

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

La tercera naturaleza en la obra de Rember Yahuarcani

Cosmopolítica y estética multiespecies como propuesta al mundo *por-venir*

Jose Carlos Benavides Cervantes

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

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 derecho de publicación

Yo, Jose Carlos Benavides Cervantes, autor del trabajo intituladoa “La tercera naturaleza en la obra de Rember Yahuarcani. Cosmopolítica y estética multiespecies como propuesta al mundo *por-venir*”, 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 en Estudios de la Cultura con Mención 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 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 no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, 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 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.

30 de enero de 2025



Firma: _____

Resumen

En un planeta donde pareciera ser que el colapso socio-ambiental es inminente; en donde la crisis del proyecto de la Modernidad se hace cada vez más evidente y sin solución próxima, se hace necesario buscar nuevas formas de contar historias. Las dicotomías excluyentes como la de Naturaleza/Cultura, ancladas en un paradigma de progreso, son hoy bastante limitadas para poder entender las implicancias del nuevo marco de referencia en el cual estamos inmersos: el Antropoceno.

Es así como la necesidad de hacer confluír nuevas formas de contar estas historias que encontré la obra del artista indígena uitoto Rember Yahuarcani (Loreto, 1985), con ella asistimos a comprensiones conceptuales más allá de lo antropocéntrico. Estas tienen como punto de partida las cosmovisiones y tradiciones indígenas, se entabla en las pinturas una forma de diálogo multi e interespecie que considero valioso para estos tiempos que requieren imaginar nuevas relaciones para crear nuevos mundos.

Esta investigación contempla una respuesta desde la estética a la crisis política y social que el mundo (visible e invisible) viene atravesando. Aquí pondré en diálogo planteamientos que vienen de los saberes indígenas, la antropología y la filosofía contemporánea. Mediante estas dinámicas intento describir y valorar la propuesta y técnica artística de Rember, además de analizar como esta toma de conciencia de aquello que existe y le excede plantea una línea de fuga en donde se exploras estas fisuras, pero a la vez se empieza por una reconfiguración, un reordenamiento de las posibilidades: los agenciamientos.

Estas dinámicas hacen emerger un mundo más denso en donde otros mundos inmersos empiezan a constelar y desde donde se posibilita un intercambio fructífero de perspectivas que no están exentas de una labor de denuncia política. Estas perspectivas empezaran a instaurar el horizonte de la cosmopolítica el cual se proponemos como marco de respuesta a la crisis civilizatoria

Palabras clave: arte indígena, perspectivismo, cosmopolítica, tercera naturaleza, cosmotécnica, cosmovisión

A mi mamá María Elena, por ser exactamente eso, mi mamá.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar por el espacio y la oportunidad para construir esta investigación.

A mi madre que siempre encontró la manera de que sienta su presencia y protección para confiar y seguir andando; a mi padre y mi hermano que me apoyaron en este camino por los abrazos largos y las risas.

A Alicia Ortega por aceptar ser mi tutora, por animar y acompañar estos intentos de pensar distinto.

A Eli por acompañarme en las crisis, los bajones, por confiar y alentarme y más importante por el amor y el cariño incondicional.

A Camila, Katic y Natalia por la camaradería, el soporte, las crisis y las dudas. Mi corazón siempre con ustedes.

A los amigos y profesores de la Maestría en Estudios de la Cultura por siempre animar el debate.

A Jackeline y Miguel por empujarme a iniciar este proceso.

A Daniel por bancarme en el trabajo cuando más se necesitó.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: Pintura amazónica y tercera naturaleza.....	19
1. Tientos sobre la pintura amazónica	19
2. ¿Un nuevo diseño? La posibilidad del diseño perspectivista	28
3. El arte menor y tercera naturaleza en la pintura de Rember Yahuarcani	37
Capítulo segundo: Técnica y cosmopolítica en Rember Yahuarcani	50
1. La cosmotécnica indígena amazónica	51
2. Rember Yahuarcani como artesano cósmico.....	56
3. La cosmopolítica y la pintura de Rember Yahuarcani	60
Conclusiones.....	70
Obras citadas.....	74

Figuras

Figura 1. <i>Los de la otra orilla</i> , 2021, acrílico sobre lienzo. Rember Yahuarcani.	16
Figura 2. Acrílico sobre lienzo. <i>Ondas de Ayahuasca</i> . Pablo Amaringo. 2002.	25
Figura 3. <i>La fiesta del Pijuaya</i> . Víctor Churay Roque. 1998.	27
Figura 4. <i>El corazón de los barones del caucho</i> . Santiago Yahuarcani. 2012.	28
Figura 5. <i>Buinaño</i> , acrílico sobre lienzo. Rember Yahuarcani, 2009.	31
Figura 6. <i>S/T</i> . Acrílico sobre lienzo. Rember Yahuarcani, 2024.	35
Figura 7. <i>Rana</i> . Acrílico sobre lienzo. Rember Yahuarcani, 2023.	35
Figura 8. <i>El territorio de los abuelos</i> . Acrílico sobre lienzo. 2021.	38
Figura 9. <i>El verano</i> . Acrílico sobre lienzo. 2024.	47
Figura 10. Rember Yahuarcani en su taller en 2024. Foto del archivo personal del artista.	55
Figura 11. <i>Aquellos otros mundos</i> . Acrílico sobre lienzo, 2023.	63
Figura 12. <i>Aquellos otros mundos (detalle)</i> . Acrílico sobre lienzo. 2023.	66
Figura 13. <i>Aquellos otros mundos (detalle)</i> . Acrílico sobre lienzo. 2023.	67

Introducción

Desde la segunda mitad del siglo XX, el planeta ha sufrido una serie de transformaciones aceleradas de índole ecológica socioambiental, dando cuenta de que ya no es posible que experimentemos la vida en la Tierra de la misma forma. Estos cambios revelan una crisis profunda no solo material y sistémica, sino de sensibilidades y alianzas con lo no humano, las cuales han sido los cimientos y el equilibrio entre mundos desde tiempos ancestrales.

Bajo este contexto, la crítica cultural ha adoptado el concepto de *Antropoceno* para señalar las grietas del proyecto moderno. Las fracturas del sistema en el que estamos inevitablemente sumergidos son cada vez más evidentes, y el peligro de un punto sin retorno es inevitable. Las crisis sociales, políticas y éticas están a la orden del día, mientras vivimos, como diría Anna Tsing, en un "planeta dañado". Este nos traslada a la reflexión la cual nos empuja a buscar nuevas formas de comprender el mundo.

Bajo ese presupuesto planteo que la salida a esta crisis debe tener una postura desde lo estético. Evocar al arte desde la manifestación y búsqueda de otras formas y alianzas para imaginar otros mundos. Estas se las exponen ante aquellas existencias no humanas que fueron subordinadas y colonizadas por el proyecto de modernidad y que ahora, cual ruinas cargadas de energía, emergen para reclamar su derecho de existencias propias.

Partiendo de este antecedente, me atrevo a proponer al arte, en su capacidad de abrir sentires, como un espacio desde donde surjan estas nuevas alianzas. Así, y adentrándonos más en el tema central, traigo a la palestra la obra del artista indígena amazónico uitoto Rember Yahuarcani. Su trabajo pictórico no solo refleja una propuesta estética, sino que también articula una práctica que, a mi manera de ver, desborda el antropocentrismo moderno. En la obra de Rember, los relatos de las cosmologías y cosmovisiones uitoto encuentran un nuevo cauce, donde las formas, figuras e ideas devienen en otras, desafiando los valores impuestos por la modernidad.

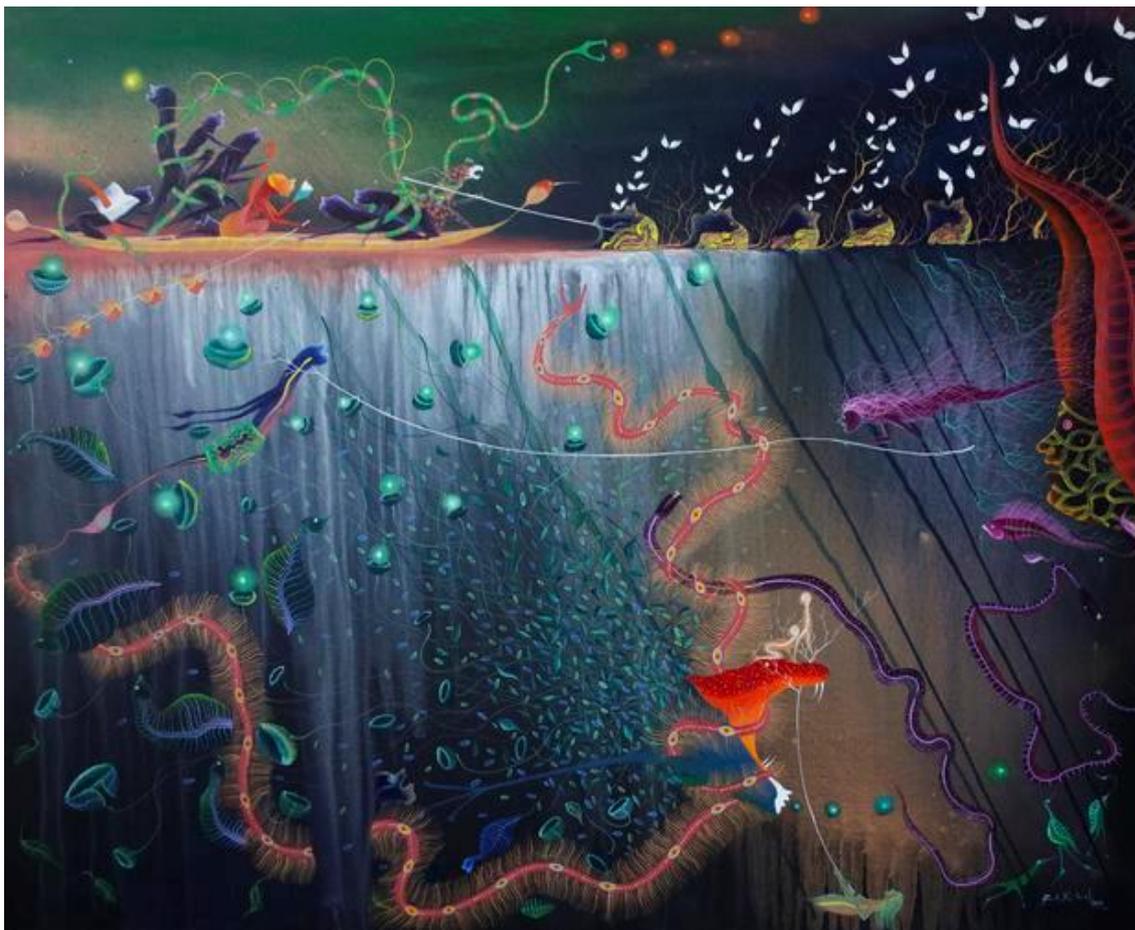


Figura 1. *Los de la otra orilla*, 2021, acrílico sobre lienzo. Rember Yahuarcani.

Un ejemplo claro es el acrílico sobre lienzo *Los de la otra orilla*, en el que Rember muestra formas humanas y no humanas: lo animal, lo vegetal y lo espiritual que se encuentran en un mismo espacio. Su estética nos adentra en otros mundos llenos de color sobre fondos oscuros. Aquí, las presencias no humanas emergen independientes de lo humano.

La obra de Rember invita a pensar en el concepto de "tercera naturaleza", esa zona que supera la dicotomía entre Naturaleza y Cultura¹. Inspirándonos en las cosmologías amazónicas, esta creación se establece más allá de los significados impuestos, e invitan a especular sobre formas de existencia que desafían los límites de lo conocido. Así, el arte de Rember se convierte en un espacio para explorar relaciones multiespecie y cosmopolíticas que cuestionan los horizontes normativos.

¹ Utilizo ambas palabras con mayúsculas para diferenciarlas de sus sustantivos con minúsculas, en tanto los primero representan conceptos oficiales e institucionalizados que explayan su campo de acción elevando su rango a concepto.

Convergiendo todo esto y mediante un trabajo de reflexión, intento plantear el cuestionamiento: ¿De qué manera la práctica pictórica de Rember Yahuarcani nos plantea la posibilidad de una tercera naturaleza como modo de existencia en un planeta dañado?

Desde esta reflexión, el análisis que propongo en este trabajo explorará las estéticas multiespecie que emergen en la obra del artista e identificará cómo la cosmopolítica permite interpretar estas nuevas relaciones con lo no humano en el contexto del antropoceno. Asimismo, busco plantear las bases teóricas para conceptualizar la tercera naturaleza en diálogo con las creaciones de Rember.

Esta propuesta se justifica por la urgente y necesaria búsqueda de entablar nuevas formas de comprender el mundo no solo por la crisis socioambiental que nos atraviesa, sino porque plantea un horizonte crítico poco explorado en los estudios visuales: la cosmopolítica como herramienta para repensar nuestras relaciones con el entorno y con quienes lo habitan (la tercera naturaleza). Así, la pertinencia de este trabajo radica en enfocarnos también en los productos gestados en la región, ya que por medio de esto se podría mediar y entablar un diálogo especial con los objetos y fuentes a citar.

Este enfoque interdisciplinario se basa en una literatura académica que amplía los límites tradicionales y preconcebidos. Por ejemplo, Eduardo Kohn (2021), en *Cómo piensan los bosques*, propone una apertura epistemológica y ontológica para comprender las relaciones no humanas con los bosques y cómo estas determinan procesos subjetivos que van más allá del proceso de preconocimiento occidental. Por su parte, Anna Tsing (2021), en *La seta del fin del mundo*, introduce la idea de una tercera naturaleza y resalta la importancia de la interdependencia y la cohabitación multiespecie. Asimismo, me refiero a Bruno Latour quien en su libro *Cara a cara con el planeta* (2017) conceptualiza el Antropoceno. El texto también hace alusión a la obra de Paul Ardenne, *Un arte ecológico* (2022), quien recorre las propuestas artísticas de temática ecológica y nos da un panorama interesante sobre el cual podremos ubicar, o no, la propuesta de la práctica artística amazónica contemporánea de Rember Yahuarcani.

Para esta investigación, se empleó una metodología cualitativa que combinó el análisis crítico de la imagen, el análisis del discurso y una aproximación etnográfica. Este enfoque permitirá interpretar conscientemente las nuevas relaciones multiespecie que se despliegan en la obra de Rember; identificar cómo la cosmopolítica nos permite entender estas nuevas relaciones con lo no humano en el Antropoceno; y plantear las condiciones teóricas de la tercera naturaleza como concepto en la obra de Yahuarcani.

En conjunción con algunos de los conceptos mencionados, se abordará el arte de Rember Yahuarcani, de los últimos diez años, que ha evolucionado desde representaciones costumbristas hacia exploraciones estéticas más experimentales. Sus obras, nunca antes sistematizadas en un catálogo, serán analizadas como artefactos que revelan relaciones rizomáticas entre mundos, más allá de la mera estética. Así, busco ofrecer una interpretación que trascienda los límites tradicionales de la crítica artística, abriendo caminos para enfrentar la crisis cultural y socioambiental que vivimos.

En este recorrido, conceptos como antropoceno, cosmopolítica, multiespecie, tercera naturaleza y pintura amazónica contemporánea serán fundamentales para articular una propuesta que trascienda los límites tradicionales de la crítica artística. El arte de Rember Yahuarcani se presenta como un territorio fértil para imaginar otros mundos posibles, donde las sensibilidades estéticas y las cosmologías y cosmovisiones indígenas dialogan para cuestionar y renovar nuestras formas de habitar y leer un planeta dañado.

El primer capítulo “Pintura amazónica y tercera naturaleza” explora la realidad sociocultural y el entorno en el que se desenvuelve la pintura indígena amazónica, y la necesidad de una mirada menos occidentalizada. Así, me enfoco en la obra del artista uitoto Rember Yahuarcani partiendo de su reclamo por falta de espacios para el arte indígena. Desde este planteamiento del artista, el capítulo explora conceptos varios como el perspectivismo, el multinaturalismo, la visión del arte menor y la tercera naturaleza, los cuales, en conjunción, pretenden descifrar la obra de Rember más allá de lo meramente visual. Finalmente, busco discutir la manera en la que vemos al arte y estéticas amazónicas con el fin de comprender profundamente y llamar a pensar acerca de la realidad actual de un mundo dañado.

En el segundo capítulo “Técnica y cosmopolítica en Rember Yahuarcani” se busca examinar la obra de Rember Yahuarcani por medio de conocimientos técnicos y cosmológicos. Así, se demuestra que el arte de Rember más allá de interpretar un arte visiblemente estético y colorido, busca incorporar dimensiones espirituales para así crear una conexión espiritual y con el cosmos. De esta manera, se interpreta a Rember como un “artesano cósmico” quien invita al espectador a reconsiderar su relación con el mundo entre lo humano y no humano. Para finalizar, se introduce un análisis del enfoque cosmopolítico que expresa su arte, el cual cuestiona jerarquías de poder y conocimiento; de esta forma, se propone una cosmopolítica que valora las múltiples formas de existencia entre lo humano y no humano.

Capítulo primero

Pintura amazónica y tercera naturaleza

En el vasto y complejo entramado del arte contemporáneo, donde las voces se multiplican desde diversos rincones del mundo, la pintura indígena amazónica se alza con el fin de desafiar las narrativas tradicionales y los cánones establecidos. Este capítulo busca adentrarse en las profundidades de esta manifestación artística, la crítica multicultural y artística y todo lo que eso conlleva. Desde el arte visionario que evoca experiencias chamánicas hasta las narrativas, me centro en analizar y desentrañar las complejidades de estas propuestas, en diálogo con las problemáticas estructurales señaladas por el artista uitoto Rember Yahuarcani, quien cuestiona la falta de espacios para el arte indígena. En este capítulo busco desmontar y proponer conceptos que se conjuguen entre sí con el arte amazónico: el perceptivismo, el multinaturalismo, la visión de arte menor y la tercera naturaleza aparecen como herramientas que permiten repensar las expresiones artísticas indígenas.

1. Tientos sobre la pintura amazónica

“No tenemos un espacio en el mercado del arte, no tenemos un espacio en la academia, no tenemos un espacio en la historia del arte” (Yahuarcani 2023); eso escuché decir al artista uitoto Rember Yahuarcani en una entrevista para un programa cultural emitido por el canal del estado a finales de abril del año 2023. Ese momento me llamó mucho la atención esa frase ya que por esas fechas estaba terminando una gran exposición de casi seis meses sobre arte amazónico en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC LIMA) que llevaba por nombre “Los ríos pueden existir sin aguas pero no sin orillas”, inspirado en la frase de la novela *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonia* (1981) de César Calvo.

La paradoja de esta declaración radica en su aparente contradicción con el contexto en el que fue emitida: ¿cómo afirmar que no se tiene un espacio si existe un lugar institucional como el museo que está acogiendo las diversas manifestaciones artísticas cuyo nombre está inspirado en uno de los libros más importantes de la historia de la literatura, además de haberse realizado un reportaje dentro del canal del Estado?

Entonces, ¿cuál sería la motivación para que Rember alce la voz de esa manera?, ¿qué revela esa afirmación? Esta ha de ser una de las preguntas que motiva este apartado y a la cual intentaré aproximarme para entender las aristas que la atraviesan.

Si hacemos un recuento de los casi veinticinco años que van transitando del siglo XXI, el mundo del Arte² peruano ha experimentado la inclusión cuasi exponencial de la obra indígena-amazónica, que es más de lo que se ha realizado en todo el siglo XX. Este fenómeno, descrito por Ruiz Rosas (2022) como el *boom del arte amazónico peruano* (Ruiz 2022) ha logrado posicionar estas manifestaciones dentro del circuito académico y curatorial. La etiqueta de arte amazónico peruano ya bastante conocida es usada como un *comodín* para agrupar indistintamente diversas manifestaciones, en este caso artísticas, que tienen algún marco común y hacerlas transitar por líneas más cercanas a lo comercial que a la exploración consciente de sus propios puntos en común y diferencias. Dicho constructo crítico instaura inevitablemente una narrativa y una perspectiva sobre cómo debemos acercarnos, leer y entender estas manifestaciones artísticas; se despliega cierta intención de encausar el sentido dentro de un marco en donde existe una pluralidad en materiales, temáticas, formatos, etc.

El texto de Ruiz Rosas (2022), concebido como comentario a la exposición mencionada, destaca la relevancia de este tipo de iniciativas dentro del panorama del arte peruano institucionalizado actual y lo integra a una tradición de otras grandes exposiciones de arte amazónico como *El ojo verde, Cosmovisiones amazónicas* (Lima-Iquitos 2000) o *El milagro verde, Historia de la pintura amazónica* (Lima 2013). Estas exposiciones buscaron integrar la mayor cantidad de manifestaciones artísticas amazónicas presentándolas en salas de museo. De la misma manera, Ruiz Rosas amplía su recorrido al sumar y enumerar otras muestras que orbitan alrededor de las mencionadas líneas arriba, pero con cierto distintivo especial como la especificidad temática cuya exhibición se mantenía a menor escala en galerías independientes. El texto continúa con la presentación de los artistas que tomaron conciencia de su ejercicio artístico y empezaron participando de la escena artística local en la selva y que, por el centralismo, eran trasladados luego al circuito limeño a dar cuenta de su arte.

² Utilizo Arte con mayúscula para dar cuenta de cierto criterio y/o carácter institucional que rige los espacios del circuito artístico englobando curadores, investigadores, directores de galerías.

Así mismo se destaca la labor de los curadores, investigadores y las respectivas instituciones y galerías³ que fungieron como promotoras de estas exposiciones sean privadas (mayoría) o públicas (minoría). Si bien breve, el análisis de Ruiz Rosas permite dibujar un mapa sobre el territorio al que nos adentramos, a la vez que muestra, entre líneas, algunas de las situaciones que este *boom* de arte amazónico produce y que creemos es una de las razones del reclamo de Rember Yahuarcani.

Y entonces, partiendo de esto, qué es lo que se esconde entre las líneas de aquello que a todas luces pareciera ser el momento más importante en el sector artístico en el presente siglo, y termina (o empieza) por generar un ruido de incomodidad en algunos artistas indígenas. La respuesta que más se me precisa al momento tiene que ver con la presencia del multiculturalismo como horizonte o metodología de comprensión sobre este fenómeno, por parte de los actores oficialmente reconocidos como la crítica de arte. Esta incursión posibilitó, desde un inicio, una desmesura en forma de acercamiento; la premura por presentar la novedad comenzó a articular una estructura cuasi comercial que paulatinamente fue absorbiendo las manifestaciones artísticas y mitigando el real alcance de la potencia de existencia de dichas manifestaciones.

El multiculturalismo, dentro de las lógicas culturales contemporáneas, plantea una inclusión de aquella diversidad étnica a los estratos sociales; sin embargo, el gran inconveniente de esta propuesta es que vendría sin un verdadero cuestionamiento de las condiciones materiales y sociales del aparato hegemónico que pretende incluir a los otros no hegemónicos. Esta condición exhibe un proceder en donde se opta por seguir reproduciendo las lógicas del sistema imperante.

Así lo identifica y presenta Silvia Rivera Cusicanqui, intelectual indígena boliviana, quien ha debatido y cuestionado en muchos niveles el uso de estos enfoques:

El discurso del multiculturalismo y el discurso de la hibridez son lecturas esencialistas e historicistas de la cuestión indígena, que no tocan los temas de fondo de la descolonización; antes bien, encubren y renuevan prácticas efectivas de colonización y subalternización. Su función es la de suplantar a las poblaciones indígenas como sujetos de la historia, convertir sus luchas y demandas en ingredientes de una reingeniería cultural y estatal capaz de someterla a su voluntad neutralizadora. (2010, 62)

³ Es importante destacar en este punto al Centro Cultural Inca Garcilaso (CCIG) adscrito a la Cancillería peruana. En los casi diecinueve años de vida esta institución albergo un total de veintiséis muestras de arte amazónico, siendo el espacio con más constancia y apertura a las manifestaciones de los artistas indígenas.

La dura crítica de Rivera para con este tipo de prácticas nos permite atender la forma en que la estructura sistemática capitalista opera en las diversas esferas del desarrollo humano. Para ella, el multiculturalismo es el mecanismo que las élites usan para encubrir las nuevas formas de colonización ensayando esquemas de cooptación y neutralización sobre los otros, y concluye así en una “inclusión condicionada” que moldea estos imaginarios e identidades subalternizadas, y así se les otorga un reconocimiento retórico que sirve para el marketing.

Visto esto se deduce que el énfasis en *lo plural* de este concepto es una fachada que opera también a niveles de lo inconsciente; y para que podamos deshacernos de ese yugo implicaría atender realmente a los procesos materiales complejos que las situaciones proponen, así como también a los lugares de enunciación de los actores implicados. En el caso que compete, el del arte amazónico, pienso mucho en cómo se ha venido estructurando el acercamiento hacia él y las implicaciones conceptuales que se empiezan a propiciar. Tal y como ya he dicho antes, existe un acercamiento apresurado a este fenómeno que no permitió una debida reflexión que pueda abarcar en profundidad la propuesta estética; por lo cual, se terminó por echar mano de las herramientas metodológicas más cercanas que presentaban más afinidad con el objeto en sí: la historia y la etnografía de corte tradicional.

Estas disciplinas emparentadas entre sí fueron la vía por la que se pudo tener los primeros acercamientos no directos con estas nuevas manifestaciones estéticas. Aquellas ya venían trabajando sus líneas de investigación con las comunas indígenas a nivel histórico, social, cultural y utilizaban los diseños visuales de estas, de forma cuasi ornamental como ejemplificación de los conocimientos recogidos. Al haber sido sociedades sin un alfabeto fijado tuvieron que recurrir a otros modos de transmisión de saberes/ritos y de la memoria histórica del boom del caucho, de las exploraciones misioneras, entre otras.

Durante el desarrollo de estos aportes etnográficos e históricos se empezaron a notarlas formas de autonomía en representación y discurso que presentaban estas visualidades si las comparamos con el rol social descriptivo del trabajo etnográfico clásico. Estas visualidades, anteriormente sometidas como anexos a la recopilación de relatos de corte más tradicionales y conservadores de letra escrita, comenzaron a ser interpretadas de manera independiente. En un ejemplo algo lejano de inicios del siglo XX, existe *Inicios del arte en la selva* (1905) de Theodor Koch Grumberg en el cual se encuentra un genuino interés de parte del etnógrafo por interpretar aquellos dibujos para

así poder postular un horizonte de significado con valor científico que pueda validar sus aportes independientemente de las investigaciones anteriormente mencionadas. Ahí es donde se encuentran las propias limitaciones de estos enfoques etnográficos ya que no pretende realmente entender los procesos del diseño y de la estética indígena en sus propios modos, sino que, de alguna manera, las lecturas e interpretaciones previas se deslizan y condicionan, por no decir deforman, su propio accionar. En estudios más actuales ocurre lo mismo: o bien el aparato visual es un ornamento a la investigación, o bien, el intento de independizarlo del relato termina siendo circunscrita a cierta forma de lectura domesticada por las lecturas previas. De ahí que el conocimiento previo acerca de la Amazonía y sus procesos caiga muchas veces en lugares comunes que, por repetición, se asumen como no debatibles y direccionan las investigaciones ofreciendo poca novedad en las lecturas (Rumrill 2017; Varese 2011; Weiss 1956). Sin ánimos de restarle valía a los aportes como tal, estos no contribuyen a desmontar las representaciones que se ejercen sobre los amazónicos ya que *no proponen formas de pensarlas de otro modo* (Cabel 2019), y solo se abocan en visibilizar o describir antecedentes y consecuencias de situaciones puntuales de las comunidades, en su mayoría, de conflictos sociales.

Entonces, considerando las taras que lo antropológico y lo histórico presentan para acceder a las estéticas amazónicas, me pregunto, ¿cuáles serían las consecuencias cuando las instituciones como la crítica e historia del arte las asuman como punto de partida próximo en sus proyectos? Metodológicamente, se plantearía en principio como un enfoque multi o transdisciplinar que buscaría un equilibrio sobre el análisis a las obras, por medio de la comprensión de las diferentes formas en las que lo amazónico podría manifestarse. Esto, a primeras impresiones, puede pensarse como un buen sendero a transitar, pero lo cierto es que esconde (o no) la lógica del multiculturalismo liberal.

Esto lo veremos reflejado en que, para las instituciones del arte, lo amazónico sería la gran etiqueta que engloba aquellas manifestaciones hechas tanto dentro como fuera del territorio selvático, así como también aquello producido por artistas locales o externos con afinidad al tema amazónico. Como ejemplo destacamos la exposición *Amazonistas* (Lima 2017) en la cual se reunieron a veinticuatro artistas entre amazónicos y no amazónicos que, en palabras del curador Christian Bendayán:

Al hacer uso del término *amazonistas* buscamos identificar una práctica extendida en los últimos años, una puesta en valor de esta región como un espacio para investigar y pensar al país en su conjunto. No corresponde a una categoría cerrada y homogénea, sino más bien a un nuevo y múltiple espacio de exploración para artistas cautivados por las visiones, la cosmovisión, la historia y las narrativas alternas, la selva urbana y su

promiscua modernidad, el misticismo y la conservación de este territorio pródigo. (2017, 12; énfasis añadido)

Este fragmento del texto curatorial es un claro ejemplo de lo que refiero cuando menciono al multiculturalismo como práctica institucionalizada en el reciente campo del arte amazónico y que, tal como lo refiere Silvia Rivera (2010), entra en dinámicas de inclusión ornamental en la que no se plantea una crítica al sistema hegemónico, sino que termina por reforzar las formas coloniales, extractivistas y exotistas. Tal cual propongo, este programa curatorial homogeniza hacia adentro todas las prácticas sin mayor distinción, puesto que la tara histórica antropológica de la que parten les impide imaginar otra forma para abordar estos procesos. Esto terminaría en seguir perpetuando, aunque se diga que no, las narrativas, los imaginarios y los prejuicios sobre el territorio y el sujeto amazónico como mencionamos líneas arriba.

Si nos abocamos solo a la producción de origen indígena amazónica, un efecto del multiculturalismo también es que no se ha podido desarrollar conceptualmente las características propias de las manifestaciones artísticas y se les englobe en ciertos macroconjuntos: la pintura, la cerámica, el tejido, entre otros; dichos conjuntos comparten características en común, pero al final da la impresión de ser más bien un atajo reduccionista ante la demanda del mercado y el circuito del arte. Dado que mi interés principal está en la pintura indígena amazónica, en esa lógica he notado cómo este reduccionismo por conjunto no deja revelar las múltiples potencias de este estilo de pintura.

Con eso en mente, ahora intentaré proponer un intento de caracterización de la pintura indígena amazónica no con un afán taxonómico fijo o cerrado, sino todo lo contrario, con la idea de poder desplegar estos múltiples niveles de acción que el lenguaje pictórico posee, para así tener un mejor panorama al momento de acercarnos como observadores a ella. Toca mencionar que esta clasificación no es de progresión sucesiva, una no supera y reemplaza a la otra, sino por el contrario, en muchos casos coexisten y cohabitan al mismo tiempo y espacio.

Hasta antes del ya mencionado *Boom del arte amazónico*, a mediados de los años ochenta se fundó la escuela de arte Usko Ayar del maestro Pablo Amaringo (Loreto 1983). En esta escuela es donde se empieza a producir una de las corrientes la pintura amazónica con mayor acogida: el arte visionario o arte chamánico (figura 1). El nombre viene por referencia al consumo de plantas enteógenas como son la *ayahuasca* o el *toé* que producen

las visiones que los artistas intentan plasmar en sus obras. Estas pinturas fueron asociadas y consumidas, en su momento, por movimientos *New Age*, los cuales buscaban experiencias significativas entrando en estados alterados de conciencia para entablar una conexión con lo divino, individualizando y exotizando una experiencia que desde su origen fue concebida como comunal.

Esta práctica artística intenta traducir figurativamente la experiencia misma de la toma de la ayahuasca mediante el uso de colores vibrantes, escenas superpuestas que transmiten la idea de una narrativa y la presencia de seres míticos-espirituales (principalmente serpientes y jaguares), y mucha vegetación (árboles y plantas). La narrativa que se evoca casi en su totalidad remite a las escenas de la ceremonia de toma del brebaje y el soplo del tabaco, para luego dar pase a la exploración de estos otros mundos suprasensibles como si de psiconautas se tratasen. Es inevitable, en este punto, hacer la relación en primera instancia con la representación de los espacios sagrados mediante sus lenguajes simbólicos, y se nos revela como posibles los encuentros con unos seres *otros* que nos pueden otorgar un conocimiento más allá de la comprensión humana moderna. Para poder aprehender estas enseñanzas reveladas necesitamos experimentar, en nosotros mismos, un cambio radical de paradigma ontológico y metafísico.



Figura 2. Acrílico sobre lienzo. *Ondas de Ayahuasca*. Pablo Amaringo. 2002.

El uso de plantas enteógenas es una práctica integrada a los aspectos de la comunidad anclada en la figura del chamán, ya que es este quien posee la fortaleza espiritual de poder aguantar las visiones y transitar a aquellos mundos espirituales trascendentes. De esta manera, él busca encontrar las respuestas necesarias para llevar a cabo una prudente ecología de las prácticas alentando a una convivencia con aquellos mundos que exceden la experiencia y visión humanas.

Esta última característica permite entablar un puente con la segunda vertiente de la pintura amazónica, la cual podemos denominar como un ejercicio de arte etnográfico. Este enfoque se caracteriza por su proximidad a un ejercicio de registro documental con los relatos de origen o las escenas de la vida social y política de la comunidad (figura 2). También dicho enfoque estará presto a mostrar las memorias colectivas de la violencia que sufrieron, por ejemplo, en la época oscura de la explotación del caucho (figura 3); en la época de la violencia política (terrorismo); y la más actual: en la del extractivismo de recursos y el ecocidio amazónico.

De esta segunda tipificación son las pinturas que representan las ceremonias y costumbres sociales de la comunidad las que han tenido una mayor aceptación y divulgación, tanto en los circuitos de consumo y coleccionistas como en los de historiadores del arte. Un efecto colateral y contraproducente de este tipo es la exotización que sigue perpetuando las narrativas impuestas sobre los espacios amazónicos y sobre la gente de estos territorios.



Figura 3. *La fiesta del Pijuaya*. Víctor Churay Roque. 1998.

Las obras del segundo grupo de las memorias colectivas (la época de la violencia política) son el resultado de registros y discursos que la historia oficial no ha podido (ni querido) incorporar debidamente para su debate y los sigue manteniendo al margen, lugar desde donde estos interpelan, disputan espacios y reclaman reparación hasta el día de hoy. Lo directo del lenguaje de las imágenes activan varias capas de recepción sobre las diferentes formas en las que se manifiesta el ejercicio de la violencia del colonialismo en sus diferentes caras desde hace más de un siglo.



Figura 4. *El corazón de los barones del caucho*. Santiago Yahuarcani. 2012

Un poco de este recorrido me ha permitido observar el fenómeno del arte amazónico, con especial énfasis en la pintura, como un fenómeno atravesado por varias aristas como lo son las memorias, las costumbres, las tradiciones, las visiones, entre otras. Estas manifestaciones (pinturas) requieren una seria atención no atomizada sino de conjunto en sus varios niveles en simultáneo y bajo sus propios términos estéticos. De no ser así se cae en un enfoque donde se termina por imponer, ante la premura de reflexión, una lectura exotista que se vale de una pluralidad superficial para inscribirlas en los flujos del sistema oficial del arte, replicando las jerarquías coloniales que llevan a entender la queja por el espacio propio que hace el artista Rember Yahuarcani al inicio de este acápite. De la misma manera, para finalizar también se gesta un reclamo para la emergencia de una nueva sensibilidad que descentre el antropocentrismo multiculturalista, y de pleno agenciamiento a las perspectivas rizomáticas que se generan en estas producciones pictóricas.

2. ¿Un nuevo diseño? La posibilidad del diseño perspectivista

En este momento se ve cómo las prácticas de lectura multiculturales en la crítica del arte amazónico tienen un alcance limitado con respecto a las diversas multiplicidades que emergen de los objetos artísticos; esto se debe, principalmente, al horizonte finito del

enfoque adoptado. La principal consecuencia de esta situación es que los excesos de sentido y significación que quedan por fuera del análisis oficial terminan por sumarse a aquellas ruinas producidas por el paso del progreso capitalista, las mismas que se van acumulando a los lados del camino. Estas mismas ruinas esperan para alzarse y reclamar el reconocimiento que les pertenece. El momento de que eso suceda es ahora.

Para poder dar paso a este proceso de reconocimiento de las ruinas es necesario proponer una nueva idea de diseño que permita una ampliación de espectro con respecto al limitado diseño multiculturalista. La razón es clara, el multiculturalismo está signado desde su concepción por un diseño de producto que responde a la Modernidad; este crea mediante un conjunto de prácticas de separación dicotomías ontológicas que tendrán resonancias metafísicas, como son Naturaleza y Cultura, humanos y no humanos (Latour 2012). De esta manera, y en este contexto, se ubica el diseño en el mundo moderno, entendiendo que no solo hace foco a cuestiones estéticas, sino que también alude aquí a procesos de índole social-política. También enmarca lógicas y ejercicios de poder normalizados con características jerárquicas para seguir reproduciendo la excepcionalidad humana por sobre las demás existencias.

Este parámetro riguroso y rígido ha marcado las dinámicas en las concepciones y aspectos del desarrollo humano los últimos cinco siglos, básicamente por la confianza en la ciencia y su proceder objetivo. De esa manera, relega todo aquello que no se encuentre ubicado en los extremos de las coordenadas a ser un resto desechable y configura al diseño como un “dispositivo ontológico”; así, la Modernidad ejecuta el *reparto de lo sensible*.

En medio de estas dinámicas de separación, reparto y exclusión se empiezan a evidenciar, en el último siglo, las grietas que hacen temblar la estructura ontológica moderna y expone las porosidades que estuvieron desde sus inicios y se intentaron ocultar. Hoy, esas porosidades que son las existencias en el medio entre estos dos conjuntos (Naturaleza y Cultura), muestran la existencia de *situaciones* para las que la crítica moderna tradicional no tiene las armas suficientes para realmente entenderlas, pero que en un acto de necesidad sigue insistiendo en aprehenderla desde sus viejas estructuras ya conocidas.

Estas prácticas intermedias de Naturaleza y Cultura dan cuenta de la existencia de un nuevo horizonte de referencia. Este excede el marco conceptual anterior que les negaba el alcance político, pero permitía su existencia amparada en el multiculturalismo ornamental. El nombre que se le ha dado a este momento es el de *antropoceno*, que

interpela (y destruye) todas las prefiguraciones sobre las que se había construido las nociones e ideas de este sistema-mundo.

Este concepto hace alusión a una nueva era geológica que se caracteriza por tener a la especie humana como agente de transformación de los ecosistemas a escala planetaria. Desde las pruebas nucleares, la sobrepoblación, el extractivismo de recursos naturales, entre otras situaciones antropogénicas, hacen previsible un *agotamiento del planeta* cuya manifestación más inmediata y palpable es el cambio climático.

Para fines prácticos y apoyados en la lectura de Manuel Arias Maldonado se nos presentará los alcances del concepto en diversas áreas:

el término denota tres significados diferentes, aunque complementarios. Por un lado, es un periodo de tiempo, un tracto histórico que, para un número creciente de científicos, debe ser reconocido como una nueva época geológica en razón de las novedades planetarias que incorpora. Por otro, constituye un momento preciso en la historia natural, además de un estado particular de las relaciones entre humanidad y el mundo no humano: la transición del holoceno al Antropoceno. Finalmente, puede utilizarse como una herramienta epistémica, esto es como un nuevo marco para la comprensión de los fenómenos naturales y sociales que exige dejar de estudiar estos últimos de forma separada. (2018, 18)

Así es como se presenta el escenario sobre el cual tiene competencias este concepto y las aristas sobre las que se desplaza. El tiempo, el territorio, la historia, hasta la noción misma de lo humano son interpeladas y nos empuja a preguntarnos ¿cómo se llegó hasta acá?, ¿cómo ha de ser la cohabitancia que vendrá?, estas inquietudes se deberán responder con una imaginación no limitada por dicotomías excluyentes modernas.

En este contexto es donde respondemos con la propuesta de un diseño no anclado en las formas occidentales jerárquicas de domino humanas del llamado *homo diseñador* (excepcionalista y dueño de la naturaleza). Sino más bien, uno como lo piensa Paulo Tavares: “un proceso colectivo mucho más distribuido y relacional en el que muchas fuerzas y seres participan con diversos grados de agencia en el proceso de conformar y ser conformados por los entornos en los que coexisten” (2022, 14-5).

En medio de estos acercamientos críticos vuelvo sobre la pintura amazónica indígena contemporánea de Rember Yahuarcani, ya que es en ella que identifiqué los aspectos a problematizar que se han destacado hasta el momento, y considero que requiere atención a su propuesta pictórica y de diseño. En este primer momento, a partir de una de sus obras (figura 4), entablo un diálogo y una descripción de este diseño relacional con base en el *perspectivismo y multinaturalismo amerindio*, desarrollado por Tania Stolze

Lima (2007) y Eduardo Viveiros de Castro (2010), para destacar la naturaleza del mito como centro de sentido para su interpretación.



Figura 5. *Buinaño*, acrílico sobre lienzo. Rember Yahuarcani, 2009.

Para este momento, se entiende que gran parte de la producción artística indígena amazónica tiene como punto de concepción la relación con sus propias cosmovisiones, entendidas como la forma en que perciben el mundo, el entorno y sus múltiples actores. En el caso de estas comunidades indígenas, a diferencia de las occidentales modernas, el centro no es el hombre sino el cosmos (cosmocéntricas), y ellas intentan presentar las formas de cohabitancia desde una multiplicidad de experiencias que se expanden a todas las existencias humanas y no humanas y sus diferentes escalas.

Estas diversas cosmovisiones integran, a su vez, sus propias cosmogonías y cosmologías y proporcionan una densidad metafísica a su experiencia del mundo, el antropólogo francés Phillipe Descola las describe:

vienen a unirse a una familia más vasta de conceptos del mundo que no establecen ninguna distinción tajante entre naturaleza y sociedad, y que hacen prevalecer como principio organizador la circulación de los flujos, de las identidades y de las sustancias entre entidades cuyas características dependen menos de una esencia abstracta que de las posiciones relativas que ocupan unas respecto a otras. (2004, 31)

Esta tríada cósmica (de origen, de relación y de saber) tiene en el mito la forma privilegiada para poner en forma de discurso el plano de inmanencia indígena (Viveiros de Castro 2010, 45). Este contiene una vasta acumulación de conocimientos y saberes permanentes a través de los tiempos; además, encuentra en el diseño plasmado en los diversos soportes (tela, cerámica, cuerpo, etc.) un gran espacio para su manifestación.

En la pintura *Buinaño*⁴ se presenta, en la esquina inferior derecha, a quien es dueña de todo lo que hay en el agua y, por consiguiente, una de las deidades máximas del mundo del agua (el otro sería Buinaima, creador de todo y su pareja). Este es uno de los tres mundos existentes en la cosmovisión uitoto, junto con el mundo de la tierra y el mundo de las almas. En esta figura se distinguen, sobre el fondo oscuro que simula la noche, estos tres mundos y las interrelaciones entre ellos.

No se trata de una representación simbólica de lo mítico, sino de la experiencia viva del mito. Para los uitotos, la relación entre el mundo del agua y los seres que la habitan es el primer mundo que ya existía. Hay, entonces, desde ya un parentesco y relación cercana con estas otras existencias (no solo de depredación o consumo) que van a influir y determinar en algunos casos las conductas sociales internas y externas de los clanes en el mundo de la tierra. La obra que analizo tiene en el centro y por encima del agua dos garzas blancas que hacen alusión al sentido de pertenencia del propio Rember, ya que él es parte del clan de la Garza blanca. La pintura destaca cómo se nutre de la cosmovisión y del mito, de aquellos relatos que son transmitidos oralmente en lo cotidiano; y, desde su origen, estos buscan un diseño que exceda la forma tradicional para hacer emerger ese entramado de sentidos multiespecie que hagan visible aquello que no se ve.

⁴ También se le conocerá con el nombre de Buinaiño.

El mito nos habla de tiempo no lineal, al mismo tiempo que moviliza expresiones y presenta seres en constante mezcla, comunicación y transición en sus diversas agencias corporales y espirituales. No es aquello que puede ser referido como una ficción a la que no se pueda comprobar su existencia material y objetivamente; sino más bien, es la manifestación de lo que podemos considerar como el archivo de sus memorias y saberes. El mito es aquello donde humanos y no humanos moldean y descentran sus interacciones desde la multiplicidad de puntos de vista. Lo que propicia principalmente la incursión del perspectivismo como una de las dos estancias necesarias para abordar, en este apartado, adecuadamente la obra artística de Rember.

El perspectivismo nos propone entender que el mundo está poblado de otros sujetos, agente o personas, más allá de los humanos, y que perciben la realidad de manera diferente (Viveiros de Castro 2013, 16). Esta afirmación genera, en sí misma, una disonancia con respecto a la versión naturalista. Esta situación, en su radicalidad, permite una exploración epistémica de la experiencia del mundo. Los mitos indígenas presentan la participación de agentes no humanos (espíritus, animales, plantas, entre otros), no de forma pasiva o sumisa, sino de plena agencia social; lo que confirma que existía ya una práctica cercana relacional entre estos y los humanos. Esta interacción vista desde el pensamiento occidental fue despolitizada, ya que desde su lugar se somete y homogeniza toda otra perspectiva que no sea la humana, continuando con la jerarquización antropocéntrica.

Cuando Viveiros de Castro propone que estos otros perciben y aprehenden la realidad de una manera diferente, lo hace porque entiende que tienen su propio punto de vista y este no es necesariamente el nuestro. De esta manera, descentraliza el horizonte de experiencia dotando de independencia y subjetividad a los agentes.

Así pues, todo ser al que se le atribuye un punto de vista será sujeto, espíritu; o mejor, ahí donde estuviere el punto de vista, estará también la posición de sujeto. Lo mismo que nuestra cosmología construccionista puede ser resumida en la fórmula saussureana: *el punto de vista crea el objeto* -siendo el sujeto la condición originaria fija de donde emana el punto de vista-, el perspectivismo amerindio procede según el principio de que *el punto de vista crea* al sujeto; será sujeto quien se encuentre activado o “accionado” por el punto de vista. (2013, 433; énfasis añadido)

Esta dinámica es palpable en la obra de Yahuarcani, ella se nutre de los mitos y las cosmovisiones indígenas amazónicas no como exotización utilitarista que busca representar superficialmente, sino como fuente viva y atemporal que da cuenta de estos

otros los puntos de vista y construye un ensamblaje donde estos no humanos manifiestan su existencia como agentes. Al respecto, Rember reflexiona:

Mi obra es un camino visual por los mitos e historias de los seres que pueblan el universo físico y espiritual de la Amazonía, especialmente el universo de la nación al que pertenezco. Los mitos son los ríos de nuestra memoria. Son vida. Son el origen. En ellos está nuestro pasado, presente y nuestro preciado futuro. Los mitos son los ríos donde navega la memoria de nuestros abuelos y allí debemos pescar las palabras sabias de resistencia contra el olvido, la discriminación y la exclusión. (Yahuarcani 2014, 198)

En, el mito genera una densidad dentro de la que los puntos de vista entran en un caosmos(is): una suerte de caos controlado que permite la coexistencia e interrelación de estos. Las líneas de fuga y los rizomas empiezan a multiplicarse en este espacio densificado y empezarán a germinar, para nuestro caso, en actos de creación estéticos-artísticos. Estas interacciones se ven mucho en las obras que hace Rember sobre lo que he denominado *los seres de la floresta*, estas son traducciones pictóricas, en esencia, de las existencias no humanas invisibles que habitan los mitos para poder aproximarnos al diálogo interespecie y su perspectiva.

En esta serie⁵ de pinturas prima la característica de presentar un número limitado de seres (uno) sobre el fondo negro, en palabras del propio artista:

El fondo oscuro primero es porque las noches amazónicas son muy oscuras. Es un negro tenebroso, profundo, en el que no logras ver ni siquiera a quien está a tu lado; pero esa oscuridad *contiene un montón de vida*, es el momento perfecto para cientos de especies que viven en la selva: aves, plantas, grillos, ranas, sapos, serpientes. En la mitología uitoto se habla que en el principio solo había agua, oscuridad y frío. Sobre esos tres elementos se comienza a crear todo lo que vemos ahora, entonces los fondos negros son la recreación de ese primer momento del génesis uitoto. (Paredes 2021; énfasis añadido)

⁵ En el trabajo de recopilación, archivo y curaduría es que pude identificar esta serie, la cual hasta la escritura de esta tesis consta de alrededor de veinte pinturas de mediano formato (entre los 50 cm y 70 cm la mayoría) y unas cuantas ya de gran formato todas creadas entre los años 2021 y 2024), con base en el material de pintura acrílica y lienzo. También existen dibujos y pinturas compuestas en llanchama y tintes naturales.



Figura 6. *S/T*. Acrílico sobre lienzo. Rember Yahuarcani, 2024.

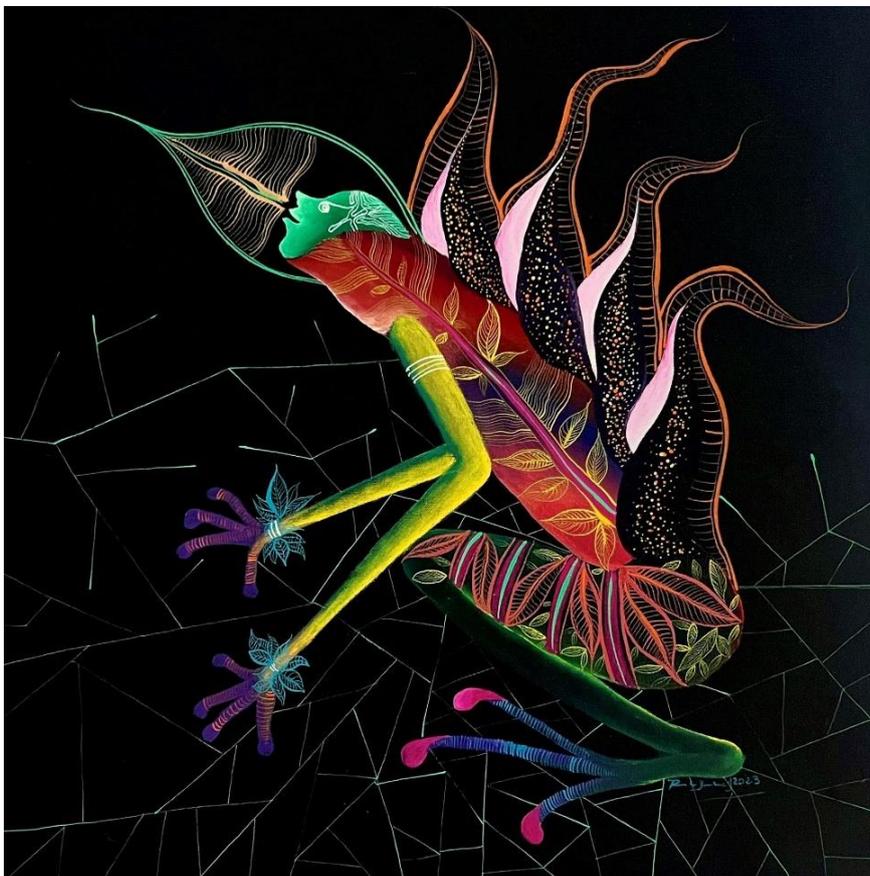


Figura 7. *Rana*. Acrílico sobre lienzo. Rember Yahuarcani, 2023.

La primera vez que me encontré con las pinturas de estos seres (figura 5 y figura 6) me quedé admirado por las formas, desde los primeros momentos se revelaron como hipnóticas por los finos trazos de líneas, casi imperceptibles en algunas zonas, colores vibrantes que recargaban todo por sobre el negro sólido, mientras emergen formas difuminadas que hacían pensar en una interacción al estilo de danza cósmica. Inevitable fue, en primera instancia, para mí no intentar encontrar las lógicas figurativas. Luego de unos minutos dejé de lado ese impulso lógico moderno para buscar experimentar el sentir más allá: dejar(me) involucrar en las multiplicidades que estaba observando y que me mostraban otras perspectivas, otros mundos.

Estos seres habitan la floresta, en plena oscuridad saben revelarse y existir más allá de los sentidos humanos. Su punto de vista (perspectiva) es el que nos refiere y presenta la pintura, así entabla las relaciones (agenciamientos) con nosotros como espectadores. Formados por diferentes partes reconocibles como cabezas de peces, extremidades de ranas, de humanos, hojas, partes de aves, entre otras formas reconocibles. Estos collages de cuerpos que se fabrican pictóricamente y socialmente son la traducción de sí mismos, de su naturaleza no humana para entablar las relaciones multiespecies con nosotros los humanos.

En atención a estas presencias y las implicancias de su agencia entramos a la segunda coordenada de esta propuesta de diseño relacional: *el multinaturalismo*. Si el perspectivismo hacía calar la atención en el reconocimiento de la existencia de múltiples puntos de vista llenos de subjetividad e intencionalidad; el multinaturalismo propone que estas otras perspectivas tienen una radicalidad al ser inscritas en un cuerpo y la posibilidad de afección y manifestación desde muchas aristas

Este concepto plantea que para occidente la naturaleza es un gran todo común al hombre, mientras que para las culturas amerindias la naturaleza es, más bien, una multiplicidad incomún. En los mitos y cosmovisiones indígenas que sirven de punto de partida para las obras de Rember, la corporificación de estos seres de la floresta no tiene necesariamente una única y definida forma o naturaleza. Son manifestaciones de varios devenires que mantiene constante sus propios puntos de vista, así se mantiene el foco en la “diferencia escondida en el interior de los homónimos engañosos” (Viveiros de Castro 2010, 57). De aquí se infiere que este ejercicio de producción del artista indígena en la pintura estaría muy en sintonía con las prácticas de traducción y dialogo trans y multiespecífico que hace un chamán dentro de los márgenes de su diplomacia cósmica.

3. El arte menor y tercera naturaleza en la pintura de Rember Yahuarcani

En este camino de pensar la pintura amazónica contemporánea encontramos aristas que, de una u otra manera, nos invitan a ralentizar momentos y entregarnos a intentar buscar otras maneras de experimentarla. En algunos casos solo hace falta desenfocar un poco la mirada constitutiva de la modernidad para que empiecen a saltar otras siluetas, preguntas y disposiciones, todas estas necesitando desplegar sus potencias de sentido.

En esa línea de acción, en apartado anterior, fue la necesidad de encontrar un nuevo diseño que me guio a la posibilidad del perspectivismo y multinaturalismo, en tanto modelo relacional no cerrado, como primera instancia de este proceso de interpretación especulativa de la obra pictórica de Rember Yahuarcani. Esta irrupción conceptual rompe con el orden multicultural que se venía ejerciendo sobre campo artístico indígena amazónico y deja la energía de estas multiplicidades en un estado de latencia, la misma que necesita de un encause como si de un río se tratase, para evitar el desborde extremo que podría llevar la obra a una situación fallida.

Se trata, entonces, de pensar un marco de referencia para estas nuevas multiplicidades por explorar a la par que articulen los niveles que hemos ido describiendo en los apartados anteriores. Creo necesario este requerimiento para evitar que el desborde extremo conduzca a una destrucción del sentido propio en la pintura amazónica. Al mismo tiempo, es entender su desarrollo dentro de una esfera pública y las implicancias que tiene ante las dinámicas del mercado artístico como eje total.

Ante esto es que pienso en el concepto planteado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra *Kafka por una literatura menor* (1990), evidentemente para este trabajo adaptaremos la noción a *arte menor*, pero continuaremos con la caracterización hecha por ellos de forma íntegra. Que los autores usen la palabra menor podría desconcertar al lector derivándolo a significaciones de posible inmadurez o insuficiencia, lo que es bastante alejado de su implicancia real. El concepto de *arte menor* lo consideramos pertinente dentro de nuestra lectura de la pintura indígena amazónica porque permite entender las aristas no solo estéticas sino políticas y sociales de este devenir obra de arte.

La propuesta de este tándem de autores gira alrededor de tres ejes, los mismos que determinan una intencionalidad sobre un estado de cosas *por-venir*, y al mismo tiempo propicia la incursión de agenciamientos llenos de vitalismos. Recurrir a esta

“metodología” nace también de la observación de los cuadros, de preguntarme sobre el lugar del arte indígena amazónico en todas sus facetas, cuál es su lugar de enunciación como praxis y especular sobre el alcance de esta.

Tomaré esta pintura de Rember (figura 7) para ejemplificar las formas de posibilidad del *arte menor* y veamos cómo es que los ejes/características de esta propuesta van emergiendo de ella.

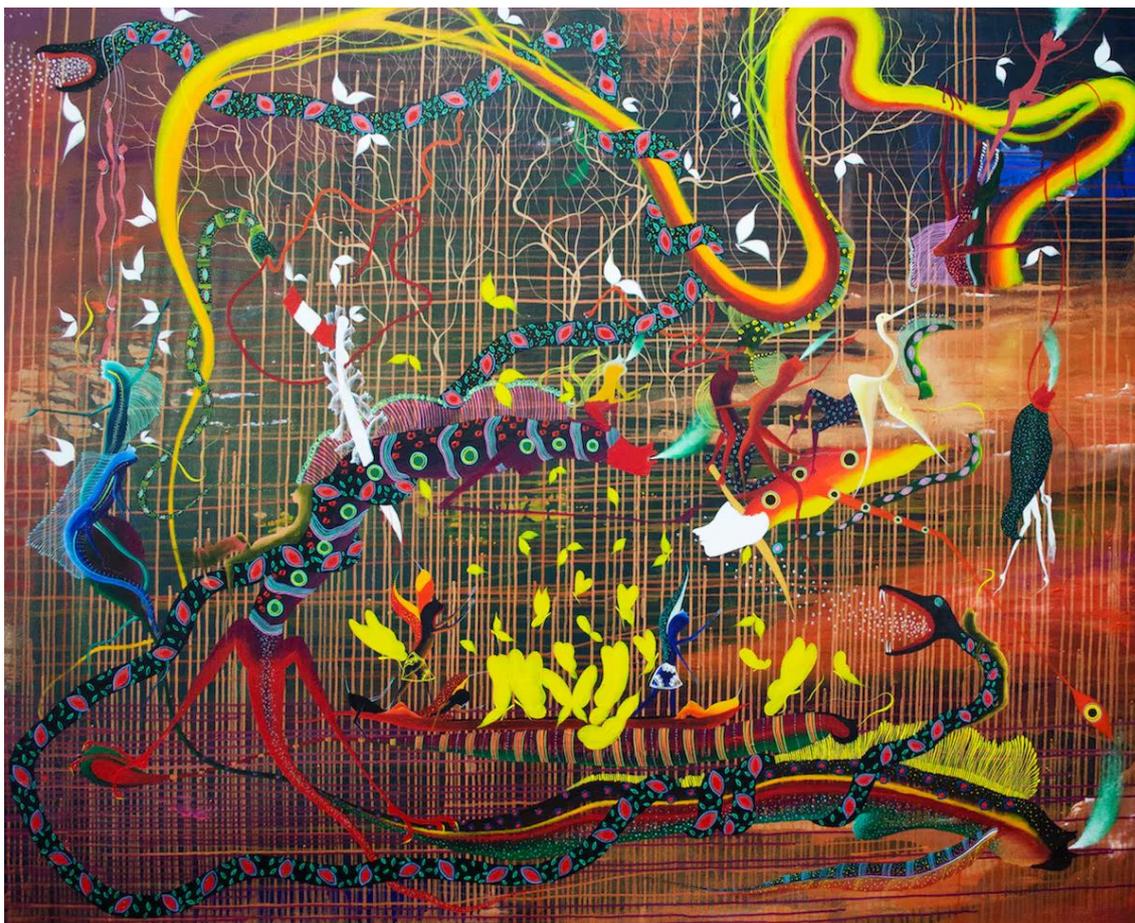


Figura 8. *El territorio de los abuelos*. Acrílico sobre lienzo. 2021.

El primer eje caracterizado dirá: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari 1990, 28). En este momento es claro que en una escala real la pintura indígena amazónica de Rember no responde a las directrices o corrientes del Arte institucionalizado, sino que plasma en sí mismo sus propios sentires y necesidades. Sí, se vale de técnicas y materiales de la serie arte mayor, pero tuerce el mismo ejercicio yéndose en contra de lo hegemónico.

El uso de lienzos y acrílicos u oleos podría asemejar, a nivel macro, esta práctica pictórica indígena a la de un pintor renacentista o de vanguardia occidental europeo, un

camino de tradición desarrollada y aceptada largamente. Mientras que a nivel micro, lo que presenciamos es una realidad en donde esta apropiación de los materiales/soportes es para hablar desde un mismo nivel, pero no de la misma manera ni por las mismas razones; lo que indudablemente genera una desterritorialización de la lengua (arte) mayor⁶ por las líneas de fuga y los devenires.

Si en el uso institucional tradicional del arte se plantea de alguna manera conocer la significación unívoca de aquello que se nos muestra, la desterritorialización producida y atravesada por lo indígena nos enfrentará a pensar sobre aquellos horizontes que se entrecruzan y se contaminan entre sí, sobre las potencias que excede el significado de lo mostrado: las perspectivas que de alguna manera están inscritas en el movimiento de su existencia (los mitos y las cosmovisiones).

El territorio de los abuelos es producto de un indígena que se apropia de la “lengua” y los modos del arte mayor ya consolidado como es el arte pintado en lienzo. Este arte mayor ha conceptualizado y dirigido mediante su institucionalidad aquellas normas de lo que se considera aceptable de considerarse arte y de lo que no dentro de las dinámicas de la serie artística. Esta dinámica dual excluyente continua con el horizonte de los procesos de la Modernidad la cual plantea, como hemos mencionado anteriormente que la existencia se entiende y se determina únicamente en dos coordenadas extremos y opuestos. Como anticipamos también dicha situación se rompe con el perspectivismo y multinaturalismo y en medio de esas coordenadas la obra de Rember, como indígena, propone un devenir que transita intensamente entre ambos extremos haciendo que descentremos nuestra normalizada forma de ver y nos adentremos en la posibilidad de sus rizomas.

El segundo eje es “todo es político” (Deleuze y Guattari 1990, 29). No es necesariamente que un sector del arte indígena amazónico se enuncie desde lo político, sino por el contrario, genéticamente este arte es ya político, porque pugna por hacer emerger su voz en los circuitos oficiales sin que estos determinen, orienten o impongan los sentidos interpretativos multiculturales. No es solamente ver las pinturas que retratan los hechos de violencia (explotación del caucho, Sendero Luminoso/Ejército peruano o extractivismo capitalista) para asumir lo político de este arte, eso sería bastante obvio; por el contrario toca pensar que el quehacer artístico indígena amazónico retrata y propone una forma distinta de “hacer política”, no desde centros o nociones antropocéntricas de

⁶ Desterritorializar la lengua mayor no implica un desconocerla ni negarla.

lo moderno, sino desde una noción ampliada de la misma: una política multinatural y multiespecie.

Tanto la selva como los andes son espacios geográficos y culturales que han sido despojados, por el centralismo, de la posibilidad de hacer política. Esta práctica colonialista transforma equivocadamente en creencias mágicas y cuasi religiosas las interacciones sociales con el territorio y el entorno que permiten el emerger de presencias vivas que están por fuera de la dicotomía Naturaleza/Cultura, y que exceden los sentidos del imperativo de la modernidad. Un claro ejemplo de esta disonancia la encontramos en los conflictos sociales que suceden cada cierto tiempo en el Perú, en donde vemos el evidente equívoco ontológico por parte del derecho occidental que no reconoce las formas de hacer política de las comunidades, ni las agencias políticas de los actantes no humanos (seres tierra, seres agua, etc.). Al relegar e invalidar estas dinámicas y a sus sujetos se allana el camino para el ejercicio extractivista.

Yahuarcani siempre ha puesto en acto su pintura como un arte político desde una necesidad, como sujeto inmerso en el mercado del arte tanto local como mundial. Desde su propio lugar de praxis y enunciación concuerda y entiende lo que Deleuze y Guattari dicen:

su espacio es reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior. (1990, 29)

Las existencias multinaturales y las dinámicas sociales internas retratadas en la obra ponen de manifiesto ese orden distinto al occidental que muchos intentan acercarse y valorar desde un exotismo paternalista anclado, como dijimos anteriormente, en un multiculturalismo ornamental que por más que intente presentarse de una manera distinta termina por replicar las lógicas colonialistas. El devenir indígena es la política inherente a la obra de Rember, bebiendo de los mitos en donde la memoria de los pueblos se ancla y persiste provoca una micropolítica de multiplicidades que expanden las perspectivas.

El tercero último de estos ejes consiste en que “todo adquiere un valor colectivo” (Deleuze y Guattari 1990, 30), en este punto existe un rechazo a la enunciación individualizada de un sujeto jerárquico. No existe o deja de existir la figura del “maestro” que toma la atribución de voz especializada que enuncia unívocamente desde sí mismo en nombre de todos los demás; así, se da paso a una enunciación colectiva y comunitaria donde las voces se cohabitan y potencian unas a otras: “creación de algo diferente a una

literatura de maestros” (Deleuze y Guattari 1990, 30). En el arte indígena amazónico encontramos estos procesos como en la generación y transmisión de saberes, como en las denuncias por abuso ante el poder estatal en los conflictos sociales.

Tanto este tercer eje como el segundo están sumamente relacionados, casi en términos de simultaneidad y consecuencia uno del otro:

lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado. [...] precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra “a menudo inactiva en la vía pública y siempre en dispersión” sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria; es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo. (Deleuze y Guattari 1990, 30)

La construcción del *arte menor* que se propone desde estos ejes es una política de lo colectivo, aunque me gusta pensarla de una mejor manera como comunal, ya que engloba las varias formas de existencia marginales a lo que se conoce como “lo oficial”. Esta condición de ser *arte menor* entiende las interacciones (hacia dentro y fuera) de los agentes implicados desde una densidad de mayor significación en donde radican las acciones de las diferentes comunidades que existen.

En este punto es importante hacer evidencia en la existencia y el accionar de la maquinaria estatal de lo oficial, como uno que busca tanto la inacción como la dispersión de las potencias del arte indígena amazónico. Esta incursión intentará proveer de materia prima para el relativismo individualista de corte contemporáneo que busca hacer implosionar algunos de aquellos intentos de organización social y activistas que pugnan por materializar una nueva forma de experimentar y entender el mundo, en otras palabras: una revolución. La sentencia “*La literatura es cosa del pueblo*” (Deleuze y Guattari 1990, 30; énfasis añadido), y por extensión también todas las formas de arte, plantea un necesario cambio expresivo que empieza a colarse por aquellas fisuras del aparato estatal de crítica multiculturalista. Esta intrusión no se propone desde algo externo a las lógicas oficiales, sino desde un espacio que forma parte de esta última maquinaria, pero que atiende a otra forma de mirar y experimentar las cosas.

Yahuarcani siempre asume su quehacer artístico desde una mirada no individualizada sino colectiva comunal, como toda la tradición indígena amazónica asume las voces que antes de él existieron, cuasi como una polifonía que encuentra en los mitos y los saberes la materia prima para hacer emerger nuevas sensibilidades en su obra. La memoria explícita del pueblo uitoto termina por ordenar un cosmos que es muchos

cosmos a la vez, se descentra las posiciones antropológicas y antropocéntricas que posibilitan múltiples relaciones de existencias.

En consonancia de las dinámicas comunales del saber y producir indígena amazónico, una de las características en las pinturas de Rember es la colectividad de acciones, en ella vemos referenciadas situaciones donde los diversos seres (de la floresta) tienen un hacer colectivo en medio de una narración. La traducción pictórica que hace el artista desde el saber colectivo y político que se le fue proporcionado permite recorrer los hilos de esta ontología relacional en el marco y términos de una socialización reconocible a nosotros, pero no necesariamente en nuestros términos equivalentes.

Pensar y experimentar la pintura indígena amazónica de Rember bajo estas características de *arte menor*, es por mucho pertinente para estos tiempos contemporáneos en donde la brújula de la crítica anda desorientada e impedida de poder leer el clima del tiempo actual. Los seres que presenciamos y observamos en las pinturas nos hablan de otros tiempos, pero también de tiempos futuros, advierten del peligro de mantener las esferas del desarrollo separadas. No existe, como lo hemos venido desarrollando, tal separación ontológica entre la Naturaleza y la Cultura.

La condición de *menor* permite libertades y diversidad de miradas sobre los ejercicios del hacer y pensar, al mismo tiempo que procede a entablar las condiciones para la revolución. Esta condición va en consonancia con aquellos *restos* que menciona Walter Benjamin, producidos y acumulados por el paso del progreso (multicultural) con la promesa de al final cargarse de energía que permita torcer la línea hacia lo múltiple. Estos dos caminos confirman la potencia de este horizonte de perspectiva y su uso para la crítica.

En este punto considero importante poder nombrar este tipo de manifestaciones también con el nombre de *artesanía*; no desde lo despectivo, valoración que ha tenido desde mediados de la década de los años setenta en el medio artístico culto limeño⁷, sino como reapropiación y significación real de la misma. Esta intención sería la puesta en valor de una práctica que se entiende y reconoce como distinta a la alta cultura moderna, a la vez que recupera bastante de esa cotidianeidad y vínculo con las muchas naturalezas de las cosas.

⁷ Para mayor interés se puede revisar el texto *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, escrito en 1982 por Mirko Lauer (2023). En él encontramos un análisis bastante detallado del debate entre arte “culto” y artesanía y de los sesgos cognitivos sobre las prácticas artísticas y su consecuencia hasta los días actuales.

Esta misma condición de *arte menor* también integra en su propia existencia una acción de cuestionar las dicotomías excluyentes que se han ido mencionando a lo largo de este escrito. Esta intención es un trabajo de doble instancia desconfía e interroga sobre las formas dicotómicas de pensar y, al mismo tiempo, se posiciona en uno de los parámetros (los cuales pueden ser lo bajo, lo marginal, entre otros, pero siempre del lado no hegemónico de la situación); sin embargo, no asume únicamente las implicaciones características de estas, sino por el contrario, entiende su lugar como posibilidad en el diagrama político actual desde donde empezará a pensar en el tiempo por-venir.

En este tiempo el presente y el futuro empiezan a mezclarse y cohabitar, esto solo es posible de pensar en tanto salimos de las formas clásicas y normadas para entender el flujo temporal. Este contexto sigue alentando de mayor y mejor forma la propuesta especular de ir a esos otros espacios que se generan en las grietas de los ejes. Estos los presentaré como *tercera naturaleza*, siendo posibles de ser tanto espacio como objeto por separado como imbricados, como si de un ensamblaje se tratase.

Cuando se mencionó la desterritorialización, dejamos de lado el efecto secundario o consecuencia inmediata: una reterritorialización en nuevos términos de enunciación, esto sin mediar una idea de “evolución” o progreso, solo siendo un nuevo estadio de las cosas. Entonces, lo que considero como *tercera naturaleza* es la consecuencia de la desterritorialización y reterritorialización del viejo orden dicotómico que produjo la primer y segunda naturaleza, de estas desarrollaremos lo necesario para centrar el esfuerzo en intentar describir la tercera, siempre con una de las pinturas de Yahuarcani como objeto.

Para esto me apoyo en Anna Tsing y su libro *La seta del fin del mundo* (2021) en donde precisa de la siguiente descripción:

Imagine que por “primera naturaleza” se entiende como todas aquellas relaciones ecológicas (incluidas las humanas), mientras que la expresión “segunda naturaleza” hace referencia a las transformaciones capitalistas del medio ambiente. [...] Mi libro incluye asimismo una “tercera naturaleza”, que alude a lo que es capaz de sobrevivir al capitalismo (10).

La cita propuesta no tiene por finalidad cerrar/definir el concepto, sino más bien ensayar ciertas especulaciones de construcción de sentido para nuestros fines, ya que la lectura que hace la autora calza muy bien con lo que hemos venido desarrollando a lo largo de este capítulo.

Como enuncia Tsing, la primera naturaleza contiene las relaciones ecológicas en su totalidad, esto hace pensar en las imágenes primigenias que se gestaron a lo largo de la historia social de la humanidad. Imágenes como las que culturalmente remiten al “edenismo” haciendo clara alusión al jardín del Edén, como espacio en el que prima la convivencia armónica de todas las especies (humanas y no humanas) involucradas en él, incluida la especie humana.

En esta primera instancia, se propone la entrada desde la noción de esencia trascendental, la cual evidencia el marcado idealismo con el que opera esta distinción. Un espacio virgen sin ninguna intromisión ajena que pueda alterar sus dinámicas propias, en un marco de sentido esta conceptualización estaría casi en el lado de lo sagrado. Idea que ayudó a formar también la categoría de “lo sublime” muy esparcida en la modernidad y el romanticismo.

Con esto se entiende que estas construcciones existen como parte del instaurado dualismo moderno Naturaleza/Cultura, que determina los valores (sean económicos, sociales, culturales, etc.) que se le atribuyen a cada cual: un reparto de lo sensible, en palabras de Jaques Rancière (2014). De acuerdo con este pensar, la naturaleza vendría a ser un espacio en donde no existe lugar para lo político, siendo esto último lo que Tsing quiere contrapuntear.

Tsing entenderá y reconocerá que esta primera naturaleza, en sus relaciones ecológicas, posee ya un agenciamiento político del cual fue despojada para poder someterla. El ejemplo del espacio edénico propicia la aparición del hombre quien en su ejercicio (por mandato divino) de poner nombre se erige como dueño de todo lo existente. Este acto de negarle la acción política a la naturaleza radica en que esta integra un ejercicio de lo político propio en el que se ven reflejado, agrupado y representado todo lo existente (visible e invisible) que termina por exceder la noción humana de política.

La anulación del ejercicio político en la primera naturaleza es originada por la segunda naturaleza, donde ingresa el factor capitalista de consumo y producción. Esta incursión aceleró notablemente el desarrollo de todos los aspectos de la humanidad y consolidó la idea del progreso como coordinada valorativa entre el éxito o el fracaso, asumiendo el resultado como objeto de análisis. El quedarse en esto último, la punta del iceberg si se le quiere ver así, nos hace perder de vista los procesos que esto implica, aquellos restos que se encuentran por debajo en lo marginal.

Cuando se habla de estos procesos es referirse, principalmente, a las transformaciones provocadas en el territorio, y a la consolidación del dominio del

antropos sobre el espacio natural no humano. Un pleno ejercicio reduccionista y colonial que asume esta primera naturaleza como la despensa de recursos inacabados de la cual hay que servirse y rentabilizar, al mismo tiempo que se le considera de romántica antimodernidad (Tsing 2021, 24) a la que se le debe civilizar o antropogenizar.

La segunda naturaleza asume el capitalismo como un realismo en la que las cosas solo se pueden dar de una manera única sin lugar, si quiera, a intentar imaginar otras formas de existencia que vayan en contra de ella. Arrasar los territorios con la consigan antrópica como bandera no solo modifica el plano físico, sino también el metafísico del pensamiento y la psiquis. Esto tiene el efecto de alienación (Tsing, 25) en la que el sujeto rompe ese vínculo con lo viviente no humano.

El sueño de la alienación inspira una modificación del paisaje en la que solo importe un activo aislado mientras que todo lo demás se convierte en maleza o desperdicio. Aquí, atender a las interrelaciones del espacio vital parece ineficiente, y hasta incluso arcaico. Cuando ya no puede producirse su activo único se puede abandonar el lugar: se ha cortado toda la madera; se ha agotado todo el petróleo; o el suelo de la plantación ya no soporta nuevos cultivos. Entonces se reanuda la búsqueda de activos en otros lugares. Así pues, la simplificación que entraña la alienación genera ruinas, espacios abandonados para la producción de activos. (Tsing, 25-6)

El extractivismo como acción concreta y consecuencia acelerada del sistema capitalista, termina por concretar el marco de referencia sobre el que se asienta el quehacer de este nuevo estado de la modernidad. La tierra devastada sin importar los parentescos y relaciones ecológicas, que existían en esos lugares desde tiempos anteriores entre las comunidades menores que los habitan, demuestra la escala a la que ha llegado el desprecio por la vida y el espacio del otro.

Es evidente que esta segunda naturaleza no se detiene a preguntarse qué sucede con estas comunidades y territorios luego de su paso. La modernidad nos hizo olvidar que toda acción genera una reacción. En este punto es que se propone la *tercera naturaleza* como respuesta ante la crisis, esta también desafía a la epistemología convencional imperante. Así, camina de la mano con el perspectivismo y multinaturalismo desarrollado anteriormente y otros ejercicios de pensamiento, para posteriormente dar forma a una cosmopolítica que reconozca los procesos relacionales (antiguos y nuevos) de parentesco que el sistema capitalista transformó.

Para aproximarnos a entender este concepto y su campo de acción debemos partir por entender que su lugar desde donde se enuncia es la precaridad y vulnerabilidad. Un estado sin garantía de estabilidad.

Para llegar a percibir siquiera esta tercera naturaleza debemos eludir el supuesto de que el futuro es una dirección única hacia adelante: al igual que las partículas virtuales en un campo cuántico, aparecen y desaparecen múltiples futuros de posibilidades; la tercera naturaleza emerge en el marco de esta polifonía temporal. (Tsing 2021, 10)

Si bien la autora toma como referencia al hongo Matsutake para discurrir por las historias de las dos naturalezas previas podemos extrapolar el ejemplo y pensarlo para la práctica artística indígena de Rember. Esta *tercera naturaleza* es un espacio especulativo, un laboratorio donde se arman y ensayan las posibles respuestas a este nuevo panorama de crisis socioambiental, y como tal entiende que no puede delimitarse a un solo enfoque; por el contrario, es de animar al reensamblaje de nuevas maneras de existencia.

En esta perspectiva hay una intención de devolverle el agenciamiento político que le fue despojado por el sistema capitalista, a las diversas comunidades humanas y no humanas (existencias menores). Este retorno reconoce lo limitado del sistema imperante para entender las nuevas relaciones que van emergiendo en aquellos territorios residuales por donde azotó su paso. Esta experiencia también incluye comprender que el estatus de aquella primera naturaleza mutó de forma irreversible, considerando imposible la vuelta a la anterior condición existente. Entender la pintura indígena amazónica desde estas coordenadas agrieta los paradigmas impuestos por la mirada occidental hegemónica.

El verano (figura 8) es de las últimas pinturas producidas por Yahuarcani, cuando nos acercamos a verla podemos encontrar en su forma narrativa diferentes niveles interpretativos. Aquí ya no partimos de un fondo negro sólido que, como mencionamos anteriormente, remite al tiempo y espacio donde las existencias espirituales adquieren diversas formas para manifestarse, sino que nos encontramos con uno rojo intenso con tonos oscuros acorde con la idea de los tórridos veranos que hemos ido experimentando en los últimos años por el calentamiento global/cambio climático provocado por la injerencia industrial del capitalismo (Antropoceno).



Figura 9. *El verano*. Acrílico sobre lienzo. 2024

De la misma manera vemos a algunos de estos seres de la floresta ubicado por encima de las hojas parece árboles secos que dejan sus ramas a la vista, esto representa las sequías que por el calor afectan y degradan a los árboles, además las quemadas forestales y el extractivismo maderero que sufre la Amazonía continuamente por parte de las empresas o traficantes de terrenos. Los otros dos seres del lado derecho que se transportan en una especie de canoa están acompañados por un bufeo y un ave, ambos alados, en clara evidencia de ir al encuentro de los seres árboles que mencionamos líneas arriba para tomar posición del lugar y poder entablar relaciones de coexistencia con esos restos de la acción antropogénica.

La pintura ejemplifica la *tercera naturaleza* a la que venimos refiriéndonos, realiza una denuncia ecológica, y nos habla del retorno de los seres a la naturaleza transformada (y devastada) por el capitalismo y de cómo empezar a constituir nuevas formas de coexistencia y de re-habitación al territorio. Pintura de práctica especulativa en donde se presentan los perspectivismos y multinaturalismos, que apreciamos en los seres de la floresta, en forma de pensamiento situado en constante tensión con las fuerzas del

capitalismo que pretenden reducir y/o homogenizar las potencias de las cosmovisiones indígenas.

Capítulo segundo

Técnica y cosmopolítica en Rember Yahuarcani

El recorrido que he realizado hasta ahora (primer capítulo) ha sido, quizás, accidentado. De alguna manera intenté plantear un panorama en donde, motivado por la situación de la crítica en el arte indígena amazónico, se pueda evidenciar la necesidad de cambio en la forma de experimentar y pensar las relaciones multiespecie por fuera de los binarismos excluyentes como la ya repetida naturaleza/cultura. Valernos de la práctica artística de Rember Yahuarcani hace también posible pensar en una posibilidad de adentrarnos en esos otros muchos mundos relativos entre sí.

En el primer acápite de esta sección se integran los conocimientos técnicos y cosmológicos en las prácticas culturales de las comunidades amazónicas. Así, se puede evidenciar que la obra de Rember Yahuarcani se enmarca en un contexto en donde la cosmotécnica se manifiesta en la forma que sus pinturas no solo representan la realidad visible, sino las dimensiones espirituales y cosmológicas. De esta manera, se crea una obra que se convierte en un acto de conexión y diálogo con el cosmos.

A continuación, en el acápite “Rember Yahuarcani como artesano cósmico”, describo la capacidad del pintor de tejer narrativas cosmológicas de su pueblo. Entonces, su práctica artística desafía las dicotomías occidentales entre Naturaleza y Cultura, humano y no humano. De esta forma, Rember invita al espectador a reconsiderar su relación con el mundo por medio de una visión en la que todas las entidades visibles coexisten en un equilibrio dinámico.

Para terminar esta introducción al capítulo, me permito incluir un análisis cosmopolítico en la pintura de Yahuarcani. Su arte aborda y cuestiona las relaciones de poder y conocimiento que configuran nuestra comprensión del mundo. El artista usa su arte para proponer una cosmopolítica que reconoce y valora las múltiples formas de existencia y su conocimiento. Su pintura se convierte en un espacio de encuentro y diálogo entre diferentes cosmologías en donde se desafían jerarquías y exclusiones impuestas por la modernidad occidental.

1. La cosmotécnica indígena amazónica

Desafiar y salir del paradigma colonizador del multiculturalismo ornamental que precipita el encuentro con otras constituciones, materialidades y densidades mundanas envueltas; de alguna manera, en lo que califico como un *caos controlado*. En esta dinámica existe un constante devenir interno que trabaja a varios niveles, al mismo tiempo en diversas líneas de fuga. Esta ebullición de múltiples existencias reconocibles necesita de un horizonte interpretativo múltiple el cual permita contener todas aquellas potencias.

Y es que, a lo largo del desarrollo de la humanidad y regida bajo los límites verificables de lo moderno, el sentido totalizante se mostraba como el fin teleológico de reducción de posibilidades de vía única y unívoca. Estas permitían performar un juicio universalizable accesible de instaurar, a la vez, una identidad controlable e higienizada de ideología. Mientras tanto, lo que se propone es un ejercicio *in situ* inacabado y complejo. Especulativo.

Las diversas formas de crítica que hemos presentado: el perspectivismo y multinaturalismo, la *tercera naturaleza* y el *arte menor* existen para obtener una amplitud caleidoscópica sobre los fenómenos contemporáneos para analizar. Se aglutinan unos con otros y parece que redundan, pero lo cierto es que cada uno termina aportando alguna(s) singularidad(es) a la visión que motiva esta investigación. Son los rizomas que plantean el desafío de final de acceso al entrecruzamiento *cosmopolítico*, en este caso indígena amerindio, como horizonte de sentido(s) en constante y plena ebullición.

Este nuevo entorno entraría en orientación con aquello que Deleuze y Guattari proponen en su último trabajo escrito a cuatro manos: *¿Qué es la filosofía?* (2022) y *Geofilosofía*, esto es una práctica surgida en un territorio (lugar) y momento (tiempo) concretos. Desde aquí, se proyecta a una experiencia interpretativa vital. Una visión de la existencia anclada a la tierra y sus implicaciones permiten pensar cómo afrontar el tiempo *por-venir* saliendo de las concepciones universalistas de Occidente moderno, para así entrar en el régimen de lo que Mariátegui (1994) denominó y reclamó como “creación heroica”⁸.

Hay, en la pintura de Rember, y no solo en la de él, estas potencias, elementos y energías que considero como una condición necesaria para lograr entender el mundo más

⁸ “No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América ni calco ni copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indoamericano. He ahí una misión digna de una generación nueva”.

allá del horizonte humano. En estos mundos representados, que muchos dentro de la crítica de arte destacan llamándolos oníricos, se ve reflejado aquello que Donna Haraway reclama:

Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos; qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias. (2020, 35).

Plantear estas referencialidades desplaza la mirada a aquello que no se quiere atender por creérsele complejo, dejar la punta visible del iceberg para sumergirse en las aguas que lo contienen, y así *seguir con el problema*.

Para el caso que venimos explorando es de suma importancia tener en cuenta las relaciones que se producen con el cosmos como dimensión central en el desarrollo de la vida social de los sujetos y la comunidad. Dimensión que, con los proyectos colonizadores, se intentó desterrar (como pasaba con la primera naturaleza) porque el proyecto exigía como necesario instruirlos, evangelizarlos, domesticarlos (como en la segunda naturaleza) para que se aculturen y dejen de lado aquello que los occidentales nombraron equivocadamente como “creencias”. Proyectos que definitivamente fallarían al no entender las dinámicas que estas comunidades poseen al respecto de sus saberes. Si bien son de transmisión oral, esto no implica que su único medio sea el uso la voz, estos saberes también están anclados a la tierra, a su territorio; de esta manera, este se convierte en el reservorio de la memoria y, al mismo tiempo, aquella subjetividad que cuenta los orígenes, las tradiciones, los desplazamientos y contingencias de la comunidad: es un agente social y político.

Esta extensa revisión y presentación conduce a la siguiente capa de densidad sobre la pintura de Yahuarcani. Se ha transitado por fragmentos, fisuras que desmontan los presupuestos de la modernidad multicultural con los que se habían leído las producciones indígenas amazónicas, y que plantean experimentar la interpretación dentro de sus propios parámetros y conceptos. Si bien se ha mencionado la propuesta cosmopolítica como punto de llegada (o de real inicio), antes de desplegar su totalidad de potencias, habría que detenernos en un concepto que va de la mano con ella: el de la *cosmotécnica*.

Este concepto es propuesto por el filósofo chino Yuk Hui, quien también dedica su trabajo a poder entablar relaciones por fuera de los ejes hegemónicos del sistema mundo globalizado que nos ha conducido al Antropoceno.

Pienso que es sumamente difícil, sino imposible, superar la Modernidad sin encarar de manera directa la cuestión de la tecnología, y que esto se ha vuelto aún más urgente luego del fin de la modernización unilateral. Se hace necesario entonces reformular la cuestión de la cosmopolítica en relación con la cosmotécnica. (Hui 2020, 56)

Para el sujeto moderno, la confianza en la técnica es la promesa del progreso, que termina siendo limitada al momento de actuar sobre la oscuridad de lo contemporáneo. En ese contexto, considero muy pertinente la atención a la cuestión de la técnica como paso previo y necesario a la cosmopolítica, esto en sentido de que todo proceso de interpretación (visión) del mundo pasa por cómo el sujeto aprehende aquel mundo circundante físico y metafísico. Más adelante, el filósofo dirá:

para poder pensar el proyecto de una superación de la modernidad tenemos que deshacer y rehacer las traducciones de *techné*, *physis* y *metaphysica* (no como conceptos meramente independientes sino como conceptos dentro de sistemas). Solo reconociendo esta diferencia podemos llegar a una posibilidad de una tarea común de la filosofía. (Hui 2020, 58)

Este deshacer los conceptos instaurados y plantear por fuera de las definiciones tradicionales establecidas y demarcadas son desterritorializaciones y reterritorializaciones que dan lugar a la existencia de nuevos ensamblajes o agenciamientos para tomar en cuenta. Respecto a la cuestión de la técnica, es determinante entender que hemos estado operando con un concepto de técnica muy estrecho (2020, 58), que se limita básicamente, y siguiendo a Heidegger (citado en Hui 2020)⁹, a dos nociones: la correspondiente a la *techné* griega y la de la tecnología moderna, que lo explica de esta manera:

Si la esencia de la *techné* es la *poiesis* [creación, producción] o el “traer-ahí-delante” [*das Her-vor-bringen*], la tecnología moderna, producto de la modernidad europea, ya no tiene la misma esencia que la *techné*, sino que es una “estructura de emplazamiento” [*Gestell*], en el sentido de que los entes se vuelven un stock de “existencias” [Bestand]. (Hui 59)

Estas nociones operan a manera de reemplazo: la segunda noción desplaza a la primera para fines sumamente pragmáticos. Mientras que los griegos intentaban develar, la Modernidad buscaría, por su parte, una vuelta al ocultamiento. Esta dirección se encamina mediante una relación de dominación sobre la naturaleza (despolitización) que

⁹ “La pregunta sobre la técnica”, esta conferencia fue dada en 1953 en el auditorio de la Academia Bávara de Bellas Artes. En ella, el filósofo trata de explorar las posibilidades de relación entre lo humano y la naturaleza, mediante las ideas y nociones que se articulan en el pensamiento detonado por la noción de práctica.

clausura las posibilidades de una tecnodiversidad en favor del desarrollo de una monotécnica que se presenta como universal antropológico. Esto último es equivalente a decir proceso de homogenización tecnológico (multiculturalismo) que asienta el naturalismo como forma de relacionarse con el mundo externo:

Si el naturalismo logró imponerse y dominar el pensamiento moderno, es porque esa forma peculiar de la imaginación cosmológica resulta compatible con el desarrollo tecnológico: la naturaleza tiene que ser dominada por el bien del hombre y puede en efecto ser dominada de acuerdo con las leyes de la naturaleza. (Hui 2020, 53)

Se hace evidente así que la cuestión de la técnica es, también, la cuestión de la relación con lo no humano: con el cosmos; así, este plantea el orden, la dinámica o la visión de mundo y su relación con sus existencias ontológicas. Tal y como hemos venido discutiendo en entradas y salidas de lo múltiple existente, hemos de reconocer que existen tantos cosmos como comunidades existan alrededor de ellas, cada una desarrolla su cosmología y, por consiguiente, su cosmotécnica. La una no es igual a otra.

Por definición del propio filósofo, la cosmotécnica es “la unificación del cosmos y lo moral por medio de actividades técnicas, pertenezcan estas al ámbito de los oficios o del arte. [...] Qué tipo de moralidad, cuál cosmos y de quién, y cómo unificarlos varían de una cultura a otra en función de dinámicas diferentes” (Hui 2020, 56-57). Este concepto atraviesa diversas capas del desarrollo social y cultural contemporáneo. Desde esta nueva posición se entablan nuevos relacionamientos políticos, a la vez que cuestiona, da lugar y voz a las múltiples cosmologías relegadas por la tecnología moderna.

¿Pero dónde entran en el análisis [...], cabe preguntar, las tecnologías milenarias de la India y de China, de las civilizaciones maya e inca, de los nahuas, los mapuches o los diferentes pueblos del Amazonas? Sin duda estas tecnologías no son equivalentes a la tecnología moderna, ¿pero se les puede asimilar o reducir a la *Techné* griega? (Hui 2020,10)

El desarrollo de estas líneas me permite situar la obra pictórica de Yahuarcani como posibilidad de realidad cosmotécnica que atiende a la multiplicidad que este concepto requiere. Esto es posible después de atravesar los senderos que propiciamos en el capítulo anterior, como si de un *collage* se tratase. Partes aparentemente disímiles de forma (perspectivismo, multinaturalismo, *arte menor* y *tercera naturaleza*) entran en devenir constante para hacer emerger algo mayor sin perder las autonomías de las partes, ni difuminar sus límites, solo atendiendo a estos restos es que se puede especular sobre la densidad que estos procesos despiertan.



Figura 10. Rember Yahuarcani en su taller en 2024. Foto del archivo personal del artista.

Cosmos y moral por medio de actividades técnicas son las coordenadas necesarias y trazadas para esta experiencia alterna al sistema capitalista moderno. Leer y considerar a la pintura indígena amazónica de Rember como *arte menor* abre un marco de referencia diferencial en donde se pueda reflexionar sobre el uso de la técnica. Las tres características del *arte menor* despliegan potencias que permiten establecer dinámicas que dinamiten la monotécnica imperante.

Los mismos soportes y materiales que la alta pintura (arte mayor) utiliza para expresar los ideales y valores trascendentales de Occidente, son apropiados y usados ahora para expresar historias propias, memorias y cosmovisiones de pueblos que son colonizados, diezmados y olvidados por aquel mismo sistema-mundo. Rember entiende que su obra debe expresarse con las herramientas de los poderosos, pero no desde el lugar de ellos sino desde su propio espacio de denuncia. Evidentemente, este quehacer es también político y colectivo/comunitario, como indican las otras dos características del *arte menor*, toma consciencia de su historia, de su lugar de pertenencia: una localía.

Esta localía ayuda a situar el segundo eje, el cual contiene al cosmos y la moral. El eje moral es entendido como aquellas normas que rigen y orientan la conducta de las personas en la comunidad. Esta condición se extiende, a su vez, como una actitud frente a las cosas/situaciones, que, en este caso, sería el cosmos como instancia en donde se dan las relaciones de habitancia y coexistencia entre las diversas naturalezas humanas y no humanas. Una clave importante para tomar en cuenta es la injerencia del perspectivismo

y multinaturalismo indígena en la pintura de Rember, ya que la conjunción de ambos conceptos logra que se pueda entablar una relación distinta con el cosmos y sus habitantes sean estos humanos o no humanos. De esta manera, el cosmos deja de ser un *stock* pasivo de existencias al servicio, como lo describía Heidegger (citado en Hui 2020), y pasa a un agente activo dentro de las dinámicas multiespecie.

Considero que si entendemos estos contextos entre la relación del cosmos y la moral de los pueblos sobre el que se estudia, es posible comprender que de lo que se está hablando en sí es de la propia cosmología. Esto demuestra que la obra pictórica de Rember es posible de experimentarla como una cosmotécnica, en tanto que pone a su disposición el arsenal técnico de origen occidental del cual se apropia para poder entablar un diálogo transversal con su cosmología y sus multiplicidades.

2. Rember Yahuarcani como artesano cósmico

En el acápite anterior incursionamos en la lectura desde la técnica artística de Rember Yahuarcani, ya que esta praxis misma entabla relaciones que desafían las imposiciones de la hegemonía occidental moderna. Este acercamiento permite un desarrollo y reflexión mucho más profundo de los aspectos y actores en el quehacer artístico. Había que dismantelar la visión de multiculturalismo ornamental que el sistema-arte ofrecía, que se venía asentando desde los acercamientos críticos, para luego optar por colocar como eje su propia relación con la condición cósmica obtenida por las tradiciones de la comunidad y su cosmovisión.

Remover estos cimientos exige que cada acto de acercamiento crítico movilice, al mismo tiempo, otro tipo de energías. Esto entendido como procesos de significación no clausurado y en constante creación; los fragmentos, piezas y restos (ruinas) se combinan y recombinan dando lugar a ensamblajes que requieren ampliar el horizonte de visión sobre otras posibles formas de estar y ser en el mundo. Estos hervores de relación humana y no humana son reconocidos por el artista y plasmados en su obra.

La pintura de Rember es el ejercicio de una cosmotécnica que condensa y moviliza tanto significados, que desbordan los procesos de significación oficiales, como energías que intensifican los vínculos con el entorno. Todas estas vibraciones y resonancias muestran y dan cuenta de los procesos del propio sujeto artista como una suerte de *artesano cósmico*. En el final del apartado sobre el *arte menor* propongo, en consonancia al desarrollo de las características, que habría que empezar a considerar nombrar esta

praxis artística como artesanías. Esto como respuesta política frente a las dinámicas del mercado artístico.

En el contexto peruano mencionar un objeto como artesanal o artesanía conlleva a que sea considerado como marginal o de menor valor, sea simbólico o económico. Esta carga negativa es propiciada por un sesgo cognitivo imperante en la crítica de arte limeña, esto a raíz de la entrega en 1975 del Premio Nacional de Cultura en el área de arte a Joaquín López Antay, destacado retablista andino ayacuchano. Este evento grafica lo arraigado del pensamiento moderno colonial, el cual ejerce su influencia jerarquizándolo todo.

Los representantes del llamado “arte culto” de la Asociación Peruana de Artistas Plásticos (ASPAP) fueron quienes criticaron la entrega del premio y dieron de argumento que López Antay era un artesano destacado más no un artista como tal, debido a que los retablos tienen un origen colonial y como objetos estaban inscritos en el circuito de mercancía de consumo. Esto, en contraposición a la “verdadera” obra de arte que ellos defendían, ya que este grupo no aceptaba como arte aquello que no esté en el soporte lienzo.

No ahondaré más en los detalles del “debate” ya que resulta bastante inocente pensar que el arte verdadero, como le llaman los de la ASPAP, no está atravesado por el capital transformándolo en mercancía destinada a otro sector. Asimismo, esto saca a la luz lo limitado de la reflexión sobre los alcances del arte y el objeto artístico, además del alto grado de prejuicio y racismo hacia quienes ejercen esta praxis artística. A partir de ese momento, con el discurrir de los años, se planteó el no uso de la palabra “artesanía” en pro de utilizar únicamente arte, igualando y homogenizando la visión hacia aquella noción de “arte culto”.¹⁰ Este igualar hacia arriba significó para muchos un reconocimiento, valoración y entrada a las galerías de arte y, al mismo tiempo, también amoldarse a ciertas lógicas imperantes en la producción, circulación y consumo.

Proponer volver a la denominación de artesanía es una declaración política, apropiarse de esa categoría marginalizada por la institucionalidad, no para resignificarla, sino por el contrario, para explorar su condición y reconectar con sus valores políticos y comunales: la artesanía expresa todo un cosmos colectivo mediante la apropiación de técnicas y lenguajes oficiales. Su existencia está ligada a la del creador/artesano, como una extensión de uno (sujeto) con lo otro (materialidades) y viceversa, no en simbiosis,

¹⁰ Luego de un tiempo se consideró usar el término “arte popular” para marcar la diferencia de una manera sutil, pero que continúa con todo el estigma que el sistema ejerce sobre estas formas.

sino en devenir donde las diversas líneas de fuga que se generan permitan, como si de un cubo de resonancias se tratase, un acontecimiento.

Este ejercicio de sentido no pretende ni magnificar ni menospreciar el lugar del artista con respecto a los demás actantes, pero sí habría que reconocer su rol como agente que “da forma” a una multiplicidad en constante devenir, estas fuerzas van desde el trabajo con el mito hasta el despliegue de una técnica que he querido denominar menor. Rember Yahuarcani como sujeto es consciente y responsable de esa condición por pertenecer a la comunidad y desarrollar una cartografía sobre su propio ejercicio, sin pretender la univocidad del registro estético, sino también como ejercicio político.

Al respecto y siguiendo a Joshua Ramey, en su lectura atenta sobre la obra de Deleuze y Guattari, podemos decir que “los artistas pueden ser llamados artesanos cósmicos en la medida en que operan sobre líneas ‘transversales’ que atraviesan y, así unifican distintas estructuras de materialidad, deseo y afecto” (2015, 290-291); la inclusión de la acción transversal es bastante significativa para conceptualizar el cómo esta praxis atraviesa diversos mundos (visibles y no visibles) en un intento de descentrar de forma real la visión ontológica y epistémica del sistema actual. El artesano entendiéndose mediador de estas fuerzas y conocedor-partícipe de estos otros mundos posibilita una suerte de relación de continuidad entre ellas y que vemos en la obra final, desde donde emergen los afectos y sentires.

Un aspecto importante para destacar, y que confirma lo dicho previamente, es el que Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* (2015) ponen de ejemplo de acción al metalúrgico (una especie de herrero, pero no solo un herrero) que sigue los flujos de su material, el mineral, y luego es posibilitado de transformarlo en una imagen-manifestación de esos otros mundos. Adicionan el sentido ambulante itinerante del metalúrgico, diferenciado de los nómades migrantes y de los agricultores sedentarios, él habita un tercer espacio emergente denominado como “espacio agujereado”. Este espacio en constante tensión y comunicación entre el liso de los migrantes y el estriado de los sedentarios, reforzando la idea de una creación transversal más allá de las dicotomías.

Este espacio liminal es donde se movilizan las fuerzas que se desplazan por diversas formas de vida, los rizomas producidos acumulan energía colectiva que buscan la forma de materializarse. Esta energía no puede ser manejada por cualquiera ya que requiere de una predisposición que capta el movimiento y un manejo de los materiales para plasmarlo. Ramey dará una interesante reflexión al respecto:

es un principio del artesano cósmico, en general, el eliminar primero las figuras trilladas y las narrativas estereotipadas para así poder capturar lo imperceptible e indiscernible, y para crear nuevos mundos a partir de éstos. Nunca es un asunto de imitación, sino de acercamiento a lo desconocido. (2016, 306)

Yahuarcani como artesano conocedor de los mitos y cosmovisiones indígenas, de aquellas otras naturalezas y de aquellas otras existencias, no solo plasma en su pintura su propia interacción con ellas, sino que, con ella, busca también movilizar el pensamiento; movilizar subjetividades en el espectador que lo incluya en el *continuum* de este ensamblaje.

Aquí podemos recordar lo que el tándem de Deleuze y Guattari explicitan:

El arte y la filosofía seccionan el caos, y se enfrentan a él, pero no se trata del mismo plano de sección, ni de la misma manera de probarlo, constelaciones de universo o afectos y preceptos en el primer caso, complejiones de inmanencia o conceptos en el segundo. No es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y preceptos. (2022, 67-8)

Seccionar el caos mediante constelaciones de universos demuestra una intención de no someter la experiencia de forma pasiva homogenizando las miradas; antes bien, persigue la multiplicidad activa de los hervores constantes que nos exige la aprehensión desde otras experiencias no objetivas como los afectos, las percepciones y las intuiciones.

Rember entiende su práctica creativa de esta manera, por lo que podemos ubicarlo del lado del *arte menor* como lugar de enunciación, y así articular lo ético; mientras explora las potencias del horizonte conceptual que le permite la *tercera naturaleza*, para lo estético, y desarrolla las cosmotécnica, para lo político. Esta partición, aunque parezca taxonómica, no se piensa por separado más que para evidenciar la crisis (desde diferentes aspectos) del sistema-mundo producido por la Modernidad y la necesidad de ensayar varias formas de entender y proponer estar en el mundo.

Estos aspectos no siendo los únicos aportan, de alguna manera, para volver a densificar el mundo. Los planos de existencia visibles e invisibles, humanos y no humanos, existían antes y fueron excluidos por las dinámicas de lo moderno y desterrados como residuos. Hoy, esos restos exceden los vertederos donde se les acumulaba y empiezan infiltrarse por las grietas de un sistema, cada vez más endeble y próximo al colapso. En esos intersticios es donde se hace más propicio y apreciado el talento del artesano cósmico como agente político.

Con esto no pienso que el artesano está fuera del quehacer de la política, nada más alejado de la verdad, solo que, para obtener mayor claridad en medio de estos senderos

metafísicos, considero destacar esa faceta de mucha mayor externalidad (acción externa). El desenvolvimiento del *artesano cósmico* en este contexto también podría ser caracterizado como cercano a lo que se conoce como diplomático, en el sentido, de atender y facilitar las nuevas alianzas multiespecies que se van dando entre lo humano, no humano y lo más que humano. Tengamos en cuenta que estas alianzas se actualizan en la línea del tiempo; no buscan regresar a los tiempos de la primera naturaleza, de aquel pasado idealizado defendido y anhelado por muchos primitivistas.

Sumemos, además, que es bien sabido que el diplomático cósmico por excelencia es el chamán indígena amazónico, ya que él puede acceder, adoptar y transitar a los otros puntos de vista de las especies no humanas mediante la ingesta de las plantas maestras; considero que el artesano indígena amazónico también despliega una diplomacia no menos real y efectiva, aunque sin ser necesariamente regida por un agente natural externo (las plantas maestras), que le permite plasmar (*traer-ahí-delante*) las traducciones mediante su creación (*poiesis*). Como mencionaría Eduardo Viveiros de Castro “[estos] son capaces de asumir el papel de interlocutores activos en el diálogo transespecífico; y, sobre todo, son capaces de volver para contar el cuento, cosa que los profanos difícilmente pueden hacer” (2010, 40).

3. La cosmopolítica en la pintura de Rember Yahuarcani

Como todo proceso de despertar después de un larguísimo letargo, las nebulosas se encaraman fuerte y cuesta reconocer los alrededores, los músculos atrofiados impiden la experiencia libre del deseo: volver a andar parece imposible. La intensidad por el moverse, de hacer, lo atraviesa, pero no hay conexión posible. El cuerpo entumecido convulsiona, el impulso de vitalidad es demasiado para la resistencia del cuerpo-residuo, es el momento de crisis que lleva al límite, una línea de fuga que conduce irremediablemente a la destrucción.

De resistir la experiencia de muerte, el cuerpo adquiere un nuevo horizonte de mirada, uno donde puede acceder a ver las verdaderas naturalezas, a experimentar el verdadero vínculo con las cosas. Esto básicamente es lo que he intentado hacer a lo largo de este trabajo, despertar del letargo que el sistema multicultural nos sumió, intentando desmontar algunos de sus principales presupuestos, rescatando aquellos restos y partes que puedan dinamizar intensidades a través de las grietas del aparato estatal. Pero, y entonces, ¿qué viene después? ¿qué hacer con esos restos?

En este último acápite quisiera abordar la cuestión cosmopolítica como una forma de pensar especulativa que permite poner en movimiento los devenires intensos de estos restos. Este intento no es ni de lejos el final del trayecto, muy por el contrario, la cosmopolítica es el inicio de aquel tiempo *por-venir*, tiempo que no cae en la línea recta progresiva, sino que se inserta y explora a tientas el tiempo-rizoma que atraviesa las capas de densidad del mundo contenedor y de los mundos que están contenidos. Esa torsión final deja fuera los presupuestos antropocéntricos modernos: que el mundo sea solo uno, y que solo sea nuestro.

En este primer peldaño empieza el despliegue de la potencia especulativa, como expondría Alexandre Nodari:

[esta] no torna existente un mundo inexistente, torna existente una relación antes inexistente (pero subsistente, como siempre fue posible) entre dos mundos, hace chocar a ambos, encontrarse; hace al explorador redescubrirse a sí mismo, es decir, cambiar de perspectiva, cambiar la perspectiva. (2016)

Este encuentro, a decir de Isabelle Stengers (1997), funda la idea de “espacio cosmopolítico” que se dispone para la participación de un ensanchamiento onto-metafísico donde las múltiples existencias emergen y transitan. Estos primeros diagramas presentan ciertas condiciones de alcance y resistencia contra la ontología moderna, una de ellas es la no clausura total de los conceptos, como describirá Bruno Latour:

La presencia de *cosmos* en *cosmopolítica* resiste a la tendencia de que *política* signifique el dar-y-tomar en un club humano exclusivo. La presencia de *política* en *cosmopolítica* resiste a la tendencia de que *cosmos* signifique una lista finita de entidades que considerar. *Cosmos* protege contra la clausura prematura de *política*, y *política* contra la clausura prematura de *cosmos*. (2014, 48)

Esta condición se deriva de comprender lo limitado del lenguaje para acceder y poder experimentar aquellas ontologías que el sistema había desplazado. Mantener estas aperturas permite un acceso a esta multiplicidad en donde las entidades humanas y no humanas con distinto punto de vista se encuentren, sin que esto se conciba como un espacio homogéneo.

La ebullición simultánea de perspectivas y naturalezas que empieza a producirse plantean la necesidad de una extensión, que permita la emergencia de un *caos controlado* junto con una ecología de prácticas que al mismo tiempo permitan un habitar interespecífico. Lo cosmopolítico es algo que se va experimentando y se va construyendo

a sí mismo, pone en relación con los actantes, se adhieren a ensamblajes, generan agenciamientos mediante *cosmopraxis*.

Las cosmologías y cosmovisiones indígenas (amazónica y andinas) bien saben de estos relacionamientos de forma espontánea y natural, tal y como hemos visto a lo largo de este escrito. Nosotros, quienes estamos fuera, nos acercamos a esos mundos y a su coexistencia desde las traducciones que los diplomáticos cósmicos, los chamanes y los artistas, realizan. En la pintura de Rember, estas traducciones nos plantean una forma de posibilidad de existencia en medio de un planeta dañado por la acción capitalista. Sin escapar a su agencia política, se alzan y denuncian las lógicas estatales de depredación, violencia y muerte.

Antes de continuar, merece necesario una pequeña aproximación definida de la idea/noción de política que usaremos, como es claro por la cita que ya empleamos de Latour. Esta idea contempla una apertura a la participación de agentes desde la no restricción del lenguaje que homogenicen los significados en favor de un horizonte común. Por el contrario, buscamos “equivocaciones controladas” (Viveiros de Castro, 2004) que permitan la proliferación de horizontes de sentido de las diversas comunidades humanas y no humanas que habitan los mundos.



Figura 11. *Aquello otros mundos*. Acrílico sobre lienzo, 2023

Quise dejar para este momento la pintura *Aquellos otros mundos* (figura 11) creada en el año 2023. Pintada en formato grande, grafica en su totalidad las motivaciones de este trabajo. Esta ya no muestra necesariamente pasajes de equivalencias oníricas que beben en mayor medida de los mitos y las tradiciones; esta contiene una narrativa, digamos explícita, con un marco de referencia reconocible desde donde actualiza y sociabiliza la función del mito. El artista/artesano lee su actualidad desde sus propias coordenadas y valoraciones.

La pintura con base tradicional de color negro sólido como las noches en la selva tiene a los *seres de la floresta*, estos ensamblajes cósmicos cuyo cuerpo terminan representándose por diferentes partes de varias naturalezas (humana, vegetal, animal). Seres con cuerpos animales y dos pares de largas extremidades inferiores como si de piernas humanas se tratase: los seres-serpientes, los seres-aves, los seres-peces, seres-insecto, etc. Todos transitan la selva cercanos a un árbol y a su espíritu. En la base de la pintura, una anaconda negra transporta a los seres más pequeños, y en su cabeza podemos ver un ser pequeño con un cartel alzado. En la parte posterior se destacan dos figuras con lo que parecen ser máscaras, estas tienen una figura humana más completa y reconocible como tal, y cargan una serpiente como ofrenda. Todos estos seres transitan de izquierda a derecha, salvo unas cuantas: uno de los seres-serpiente, uno de los seres-pájaro y el ser-jaguar; este último resulta ser el más llamativo por su brillante color negro y su recubrimiento vegetal a la espalda, él está en una pose de gritar/hablar desde donde salen dos “hilos” con palabras que forman frases de denuncias.

En la cosmovisión uitoto como mencionamos en el primer capítulo, al momento de comentar la pintura de Buinaima, existen tres mundos habitados:

El Mundo de la Tierra

El Mundo del Agua

El Mundo de los Muertos

Estos no siempre están representados juntos en todas las pinturas que crea Rember, pero en esta en específico sí lo están y de forma muy explícita. El Mundo de la Tierra lo tenemos con los seres descritos en el párrafo anterior; el Mundo del Agua está representado con los peces y seres del agua que están por detrás del árbol; por último, el Mundo de los Muertos, que aparentemente no tendría presencia, se encuentra en las cabezas verdes extendidas a lo largo del camino que recorren los seres del Mundo de la Tierra. Este cuadro debe ser uno de los más políticos e importantes en la producción

pictórica de Rember, ya que hay muchos niveles de denuncia e interpretación cosmopolítica sobre la crisis del mundo en el que vivimos.

En un primer momento, vemos un trastocamiento en la forma de habitar de las existencias en los mundos, si bien se indicó que en la pintura existen los tres mundos, estos no existen a la manera en la que la cosmovisión tradicional los podría representar. Al respecto, en mi lectura, sobre estos trastocamientos encuentro dos situaciones importantes a destacar: el primero está relacionado con las existencias del Mundo del Agua (seres peces) que ocupan otros espacios no habitados normalmente por ellas como es detrás y alrededor del árbol central elementos que hacen referencia más al mundo humano terrenal; el segundo viene del lado de la anaconda ubicada en la base de la pintura, este animal muy importante para la cosmología de la comunidad por la importancia de *Buinaiño* (pareja creadora en el mundo uitoto), esta se encuentra transitando el Mundo de la Tierra sin sus colores vibrantes característicos.

Esta alteración en la relación entre los mundos visibles e invisibles con sus habitantes es provocada por acción del sistema capitalista que tiene como máxima manifestación el extractivismo salvaje y acelerado de recursos, en este caso, naturales y sus consecuencias. Situación de la que se denuncia mediante unas palabras que enuncia el brillante ser-jaguar que no es más que *Aima*, el chamán más poderoso, el cual accede y se transfigura a la naturaleza espiritual del jaguar para hablarles a los demás seres. Se puede leer en uno de los “hilos” de palabras que salen de él: “la explotación de nuestros territorios nos condena a una dolorosa y rápida extinción”, es una sentencia que dibuja el presente y especula sobre una condena futura.

El Antropoceno aprehende el cosmos como un *stock* pasivo de existencias de las cuales disponer a plenitud y antojo, pone en peligro el equilibrio cósmico entre humanos y no humanos; la depredación modifica los entornos y desplaza comunidades animales y humanos. Este contexto moviliza a los diferentes agentes humanos, al mismo tiempo, vulnera y condena la existencia a un espacio/tiempo de precariedad sistémica y generalizada. Dentro de las reacciones de resistencia está la de los guardines y líderes indígenas que intentan cuidar y proteger por los medios políticos posibles (protestas, leyes) su territorio que al final es también velar por sus relaciones con lo no humano al que consideran un igual y no un mero recurso por explotar a voluntad y sin reparo, dando cuenta del choque ontológico y metafísico entre estos dos horizontes de sentido.

Este enfrentamiento discontinuo, disonante entre el Estado oficial y el pueblo, intensifica la línea de fuga y la lleva al extremo que, como hemos mencionado, termina

en muerte y destrucción. La muerte y desaparición de líderes indígenas es el resultado de esa necropolítica, esta imposibilidad de reconocimiento de las existencias menores y sus devenires hacen mucho más salvaje las desigualdades y las opresiones.

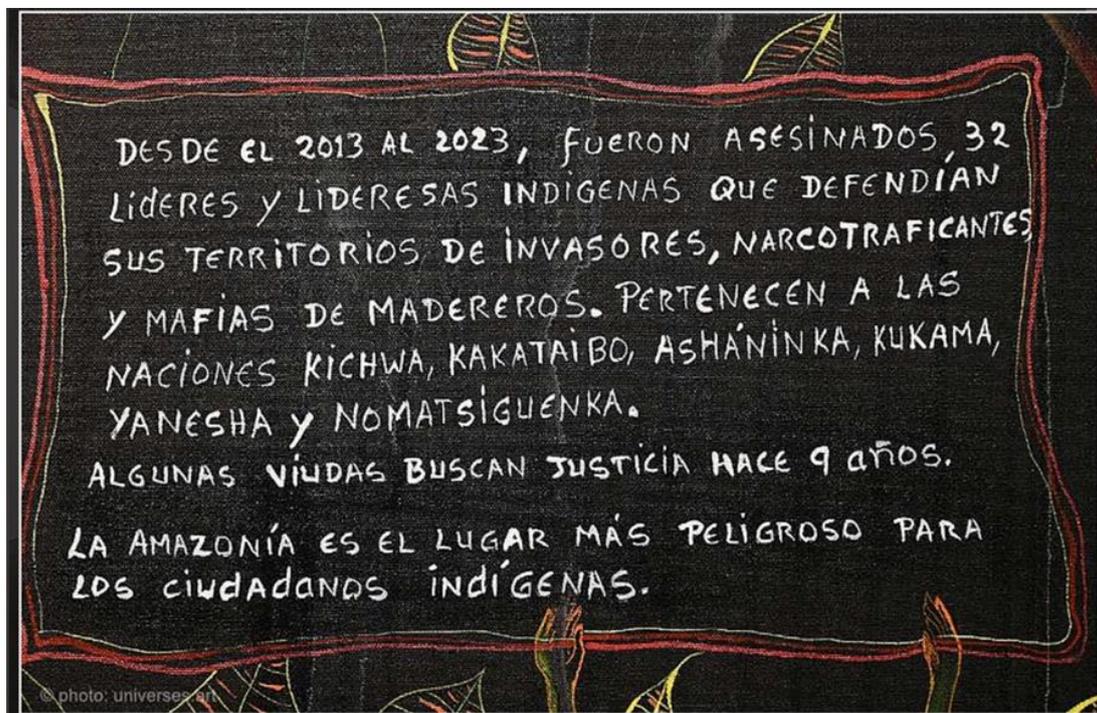


Figura 12. *Aquellos otros mundos (detalle)*. Acrílico sobre lienzo. 2023.

Rember, cercano a esta realidad y al dolor, plasma en su pintura la dimensión de la muerte en dos acciones, la primera (figura 12) en el cartel que alza uno de los seres pequeños ubicado en la cabeza de la anaconda, y en donde recuentan y denuncian los asesinatos cometidos contra los defensores indígenas. La segunda está presente en aquellos cuerpos (figura 13) enterrados que dejan solo la cabeza por encima de la tierra y están recubiertos con hojas en lugar de cabellos, estas cabezas tienen la boca abierta como si su espíritu saliera de ellos en su último aliento. Otro detalle es el nombre propio de cada uno de los líderes asesinados, este nombre puesto explícito es un gesto de suma importancia ya que evita que caigan en el olvido y el borramiento de la identidad, momento que resiste a la idea del sistema de la homogenización incluso más allá de la muerte.



Figura 13. *Aquello otros mundos (detalle)*. Acrílico sobre lienzo. 2023.

Esta es una pintura sobre el duelo y las posibilidades de relación en *la tercera naturaleza*. Bajo ese escenario es que vemos al chamán *Aima* en pleno ejercicio de la diplomacia cósmica. *Aima* aquí toma la naturaleza y la perspectiva del jaguar negro (animal al que siempre se le asocia) para poder dirigirse a todas las existencias y comunicarles sobre las cuestiones que, como mundo dentro del mundo, les afectan: la muerte y el duelo por los guardianes indígenas del territorio. En estas interacciones, las jerarquías occidentales quedan anuladas, el chamán no es el chamán de las demás existencias solo es el chamán de los humanos, por decirlo de alguna manera, y ese es su lugar de agenciamiento, de su llamado.

Esto permite el diálogo y la traducción interespecífica para poder movilizar a las existencias por el duelo como si de una ceremonia de entierro se tratase (ya que todos van de izquierda a derecha). Los muertos, los espíritus, los humanos cada uno desde su plano, pero movidos por un suceso que los atraviesa a todos. Las consecuencias del capitalismo no solo afectan a lo visible o aquello cercano y directamente relacionado a él, también atenta y genera consecuencias en mundos que no vemos y en aspectos que, en un principio, parecerían no tener relación directa entre sí.

A propósito de estas líneas, Joshua Ramey acota unas conclusiones sobre la visión del arte en Deleuze y que puede ser extensible a la práctica artística de Rember:

Para Deleuze, toda experimentación artística genuina debe ser entendida como una activación local de fuerzas cósmicas que atraviesan naturalezas, culturas y psiques, y que de otro modo serían imperceptibles. Cuando es exitosa, la obra de arte sugiere nuevos modos de compromiso sensible y afectivo dentro del mundo como multiplicidad, dándonos la clave de las potencias de nuestra existencia en -y como- un masivo y abierto *filum maquinaico* en el cual nuevos posibles agenciamientos pueden ser construidos. (Ramey 2016, 317)

Todo esto sucede en la pintura de Rember y se transmite mediante traducción por acción misma del artesano cósmico y su cosmotécnica; ambos aspectos proponen una experiencia que desafía por exceso las lógicas oficiales. Al mismo tiempo, estos aspectos presentan el recurso de ser un ejercicio pictórico de especulación que pone en juego multiplicidades y devenires intensos que producen agenciamientos colectivos, digamos un *devenir-pueblo* en pleno hervor por las alianzas interespecíficas que resisten al reduccionismo estatal. Estas potencias permiten imaginar nuevas formas de existencia y revolución popular, como lo confirmamos con Deleuze y Guattari:

El artista o el filósofo son del todo incapaces de crear un pueblo, solo pueden llamarlo con todas sus fuerzas. Un pueblo solo puede crearse con sufrimientos abdominales, [...] las obras de arte también contienen su suma inimaginable de sufrimiento que hace presentir el advenimiento de un pueblo. (2022, 111)

El Antropoceno y las lógicas del capital nos arrojan a un futuro precario y vulnerable en el que las desigualdades son la norma y del cual es difícil salir si seguimos con los malos hábitos del pensamiento moderno. La cosmopolítica que se desprende de la obra de Yahuarcani, entonces, principalmente una experiencia de resistencia que utiliza la especulación contraintuitiva para torcer la visión antropocéntrica imperante en el mundo por el sistema capitalista moderno. No es un método objetivo con procesos claros y secuenciados, es más un ejercicio rizomático que moviliza el factor de creación de otras formas de estar en el mundo. Para ir cerrando con esta propuesta de aproximación sobre las múltiples densidades del arte indígena contemporáneo y, al mismo tiempo, dejar abiertas algunas vetas traemos nuevamente una reflexión de Deleuze y Guattari:

No carecemos de comunicación, por el contrario, nos sobra, carecemos de creación. *Carecemos de resistencia al presente*. La creación de conceptos apela en sí misma a una forma futura, pide una tierra nueva y un pueblo que no existe todavía. La europeización no constituye un devenir, constituye únicamente la historia del capitalismo que impide el devenir de los pueblos sometidos. (2022, 110)

Para terminar, el *Aima* ser-jaguar tiene un segundo enunciado que hace explícita la visión del arte indígena y su relación con el entorno y resume bastante bien los caminos

que se han transitado: “En este territorio de mitos y resistencia se mueve el arte indígena contemporáneo: un arte que se nutre a sí mismo a partir de la voz de nuestros ancestros”. En ese ámbito, se desenvuelve la cosmopolítica, es tanto imaginación como artesanía, capta los devenires menores desde donde se alzan “para recuperar el roto vínculo con todas las cosas” (Arguedas 2013, 21) para hacerlo intenso, hacerlo devenir perspectivista para el mundo *por-venir*.

El arte amazónico se sitúa en una encrucijada donde convergen el duelo, la diplomacia cosmológica y la resistencia a las jerarquías occidentales. Así, esta cosmopolítica no busca ser objetiva, sino más bien una resistencia al presente que se abra hacia futuras formas de existir y crear. En este sentido, la cosmopolítica captura devenires menores y los alza hacia el perspectivismo. De esta forma, Rember logra capturar las fuerzas no visibles para traducirlas en figura y movimiento en su obra, las cuales intentan despertar en el espectador esas líneas-movimiento que la tradición y las cosmovisiones indígenas poseen.

Conclusiones

¿Cómo se le mira de frente a algo que supera los límites de nuestra capacidad de comprensión? Recuerdo que cuando leí los cuentos de H. P. Lovecraft un proceso recurrente en sus personajes, en el encuentro con lo ominoso de sus seres cósmicos, era el morir inmediatamente de la impresión ante lo incognoscible, o en su defecto, si sobrevivían a tal choque quedaban dementes, locos. En ambos casos el espíritu del racionalismo antropocéntrico moderno hace estragos en la psique, uno con efecto más devastador que el otro.

La crisis civilizatoria mundial se experimenta más o menos de la misma manera, es el encuentro cara a cara con la realidad de aquella estructura colosal del capitalismo. La idea del progreso lineal interminable y perenne que colonizó cada uno de los aspectos humanos y no humanos, hoy empieza a derrumbarse. Esta es una de las imágenes que me han ido acompañado desde los últimos cinco o seis años, a la cual siempre le buscaba el revés, la posibilidad de existencia por fuera de ella e imaginar nuevas formas y nuevas preguntas.

Podremos decir que sí, efectivamente estamos ante *el fin del mundo* moderno, el cual no es un evento de un único momento, sino es uno “que se va dando”, va sucediendo poco a poco, haciendo estragos en simultáneo por sobre toda la realidad de manera discreta hasta que el colapso sea generalizado e inminente. Existe un género de películas, llamadas de catástrofes, donde se tratan y desarrollan las implicancias del evento *fin del mundo* en su mayoría desde la destrucción física del planeta; sea este de origen natural o por algún agente externo (extraterrestres, monstruos gigantes, etc.). En su versión americana casi en todas estas se termina sobreviviendo al hecho catastrófico y augurando un futuro lleno de esperanza tal y como la ideología del progreso dicta, sin tener reparo en las consecuencias más allá de lo humano.

Pero al margen de estas estructuras quisiera destacar la injerencia de un personaje que siempre aparece, este es el que consideraba desde mucho antes la posibilidad del desastre y al que nadie toma en cuenta por considerar irracional lo que dice, en suma: un loco. Un ejemplo es Charlie Frost, personaje de la película *2012* interpretado por Woody Harrelson, un marginal presentador de una radio pirata que mediante métodos heterodoxos logra predecir los eventos a suceder, y al que se le tomaba como un mero conspiracionista paranoico por enfrentarse al sistema de sentido hegemónico. Otro

ejemplo lo encontramos en la película *Godzilla vs. Kong* donde Alexander Skarsgård interpreta al doctor Nathan Lind, un geólogo venido a menos y relegado por la comunidad científica por intentar desarrollar una teoría especulativa como la de la tierra hueca, la cual califican como charlatanería ciencia ficción pero que al final tendría el reconocimiento de ser real y correcta.

Encontrar esos ejemplos en productos culturales permite pensarlo como síntoma del choque de horizontes de sentido, bajo esos parámetros estos dos personajes se revelan ante el aparato oficial y desatan una línea de fuga, una multiplicidad especulativa. Imposible no pensar en un símil con mi propio trabajo expuesto en esta tesis, estos dos personajes se rebelan ante la forma como la norma mira, interpreta y relaciona a los sujetos, las cosas y las acciones. Son agentes que desterritorializan y reterritorializan los espacios contagiando a otros de su perspectiva otra: de su cosmopolítica.

Escribir esta tesis significó, como diría Joseph Campbell en su ya mítico texto *El héroe de las mil caras*, una “llamada a la aventura”, un tránsito intenso a varios niveles tanto internos como externos, con interpelaciones, dudas y miedos como toda exploración. Este fue un andar haciendo, como quien primero limpia la maleza que el tiempo dejó crecer sobre el terreno, para luego trazar las líneas mientras se afirma la tierra para el inicio del camino. Menudo trabajo si consideramos nuestras imposturas intelectuales y deformidades académicas, las cuales te direccionan a que hay que tener todo listo, separado, segmentado para que cada proceso se dé sin el más mínimo rango de equivocación: siempre la imagen de la maquinaria de producción fordista que limita el mundo.

Escribir también fue y es andar a tientos en la oscuridad de nuestros tiempos acelerados, ensayar desplazamientos, cartografiar opciones, dejar rastros, retroceder. Esto obliga a ralentizar el andar, tomar consciencia de aquello que dábamos por sentado como el movimiento automático, agudizar la mirada a los detalles para no hacer lo mismo una y otra vez. Volver a ensayar. Esto permite rastrear las tramas de aquellas narrativas oficiales deterioradas también por el tiempo, revisar las piezas que se desecharon en esas construcciones propicia un lugar para la creación de conceptos.

En esos espacios residuales y alejados de la luz es donde encuentro las nuevas alianzas interespecie, ellas emergen y acompañan los tientos del caminar a través de esta contemporaneidad. Ellas transitan esta oscuridad como terreno conocido y decido seguirlas, seguir su rizoma. Reconozco estos otros mundos dentro del mundo mientras

entran en relación dinámica de coexistencia y cohabitancia, ellos muestran que hay formas de sobrevivir al desastre capitalista.

Esas mismas alianzas las reconozco en la pintura de Rember Yahuarcani, los *seres de la floresta* aparecen, vibran, dan cuenta de su existencia. Se expresan en idiomas que por naturaleza exceden los límites del lenguaje moderno, nutren y se nutren de las cosmovisiones del existir de la comunidad, y son equivocadamente colocados, a la luz de taxonomías desfasadas, como premodernos, antiguos. La forma con la que los vemos no es su forma real o completa, es la que toman para que podamos reconocerles, es la traducción de su espíritu en esencia: la forma previa de lo incognoscible.

Responder a estos seres, a estas presencias y sus demandas no es una vuelta al pasado como muchos defensores del modelo quieren hacer pensar. Las alianzas que forman se han ido transformando con el pasar de los tiempos y han sabido convivir (no necesariamente siempre en armonía) en el espacio residual que el capitalismo ha ido dejando. Transitan y se contaminan, persisten en sus agenciamientos y devienen a una nueva y tercera naturaleza.

Encontrarme cara a cara con estos hervores requiere nuevas formas de entenderlos. Son una revelación más allá de los límites y jerarquías ontológicas del pensamiento tradicional. Ese era el reto, como leer estos mundos dentro del mundo, el lenguaje conocido me era escaso para dar cuenta de las diversas formas de vivencias, de sus agenciamientos en medio de las crisis socioambientales que también los alcanzaban e implicaban.

En ese medio la cosmopolítica se presenta como opción para sobrellevar la revelación simultánea de aquellas muchas naturalezas. Ella no se presenta como teoría homogenizante o método monolítico. Desde su porosidad y aparente debilidad objetiva, ante los ojos de los modernos, plantea una experiencia transversal de la simultaneidad de lo contemporáneo. Me permitió disponer de costelaciones que ponían en relación cosas que comúnmente no tendrían manera de hacerlo, desplegando nuevas potencias alrededor de los mundos.

La cosmopolítica es la causa que abrazo, es mi línea de fuga, mi compromiso a riesgo de todo. Llegar a ella implica desaprender mucho y aprender mucho más aún, te pide ralentizar, navegar la incertidumbre, apostar por la tierra, solo para darte cuenta que ella es el punto de inicio no el de llegada, y no lo habrá porque ella no se mueve en línea recta. Ella hace rizoma y devenir con uno, conmigo; siendo más que uno, pero menos que dos.

Obras citadas

- Ardenne, Paul. 2022. *Un arte ecológico: Creación plástica y antropoceno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Arguedas, José María. 2013. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Estruendomudo
- Arias Maldonado, Manuel. 2018. *Antropoceno: La política en la era humana*. Barcelona: Taurus.
- Bedayán, Christian. 2017. “AMAZONISTAS. Artes visuales sobre la Amazonía peruana en el siglo XXI”. En *Amazonistas*, 11-9. Lima: Bufe.
- Cabel, Andrea. 2017. “Más allá de la ciudad letrada: una lectura de la pintura amazónica”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º 89.
- Deleuze, Giles, y Félix Guattari. 1990. *Kafka: Por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones ERA.
- . 2015. *Mil Mesetas*. Madrid: Pre-textos.
- . 2022. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Descola, Philippe. 2004. “Las cosmologías indígenas de la Amazonía”. En *Tierra Adentro: Territorio indígena y percepción del entorno*, editado por Alexander Surrallés y Pedro García, 25–36. Lima: IWGIA.
- Haraway, Donna. 2020. *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni.
- Hui, Yuk. 2020. *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja negra.
- Kohn, Eduardo. 2021. *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano*. Traducido por Mónica Cuéllar y Belén Sánchez. Quito: Abya-Yala
- Latour, Bruno. 2012. *Nunca fuimos modernos: Ensayos de antropología simetría*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- . 2014. “¿El cosmos de quién? ¿Qué cosmopolítica? Comentarios sobre los términos de paz de Ulrich Beck”. En *Revista Pléyade*, 14, 43-59
- . 2017. *Cara a cara con el planeta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Lauer, Mirko. 2023. *Crítica de la artesanía: Plástica y sociedad en los andes peruanos*. Lima: Heraldos Editores.
- Mariátegui, José Carlos. 1994. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 5.ª ed. Lima: Editorial Losada.

- Nodari, Alexandre. 2016. “La literatura como antropología especulativa”. *Territórios*, 6. <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/la-literatura-como-antropologia-especulativa/>.
- Paredes Laos, Jorge. 2021. “Remember Yahuarcani: Mis cuadros recrean ese primer momento del génesis uitoto”. *El Comercio*. 8 de octubre. <https://elcomercio.pe/luces/remember-yahuarcani-mis-cuadros-recrean-ese-primer-momento-del-genesis-uitoto-entrevista-exposicion-remember-y-jitoma-britanico-miraflores-noticia/>.
- Ramey, Joshua. 2016. *Deleuze hermético: Filosofía y prueba experimental*. Buenos Aires: La cuarenta.
- Rancière, Jacques. 2014. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Ruiz, Alonso. 2022. “El boom del Arte Amazónico Contemporáneo”. *Quipu virtual* (126).
- Rumrill, Róger. 2017. *Amazonía. Sombras y luces*. Moyobamba: Ministerio de Cultura.
- Stengers, Isabelle. 1997. *Cosmopolitiques I*. París: La Découverte.
- Stolze Lima, Tania. 2007. “El dos y su múltiple: Reflexiones sobre el perspectivismo en una cosmología Tupí”. En *Amazonía Peruana*, 30, 59-83.
- Tavares, Paulo. 2022. *En las ruinas del bosque*. Guadalajara: Taller de ediciones económicas.
- Tsing, Anna. 2021. *La seta del fin del mundo*. Madrid: Capitán Swing.
- Varese, Stefano. 2011. “Amazonía: ¿cuarenta años de diálogo antropológico o de monólogo ideológico”. En *Por donde hay soplo*, editado por Jean-Pierre Chaumeil, Óscar Espinosa de Rivero, y Manuel Cornejo, 21–36. Lima: IFEA.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2 (1): 3-20.
- . 2010. *Metafísicas caníbales*. Madrid: Katz.
- . 2013. *La mirada del jaguar*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Weiss, Gerald. 1956. “Revitalization Movements: some theoretical considerations for their comparative study”. *American Anthropologist*, n.º 58: 181-264.

Yahuarcani, Rember. 2014. "Los ríos de nuestra memoria". *Mundo amazónico* 5: 197-209.