre el tallado, el estampado y el pasado cultural asháninka que, además, sería un pasado

relativamente reciente. Al ver el entusiasmo que despierta los resultados de los estampados, especialmente en artesanas que lo incorporan a sus prácticas, incorporé el estencil en mis últimos encuentros con la comunidad y en el contacto con otras nuevas, porque se puede implementar con materiales caseros como papeles gruesos o cartonetas, cuchillas y tintas. Sin embargo, la xilografía integra relaciones de fuerza, concentración, y varios otros factores que le agregan una factura estética y visualmente muy valiosa a los resultados gráficos.

De las diversas experiencias con aplicaciones técnicas que experimenté con la Comunidad San Miguel concluyo que el uso de líneas negras sobre fondos claros suele ser familiar, pero la familiaridad las técnicas varía de acuerdo a las experiencias de cada persona. Algunas personas tenían mayor soltura con gubias sobre madera que con pinceles sobre papel. De entre todos los resultados, los lenguajes del collage y de la xilografía han sido los que mejor y más rápido han sido asimilados.

3.3 Técnicas de investigación colectiva:

Tan importante como las técnicas artísticas, son las formas conceptuales de los proyectos. Éstos tuvieron como insumo, es decir, como centro de las representaciones, a la información local sobre: poesía, medicina y memoria oral.

En el taller de poesía, que fue el taller que me introdujo al grupo, me vi en medio de códigos nuevos ante los que debí encontrar estrategias de diálogo y traducción. Yo esperaba explorar con las personas creaciones colectivas y luego, a partir de la sensorialidad compartida, realizar creaciones. Sin embargo pronto me di cuenta que yo no compartía los mismos códigos con la comunidad. Siendo la oralidad el medio de transmisión del conocimiento en las sociedades originarias (Arguedas 2019) como la asháninka, era claro que ésta debe expresarse en el cuerpo y reproducirse a través de los eventos en los que se fortalece el parentesco como en las fiestas, espacios de creación colectiva, u otros contextos que construyen lo comunitario. En la ausencia de artefactos en los que se reviste el imaginario (Gruzinski 1994), el cuerpo propio, el cuerpo de los participantes, y los seres tutelares que rodean a la comunidad, son aquellos en los que reside la memoria. A partir del movimiento, los participantes trajeron a recuerdo varias otras pequeñas canciones que iban tarareando. Algunos recordaron oraciones; los más pequeños recordaron trabalenguas. A medida que se iban creando las ilustraciones, debíamos hacer una pequeña sistematización porque la finalidad era crear un pequeño libro, compuesto por imágenes estampadas y con los poemas escritos con la ayuda de

unos y otros. Comprendí, para mi sorpresa, que el aprendizaje de la xilografía, la técnica artística que llevé como mediador de nuestro primer intercambio, se interpretaba y asimilaba más rápido que el ejercicio de escribir. Las comunidades que han sido culturalmente orales, manifiestan su estructura cultural y simbólica a través de sistemas que no tienen que ver con la escritura, pero que son igual de complejos (Rama 1998).

En sistemas simbólicos en culturas originarias la visualidad se manifiesta de modos diversos (Rivera 2015). Durante el taller de poesía asháninka, escribir resultaba más lento que ilustrar con xilografía, pues los signos alfabéticos pertenecen a un sistema estructurado por fuera los sistemas simbólicos originarios. Por muy cortos que los textos fueran, escribir se complicaba también porque los vocablos eran asháninkas y la traducción de éstos al sistema escrito no está muy ampliamente difundido. Este taller me abrió las puertas a varias dimensiones de la cultura asháninka: Entendí que la poesía no se puede comprender ni crear por fuera del cuerpo físico, ni del cuerpo colectivo. También comprendí que escribir en asháninka no hace que el ejercicio de la escritura sea culturalmente menos difícil que escribir en español, porque se sigue utilizando un código ajeno y lejano. Aunque es un tema aparte, quisiera anotar que la educación intercultural bilingüe debe considerar que alfabetizar en idioma originario podría repetir prácticas etnocidas si es que la enseñanza de esta escritura no incluye también prácticas culturales que le dan sentido a los conceptos presentes en los vocablos asháninkas.

El recojo de saberes de plantas medicinales, en el marco del proyecto *Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka* fue realizado de acuerdo a la memoria propia de los participantes. A los más jóvenes les sugerí que eligieran una planta con la que hayan sido curados. Seleccionaron un episodio de enfermedad del pasado y luego me contaron cómo fue que se curaron; las narraciones fueron muy breves y se integraron a las ilustraciones en el álbum de plantas medicinales que publicamos. Las mujeres adultas representaron a más de una planta; en las historias relativas a sus plantas destacaban memorias de cómo curar a miembros de su familia.

En el proyecto Cuhsuma: soporte de la vida social asháninka, el componente de la memoria oral fue fundamental porque éste sería el insumo de todas las creaciones. De este modo la memoria fue una suerte de enciclopedia, cargada de personajes, eventos y lugares, de donde se podía obtener las referencias para todos los procesos que realizaríamos. El reunir a los participantes en círculo fue un modo de emular las prácticas narrativas de antaño. Fue curioso encontrar que aún dentro de la memoria histórica, existían elementos míticos anexos a esa historia, como el protagonismo de la montaña

Ojetoni durante la creación de la Comunidad San Miguel. La jornada de narración de historias fue una sola. Las secuencias narrativas se intercalaron con música. En algún momento el grupo reunido empezó a rememorar historias sobre sus parientes, vinculados a la fundación de San Miguel. Posteriormente, dentro ya del área de trabajo cotidiano en que elaboramos las ilustraciones, las personas continuaron compartiendo sus memorias, explicando o corrigiendo, entre ellos, sus interpretaciones. Las muchas versiones y variaciones de una historia nos muestra que la memoria oral es ocasionalmente un lugar de disputa de la verdad y también una versión de la realidad. Cada familia puede poseer algunos aportes distintos sobre un mismo evento mítico. Más que una disputa por la verdad, tal vez, podríamos equiparar tales diferencias con un acto académico; si el rol de los actores y de los lugares cambia, es porque esto nos va a llevar a ver la realidad de otro modo, como lo hacen las discusiones académicas. La diferencia aquí, es que estas interpretaciones sobre la realidad incorporan el punto de vista de los chamanes, de los animales, de los cerros, porque son sujetos sociales (Viveiros de Castro 2010)

Quisiera acotar que cuando se culminó este proyecto, los insumos generados, entre *cushmas*, narraciones, e ilustraciones, fueron organizados en el repositorio www.cushma.org. La publicación de este sitio web fue presentada y compartida ante la comunidad de docentes y estudiantes de la Institución educativa de San Miguel Centro Marankiari, con la finalidad que la información generada sea reutilizada por los docentes. Un profesor de la escuela primaria de San Miguel me comentó que estuvo investigando sobre diferentes versiones de los mitos; su hallazgo me reiteró que las memorias dentro de cada grupo familiar puede variar, pero que el rol del personaje mítico se mantiene.

3.5 Algunas anotaciones sobre arte comunitario y metodologías participativas en el contexto de la Comunidad Nativa San Miguel.

Los talleristas convocados tienen en común el pertenecer al circuito de arte contemporáneo peruano y una serie de galardones y reconocimientos. Al convocarlos, esperaba que los comuneros y jóvenes de San Miguel sepan que los artistas que se interesaron en conocerlos, son personas de una valiosa trayectoria y que, en ese reconocimiento, la comunidad se vea también reconocida. Yo no sé si esto ha sucedido en la subjetividad de los participantes. Creo, sin embargo, que el reconocimiento es un proceso que se construye en la cercanía, en el cruce de diálogos, en las retroalimentaciones y fundamentalmente en el diálogo indistinto. Creo que el

reconocimiento está antecedido por la capacidad del vernos los unos a los otros, antes que ver técnicas y resultados.

Recuerdo que, por ejemplo, el taller de Harry Chávez era un taller muy silencioso en ciertos momentos, porque los participantes estaban muy concentrados en la ejecución de su obra. En todo ese momento Harry sostenía la mirada en el grupo. Sus intervenciones no tenían que ver con corregir los procesos sino con dar ideas y generar inquietudes: ¿a quién le gustaría que el tigre esté saltando? ¿qué crees que el tigre te podría decir? Este taller en particular insertó lo simbólico en primer plano, gracias a ello el diálogo con la imagen era de por sí un diálogo con los símbolos y con las existencias a las que aluden (Latour 2007). Los talleristas adoptamos el rol del educador investigador y, a su vez, cada participante fue también un investigador (Fals Borda 2020) que, desde las herramientas de las artes visuales fue al encuentro con la subjetividad propia (Barbosa 2022); subjetividad que, en el contexto de los comuneros de San Miguel, está enlazada a una red de parentesco (Varese 2022) y, por lo tanto a una memoria afectiva y colectiva (Halbwachs 2004) que se activa, se teje y se expande en el relacionamiento con técnicas, formas y memorias vivas (Ingold 2018).

La memoria asháninka configura una oportunidad para que las intelectualidades situadas adquieran o recurran a soportes que les permitan la integración de sus saberes con nuevas generaciones. Como sugieren la profesora Zoila y sabio Marino Samaniego, la ilustración puede ser una forma de conservar y transmitirla.

Capítulo tercero

Series Gráficas

Las siguientes imágenes han sido agrupadas en torno a conceptos generales vinculados a ellas. Estos conceptos, aunque aparecieron en los diseños de los proyectos, se han construido a partir de los resultados visuales. Si bien existe un ejercicio de memoria colectiva que se corrobora en el cuerpo de imágenes, cada serie nos ángulos de mirada sobre el espacio sagrado, el espacio geográfico, el espacio ritual, el espacio cósmico en su dinámica circular. Como circularidad podemos entender el curso de acciones realizadas por sujetos sociales humanos y no humanos, que son parte de una suerte de orden cósmico pero que, a la vez, actúan con libre albedrío y, ante ello, sufren las consecuencias de sus acciones. Dentro de las relaciones éticas entre sujetos y espacio, se hace visible la codependencia entre sujetos eco sociales.

Si bien la práctica de la lectura de imágenes requiere de una lectura de los elementos formales y los simbólicos dentro de una imagen, me gustaría añadir también una lectura desde los elementos relacionales. Esto lo aprendí de la misma comunidad San Miguel. El tener varios símbolos juntos nos regresa a la circularidad de los eventos. Todos los seres nos afectamos unos a otros. Lo mismo ocurre con los signos puestos unos en relación con otros.

1. Serie: Poesía asháninka

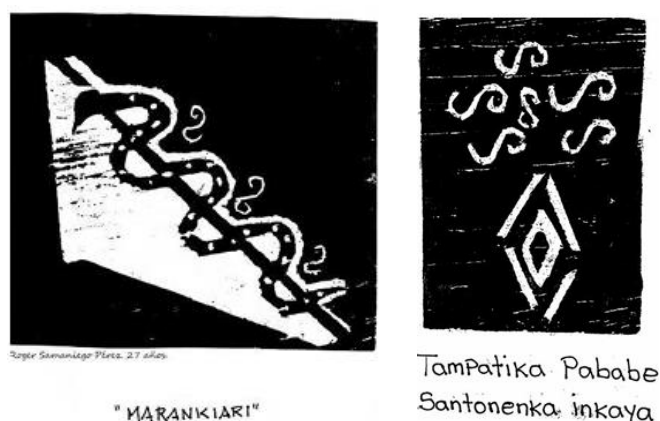


Figura 23. Representación de seres tutelares en Taller de Poesía asháninka.

Fuente: Carrasco, Ana. 2020. [Digitalización], Chanchamayo, [cushma.org, https://www.cushma.org/files/ugd/d26dde_f6a3b9631c494d479a8f93b8575b639e.pdf](https://www.cushma.org/files/ugd/d26dde_f6a3b9631c494d479a8f93b8575b639e.pdf)

Las ilustraciones de la figura 23: *Marankiari* y *Tampatika Pababe Santonenka Inkaya*, representan elementos míticos y constitutivos del sector en que se encuentra la Comunidad Nativa San Miguel. En la primera imagen *Maranki* significa culebra y *Marankiari*, tierra de culebras. En la otra imagen el rombo representa a un árbol sagrado que suele emitir sonidos a través de un agujero. Ambas ilustraciones comparten formas espiraladas que, aunque comparten similitud, representan cosas distintas. En *Marankiari* la serpiente está representada en sentido diagonal. En la otra imagen el árbol es vertical. Estas son disposiciones propias del movimiento y de los roles que cada uno ejerce. Mientras que la serpiente corre en el mismo sentido que corre el agua, desde las montañas hacia los poblados, el árbol tiene una existencia sostenida, en su centro, como lugar de expansión de sí mismo. A pesar de ser estático, existe movimiento alrededor del árbol; las ondas representan, posiblemente, el sonido que sale de su centro, o el movimiento de su copa, o ambas cosas. Estas son dos representaciones que se elaboraron dentro del taller de poesía asháninka. No están vinculadas a una composición poética, pero sí a deidades. Aún así, el ejercicio poético se puede apreciar, en la majestuosidad de sus formas, y en la acción comunicante de los mismos seres que, en esta ocasión, hablan a través de los signos que son parte de su composición.

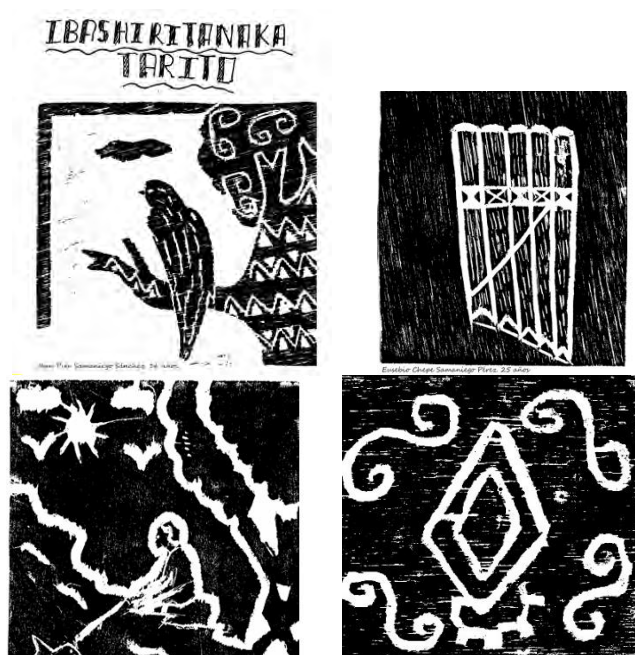


Figura 24. Estampas xilográficas de secuencia narrativa en Taller de Poesía Asháninka.
Fuente: Carrasco, Ana. 2020. [Digitalización], Chanchamayo, Cushma.org,
https://www.cushma.org/files/ugd/d26dde_f6a3b9631c494d479a8f93b8575b639e.pdf

En esta composición, aunque cada elemento pertenece a una descripción y relato o poesía específica, fueron vinculados entre sí dentro de una las sesiones. El ejercicio consistió en que estampamos varias imágenes unas junto a otras, y les pedí que intentemos narrar una historia. Surgió entonces una narración liderada por la señora Victoria Arroyo de Samaniego y que retroalimentada por los jóvenes con ciertas ideas y referencias. Este relato lo encontré apuntado de forma accidentada dentro de mi cuaderno de campo:

El ave está triste. Él es un señor que ha perdido a su hijo. Y como está triste le canta al cielo. Esa ave es el Tsonkari; por eso nuestra antara se llama Tsonkari. El padre triste toca su Tsonkari y le canta al cielo. El cielo empieza a llover. Cuando llueve el río se llena de peces. El hombre pescador va a encontrar mucha comida y hará una fiesta en su casa. Las mujeres van a venir a la fiesta con sus diseños pintados en la cara (Carrasco, cuaderno de campo 2020).

Este relato es muy ejemplificador de cómo actúa la circularidad en el sistema cósmico asháninka (Alva y Jacobo 2021). La capacidad de las personas que se pueden convertir en animales, al parecer, se terminó cuando se crearon las comunidades asháninkas y el sistema de la modernidad se instaló en las familias. Esta idea la recojo del último encuentro que tuvimos entre artesanas de San Miguel y artesanos yáneshas de Santo Domingo en Villarrica. En la memoria que compartían las mujeres de San Miguel con los músicos de Santo Domingo -en idioma español, claramente, porque el yánasha y el español son idiomas bastante diferenciados-, el tiempo en que las personas dejaron de convertirse en animales coincide con los años en que se empiezan a crear las comunidades nativas. Por lo tanto, las canciones que hablan de animales, hablan de ellos como personas del pasado: En el pasado, cuando el ave cantaba, caía la lluvia, crecían los ríos, y se podía conseguir mucho alimento.

El estado anímico del ave, que puede ser causado por la desgracia familiar y emocional, es el generador de una nueva situación que, además, provee de vida a su comunidad. No se trata sólo de que *no hay mal que por bien no venga*, sino de lo inevitable: para que exista la lluvia alguien tiene que estar triste; alguien le tiene que comunicar al cielo su tristeza. Por eso la antara es un instrumento mediador, que actúa en memoria del ave, porque la antara transite sentimientos. En la actualidad, los visitantes turísticos son muy críticos con el tono triste de la música de los asháninkas; los quieren siempre exóticamente alegres. Sin embargo, la melancolía melódica es parte constitutiva de los saberes ancestrales, y también de las relaciones cósmicas. Es también parte de la intelectualidad que procede del bosque (Descola 1996).



Figura 25. Estampa xilográfica del loro.

Fuente: Samaniego, Jean Pier. 2020. *Ibashiritanaka Tarito* [digitalización], Chanchamayo, colección particular.

El ave, visto fuera del cuadro anterior, alude en esta representación a la misma narración recientemente mencionada. El canto repite “está triste lorito”; la “o” se alarga y se contrae. Esta composición es especialmente referencial sobre cómo se entrelaza lo simbólico y naturalista a través del lenguaje del grabado. Los gubias suelen dibujar líneas rectas, de modo que representar líneas rectas suele ser lo más sencillo en su aplicación. Esta imagen está compuesta por muchas estructuras geométricas. Las figuras geométricas generan texturas que diferencian al ave del árbol y a ambos sujetos los diferencia del cielo. La forma sólida de la nube sugiere una situación atmosférica. Hay una muy buena y organizada distribución de personajes y de capas visuales, que podrían ser también interpretadas como capas cósmicas. Entre ellas el ave es un mediador.

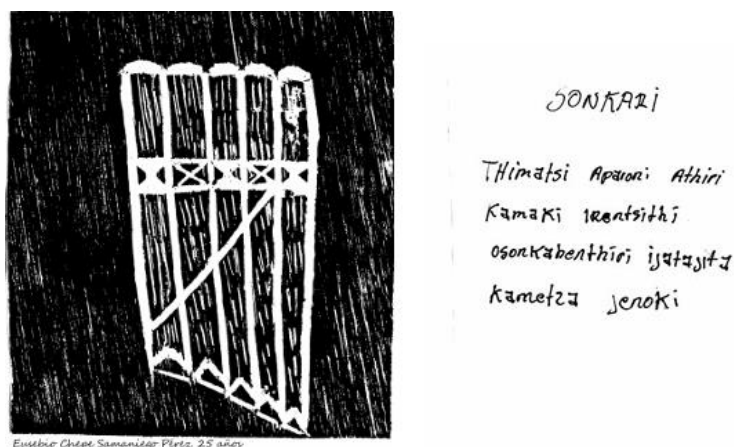


Figura 26. Xilografía del Tsonkari o antara de carrizo.

Fuente: Samaniego, Eusebio. 2020. *Sonkari*, [digitalización], Chanchamayo, colección particular.

El Tsonkari, es un instrumento musical similar a la antara que acompaña distintas festividades. En esta ilustración realizada por Eusebio, destacan las líneas verticales cortas, con las que se representa la textura propia del instrumento. La poesía que acompaña nos da mayor información: “Timatsi aparoni Atiri / Kamaki Irirentsi / Osonkabentiri ijabatantjeari / Kametsa jenoki”, traducido al español dice: “Este era un ashaninka / que su hermano murió / Y el de tristeza sufre / Y para calmar su tristeza / toca su tsonkari para que su alma vaya al cielo / y no quede penando en la tierra”. Su asociación con lo ritual le da a la antara una condición de sujeto social, cuya función es importante no sólo en las festividades, sino también en los actos protocolares. Antecede a los procesos de intercambio, sea entre miembros de distintas comunidades; entre comunidades y autoridades; entre comunidades y visitantes, etc. Al interior de las relaciones socio afectivas, eco sociales y familiares, la antara tiene un rol organizador entre el mundo terrenal y el espiritual. Es un instrumento mediador también entre el tiempo cotidiano y el tiempo festivo, entre la fiesta y la memoria. Por lo tanto, resulta pertinente que al hablar de poesía, se hable de Tsonkari, que es en su sólo sonido, productor de un mundo ritualizado (Varese 2022) que, finalmente es lo que podría entender como lo poético en el mundo asháninka: el espacio ritualizado; el cuerpo y la voz ritualizados. Finalmente, toda expresión artística es una expresión ritualizada.



Figura 27. Estampa xilográfica de mitología y poesía asháninka.

Fuente: Caleb, Morales. 2020. *Kaniri (yuca)*. [digitalización], Chanchamayo, colección particular.

Así como el Tsonkari, el jaguar es ser un ser social sagrado. Esta figura ha sido trabajada con líneas gruesas e incisiones circulares. En esta composición, la línea en distintos grosores genera contrastes visuales en la cola y las orejas. Los puntos que caracterizan al cuerpo del jaguar, aún siendo sutiles, le dan solidez a la figura y una cierta

distinción del plano de fondo. El jaguar simula un recorrido y un movimiento: está bailando. El sentido de las líneas próximas a él refuerzan la sensación de un recorrido circular. A pesar que su cuerpo avanza en dirección a la izquierda, el rostro del jaguar mira hacia adelante. En otras representaciones del jaguar he encontrado el mismo caso: el personaje mira hacia adelante. Probablemente esto responda a que dibujar el rostro en esa posición es más sencillo pero, lo que genera como efecto visual es que el rostro del jaguar sea tratado como un rostro humano, que nos mira con los gestos de un ser humano,

El canto que acompaña al jaguar dice: “Maniti ibari atiri / Atiri ibari samani / Samani ibaro kaniri / Lala lala lala”; quiere decir: “El tigre se come a la gente / La gente se come al zamaño / El zamaño come la yuca / La,la,la,la”, que hace alusión a un orden predatorio circular liderado por el jaguar. El canto nos refuerza también la existencia de un orden circular en la relación de acciones desencadenantes de otras acciones. Esta circularidad nos remite a relaciones de interdependencia entre distintos seres del bosque. De acuerdo a esto podríamos entender también que una composición poética y narrativa responde a la circularidad de acciones que se suceden dentro del orden natural de las cosas, como parte de un orden cósmico.

Entre características particulares de la poesía asháninka, podemos ver que los símbolos evocados en las canciones y adivinanzas cumplen roles sociales y ambientales como, por ejemplo, hacer llover, llevar agua a la comunidad, alimentar a la familia, comunicarse con los distintos espacios del cosmos. Estas formas estéticas se reproducen al ser copiadas. Sin embargo, el gesto de la copia requiere de usos culturales tradicionales, en los que las formas estéticas del habla se adquieren. En cambio, en las representaciones visuales que hemos visto, existen pocos referentes visuales por copiar, como los diseños estrellados o los triangulares. En las representaciones visuales de tipo naturalista como las que hemos visto, el signo es creado desde algunas referencias, y lo que se copia son las atribuciones que el sujeto porta consigo; es decir, que lo que se reproduce en estos resultados visuales, son las acciones características de los sujetos.

La matriz occidental es distinta de la matriz cultural asháninka y, en ese sentido, lo que intento equiparar con poesía, requiere de otras categorías pero, aun así, es posible comparar y establecer las diferencias que nos lleven al menos, en esas diferencias, entender las particularidades de la expresión estética asháninka. En propuestas contemporáneas, se indagan modos de atravesar las fronteras del lenguaje y del signo lingüístico; bajo tal enfoque podemos encontrar en la estética y poética asháninka, un

gran campo de exploración dada su enriquecida producción simbólica que incluye sentidos relacionales y afectivos (Derrida 1986).

Entre varias otras diferencias entre las dos matrices en cuestión, podemos ver que en la cultura asháninka un signo no es tan sólo una representación de lo real, sino que es lo real. Aquello que en occidente se llama signo lingüístico, en la estética asháninka es un sujeto social. Es la distancia del sujeto con el signo lo que caracteriza al pensamiento moderno occidental (Latour 2007) y que lo diferencia de las expresiones estéticas originarias (Brea 2010). Por otro lado, mientras en occidente la poesía es un acto individual, en la sociedad asháninka, es una expresión colectiva; al menos la que aquí hemos visto.

Quisiera concluir que la poesía asháninka es parte de las expresiones rituales, festivas y míticas. Estas manifestaciones cargan en sí mismas una estética de la representación; esto las hace expresiones poéticas. Éstas existen dentro de un modo animista de ver el mundo (Viveiros de Castro 2010).

2. Segunda serie gráfica: Medicina asháninka

El proyecto gráfico sobre medicina asháninka tuvo como propósito principal elaborar un álbum sobre plantas de la selva central y sus propiedades medicinales, ilustradas por los mismos comuneros de la Comunidad Nativa San Miguel Centro Marankiari. Por tales motivos se obtuvo, como resultado de los primeros talleres, ilustraciones descriptivas de las plantas. En estas representaciones, que tienden a lo taxonómico, fueron apareciendo elementos geo ambientales como el suelo, el viento, los cerros, y otros. También surgió, de un modo muy espontáneo, diseños geométricos asháninkas. Es posible que las formas estrelladas sean un signo femenino de lo sagrado. Lo he visto usar generalmente en rostros femeninos y lo reproducen mujeres en sus diseños.

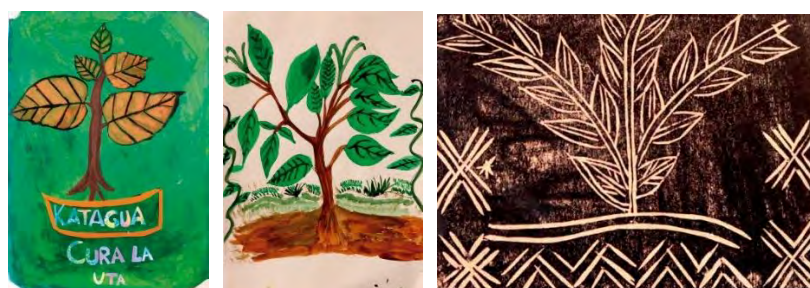


Figura 28. Varias representaciones de plantas medicinales en distintas técnicas. De izquierda a derecha: La katagua en acrílico y collage; el matico en acuarela, el mapibenki en xilografía. Fuente: Carrasco, Ana. 2021, [digitalización], Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.

Una vez que empezaron a representarse animales dentro de los talleres, éstos empezaron a tomar protagonismo en las composiciones; paulatinamente sus roles dentro de la curación fueron explicitados. En el siguiente grupo de imágenes nos encontramos con el proceso de la señora Ana Caleb. Ella elaboró matrices de animales que tienen fines rituales y chamánicos, como el loro y el jaguar, y posteriormente los asoció con la planta que ella estaba investigando: La Katagua. Cuando nos acercábamos a los procesos finales, en que los participantes podían unir distintas técnicas, ella reunió en un mismo espacio a todos los elementos.



Figura 29. Serie de estampas xilográficas de enredaderas.

Fuente: Carrasco, Ana. 2021, [digitalización], Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.

El uso de la xilografía junto a los talleres de ilustración botánica, ha generado interesantes resultados. Las profesoras Magdalena Samaniego y Zoila Samaniego han manifestado a lo largo de los talleres, un interés común por alcanzar resultados muy acordes a los ejemplos propuestos por los talleristas. Comenté, precisamente, que la copia es para los asháninkas una vía para el aprendizaje. Siendo Luis Torres el maestro que les enseñó xilografía, es entendible que ellas hayan aplicado cierta maestría en las técnicas con mucha naturalidad y sencillez, porque sólo intentaban seguir la indicación mostrada por el docente. En ambas he notado mucha insistencia en probar resultados sobre las matrices, hasta encontrar las texturas, formas, líneas y equilibrios necesarios entre fondo y figura. En estas ilustraciones sobre enredaderas se cruzan las fronteras entre el naturalismo y el uso de líneas geométricas. Las líneas, aunque rectas en algunos casos, nos dan como resultado una forma sinuosa. En el caso la figura de la derecha, las líneas rectas están dadas en el fondo. Se entrecruzan perpendicularmente y permiten que la planta manifieste sus formas.



Figura 30. Serie de xilografías aplicas en ilustración El bosque.

Fuente: Carrasco, Ana. 2021. [digitalización], Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.

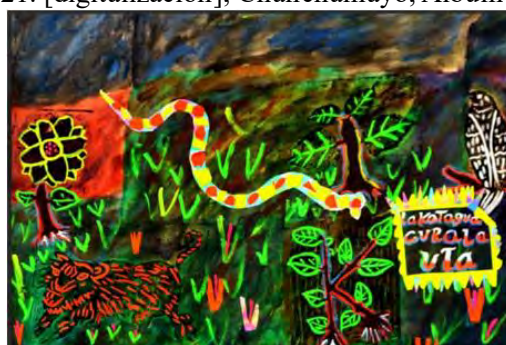


Figura 31. Representación de la Katagua en el bosque junto a otras especies.

Fuente: Caleb, Ana. 2021. *La katagua*. [digitalización] Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.

En la ilustración de Ana Caleb vuelve a aparecer la circularidad como ritmo compositivo y narrativo; ésta parecer iniciar por el lado derecho con el loro, sigue con la planta *Katagua*, luego nos lleva al jaguar, el girasol y, finalmente, con la serpiente retorna en sentido diagonal a la planta. Aunque no podría yo fundamentar una razón específica por la que todos los animales están distribuidos en el espacio, lo que sí puede verse es que todos los elementos están en relación. La creadora de esta pieza dijo, durante los talleres que “si no existirían los animales tampoco existirían las plantas; sin las plantas no existiría la medicina y tampoco existiríamos nosotros” (Ana Caleb, conversación, febrero 2021). El sentido en que se desplaza la serpiente, de arriba hacia abajo, reproduce el sentido diagonal que anteriormente vimos sobre la presentación de *Marankiari*. Similares modos de representación de la serpiente los he encontrado también antes; puede deberse a que existió algún tipo de referente gráfico. Sin embargo, más tratar de interpretar cuál es la referencia gráfica, lo que resulta importante es valorar que ciertos íconos y formas tienden a fijarse. El sentido diagonal de la serpiente o la boa, por ejemplo, nos muestra que ella no asciende, sino que baja desde las montañas hacia los ríos, en el mismo modo que lo hacen los ríos, porque la serpiente y el agua están vinculadas, por lo tanto mantienen un mismo comportamiento.



Figura 32. Representaciones del viaje de la ayahuasca.

Fuente: Carrasco, Ana. 2021. *Los viajes de ayahuasca de Eusebio*, [digitalización], Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.

El viaje de la ayahuasca tiende a la narración y a la vibración. La primera imagen que Eusebio esbozó, nos cuenta acerca del acto de la ayahuasca cuyo inicio está en el ser humano que tiene el sueño. Mas, en su segunda intento, Eusebio representa a los seres que actúan en el viaje de la ayahuasca; nos lleva a visualizar un estado cósmico, una forma de existencia, que es vibrante. Ya no se representa al humano como centro de una narrativa, sino que se presenta a dos seres míticos que se miran entre sí: El jaguar y la boa, dos seres humanizados, que accionan en el tiempo del sueño unidos por la ayahuasca. Según lo que relató Eusebio cuando realizó esta ilustración, su inquietud era representar el momento de la sanación, a la familia y a la música. Dado que el parentesco asháninka no se limita a los seres humanos, sino a todos los seres no humanos que son buenos (Weiss 2005), se diría que Eusebio logró su objetivo al representar a dos asháninkas parientes suyos, cuya forma, rol y forma de acción, actúa en la dimensión del sueño a través de las vibraciones musicales.



Figura 33. Estampa xilográfica del jaguar, sheripiari o tabaquero.

Fuente: Samaniego, Leydi. 2021. *El sheripiari*, [digitalización], Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.

El jaguar es el tabaquero que a través de la hoja de tabaque puede transformarse. La transformación en jaguar es el máximo signo de elevación espiritual que puede tener

un chamán. A través de la xilografía, Leydi Samaniego representó al *sheripiari* o tabaquero, el sabio asháninka por excelencia. Para representar al jaguar, Leydi graficó hojas de muchas dimensiones. El jaguar, que camina por el bosque en el plano de la tierra, está ubicado en el centro de la escena y nos mira en medio de ellas. Leydi me dijo en aquella ocasión, que sospechaba que su abuelo era tabaquero y que podía convertirse en jaguar. Me explicó también que el jaguar puede *ver* gracias al tabaco. Este *ver* es una capacidad extra sensorial; implica poder ver otras dimensiones de la realidad y a los seres que la habitan. No logro recordar dónde, pero recuerdo que alguna vez alguien me explicó que “cuando consumes las plantas sagradas, se te aclara la visión y entonces te das cuenta que estás rodeado por animales, por todos lados, y todos te miran, así como cuando tú miras una película”. El *ver*, en los modos que ve el jaguar, es una capacidad que va más allá de lo humano, y que probablemente no se pueda entender si no es desde el lenguaje de las plantas. Este modo del ver, nos reta -en dimensiones que escapan a nuestros recursos dialécticos-. Lo visual asháninka no radica sólo en los recursos gráficos que pueden ser utilizados por los artistas de la comunidad, sino que la visualidad es una forma de relación, que no sólo cuenta con los recursos físicos como la vista humana, sino también con la visualización de las memorias dentro de un contexto cósmico. Por eso es que las personas pueden dibujarlas, porque de algún modo las han visto, sea prestándose recursos de la cultura urbana, o porque las encuentran en las formas físicas del entorno que los rodean, en las líneas descendentes de las montañas, en las ondas de los ríos, en los modos en que cae la lluvia, en todos ellos, aquello que no se ve, se deja ver.



Figura 34. Ilustración en técnica mixta del eucalipto.

Fuente: Sankash, Maik. 2021. *El eucalipto cura la tos*, [digitalización], Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.



Figura 35. Ilustración en técnica mixta del Moytontsipari.

Fuente: Samaniego, Alexandra. 2021. *Moytontsipari*, [digitalización], Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.

Estas dos últimas ilustraciones pertenecen a los pre adolescentes: Maik de 12 años y Alexandra de 13 años. En el aspecto formal, vemos que se aplicaron técnicas mixtas como la acuarela, xilografía, rotulador y papel adhesivo fluorescente. En ambas ilustraciones podemos hallar todas las técnicas aprendidas durante los talleres de *Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka*: xilografía acuarela, letrismo, acrílico y collage. En la ilustración de Maik podemos leer la frase “cura la tos” con letras en forma de hojas. A través de los colores muestra los tipos de suelo en que habita el árbol. Realiza contrastes entre el naranja de la tierra con el verde del árbol pues, de no ser así, la imagen se fundiría con los cerros de fondo. El agua trae otro color y una dirección vertical del movimiento que, como en anteriores representaciones hechas por otros participantes, viene en pendiente desde lo alto hacia el suelo. Del lado izquierdo hace uso de las letras capitales para mostrar la relación del eucalipto con las aves; del lado derecho muestra la propiedad de la planta. Aves y serpientes se relacionan con las ramas del árbol y con ello, están mencionados casi todos los elementos de esta representación. Por otro lado, Alexandra ilustró el Moytontsipari. En su composición destaca el diseño radial. El uso de los colores flúor, colores acuarelados en el fondo y estampados con tinta xilográfica negra se entrelazan entre sí. En este ejercicio se refleja una práctica que fue común a varios participantes, que consistió en el préstamo de matrices de grabado para aplicarlos en sus estampas. El bosque fue representado de esa manera, con una secuencia de estampados de distintas plantas. El uso de patrones marca el ritmo de esta representación, que se quiebra con las líneas concéntricas en la figura central. Alrededor de la figura principal, que es la planta Moytontsipari, composiciones triangulares refuerzan la conexión con la simbología asháninka que suele estar presente en la pintura facial femenina. Esta imagen sugiere una organización espacial en torno a líneas de

tensión diagonales y líneas horizontales. Los colores flúor ayudan a destacar las líneas principales, y la tinta negra amalgama el conjunto de líneas creadas con los estampados.



Figura 36. Ilustraciones del quepishire o amargón por la Señora Victoria Samaniego.
Fuente: Carrasco, Ana. 2021. [Digitalización], Chanchamayo, Álbum de plantas medicinales.

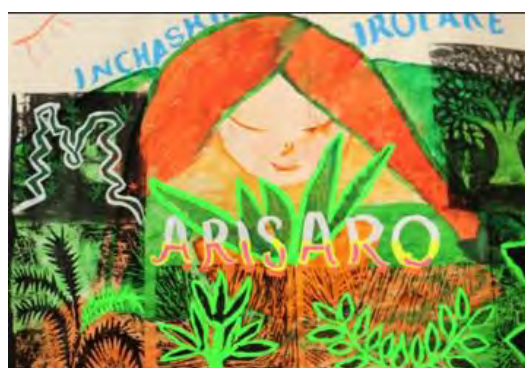


Figura 37. Ilustración con técnica mixta del Marisaro.
Fuente: Samaniego, Magdalena. 2021. *Marisaro*, [digitalización], Chanchamayo, Álbum de Plantas medicinales.

Las ilustraciones de la figura 36 y 37 tienen como tema general la curación de la familia y la sabiduría de la mujer. La señora Victoria Samaniego, adulta mayor que entonces tenía 65 años, ilustró el *quepishire* a través del dibujo y la xilografía. Victoria Samaniego guarda muchas relaciones éticas con el bosque en sus prácticas cotidianas; está en contra de *cansar a la tierra* con excesiva cantidad de cítricos, café y productos afines destinados al mercado. Ella y su esposo, el sabio Alfonso Samaniego, consumen preferentemente lo que le brinda el campo a través el huerto familiar. El bosque en San Miguel está casi extinto, así que no conviven con lo que suele llamarse *el monte real* pero sí guardan las relaciones que se deben tener con él. Victoria Samaniego está vinculada a la medicina desde la afectividad y el cuidado de la familia. Tanto el cuidado familiar y el cuidado de los niños, mujeres, y de la salud de todos los familiares, proceden de las

bondades del bosque. En la ilustración *Quepishire*, Victoria Samaniego utilizó varias pequeñas tablillas para representar cada letra; este fue un esfuerzo bastante considerable, sobre todo porque la xilografía no ha sido sencilla para ella; las tablillas juntas me regresan a la idea de relación, en donde varias cosas juntas dicen algo. Entre sus anécdotas recuerda que con esta planta curó a una turista. Esta anotación en su obra, nos permite conocer la faceta diplomática y cosmopolita de San Miguel, una comunidad que acoge a pocos visitantes en donde la mayoría de ellos llega desde tierras extranjeras.

El Marisaro también nos habla de lo maternal del cuidado familiar. La profesora Magdalena Samaniego centró su investigación en la planta del Marisaro. Antes de estructurar su ilustración, Magdalena concibió la idea de una mujer que englobara a todas las plantas medicinales del bosque. De modo que en esta ilustración aparece de un modo reforzado, la relación entre lo femenino, el parentesco y la medicina, como una unidad que se nutre y reproduce en la familia. Alrededor del Marisaro existen varias especies de plantas; estas varias especies han sido representadas con matrices xilográficas que la profesora se prestó de sus parientes. Al ser ésta una ilustración hecha con partes de otras ilustraciones de los parientes de Magdalena, se podría decir que en ella está representado un eco sistema familiar.

3. Tercera serie gráfica: Mapa mítico de la Comunidad San Miguel

El proyecto Cushma: soporte de la vida social asháninka gira en torno a la memoria mítica que actúa como fue histórica. Trata sobre la historia de San Miguel. Recurre a una metodología de investigación participante y procesos gráficos narrativos. Con tales recursos pretendo mostrar un modo alternativo de historiografía. Partí con la suposición y llegué a la constatación, que la narración mítica incorpora en su narrativa a la modernidad, para interpretarla y darle un orden o lugar cósmico. Más allá de lo que yo buscaba demostrar cuando elaboré ese proyecto, a través de las ilustraciones y de los procesos creativos, han salido a la luz muchas otras interpretaciones sobre visualidad y memoria mítica asháninka, que a continuación comparto.



Figura 38. La pareja de esposos Victoria Arroyo y Alfonso Samaniego visten cushmas conmemorativas de la historia mítica del Perené.

Fuente: Carrasco, Ana. 2023. [Fotografía], Perené, colección particular.



Figura 39. Ilustración xilográfica de personajes.

Fuente: Proyecto cushma. 2023. [composición digital], Chanchamayo, colección particular.

Las cushmas que se elaboraron en el proyecto Cushma: soporte de la vida social asháninka, cumplen una función conmemorativa de la organización del espacio social, mítico e histórico de la comunidad San Miguel Centro Marankiari y del Valle del Perené. Sobre estas prendas se estamparon imágenes organizadas de acuerdo al rol y lugar al que pertenecen los personajes. Por ejemplo, el colibrí es un ave espiritual, que habita las montañas. El colibrí de Ana Caleb habita en las montañas, por eso es parte de la cushma femenina de cerros sagrados.

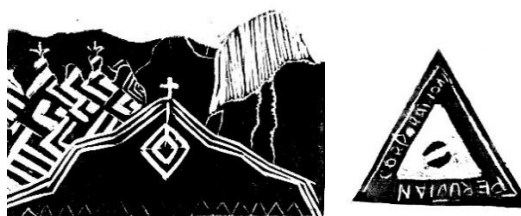


Figura 40. Ilustración xilográfica del Cerro La Sal y La Peruvian Corporation.

Fuente: Proyecto Cushma. 2023. [composición digital], Chanchamayo, colección particular.

Éste ha sido el primer proyecto en el que yo he intervenido también como ilustradora. Lo hice para completar algunas series narrativas. En ese caso, ilustré el Cerro

de la Sal y el ícono de la *Peruvian Corporation*. Otras participantes ilustraron la llegada de la Colonia del Perené; el encuentro de Miguel Samaniego con la que sería su esposa yánesha, Sabina; el puente *Peruvian* y otros símbolos que evocan al río. Estas matrices son parte de la *cushma* femenina que rememora al Río Perené y a los eventos que sucedieron alrededor suyo. Esta *cushma* la viste la sabia Victoria Samaniego en la figura 38. A su lado, su esposo Don Alfonso viste la *cushma* que conmemora la fundación de la Comunidad Nativa San Miguel y la llegada del fundador Miguel Samaniego con sus dos esposas.



Figura 41. Ilustraciones de la llegada de Miguel Samaniego con sus dos esposas por la Comunera Carmen Shimilba.

Fuente: Proyecto *cushma*. 2023. [composición digital], Chanchamayo, colección particular.

En las dos ilustraciones de la Figura 41 podemos ver la misma representación en dos técnicas diferentes. Se trata de la llegada de Miguel Samaniego con sus dos esposas al territorio que actualmente habita la Comunidad Nativa San Miguel. La primera imagen fue elaborada con pincel y la segunda con xilografía. Una misma persona, la artesana Carmen Shimilba, es autora de ambas ilustraciones. La xilografía nos muestra una economía de las líneas que, entre sí, tejen espacios y construyen capas visuales. Coloca como imagen central a Miguel Samaniego. A sus dos lados, sus esposas están asociadas a montañas que tanto representan a dos etnias, como a dos grupos familiares. La zona oscura de la xilografía crea una división entre personas, tierra, montañas y cerros. Las mujeres tienen diferentes grafías en su vestimenta, que son propias de la etnia yánesha en el personaje Antolina y de la etnia asháninka en el personaje de Sabina. En realidad, entre ambas etnias existe mucha similitud en sus diseños. Miguel Samaniego viste su banda distintiva de Jefe y corona, uso que exclusivamente masculino.





Figura 42. Ilustraciones geométricas.

Fuente: Proyecto Cushma. 2023. [Composición digital], Chanchamayo, colección particular.

En la Figura 42 encontramos una serie de ilustraciones que se corresponden unas a otras en el uso de ciertos elementos compositivos. Estos símbolos, a pesar que comparten principios formales, generan distintas estructuras visuales, ritmos y significados. En la esquina superior izquierda tenemos un dibujo elaborado por Sharol Samaniego, una joven diseñadora asháninka, en donde vemos un árbol entre montañas, elaborado con tinta aguada sobre papel. Este árbol expide ondas que simbolizan el canto: *Ojeee*. Al derecho de este dibujo vemos una xilografía en la que el árbol Ojé fue abstraído. Esta xilografía se estampó sobre una tela teñida con caoba y es parte de la vestimenta que conmemora a este árbol. En la esquina superior derecha vemos el logo que identifica a este proyecto. El logo rescata elementos de los símbolos anteriores y crea uno nuevo. Este logo le fue presentado a Sharol; al verlo ella expresó: “parecen tres cerros, que pueden representar a tres comunidades; también puede ser una mujer que es la líder de una comunidad; camina junto a dos músicos” (Sharol, conversación, marzo de 2023). En la esquina inferior izquierda vemos la representación de la flor de la ayahuasca. Es un diseño radial en el que predominan las figuras triangulares de manera generativa. Los otros cuatro diseños que se ven en la segunda fila de imágenes nos muestran variaciones del uso radial y de las líneas triangulares. Hasta ahora podemos asentir que en la simbología asháninka, las figuras triangulares conforman un universo polisémico donde los íconos, símbolos y figuraciones, toman significados de acuerdo a cómo interactúan unas imágenes con otras. Es como un alfabeto, donde varias letras juntas representarían distintos signos tantas veces sean reorganizadas; sin embargo, en este sistema simbólico podemos ver que existe una gran plasticidad en el modo en que se construyen significados. Tal vez es porque las figuras geométricas pertenecen a una dimensión distinta a la abstracción y son entes vivos, que actúan en los eventos festivos y rituales. Es decir, que son también sujetos sociales. Las abstracciones geométricas hasta ahora vistas nos remiten a entidades simbólicas tales como: árboles, montañas, sonidos, voces y personas. Su ritmo y distribución tiene dimensiones anímicas, sagradas y rituales. Estas entidades evocan memorias; tienen agencia sensorial, social y sagrada, entre varias otras.

Si regresara al proyecto inicial de la poesía asháninka, tendría que agregar que lo plástico de los símbolos es parte de lo poético, intrínseco en la visualidad asháninka. No son sólo “rayitas delgadas”, como escuché alguna vez sobre alguna diseñadora que me compartía sus apreciaciones sobre “lo poco desarrollado que está aún el arte asháninka”. El arte asháninka está nutrido de expresiones simbólicas complejas, capaces de incidir en las subjetividades personales y colectivas.



Figura 43. Mosaico de seres míticos en diversas técnicas.

Fuente: Proyecto Cushma. 2023. [Composición], Chanchamayo, colección particular.

En la Figura 43 vemos una serie de ilustraciones realizadas con técnicas diversas de dibujo y estampado. En la fila superior están representadas tres distintas interpretaciones de la historia del Tigre encadenado, un ser mítico que, se dice, habita entre los cerros superiores que tutelan a la Comunidad San Miguel. Las dos primeras ilustraciones nos muestran al tigre mirando hacia el frente. Esto me lleva a recordar la expresión que mencioné anteriormente “ellos nos miran [los seres sagrados], por eso nos va bien”. La tercera ilustración nos muestra a dos chamanes cuyo accionar está relacionado al encadenamiento del tigre. La sabia Pachaka explicó que el tigre encadenado era una chamán muy poderoso; había un chamán malo que encantó al chamán bueno porque tenía envidia de su poder. En la segunda fila vemos a deidades que están asociadas a espacios geográficos. El primero es un estencil que muestra las garras del Pakitsa, que significa gavián, un ave mítica que solía comer asháninkas. El gavián solía aprovecharse de los viajeros que entre esos cerros iniciaban el peregrinaje hacia el cerro La Sal. La imagen siguiente representa, a través de formas triangulares, al mismo personaje; los ojos del Pakitsa han sido representados en xilografía por la misma artista que representó la garra, la artesana Lizbeth Samaniego. La siguiente ilustración es un dibujo, realizado por Impirita Samaniego. Éste muestra la estrategia desarrollada por los

proporcionado por el Historiador chanchamaíno Niel Macedo. Este mapa mítico intenta dar cuenta de cómo los personajes sagrados organizan la vida social asháninka y la sacralizan espacial y temporalmente (Varese 2022).



Figura 45. Serie de cushmas sobre la memoria histórica de San Miguel.
Fuente: Proyecto cushma. 2023. [Composición digital], Chanchamayo, cushma.org.

La serie mostrada en la figura 45 consiste en una cushma femenina y dos cushmas masculinas. En ellas vemos algunos hitos históricos del Valle del Perené y del Valle del Perené. La cushma dedicada al Río Perené muestra eventos históricos que sucedieron alrededor del curso del río. La cushma siguiente conmemora la fundación de la Comunidad San Miguel, empezando por la llegada de Miguel Samaniego con sus dos esposas con las que se crean dos líneas de parentesco dentro de la comunidad, así como eventos que influyeron el desarrollo sociocultural de la comunidad, como la llegada de la escuela y de los servicios básico. La tercera cushma es masculina y está dedicada al árbol Ojé; dada sus dimensiones sagradas, se le elaboró una cushma exclusiva.



Figura 46. Cushmas conmemorativas de los cerros sagrados del Perené.

Fuente: Proyecto cushma. 2023. [Composición digital], Chanchamayo, cushma.org.

En la segunda serie vemos también dos cushmas masculinas y una cushma femenina. En las dos primeras cushmas masculinas se alude a los seres míticos anteriormente mencionados: El Manitisi y el Pakitsa. La tercera cushma es amarilla, teñida con cúrcuma; representa a cerros sagrados femeninos. Estas cushmas representan a entidades que marcan hitos en el espacio sagrado de los asháninkas. Las xilografías son composiciones narrativas. El acto narrativo se expresa en una suerte de gestos y acciones que los personajes realizan: vuelan, caminan y, sobre todo, miran. La mirada de los personajes actúa como una suerte de puente relacional entre nuestro presente y el pasado mítico; nos invita a devolverles la mirada y así participar de la reciprocidad visual (Latour 2007, Berger 2005).



Figura 47. Detalle de cushma sobre el Pakitsapanko elaborado por Miriam Samaniego.

Fuente: Proyecto Cushma. 2023. El vuelo del Pakitsa a punto de ser atrapado con un ardid de los asháninkas, [detalle de fotografía], Chanchamayo, Cushma.org.

Algunas conclusiones generales sobre la representación en este proyecto, se pueden leer desde aspectos simbólicos y aspectos plásticos. Por un lado, los seres míticos responden a dimensiones espaciales y temporales. Son sujetos en tanto tienen la capacidad

de comunicarse, realizan acciones (Viveiros de Castro 2010). No sólo son un recuerdo, sino que existen en formas concretas presentes en el entorno (Latour 2007) y tienen agencia social desde la memoria mítica (Varese 2022). La reproducción cíclica del pasado a través de distintas acciones de representación, inserta a habitantes y entidades en un mapa mítico que ordena y orienta el presente.

Desde las artes plásticas podemos encontrar una serie de cuestiones procesuales. En todos los ensayos compositivos realizamos inicialmente dibujos sobre el tema a retratar. Al momento de llevar el boceto a la matriz de madera, las formas fueron abstraídas y se utilizaron símbolos que actúan de frontera entre lo figurativo y lo abstracto. En las composiciones los personajes suelen mostrar una suerte de centralidad sagrada, esto se refuerza con el conjunto de líneas que convergen en el centro o que colocan al personaje en el plano central. El uso de planos, más que ser naturalistas, son planos simbólicos que nos dicen en dónde es que los personajes actúan: cielo, tierra, montañas. El grosor mismo de la línea actúa como diferenciador de planos y del protagonismo del ser representado. El uso de la línea y de la relación entre claro y oscuro en la xilografía, han sido adquiridas como una suerte de criterio común, que se ha reforzado a medida que se producían más resultados a nivel de todo el colectivo de creadores.

Esta serie nos permite reconocer que los hechos que se entienden desde una narración mítica estructuran un orden cósmico. Los hechos históricos están protagonizados por seres que no sólo existieron en el pasado, sino que siguen existiendo en la memoria, y que brindan respuestas al presente cuando se les evoca (Varese 2022).

4. Aproximaciones a la visualidad asháninka en los conceptos de poesía, medicina y mapas de memoria en la Comunidad San Miguel.

Podemos comprender que la visualidad en la comunidad San Miguel está presente en formas de creación colectiva a través de la corporalidad en el uso de pintura facial, en el uso de prendas pintadas con formas geométricas, sonidos, movimientos, musicalidad y en actividades comunitarios como el baile y la fiesta⁹. Las representaciones realizadas en

⁹ A mediados del año 2024 el Centro de culturas indígenas del Perú, con base en Villarrica, promovió un encuentro de artesanas yáneshas con artesanas de la Comunidad San Miguel Centro Marankiari. En ese encuentro las visitantes yáneshas estuvieron acompañadas de músicos. Por su lado, los pobladores de San Miguel las recibieron con música y bailes. Fue un momento cargado de emociones y afectos. Nuestro rol -y el motivo de la visita- fue enseñarles las artes del estampado. Los visitantes se fueron muy agradecidos y también sorprendidos porque hallaron entre ellos muchos indicios de parentesco. Posteriormente dos comuneras de San Miguel devolvieron la visita a la Comunidad yánesha Unión de la Selva, en donde los comuneros las recibieron también con música y cantos. Durante la noche nos invitaron a una fogata musical. En ese encuentro artístico los sonidos y movimientos ejecutados por las mujeres asháninkas causaban mucha emoción y sorpresa. Existe mucha admiración entre yáneshas y asháninkas por

los proyectos mencionados, como el árbol que emite quejidos, el chamán que encantó a otro chamán, la serpiente y el jaguar que se aparecen en sueños, nos hablan de un universo cósmico que normalmente no son retratados. Estos elementos generalmente son visualizados por el chamán a través de prácticas rituales. Sin embargo, en la comunidad San Miguel, los participantes han accedido a imágenes y visualidades no mediadas por el consumo de plantas en rituales, salvo la ilustración de la ayahuasca de Eusebio Samaniego. En los ejercicios gráficos que pudieron realizar adultos y niños, las ilustraciones muestran un entendimiento del espacio; éste puede organizarse en secuencias, jerarquías u otras relaciones en las que participan humanos y *no humanos*. Existe, entonces, un universo visual no material que se ha hecho sensible a través de los talleres realizados. En ello han intervenido soportes como el papel, cartulina y una serie de técnicas gráficas.

En una era regida por tecnologías de la imagen, las personas aún mantenemos la posibilidad de construir nuestras propias relaciones con ellas (Berger 2005); me animaría a decir que en el caso de la comunidad San Miguel, el rito, la música y la narración son conforman la tecnología de lo visual (Varese 2007). La memoria mítica asháninka estructura el espacio-tiempo en donde dialogan sujetos sociales vinculados a la comunidad por relaciones de parentesco. Esto lo hemos visto a través de la poesía asháninka. Primero se ha mostrado corporal y sonoramente. Luego de eso se ha hecho visible. En el proceso de simbolizar a los personajes de cada poesía, se ha construido un propio lenguaje visual, poético y narrativo. La narración no es sólo tiene connotaciones míticas, sino que es un ejercicio ético y racional. Las personas narran para explicar cómo es que dos símbolos pueden ser compatibles y no necesariamente antagónicos. La memoria colectiva está sustentada en la vida cotidiana, que es también vida sacralizada, porque se desarrolla en un entorno sacralizado. Las interacciones pueden desencadenar un evento meteorológico, como lo dice la narración sobre del ave Tsonkiri cuya tristeza y canto desencadena la abundancia de peces que deviene finalmente en fiesta comunitaria. Las ilustraciones nos conectan con símbolos sagrados con mucha espontaneidad y crean un texto visual alternativo a la poesía que representan. Como dice Derrida (1986), tanto el texto como la imagen que lo representa, expresan significados que no necesariamente son codependientes, sino que interactúan y crean múltiples significados (Derrida 1986). En el

las expresiones corporales y vocales. Me animo a concluir que lo festivo en la música es parte de su carga estética.

caso de las ilustraciones asháninkas, lo visual nos habla de un modo vivo, porque los elementos que representa están vivos (Latour 2010).

La medicina tiene dimensiones físicas, espirituales y ambientales. En la representación de la medicina se ha repetido constantemente las relaciones de codependencia entre seres vivos humanos y no humanos. Las ilustraciones nos muestran que los personajes míticos asociados a la medicina siguen teniendo un lugar importante. Si bien no existen las figuras chamánicas que hacen operativas la acción del jaguar y otros seres chamánicos, se conserva la idea que existen curanderos en otras comunidades a los que eventualmente se deberá visitar. Lo que evidencian también las representaciones sobre la medicina es que la enfermedad y la curación son situaciones espirituales, por lo tanto deben abordarse desde esa dimensión (Weiss 2005).

La memoria de los lugares sagrados nos ha posibilitado encontrar relaciones entre tiempo y espacio, así como valores éticos de relación entre seres míticos y seres humanos (Descola 1996). En estos ritmos, la circularidad nos devuelve a una esperanza de orden en medios del caos; el caos es generalmente originado por la depredación que amenaza la vida comunitaria (Varese 2022). El orden está regido por los seres míticos que han sido parte de tiempos caóticos. La vida cotidiana está demarcada por hitos. Los hitos de la vida mítica permiten identificar a los hitos del tiempo moderno, y a las transformaciones geográficas y sociales. En todas ellas, los símbolos muestran permeabilidad para reconfigurarse, como los diseños triangulares de Sharol. Personalmente considero que el proyecto *Cushma: soporte de la vida social asháninka* ha sido el más complicado de explicar en esta tesis, porque en los talleres ha proliferado el universo simbólico, de modo que existen muchas relaciones visuales que aún deben procesarse.

Los conceptos de poesía, medicina y memoria nos llevan a distintas dimensiones de la visualidad. La visualidad *vista* desde la Comunidad San Miguel también, discute la materialidad, y nos demuestra, en la experiencia con la comunidad San Miguel, que ésta existe antes que las herramientas artísticas, y se deja ver a través de ellas; a su vez, a través de los recursos técnicos, encuentra también el modo de ocultarse. Es aquello que se oculta lo que persigo; empero, es posible que en camino no haga más que realizar una insuficiente traducción (Viveiros de Castro 2010) mas, aún peor que ello sería la certeza de haberlo hallado sería el fin de todo aprendizaje.

La historia como construcción comunitaria, que se estructura desde el tiempo mítico requiere establecer puntos de origen que son puntos de memoria, y puntos de partida del tiempo circular. Al establecerse los mitos fundantes toco acto fundador es un

acto mítico, por eso los fundadores de comunidades se convierten en un hito; sus hijos vivos son en un referente de ese pasado; los jóvenes representan a su historia a través de sus pinturas faciales. El paisaje también es una memoria, a través de sus vetas que rememoran al tigre atrapado entre rocas; a través de las formas en que una montaña sobresale; el río a través de su recorrido y su relación geológica que le han ser lineal o diagonal. En la sociedad asháninka toda imagen tiene significado, por eso el maquillaje es muy importante. Desde nuestra perspectiva occidental, son muchos los planos de significación que no vemos o que no nos resultan obvios. Sin embargo, hasta donde hemos podido ver, podemos también entender que todos somos portadores de memoria, no sólo en nuestra subjetividad, sino en nuestro propio cuerpo.

Conclusiones

Los procesos mostrados demuestran que, a través del arte, las comunidades originarias pueden representar y comunicar su propio universo simbólico y fortalecer a través de ello sus lazos comunitarios intergeneracionales. El arte asháninka se puede ver en adornos sobre prendas con líneas, pintura facial. Este arte utiliza líneas esquemáticas que para el observador -comprador de experiencias-, pueden no ser complejas. Esto se debe a que en culturas no hegemónicas el cuerpo, el gesto y la oralidad es el instrumento de representación del universo simbólico (Rivera 2015) pero, además, responde a que la sociedad asháninka lo simbólico encuentra grandiosidad en lo que rememora, no en la pieza por sí sola.

Respecto al rol que han cumplido las artes visuales, las ilustraciones producidas en los talleres ha sido una deglución de las herramientas visuales de las artes plásticas (Yllia 2025); el lenguaje mítico ha tomado el cuerpo visual que occidente le ofrece y a través de sus mismas herramientas, ha traducido su pensamiento (Giunta 2014). Los procesos de investigación a través del material, han sido también un modo de decodificación del campo del arte, para luego regresar al campo mítico. La estampa xilográfica ha tomado un gran protagonismo en estos procesos. Es el recurso técnico que mejores resultados visuales y potencial artístico ha mostrado en su utilización. En definitiva hemos tenido la dicha de ser parte de un aprendizaje compartido desde las artes (Barbosa 2022); la estética asháninka nos ha transportado a otras capas de la realidad de lo visual, y nos ha aportado nuevas herramientas de racionalidad (Fals Borda 2020; Latour 2007).

Entre los asháninkas el sabio o sabia es que quien practica con maestría un hacer y tiene la capacidad de generar productos con ello o transferirlo a otra persona. Luego de estos cinco años de convivencia con la Comunidad San Miguel, no he visto que se haya generado la figura del maestro cultor de las artes plásticas dentro de la comunidad como sí ha ocurrido, por ejemplo, en Paucarquillo con Pablo Amaringo (Villar s/f), pero son mujeres artesanas las que sostienen el vínculo con las prácticas que compartimos. A pesar del celo en su hacer, la mujer artesana es la que más dispuesta está a compartir sus conocimientos en ocasiones de intercambio. La transferencia de las técnicas aprendidas queda en manos de las artesanas y docentes asháninkas, quienes tienen un rol transmisor

y reproductor de las prácticas. Es posible que la juventud se interese en ello, pero sus dinámicas de vida cotidiana no suelen ser igual de comunitarias como lo muestran las mujeres mayores.

La presencia de la memoria como eje articulador de las subjetividades ha sido contundente a lo largo de estos talleres y sus resultados. Junto a la memoria, las redes de parentesco han sido articuladoras de colectividad. Estas redes, como lo hemos visto en las ilustraciones, tienen la capacidad de reproducir modos de ver (Berger 2005) y de estructurar la visualidad a través de memorias del tiempo mítico, organizaciones del espacio, e incluso lenguajes formales de la ilustración. Pese a que cada persona ha realizado trabajos individuales, la conexión entre resultados es muy visible.

Queda en cuestión la comprensión del *ver* como una capacidad exclusivamente humana y exclusivamente corporal. El *ver*, desde una explicación chamánica, es una capacidad ritual y espiritual; es un conocimiento que procede del bosque, en donde son mediadoras las plantas; el *ver* -como el ingreso a otra dimensión- también se consigue a través de llaves de acceso (Varese 2022); tal vez estas experiencias han sido una llave de acceso a otros modos de ver, y nuestras relaciones gráficas y creativas, un mundo cósmico en sí mismo.

Las estructuras míticas históricas expresadas en las ilustraciones pueden ser comprendidas dentro de un tejido de relaciones de codependencia. La memoria tiene como soporte al paisaje, es decir, al territorio. Sin territorio no existirían asháninkas; sin asháninkas no existiría memoria, porque los asháninkas las conservan a través de símbolos. Los símbolos son parte de la estética asháninka y son también entes comunicadores. Los asháninkas son también los que crean y transmiten los cuentos, canciones, trabalenguas, o adivinanzas. Al mismo tiempo, los cuentos, canciones, trabalenguas y adivinanzas, proceden de los sujetos del bosque, de sus gestos, de sus movimientos, de sus mensajes, de sus roles y de su participación en la circularidad cósmica (Fabián 2017; Alva 2021).

Los conceptos de poesía, medicina y la narración mítica, no son tan distintos entre sí, porque están atravesados por la memoria y la historia comunitaria. A veces pareciera que ya no existen formas de transmisión de la memoria cultural, porque éstas ya no se reproducen en lo cotidiano (Alva 2021). Sin embargo la riqueza simbólica mostrada en las ilustraciones nos dice que la memoria perdura, pero necesita medios para reproducirse. Los habitantes asháninkas están sensibles a conectar con la memoria porque aún están en el territorio.

Las ilustraciones que he podido mostrar se manifiestan como un arte narrativo. Se presenta de ese modo en la medida que los símbolos se acercan entre sí. Cuando los símbolos se relacionan se organizan bajo roles. Las distintas relaciones entre las imágenes nos han mostrado la plasticidad y polisemia de los signos, y sus operantes modos de convivencia. Podríamos decir incluso que en estas imágenes nos encontramos frente a sujetos narrativos, que nos llevan de un lado a otro de la visualidad; como si estuvieran también sembrando hitos dentro de la dimensión simbólica de las artes visuales en la posmodernidad.

La valoración del universo simbólico de las culturas originarias, especialmente las que han permanecido en una zona gris de la historia peruana como las poblaciones amazónicas de la selva central, debe contribuir a superar la mirada esteticista sobre las manifestaciones culturales amazónicas, y entenderlas como un sistemas de relaciones que se manifiesta a través de símbolos gráficos, corporales y de formas otras, que construyen lugares de enunciación, en donde se legitiman y reconstruyen la acción política de la memoria. Ampliar nuestra concepción de lo visual, a partir de los hallazgos con la comunidad San Miguel, nos alerta sobre los peligros de ser parte de las dinámicas cíclicas de la historia del arte en sus sentidos objetivistas, que restan sentido a las dimensiones simbólicas de la Amazonía y que refuerzan formas de explotación, sino ya de territoriales, de la estética y los símbolos¹⁰, dejando fuera del diálogo a todos los sujetos sociales que el arte amazónico convoca, y que son fundamentales para la existencia humana y de la biodiversidad.

Las relaciones entre imagen y conocimiento nos puede llevar a la construcción de nuevas realidades a través de la producción simbólica y establecimiento de una sensibilidad y comprensión más amplia de la realidad (Barbosa 2022). La práctica misma de las artes, los lenguajes compartidos en los procesos de creación, y la emancipación de la herramienta se puede entender como lenguaje construido en lo común, y como intelectualidad emancipatoria (Fals Borda 2020). La investigación abordada nos invita a entender que la enseñanza de las artes visuales en contextos comunitarios amazónicos debe ser un ejercicio político en pro de la justicia epistémica. Entender lo comunitario como un constructo contemporáneo, político y cultural, debe ser parte de esa preocupación. Como artistas, el trabajo en campo en contextos no occidentalizados ha de

¹⁰ Viene al caso reflexionar por ejemplo sobre la polémica en torno a la diseñadora Anís Samanés quien reclama como “suyo” el conocimiento y uso del Kené, por el solo hecho de ser “también” peruana.

llevarnos a comprender la importancia del estar juntos, establecer relaciones de interdependencia y reciprocidad entre quienes somos parte de una acción creadora.

Recomiendo que, al estar expuestas las generaciones más jóvenes a quiebres con sus matrices culturales por distintos factores, es menester que sean los docentes en Educación Intercultural Bilingüe, quienes adquieran y promuevan una mayor exploración del universo simbólico asháninka, así como las prácticas cotidianas en donde ello se reproduce. Coloco como ejemplo a la profesora Zoila Samaniego quien aplica, como docente de Educación Intercultural Bilingüe, el recojo de saberes intergeneracionales y el uso de técnicas de estampado dentro de sus proyectos educativos para la recuperación de la memoria oral y fortalecimiento del idioma asháninka en la educación primaria¹¹ (PE Museo Central de Reserva 2024). En la práctica educativa el diálogo con lo simbólico puede darse a través de distintas herramientas: narraciones; modelado con arcilla; creaciones visuales; creaciones audiovisuales; representaciones teatrales, entre varias otras. Las artes pueden ser un puente de conexión con aquello que la cultura letrada nos ha quitado. A pesar de su institucionalización occidental, las artes se mantienen en relación con dimensiones de la representación capaces de atravesar las fronteras entre matrices; son capaces de llevarnos más del presente y el olvido de lo que hemos sido.

¹¹ En el año 2024, Zoila Samaniego ganó el Concurso Docente Innovador del Museo Central de Reserva del Perú, con el proyecto *Apotsojeite, atsapayetero aitsari* para el fortalecimiento del idioma originario gracias a sus iniciativas en recuperación de memorias, valoración del patrimonio inmaterial, y el recojo de saberes a través de la investigación intergeneracional.

Lista de referencias

- Alva, Jacobo y Enrique Jacobo. 2021. “Historia de la comunidad asháninka el milagro y escuela: historia oral y memoria”. *Amazonía Peruana*, Volumen XVII, N°34, pp.175-202
- Balán, Eduardo. 2013. Prólogo. En *Puntos de Cultura. Cultura viva en movimiento*. Célio Turino. Caseros: RGC Libros.
- Barbosa, Ana Mae. 2002. “La reconstrucción social a través del arte”. *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada* 32 (4): 471-6.
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000129759_spa.locale=es
- Belaúnde, Luisa Elvira. 2013. “La patrimonialización del Kené Shipibo-Konibo y de la ayahuasca en el Perú”. *Cuadernos Arguedianos* 13 (13): 20-47.
<https://cuadernosarguedianosjma.escuelafolklore.edu.pe/articulos-pdf/edicion-13/13-20-47.pdf>
- Belaunde, Elvira (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Berger, John. 2005. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Brea, José Luis. 2010. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. 2017. *Belaúnde en la Amazonía*. <https://caaap.org.pe/2017/06/12/belaunde-en-la-amazonia-por-marc-j-dourojeanni/>
- Chávez, Harry. 2021. “Gráfica para el rescate de la sabiduría medicinal asháninka” En: Carrasco, Ana Cecilia (Ed). *Inchashipaye Abintayetajaeri. Álbum de plantas medicinales las plantas nos curan*. Chanchamayo: S.n.
- Degregori, Carlos Iván. 1992. Presentación. En Instituto de Estudios Peruanos, ed. *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*. Lima: IEP.
- Derridá, Jacques. 1986. *De la gramatología*. Barcelona: Siglo XXI.
<https://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2017/05/derrida-jacques-de-la-gramatologia-compressed.pdf>
- Díaz, Alida y Carlos Meza (2014). “Estudio Sociológico, demográfico y económico de las comunidades indígenas en la Región Ucayali: 1993-2007”. *Investigaciones sociales*, 18 (33); 187-199.

- Durand, Analí. 2015. Cuando los ríos se cruzan: Etnicidad, memoria y mitos en el Conflicto armado interno peruano. Una mirada desde el pueblo asháninka. Tesis de maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Espinosa, Oscar. “La violencia y la historia asháninka: de Juan Santos Atahualpa a Sendero Luminoso”. En: J.-P. Chaumeil, F. Correa, R. Pineda (editores). *El aliento de la memoria: Antropología e Historia en la Amazonía Andina*. Bogotá: Instituto Francés de Estudios Andinos - IFEA, Universidad Nacional de Colombia, 2015, 284-301.
- Fabián, A. 2017. “Educación asháninka en las comunidades nativas de la cuenca del río Tambo”. *Horizonte de la ciencia*, 7 (13): 91-101.
- Fals Borda, Orlando. 2020. “Experiencias teórico-prácticas”. *Cadernos CIMEAC*, 10 (3).
- Fernández, Camila y Enrique Mediavilla. 2022. “La relevancia de los lenguajes estéticos en los procesos educativos”. *Ciencia y educación*, 6 (1), 119-128.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8358264>.
- Finol, José Enrique. 2023. “El rito, ceremonia y eficacia simbólica. Una visión semiótica de la comunicación y el protocolo”. *Revista Protocolo y Comunicación* 1(1), 1-10.
- García, Pilar (2001). “La Amazonía Andina”. *Revista de Indias*, 61 (223), 487-491.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2498645>
- Giunta, Andrea. 2014. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*, traducido por Tamara Stuby. Buenos Aires: Fundación arteBA. 315 pp.
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/187633/CONICET_Digital_Nro.9c00deb3-0b10-4276-b11c-c3c30644e968_B.pdf?sequence=2
- _____. 2011. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno.
<https://rephip.unr.edu.ar/server/api/core/bitstreams/fd0436ba-c0c7-40e5-ac9d-ac6b46a78293/content>
- Gobierno de México. 2025. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-programa-cultura-viva-comunitaria-en-brasil-fue-creado-para-impulsar-fomentar-y-valorar-circuitos-culturales#:~:text=El%20Programa%20Cultura%20Viva%20Comunitaria%20fue%20creado%20en%202004%20con,programa%20como%20puntos%20de%20cultura>. Visitado el 10/01/2025.

- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1942-2019)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
<https://circulosemiotico.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/12/gruzinski-la-guerra-de-las-imagenes.pdf>
- Habermas, Jürgen. 1981. *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones S.A.
- Hvalkof, Soren y Hanne Veber. 2005. "Los ashéninka del Gran Pajonal". En: Santos, Fernando y Federica Barclay (Ed.), *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*. Balboa: Smithsonian Tropical Research Institute / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Ingold Tim. 2018. *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (PE). Visitado el 05 de enero de 2025.
<https://m.inei.gob.pe/prensa/noticias/poblacion-indigena-de-la-amazonia-peruana-supera-los-330-mil-habitantes-9232/#:~:text=En%20el%20marco%20de%20la,el%2047%2C8%25%20mujeres>
- Juanpere, P. (2018). "Del arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas". *452°F Revista de Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (19), 102-113.
<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21447>
- Keel, J. (1969). "Herbert Read on Education through Art". *The Journal of Aesthetic Education* 3 (4), 47-58.
- Klarén, Peter. 2011. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- La Serna, Juan Carlos. 2012. *Misiones, modernidad y civilización de los campos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____. 2010. *De golondrinos y enganches a empresarios exportadores. Historia del café y el cooperativismo en la selva central*. Lima: Junta Nacional del Café.
- Latour, Bruno. 2007. *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.
https://monoskop.org/images/f/fb/Latour_Bruno_Nunca_fuimos_modernos_Ensayo_de_antropologia_simetrica.pdf

- López, Marián. 2015. "Indicadores sobre prácticas artísticas comunitarias: algunas reflexiones". *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (10), 209-234.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/51693/47936>
- López, María Fernanda y Fernando García. 2024. *La Amazonía andina en el siglo XXI: neoextraactivismos, fronteras y resistencias*. Andrea Bravo, Editora. Buenos Aires: CLACSO; Guadalajara: CALAS.
<https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/251400/1/La-Amazonia-Andina.pdf>
- Macedo, Niel. 2019. *El poder de las actas. Documentos oficiales del Concejo de Chanchamayo (1883-1891)*. Lima: Universidad peruana Unión.
- _____. 2016. *Chanchamayo. Antología testimonial*. Lima: Universidad Peruana Unión.
- Macera, pablo y Enrique Casanto. 2009. *El poder libre Asháninka. Juan Santos Atahualpa y su hijo Josecito*. Fondo Editorial Universidad de San Martín de Porres.
- Ministerio de cultura del Perú. 2024. Bases de la Convocatoria Proyectos de arte para la transformación social.
https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/BASES_PROYECTOS%20DE%20ARTE%20PARA%20LA%20TRANSFORMACION%20SOCIAL.pdf
- Museo Central de Reserva. 2024. Acta de resultados IV Concurso Nacional Docente Innovador Mucen.
<https://mucen.bcrp.gob.pe/mucen/assets/img/componentes/acordeon/IV-CDI/iv-concurso-docente-acta-ganadores.pdf>
- Palacios, Alfredo. 2009. "El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas". *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (4), 197-211.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110197A>
- Quijano, Anibal. 2014. "Colonialidad del poder y clasificación social". *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Clacso: Buenos Aires.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad Letrada*. Arca, Montevideo.

- Santos, Fernando. y Frederica Barclay. 2005. *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*. Balboa: Smithsonian Tropical Research Institute / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Sánchez, Leandro. 2022. “Michel Foucault y Gilles Deleuze. Sobre la imagen, el poder y la resistencia”. *Perseitas*, (10), 379-398.
Doi: <https://doi.org/10.21501/23461780.4064>.
- Surrallés, Alexander. 2009. *En el corazón del sentido. Percepción, afectividad, acción en los candoshi, Alta Amazonía*. Lima: Institut français d'études andines.
<http://books.openedition.org/ifea/952>
- _____. 2022. “El territorio integral indígena como objetivo político”. En *Autonomías indígenas en la Amazonía Contemporánea*, editado por Rapahael Coliaux y Silvia Romio. Lima: Instituto francés de estudios andinos.
- Torres, Luis Felipe. 2013. “Entre la conservación y el desarrollo en la Amazonía peruana”. *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 1 (3), 10-21.
<https://www.redalyc.org/pdf/5523/552357217006.pdf>
- Turner, Víctor. 1988. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Traducido por Taurus, revisado por Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus.
https://archive.org/details/turner-victor-w.-el-proceso-ritual-ocr-1969-1988_202405
- Ulfe, María Eugenia. 2009. Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 38 (2), 307-326.
- Varese, Stefano. 2022. *La sal de los cerros. Resistencia y utopía en la Amazonía Peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 312 p.
- Villar, Alfredo (s/f). *Pablo Amaringo: El último visionario. En Usko Ayar. La escuela de las visiones*. Lima: Petroperú.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.
<https://www.jstor.org/stable/j.ctvm7bdz4>
- Weiss, Gerald. 2005. Los campa ribereños. En: Santos, Fernando y Federica Barclay (Ed.), *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*. Balboa: Smithsonian Tropical Research Institute / Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Yllia, María Eugenia. 2017. “Antropófagos y contemporáneos: paradojas y lógicas visuales en la pintura amazónica contemporánea peruana”. En *Arte y*

Antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes, editado por Giuliana Borea. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

<https://repositorio.pucp.edu.pe/items/4a34f6e9-6638-4076-a976-b3f46662e3ea>

Anexos

Anexo 1: Informe de actividades para la Municipalidad provincial de Chanchamayo

Primera sesión

07/02/2020 (mañana):

Asistentes:

- Victoria Arroyo de Samaniego
- Ana María Caleb Yumanga
- Alexandra López Jacinto
- Ruth Esther Gaspar Ramos
- Nolberto Morales Caleb
- Jean Pier Samaniego Sánchez
- Roger Samaniego Pérez
- Amelia Samaniego Pérez

Inicio:

- ¿Qué es la poesía?
Lectura comentada de extracto del poema: “El Río” de Javier Heraud.
- Demostración uso técnico de la xilografía.
- Revisión de diseño asháninka para ser insertados en las ilustraciones.

Desarrollo:

Selección de estribillos de canciones.

Aplicación de la ilustración:

Bocetos en relación al estribillo y al diseño asháninka.

Aplicación de la xilografía:

Aplicación de los bocetos sobre formatos de triplay.

Uso de buriles y gubias para realizar incisiones en el triplay.

Impresión de los tacos de triplay.

Maquetación manual de las impresiones.

Segunda sesión.

07/02/2020 (tarde): (los asistentes fueron los mismos que durante la mañana)

Inicio:

- Demostración del uso del papel, tijeras y cuchillas para elaborar plantillas de papel.

Desarrollo:

- Bocetos de motivos libres, inspirados en el diseño asháninka.
- Recorte de las plantillas.
- Impresión de las plantillas en papel.

Cierre:

- Análisis de los resultados técnicos en cuanto a la xilografía y al calado en papel.
- Copia y distribución de los ejemplares resultantes durante el taller de xilografía.
- Formación de grupos de trabajo para rescate de material lírico para ser utilizado en la siguiente sesión.

Tercera sesión

14/02/2020 (mañana)

Asistentes:

Magdalena Samaniego

Victoria Arroyo

Ruth Esther Gaspar Ramos

Lizandra López Jacinto

Jean Pier Samaniego Sánchez

Adela Samaniego

Majo

Jane

Inicio:

- Canto y baile asháninka animado por asistentes al taller.

Desarrollo:

- Selección de temas presentes en las canciones elegidas para la clase.
- Boceto en torno al tema elegido.
- Aplicación del diseño sobre el triplay.
- Uso de gubias sobre el triplay.

Cierre:

- Acuerdos para la siguiente sesión.
- Ejercicios de creación poética a partir de los diseños obtenidos.
- Opiniones y apreciaciones sobre lo desarrollado en los talleres.

Anexo 2: Anotaciones de campo de última sesión del taller de poesía asháninka.

Marankiari, 28 de febrero de 2020:

Hoy tuvimos una jornada muy interesante en San Miguel. Empezamos el día retomando los tacos que durante la jornada anterior estuvieron dedicados a ilustrar canciones sobre el pato, el tucán y la tortuga. Aparecieron más estudiantes que la vez anterior; estos otros abordaron algunos otros temas como por ejemplo la serpiente.

Durante la tarde escribimos las letras de canciones a las que estaban vinculadas las imágenes. Algunos lo hicieron con más rapidez que otros pero en general había muy poca disposición a escribir y esta parte de la jornada fue lenta; en cambio la de burilar las maderas e imprimirlas fue mucho más dinámica.

Al final de la jornada llamé a las personas a que por grupos imprimiésemos una tela cuyo resultado final narraría una historia. Entonces por cada grupo iniciamos la narración. Seleccionaron a gusto personal cada participante... eran 32 imágenes (..) el criterio para organizarlas fue ver qué historias podían contar al estar juntas. Entre las primeras imágenes se podía ver un papagayo, una zampoña, una montaña, un pescador y un diseño inspirado en maquillaje de fiestas. De modo que la historia transcurrió así:

“El pescador salió en la mañana a buscar peces y el haber conseguido alimento fue motivo de alegría y de hacer la fiesta. A la fiesta vinieron las mujeres maquilladas”.

El siguiente grupo escogió imágenes tales como: animales, serpientes y el sol. Comenzaron a conversar acerca de que ésta era una historia sobre la creación del mundo y que en el mundo primero existió el sol y después crearon todas las cosas como los animales. Entonces los animales necesitaban de la lluvia entonces se le pidió a un ave que llorara para que cayera la lluvia porque los otros eran animales sin canto, que necesitaban de la lluvia para que crezca el río y para que puedan pescar, así que el inicio de esta historia trata de la sequía o, mejor dicho, del inicio de la creación pero dentro de la creación estaba la sequía y luego con la llegada del ave llegaba también la lluvia, y con la llegada de la lluvia también llegaba la serpiente. Iba más o menos así; trato de escribir lo que recuerdo, pero se me escapan tantos elementos de la memoria. La historia cierra con imágenes del sol y símbolos de gordos, de la naturaleza y de fiestas; en la búsqueda de hallar sentido a las imágenes juntas siguieron organizándolas y formaron otras composiciones para reflejar la vida en el campo y en plena naturaleza en donde primaban imágenes del sol e imágenes de símbolos festivos.

Me pareció muy mágico de esta jornada el hecho que se considera hacer de las adivinanzas un poema en español. Podríamos encontrar el sentido en su traducción al castellano pero en realidad se pierden, porque las palabras asháninkas son muy melodiosas. Entonces, cuando dicen: “tiene patas de palo pero no es mesa” o “sus patas parecen tronco pero no es mesa” se tendría que repetir algo así como “pata de tronco que no es tronco” y “cabeza de serpiente que no es serpiente” que sería la traducción más literal de la adivinanza sobre la tortuga. Si le damos un sentido bastante literal a la traducción de composiciones que, aunque adivinanzas, tienen un sentido lírico, podríamos recurrir a la rima: “tiene patas de tronco pero no es tronco”; “tiene cabeza de serpiente pero no es serpiente”. En ese sentido, las adivinanzas de este tipo resultan muy melodiosas al igual que las canciones asháninkas y muy metafóricas; ese es el sentido que podríamos atribuirles a las imágenes. Es lo que pasó cuando transcribimos cosas que no necesariamente eran canciones, sino que las estaban creando a partir de las imágenes. Fue también muy especial y sorprendente la historia de la zampoña. No logro recordarla completamente porque él (Eusebio) la escribió así que no me preocupé en tomar atención de toda la narración. La parte final de la historia dice que la zampoña es un instrumento de viento que ayuda a que un padre se pueda comunicar con su hijo que se fue al cielo convertido en colibrí; por lo tanto, la zampoña es un modo de comunicación con el otro mundo ante la pérdida de un ser querido en donde el viento lleva el mensaje. Y a través de la música la tristeza se convierte en fiesta.

Anexo 3: Vínculos a material audiovisual de los proyectos

Video memoria del proyecto “Cushma: soporte de la vida social asháninka”:

<https://youtu.be/xtxUNZyXwkU>

Video memoria del proyecto “Gráfica para soporte de la vida social asháninka”

https://youtu.be/P_hzNoMzJfo

Enlace a libro “Poesía asháninka”

https://www.cushma.org/_files/ugd/d26dde_f6a3b9631c494d479a8f93b8575b639e.pdf

						Diagonales (agua que baja del cerro)
2023	Cushma: soporte de la vida social asháninka	Xilografía Esténcil	Ilustración de a memoria oral y mítico- histórica en el Valle del Perené	Jóvenes y adultos.	Pakitsa (águila), Manitsi (tigre), Montañas Fundador Mujeres Colibrí Chamán Lugares sagrados: boca tigre, Río Perené, Pakitsapanko (casa del 'águila), cerro la virgen, cerro golondrina,) Asháninkas balseros.	Estrella (concéntrico y radial en maquillaje facial) Diagonales (agua que baja del cerro)