

De la maloca a la galería: La pintura sobre *llanchama* de los boras y huitotos de la Amazonía peruana

María Eugenia Yllia

El artista, para serlo, debe tratar de ubicar su lugar en la cultura posmoderna.

Robert Morgan



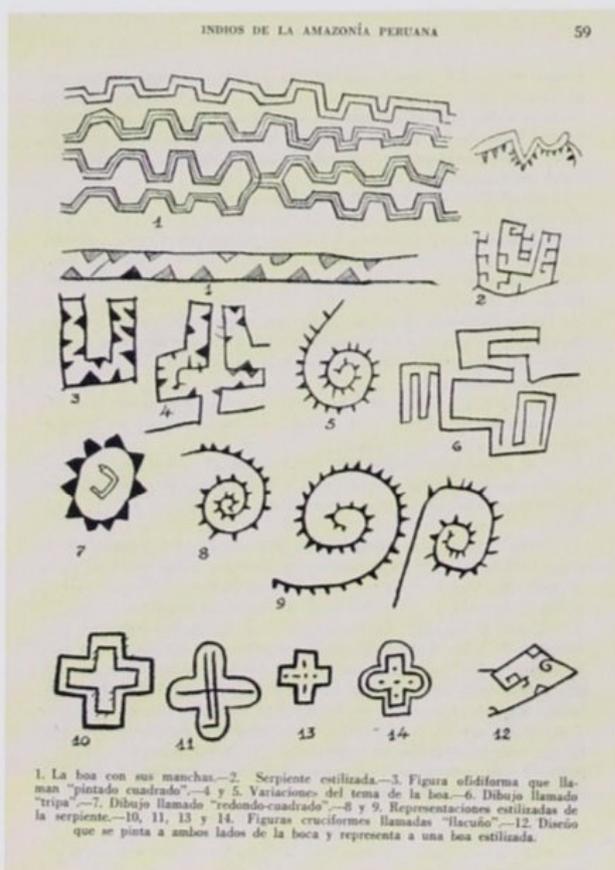
Víctor Churay Roque. *El cazador bora*, 2000. Técnica mixta sobre llanchama, 52 x 71 cm. Colección Roger Cáceres.

La pintura, uno de los géneros que con mayor dificultad ha resistido los embates de la posmodernidad, en las últimas décadas ha mostrado una sugestiva vitalidad entre los pobladores de la Amazonía peruana. Es el caso de los pintores indígenas boras y huitotos de Pucaurquillo - Pebas (Loreto-Perú) quienes utilizando como soporte la *llanchama* o corteza vegetal, han convertido a esta forma de expresión en un eficaz vehículo de transmisión y representación de su etnicidad. El grupo de pintores originarios de este espacio geográfico, así como los nuevos y heterogéneos repertorios visuales, han dado pie incluso a que investigadores como Pablo Macera identifiquen una emergente *Escuela de la LLanchama*,¹ que tiene como iniciador al pintor bora Víctor Churay Roque (1972-2002).

1 Macera, Pablo. *Lágrimas del piri-piri*. Pinturas y esculturas de la selva. Lima: Biblioteca Nacional. 2001.

La incursión de estas obras en museos y galerías limeñas ha generado una serie de expectativas sobre las manifestaciones estéticas amazónicas, un tópico difícil de abordar y largamente postergado por la historia del arte peruano, que a la luz de la posmodernidad y el reconocimiento de la diversidad y el multiculturalismo, alcanza cada vez mayor importancia en el escenario nacional. Sin embargo, ante este inusual despliegue se abre una interrogante, ¿se trata de la conquista de nuevos espacios y géneros plásticos ganados a pulso por los mismos artistas indígenas amazónicos? o su presencia es reflejo de la incesante demanda del arte contemporáneo, un medio siempre ávido de propuestas radicales que sobrevaloran la alteridad ¿no será lo novedoso tan solo una irrupción de lo ajeno?

En este ensayo pretendemos dar respuesta a estas preguntas a partir de la identificación de algunos de los agentes que intervinieron en el devenir de este género artístico, poniendo especial énfasis en esclarecer cómo en este proceso el potencial creativo indígena ha seleccionado, negociado y reinterpretado códigos, técnicas y narrativas propias y ajenas, y compuesto una gramática visual que es uno de los recursos de presentación y representación de sus miembros al interior y exterior de sus sociedades. Cabe destacar que este trabajo parte del análisis de la praxis artística como proceso social y deja de lado el estudio del contenido simbólico de las pinturas.



Diseños huitoto recogido por Rafael Girard. *Indios selváticos de la Amazonia Peruana*, 1958.

Boras y huitotos en un proceso de desterritorialización y recuperación del espacio simbólico

La historia de las etnias Bora y Huitoto², originarias de la zona del interfluvio de los ríos Caquetá y Putumayo –hoy Colombia–, está marcada por la violencia y la explotación a la que fueron sometidos sus miembros en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX por los comerciantes del caucho.³ Esta actividad, además de diezmar dramáticamente a su población, la dispersó, llegando en la década de 1930 un grupo a los márgenes de los ríos Ampiyacu⁴ y Yahuaryacu en la Amazonía peruana, en donde habitan hasta la actualidad.

A pesar de que se trató de un periodo que ocasionó la debacle económica, política, social⁵ y desde luego cultural de estas sociedades, una de las primeras referencias que se tiene de la zona, es recopilada por Rafael Girard (1958), investigador suizo que en 1957 visitó a los huitotos de Pu-

- 2 Ambos grupos desde su traslado a la cuenca del Ampiyacu –junto a los ocaína– comparten no solo el espacio geográfico, sino también algunas prácticas culturales. La complejidad de estos grupos impide hacer una explicación ortodoxa de su organización política y social.
- 3 El traslado se hizo inicialmente a los márgenes del Putumayo y posteriormente en la década de 1930 hacia el Amazonas peruano. Al respecto ver: Paredes, 2001; Castro de León, 1974. Ochoa, 1985.
- 4 La comunidad de Pucaurquillo, ubicada a orillas del río Ampiyacu, fue dividida y poblada por los boras y huitotos. Aunque se trata de grupos étnicos de familias lingüísticas diferentes, esta disposición definió una serie de asociaciones, civiles, comerciales y culturales entre los miembros de estas sociedades.
- 5 La explotación del caucho y los traslados originaron no solo la decadencia demográfica, dispersión social y mezcla de los diversos linajes y etnias, sino también el rompimiento de sus unidades políticas, la desaparición de sus jefes tradicionales y consecuentemente, de la reproducción de sus actividades sociales y religiosas, como sucedió entre los huitotos (Gasché, 1982). Ya en Pucaurquillo, al igual que los huitotos, los boras trataron de recobrar su forma de vida tradicional agrupándose en familias de descendencia patrilineal (Ochoa, 1985).

caurquillo y boras de Brillo Nuevo, y registró elementos de su cultura visual y parafernalia ritual indispensables para su reproducción social y cultural realizada a través de las fiestas: trajes, máscaras, adornos plumarios. Principalmente el gran despliegue de pintura corporal expresado con gran prolijidad, característica que nos remite a un patrimonio fundamental de los indígenas amazónicos: el uso del *ayahuasca* u otras sustancias visionarias similares que para investigadores como Reichel Dolmatoff (1978) y Gerbhart-Sayer (1986), son la base de su geometrismo decorativo.

Girard compiló un muestrario de diseños realizados por los mismos indígenas que describe como: “la cruz, el triángulo abierto, el triángulo cerrado, grecas, cuadrángulos, Tau, ganchos divergentes en forma de X con un punto al centro, signo escalonado, etc.” y que interpretó –a partir de sus informantes– como representaciones estilizadas de la boa o de las manchas de su piel, plantaciones de maní, etc. Observó también el uso de un “traje de corteza, bien ajustado al cuerpo, sin mangas y adornado con dibujos representativos de la boa. Ostentan una larga cola de monos, su característica esencial. Se cubren la cara con una máscara de corteza, de forma cónica en la que se ha pintado un rostro humano”. La *llanchama*⁶ que refiere el investigador es un material obtenido de la corteza interior de distintos árboles, que luego de ser cortada y golpeada, se lava y se seca al sol hasta formar un lienzo, con el que se confeccionan distintos objetos como cobertores, hamacas, trajes, etc. Su uso es ancestral y en la actualidad ha cobrado vigencia en las últimas décadas al ser utilizada como soporte de las pinturas.

Las expresiones tradicionales de boras y huitotos, al igual que los demás grupos amazónicos, demuestran el alto sentido estético⁷ de estas sociedades, así como el milenario conocimiento de recursos del entorno entre los que se incluyen colorantes como el huito (*Genipa americana*), el guisador (*Curcuma longa*), achiote (*Bixa orellana*), etc.

La información publicada por Girard incluyó fotografías tomadas en el Putumayo –eje central del control cauchero– cuyo análisis ha llevado a Jean Pierre Chaumeil (2009) a colegir que el ciclo del caucho a la vez generó imaginarios que partiendo de su estética ritual tradicional, la resignificó otorgándole un sentido primitivo y feroz, como aparecen en las fotografías de la época, resultado de manipulaciones y puestas en escena realizadas por los caucheros con el objetivo de justificar las vejaciones a las que fueron sometidos los indígenas en nombre del progreso. Por lo tanto, todo este devenir visual es uno de los referentes más importantes en la construcción del folklore local –como registró Girard– que en el fondo revela que en el camino de recuperación identitaria, es esencial la reapropiación de imaginarios visuales por los mismos indígenas, como veremos más adelante.

En este complejo y amplio proceso,⁸ la oralidad y la lengua que caracteriza a estas sociedades y que entre los boras y huitotos va acompañada del consumo del tabaco y la coca, esenciales del acto de transmisión de la palabra, cumplió un papel fundamental.⁹ Ello se fortaleció con la regeneración de espacios simbólicos como la *maloca* o vivienda ancestral multifamiliar e instrumentos de comunicación como el *manguaré*, que aunque en algunos casos fueron realizados por iniciativas externas, son indispensables para el desarrollo de la vida política y social así como para la reconstrucción y fortalecimiento de la tradición.

6 De la familia Morácea: Ficus, Olmedia, Poulsenia, etc. Su elaboración no es exclusiva de boras y huitotos, en la actualidad sigue siendo usado por diversas etnias amazónicas como los Tikuna, entre otros.

7 Antropólogos como Berta Ribeiro han destacado la importancia que le dan los indígenas amazónicos al embellecimiento de sus objetos, tarea que en muchos casos demanda más tiempo que el que toma su fabricación (Prinz, 2000-2001).

8 Este proceso de búsqueda de referentes se fortaleció debido la existencia de redes de caminos desde esas localidades hacia sus asentamientos en el Putumayo (Gasché, 1983).

9 Ejemplo de la estrategia de supervivencia de su cultura fue la incorporación a la memoria oral y mitología, de hechos históricos traumáticos tal como lo narran la “Historia del Mar de Danta” y los “Cantos del hacha”, recopilados por Mireille Guyot y Jurg Gasché en la zona del Putumayo.

Agentes generadores de lenguajes visuales y modelos estéticos

Aunque las imágenes desde siempre han cumplido un papel fundamental en la transferencia de conocimientos al interior de las sociedades, para la antropología ha sido una herramienta de transmisión y comunicación que permite evadir las trabas idiomáticas y culturales y acercarse mejor al objeto de su estudio. Ejemplo clásico de ello es el trabajo del etnólogo alemán Theodor Köch Grunberg, en la zona del Río Negro de la Amazonía colombiana entre los años 1903-1905, quien, interesado por descifrar el arte de estas sociedades, entregó papel y lápices a los indígenas con la finalidad de perennizar sus variadas formas (Krauss 2000-2001). De manera similar Lévi-Strauss en el notable libro *Tristes Trópicos* en el que relata su viaje al Brasil en 1935, refiere la sugerencia que hizo a las mujeres Caduveo de que llevaran al papel los extraordinarios diseños que realizaban en sus rostros, mostrando su sorpresa al contemplar la destreza demostrada por ellas en otros soportes. En el contexto peruano Girard hizo lo propio.

Este despliegue de diseños descontextualizados de sus soportes originales que desde luego buscaban rescatar del olvido prácticas en riesgo de desaparecer, ha causado por otro lado un impacto significativo al interior de estas sociedades en relación a la importancia que ha adquirido la noción occidental de permanencia y contemplación del arte occidental, antagónicas a la estética fugaz de las sociedades amazónicas (Münzel 2000-2001), valores que luego han sido asumidos y desarrollados por las generaciones más jóvenes.

Otros medios generadores de códigos y cambios en la percepción de los indígenas han sido las escuelas e instituciones que imparten los discursos culturales hegemónicos, patrones y códigos de la sociedad occidental. La retórica visual de estas imágenes, la distribución de espacios, formas y colores utilizados en los textos han contribuido a la homogenización de sus expresiones estéticas, como se puede observar en los patrones compositivos amazónicos.¹⁰



Niño bora de Brillo Nuevo, río Yahuasyacu, Loreto. Fotografía Nancy Ochoa, 1983.

El impacto que han causado estas organizaciones en la introducción de un sistema de símbolos y valores ajenos al contexto, observado ya críticamente por los antropólogos, fue propiciando en paralelo la discriminación de la estética tradicional de estas sociedades así como la idealización de los valores y elementos representativos de la cultura occidental.¹¹

En el caso de los boras y huitotos de Pucaurquillo la irrupción de estas instituciones data de

la década de 1950, con la llegada de la escuela y el Instituto Lingüístico de Verano (Paredes et al., 1979), que influenciaron notablemente en el desarrollo de sus manifestaciones culturales. Son sumamente ilustrativas las palabras de Víctor Churay, artista bora cuya obra encarna la trayectoria que recorrió este género, que describe a la escuela como un referente indispensable en su formación artística: *"llegué a la etapa del colegio, donde del colegio*

10 La importancia de la escuela en los patrones compositivos y en la concepción y distribución del espacio se puede constatar en los cientos de obras de todo el Perú que participaron en las versiones del Concurso de Dibujo y Pintura Campesina. Cánepa 2007: 12.

11 Sobre el papel de la escuela en la introducción de patrones y estereotipos que idealizan una realidad ajena a estos contextos, ver Heise y Valiente 1989:167.

que mis profesores me enseñaban un poco de arte, como decir, el curso de arte y de ahí donde yo desempeñaba un poco ya como que yo pintaba varios animales como pirañas, monitos, algo paisajes que me gustaba siempre"[sic].¹² Este testimonio revela cómo estas instituciones cumplen la función de "aparato cultural" que genera "hábitos" o esquemas básicos de percepción, comprensión, acción y estructuras de gusto (García Canclini, 1982:56). Del mismo modo proveen no solo la familiarización con el manejo de colores, –como plumones, témperas, lápices, pinceles– y el dibujo (Gasché 2006), sino de imágenes y esquemas compositivos que forman parte de un sistema de símbolos y representación que pasan a ser apropiados y a conformar el nuevo lenguaje visual del indígena.

La maloca, el turismo y la resignificación de los objetos

Parece existir un consenso entre los investigadores¹³ en relación a que el origen de la pintura sobre *llanchama* entre boras y huitotos de Pucaurquillo está ligado al desarrollo del turismo y a la relación que estas sociedades han tenido con el mercado exterior a partir de la producción y venta de sus artesanías. Aunque el *boom* de esta actividad en la Amazonía data de la década del sesenta (Baca, 1981), a través de evidencias fotográficas, Chaumeil (2009) da cuenta de la existencia de fotos turísticas de los huitotos desde los años treinta, lo que muestra el impacto que ocasionó la exhibición de la cultura tanto al interior como al exterior de estas sociedades.

En Pucaurquillo¹⁴ fue a partir del SINAMOS que en la década del setenta los huitotos, al igual que los boras construyeron sus malocas¹⁵ y se organizaron en "grupos folklóricos" para exhibir sus danzas y vender sus artesanías. La maloca, por lo tanto pasó a desempeñar distintas funciones, además de ser el lugar para celebrar los bailes que cohesionan a la sociedad (Gasché 1982:27) como ser un espacio de exhibición y venta de objetos artesanales y luego de pinturas, es decir cumplió el papel de una suerte de galería.



Boras de San Andrés, río Momón, Loreto. Fotografía Nancy Ochoa, 1981.



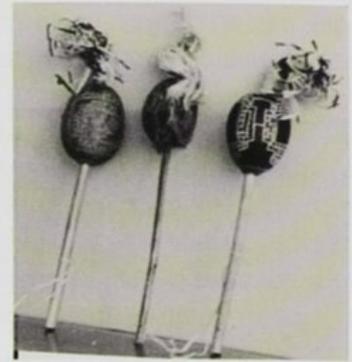
Turistas en Pucaurquillo, río Ampiyacu, Loreto. Fotografía Nancy Ochoa, 1981.

12 Información generosamente proporcionada por el cineasta Fernando Valdivia, realizador de *Buscando el Azul*, documental basado en la vida del desaparecido artista.

13 Macera, 2001; Gasché, 2006.

14 Baca registra además en esa misma década que la empresa Amazon Camp instaló un campamento en Pucaurquillo que llevaba turistas a quienes los indígenas vendían o trocaban coronas, collares, pulseras, pukunas, jicras, hamacas, carcajos, etc.

15 En 1962 Feruccio Marussi observó entre los boras de Pucaurquillo la existencia de una maloca que cobijaba a trece familias, constando la pervivencia de su funcionalidad original. (Marussi 2004: 12,116). En el caso de los huitotos, Gasché menciona que la maloca fue construida luego de que el curaca oyera un mensaje del Presidente Juan Velasco Alvarado en el que alentaba a los nativos a impulsar sus tradiciones (Gasché 1982: 27).



Artesanías bora, máscara, maracas y corona. Fotografía Nancy Ochoa, 1983.

Al respecto Nancy Ochoa (1983), registró que este nuevo uso, desató entre los boras de Pucaurquillo conflictos al interior de la comunidad –principalmente entre los mayores– que consideraban que este espacio esencial de su cosmovisión era profanado.

Ochoa observó además que las formas y estilos artesanales respondían a la influencia ejercida por otros grupos aledaños como yaguas y tikunas, cuya relación con el turismo tenía más larga data. Este último ha utilizado la llanchama para la elaboración de trajes, máscaras y atributos de su tradicional “Fiesta de la Pelazón”, un ritual de pubertad femenina, de suma importancia y vigencia hasta la actualidad (Goulard 1994:340). Estas creaciones devinieron posteriormente en un tipo de pintura artesanal de venta en los mercados de Leticia en Colombia y Tabatinga en Brasil, que forman un circuito que llega hasta la ciudad de Iquitos, pasando por Pucaurquillo y Pebas.

El impulso del turismo no solo generó dependencia económica entre los miembros de estas sociedades sino que modificó su relación con el entorno, pues vendía la idea de la selva como espacio virgen, salvaje, paradisiaco y exigía que sus miembros se autorepresentaran, como seres incivilizados, deformando su realidad histórica y socio cultural (Baca, 1981). La presencia de turistas en la Amazonía incentivó la autoexotización del indígena, pero también desde la perspectiva indígena, la exotización de sus visitantes “occidentales” (Muratorio 2001, Cánepa, 2007). Este convencimiento de la alteridad, así como la atemporalidad de sus miembros serán rasgos visibles en sus narraciones pictóricas.



La danza del sajino, Mamerto Díaz Rodríguez, comunidad Bora de San Andrés, Momón, Loreto. Ganador del IV Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina 1987. Tomado de *Imágenes y Realidad a la conquista de un viejo Lenguaje*. ILLA, SER, 1990.

(Federación de Comunidades Nativas del Río Ampiyacu) institución multiétnica creada en el año 1987 compuesta por boras, huitotos, ocainas y yaguas, que les dio personalidad jurídica y representación ante el Estado en la defensa de sus territorios y derechos civiles (Chirif 2009).

El artista como etnógrafo

El florecimiento de discursos plásticos por parte de los artistas indígenas, está estrechamente ligado al reconocimiento político y social obtenido desde la década de 1970 por estas sociedades. El caso de Víctor Churay ilustra esta dependencia: sus padres fueron miembros de la FECONA

En este contexto de logros sociales por parte de los indígenas, se desarrollan importantes concursos de arte realizados por las ONG: El *Concurso de Dibujo y Pintura Campesina*, realizado a nivel nacional de 1984 a 1994 por SER (Servicios Educativos Rurales) e ILLA¹⁶ y el *Primer Concurso de Pintura Nativa sobre corteza de llanchama. Mitos y Leyendas de la Amazonía*, 1985, organizado por ProArte.¹⁷ Los convocantes, con la finalidad de estimular el fortalecimiento de las tradiciones, establecieron los criterios de calificación dirigiendo los temas y técnicas, como el uso de colores o tintes naturales. Inducidos por estas demandas, al repertorio inicial conformado por la representación de animales, mariposas, peces y elementos aislados, se van a incorporar escenas narrativas de fiestas, mitos y actividades cotidianas en la que los indígenas van a dar forma a un modelo cultural imaginario y abstracto en el cual será evidente la tendencia a antropomorfizar los fenómenos naturales, una característica muy observada entre los indígenas amazónicos, que sin duda responde a su propio discurso mitológico y percepción del mundo (Ribeiro 1992).¹⁸

Los concursos fueron las plataformas que le dieron la posibilidad de llegar y exponer en Lima a Víctor Churay. Como hijo de artesanos –perteneció a la generación que vivió la tensión entre lo ancestral, lo artesanal y lo moderno– y afrontó los retos de convertirse en un artista fuera de su comunidad. Esto nos lleva a pensar en las



Víctor Churay Roque. *La fiesta del Pijuayo*, 1998. Técnica mixta sobre llanchama, 49 x 70 cm. Colección Particular.

diversas relaciones, adopción de hábitos y demás efectos que ocasiona la migración de los indígenas a las ciudades, principalmente entre los más jóvenes (Espinosa 2009). En el caso de Churay esta circunstancia fue gradual, la primera influencia la recibió de Pebas, el centro comercial más importante de la zona, luego Iquitos, ciudad que centraliza, fusiona y codifica los elementos simbólicos y visuales de los grupos étnicos amazónicos y mestizos en la cultura popular urbana, y finalmente de Lima, en donde inició su contacto con galerías, instituciones, intelectuales y artistas, así como su participación en proyectos culturales y posteriormente en el fuero universitario.

En el contexto limeño fue de suma importancia en la obra de Víctor Churay su participación en el *Proyecto Amazonía / Cuentos pintados del Perú*, realizado por el Seminario de Historia Rural Andina de la UNMSM, que investigó y registró textual y gráficamente¹⁹ sobre llanchama la memoria colectiva del grupo étnico Bora del Ampiyacu.

Su trabajo en el Seminario de Historia Rural Andina produjo obras de valor plástico, histórico y antropológico. El carácter narrativo y didáctico de las mismas –en las que en algunos casos se utilizó la palabra escrita para reforzar el discurso– reflejaban el contexto académico en el que fueron realizadas. En el proceso participaron investigadores que establecieron

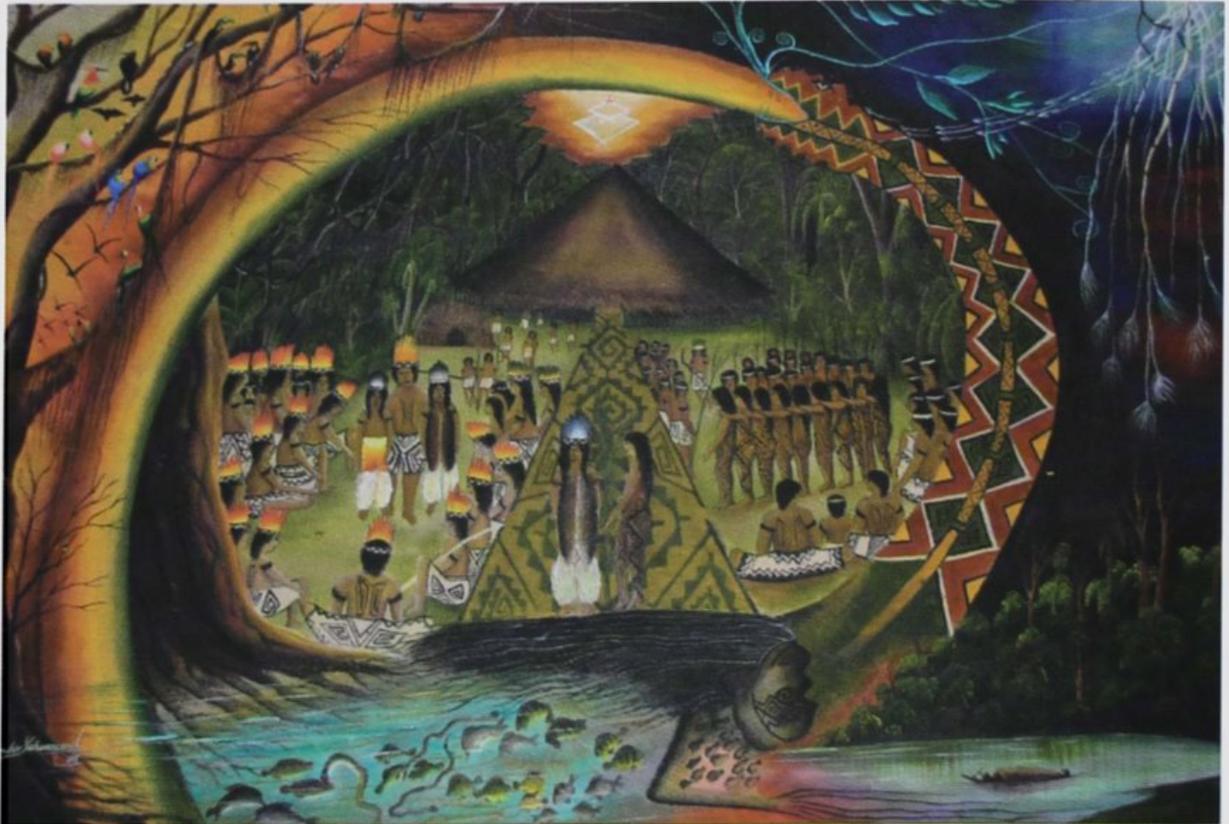
16 Convocaron además a distintas instituciones. Fueron ganadores Víctor Churay Roque en el año 1992; Manuel Ruiz Mibeco, Jefe de la Comunidad Nativa de los bora de Brillo Nuevo en 1988 y Mamerto Díaz Rodríguez, bora de San Andrés del Río Momón en 1987.

17 Competieron treinta y cuatro participantes boras, ocainas, huitotos y cocamas.

18 Berta Ribeiro hace estas observaciones en la pintura de los Desana de Brasil. Ribeiro 1992:36-38.

19 Participó como ilustrador también Jayro Churay Roque, hermano de Víctor (Soria 2001).

lineamientos²⁰ para que los artistas indígenas plasmaran los conocimientos transmitidos por su etnia, en una suerte de traducción del lenguaje oral al visual. El resultado fue un conjunto de narraciones importantes como *La Cosmovisión Bora* y *La Fiesta del Pijuayo*, *Clanes de los Bora*, *el Manguaré* y los *Castigos a los Bora*, entre otras en las que plasman elementos la memoria de una sociedad que se ha transformado pero que utiliza a la pintura como recurso para mantener la vigencia de lo que considera propio y representativo de su cultura (Soria 1998, 2001).



Rember Yahuarcani. *La cosmovisión femenina*, 2006. Técnica mixta sobre llanchama, 90 x 100 cm. Colección Luisa E. Belaunde.

De similar valor etnográfico son las obras recolectadas desde el año 2003 por Jurg Gasché, en el marco del proyecto "Uso y Conservación de Territorios Comunes en la cuenca del río Ampiyacu" del Instituto de Investigaciones de la Amazonía (IIAP), que promovió la obra de pintores boras y huitotos como Juan Churay, Brus Rubio Churay,²¹ Percy Díaz y Rilder Velásquez en galerías locales de Iquitos y en Lima integraron la muestra *Descentralizarte, una mirada al interior*, que mostró la producción plástica del interior del país y que incluyó a la Amazonía.²²

Lo importante de la colección son las narraciones que acompañan a las obras, en donde el artista explica verbalmente mitos, descripciones de fiestas, y escenas etnográficas, entre otras, plasmados sobre la *llanchama*.



Mujeres en la región del Putumayo. Fotografía de Rodríguez Lira (1906), publicada por Rafael Girard, 1958.

²⁰ Ribeiro, 1992: 35; Cánepa, 2007: 12.

²¹ No queremos dejar de mencionar el papel protagónico que ha tenido la familia Churay, cuyos miembros, fotografiados por Girard en la década del cincuenta y registrados por Nancy Ochoa (1985), como uno de los más importantes patrilinajes de Pucaurquillo en la década del ochenta fueron mediadores de su cultura al exterior. Las nuevas generaciones de artistas que llevan este apellido así lo demuestran.

²² Muestra curada por Juan Peralta y exhibida en el Museo de Arte de la UNMSM en el año 2007.

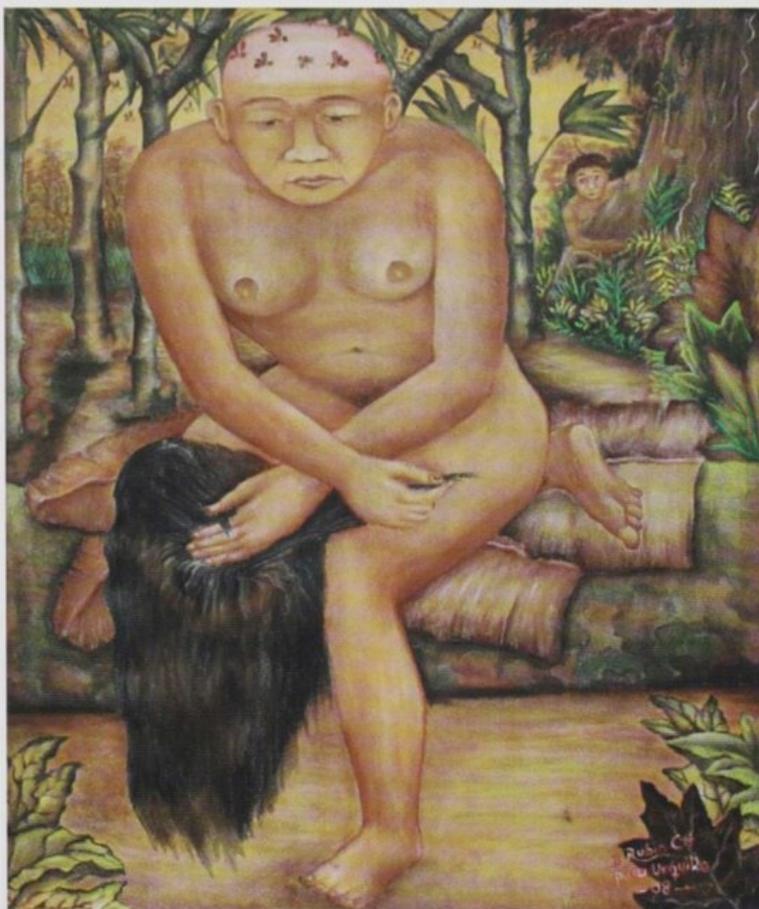
Otro ejemplo de cómo los artistas se apropian de tradiciones visuales e imaginarios y los resignifican, se encuentra en la pintura *Cosmovisión Femenina* de Rember Yahuarcani, joven artista de origen haitoto nacido en Pebas, cuya obra se ha consolidado en las galerías locales e internacionales de manera galopante en los últimos años. En esta descripción gráfica del mito de “*la historia de Luna y su hermana, la pareja incestuosa primordial de la mitología ay-menu*” (Belaunde 2008:250), el pintor cita intertextualmente una fotografía en la que se ve un grupo de mujeres –boras u ocainas– ataviadas con pintura corporal en la parte inferior del cuerpo, atribuida por Jean Pierre Chaumeil (2009) a Rodríguez Lira en 1906, fotógrafo español al servicio de los caucheros, luego difundida en el libro de Rafael Girard en 1958 (Cornejo e Yllia 2009). El artista por lo tanto ha re-significado la imagen en un nuevo discurso reivindicativo que construye una tradición visual.

Crónica de un género anunciado

Víctor Churay Roque no solo fue el primer artista en exponer *llanchamas* en museos y galerías limeñas, sino que su obra marca un hito en relación a la independencia creativa y espontánea del artista, lejos del contexto de la investigación antropológica y dentro de las leyes del mercado que gobiernan el arte contemporáneo. Ante este paso, retomamos las interrogantes de Orlando Hernández (2001) ¿qué condicionó el proceso de selección y adecuación que llevó a un material como la *llanchama* a convertirse en una “obra de arte”? y ¿por qué no sucedió lo propio con las máscaras u otros objetos tradicionales, que al igual que las pinturas poseen un gran valor estético y simbólico?

Las respuestas nos remiten a un tipo de discriminación estética –propia de la disciplina– que relegó a las manifestaciones tradicionales de las sociedades no occidentales fuera del alcance de la Historia del Arte Occidental²³ y solo reconoció su valor estético a través de los ojos de artistas occidentales consagrados como el caso emblemático de Pablo Picasso, quien redescubrió el arte africano y lo validó a través de su propia obra, siendo fundamental en el origen de las vanguardias del arte moderno a inicios del siglo XX.

Esta premisa observada por James Clifford (1984), en su análisis de la exposición *Primitivismo en el Arte del Siglo XX, de lo tribal y lo moderno* realizada en el MOMA de Nueva York en 1984, le permite aseverar que la distinción entre lo estético y lo moderno se reforzó a través de



Brus Rubio Churay. *La mujer perezosa*, 2008. Tintes naturales sobre *llanchama*, 105 x 88 cm. Fotografía Christian Bendayán.

dos instituciones: la galería de arte y el museo. Según él, en la primera se exhibían objetos no occidentales por sus cualidades formales y estéticas, y en la segunda se representaban en un contexto cultural. El sensacional despliegue de las galerías así como las impresionan-

23 Alfonso Castrillón (1977) y José Alcina Franch (1982), han hecho aportes fundamentales sobre este tema.

tes colecciones de museos como el *Quai Branly* de París, nos confirman la vigencia de esta condición del sistema.

En nuestro medio este debate se inició en las primeras décadas del siglo XX y fue protagonizado por intelectuales y artistas indigenistas, quienes a través de su mirada reconocieron en el mestizaje manifestado en el arte popular tradicional andino como el verdadero arte peruano, admirando sin embargo el potencial creativo y estético de los objetos más que su valor cultural y simbólico, prerrogativa con la que fueron incorporados al museo. Fue también a solicitud de ellos que algunas formas tradicionales fueron modificadas.²⁴ Los objetos amazónicos, como era de esperar, quedaron excluidos de esa visión de arte nacional.²⁵

Por lo tanto, el surgimiento de un género que exprofesamente deja de lado el aspecto etnográfico del objeto y se convierte en un formato aceptado por la cultura "oficial" es correlato de este conflicto, aún no resuelto.²⁶

Entre los boras y huitotos el mito del arte –un paradigma estético impuesto por la cultura occidental–²⁷ se encarnaba en la presencia del pintor tumbesino Francisco Grippa, cuya casa-taller, desde la década de 1970, formó parte del circuito turístico de Pebas y se posicionó como el personaje más poderoso de la localidad política y económicamente. Su empoderamiento, reflejado en su forma de vida, producto de las ventas de sus cuadros, no pasó desapercibido en las comunidades aledañas, en donde la pobreza es la norma habitual.²⁸ Pero ¿por qué los turistas pagaban tan poco dinero por las máscaras, las coronas, las tutumas y sí lo hacían por las pinturas? Es probable que en el pensamiento indígena esta pregunta se haya repetido muchas veces, ¿qué le falta a una y qué tiene la otra?

Por lo tanto, no sorprende que boras y huitotos hayan modificado sus manifestaciones tradicionales y lenguajes e introducido patrones formales occidentales para poder así ingresar al sistema de las artes con un género *clásico*, como es la pintura. Este tipo de procesos de selección adaptación y reconfiguración de elementos visuales han sido trabajados desde la antropología del arte en relación a la producción visual como elementos de poder simbólico y estatus (García Canclini 1982; Muratorio 2001) y dice mucho de cómo el arte occidental ha sobredimensionado el paradigma del "aura benjaminiana" y la originalidad de la obra de arte.

A través de sus obras, boras y huitotos pretenden deshacer la línea que divide lo artístico de lo artesanal, superar la pieza de museo e ingresar a la galería y a través de ella lograr espacios de exhibición y validación de su arte por parte de la cultura oficial. Fórmula que no funciona en sus propios contextos, pues no existen espacios de exhibición al interior de las casas, ni el propio consumo de sus obras, en ese sentido la concepción de arte amazónico aún no ha cedido a todas las demandas. La pintura sobre *llanchama*, por lo tanto se convirtió en un arte que busca nuevos espacios sociales, como se ve en la obra de Víctor Churay y en la de otros artistas indígenas que siguen desarrollando propuestas que evidencian procesos y búsquedas individuales, como Brus Rubio, Rilder Velásquez, Churay, Jayro Churay, Percy Díaz, Juan Churay, Iginio Capino, Santiago y Rember Yahuarcani.

Por último no podemos dejar de mencionar que este proceso artístico está relacionado al espacio que los estudios culturales, el multiculturalismo y el poscolonialismo le han

24 A través de la Peña Pancho Fierro y el Instituto de Arte Peruano, ver Villegas, Fernando "El Instituto de Arte Peruano (1931-1973), José Sabogal y el mestizaje en el arte"; Carpio Ochoa, Kelly, María Eugenia Yllia. "Alicia y Celia Bustamante, La Peña Pancho Fierro y el arte popular" En *Illapa* n°3. Lima. IIMA, URP, 2006.

25 Para Pablo Macera en el siglo XX no se ha producido un indigenismo amazónico, comparable al indigenismo andino de los años 20-30, aunque fuera con todas sus limitaciones.

26 Cabe mencionar el debate originado en diciembre de 1975, a partir de la entrega del Premio Nacional de Arte al retablista ayacuchano Joaquín López Antay.

27 Ver Castrillón, 1977 y Escobar, 1981:12.

28 Victoria Novelo señala una problemática en el contexto mexicano, que se sigue repitiendo en nuestro medio andino y amazónico: la condición de pobreza que ha acompañado al artesano debido a que la admiración por los productos no ha tenido un correlato en la situación de vida de los productores (Novelo. 2002: 173).

dado a la validación de las diferencias expresivas de pueblos y sociedades subalternas, como las amazónicas, en el contexto de la globalización. Circunstancia que los artistas han sabido aprovechar, tal como lo demuestran las recientes exposiciones colectivas: *La sogá de los muertos: el conocer desconocido del Ayahuasca* (2006), *Poder Verde, visiones psicotropicales* (2009)²⁹ realizadas en Lima y Buenos Aires, de las que han formado parte.

Reflexiones finales

La pinturas de los artistas boras y huitotos de Pucaurquillo, Pebas (Loreto-Perú), materializan la constante renovación de valores estéticos que reflejan los cambios operados en la mentalidad y percepción, tanto de sus autores, como de las sociedades en las que están insertos; pero también la permanencia de la memoria étnica a través de diversos mecanismos que han permitido la construcción de un imaginario que aunque occidentalizado en apariencia, mantiene elementos simbólicos que los cohesionan socialmente, que han perdurado y sobrevivido a situaciones adversas.

En el camino de la consolidación de la pintura sobre *llanchama* como género artístico, Víctor Churay Roque, –estudiante universitario, artista y líder en su comunidad– constituye un referente indispensable. Su obra marcó una pauta en el arte indígena amazónico al ingresar al sistema del arte contemporáneo y revelar cómo a través de esa práctica, las jóvenes generaciones pueden ser protagonistas de los procesos de reivindicación étnica y aportar en la construcción de la consolidación de los valores que definen su cultura.

Por otro lado, este fenómeno artístico pone sobre el tapete el papel fundamental que tiene el arte en las sociedades orales –como las amazónicas– en la transmisión de conocimientos fuera y dentro de su entorno; al mismo tiempo plantea la necesidad de que la historia del arte peruano amplíe sus filtros de análisis y tenga una visión más inclusiva de los componentes sociales que la conforman.

Agradecimientos

A Nancy Ochoa por la valiosa información sobre los boras y por haberme cedido generosamente sus fotografías. Al igual que Nancy, Manuel Cornejo Chaparro y Fernando Villegas hicieron oportunos comentarios a este ensayo. Del mismo modo quiero agradecer a Luisa Elvira Belaunde, Lily Saldanha, Roger Cáceres y Christian Bendayán por proporcionarme las imágenes que acompañan este texto.

29 Las dos versiones fueron curadas por el artista Christian Bendayán.

Bibliografía

- Alcina Franch, José. 1982. *Arte y Antropología*. Madrid: Alianza Forma.
- Baca, Amparo. 1981. *El Turismo y las Poblaciones Nativas*. Iquitos: ORDELORETO.
- Belaunde, Luisa Elvira. 2008. "La narración de la memoria Aymenu (uitoto)". *Tellus* año 8 n° 14, pp. 247-255.
- Cánepa Koch, Gisella. 2006. "Representación social y pintura campesina. Reflexiones desde la antropología visual". En: *Imágenes de la Tierra. Archivo de pintura Campesina*. Lima: UNMSM.
- Cárdenas, Miguel Ángel. 2007. El pintor que encontró casa. *El Comercio*, jueves 21 de julio de 2007: A12.
- Carpio, Kelly y María Eugenia Yllia. "Alicia y Celia Bustamante, La Peña Pancho Fierro y el arte popular". *Illapa* n°3. Lima. IIMA, URP, 2006. pp.45-60.
- Castrillón, Alfonso. "Historia del Arte y Arte Popular (Notas para una teoría del Arte Popular)" En: *II Congreso Peruano "El Hombre y la Cultura Andina"*. Actas y Trabajos: T. V. Ramiro Matos. Editor, Lima, 1977.
- Castrillón, Alfonso. *¿El ojo de la Navaja o el filo de la tormenta?* Universidad Ricardo Palma, Lima 2001.
- Castro de León, Mercedes. 1974. *Los Bora y Huitoto de la región del Ampiyacu. Estudio Etnográfico*. (Tesis de Bachiller). Programa Académico de Ciencias Histórico Sociales. Lima: UNMSM.
- Cornejo Chaparro, Manuel y María Eugenia Yllia. 2009. "Percepciones, representaciones y ausencias: narrativas e imágenes de la época del caucho". En: *Imaginarios e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*. (Chirif, A. y M. Cornejo Chaparro edit.). Lima: CAAAP, IWGIA, Universidad Científica del Perú. pp. 169-201.
- Chirif, Alberto. 2009 "Cien años después del caucho: Cambios y permanencias en las relaciones con los pueblos indígenas". En: *Imaginarios e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*. (Chirif, A. y M. Cornejo Chaparro editores). Lima: CAAAP, IWGIA, Universidad Científica del Perú. pp. 203-225.
- Chaumeil, Jean Pierre. 2009. "La guerra de las imágenes del caucho". En: *Imaginarios e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*. (Chirif, A. y M. Cornejo Chaparro edit.). Lima: CAAAP, IWGIA, Universidad Científica del Perú. pp 37-73.
- Chaumeil, Jean Pierre. 2009. "El comercio de la cultura: el caso de los pueblos amazónicos". *Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes Andines*. Tome 38 n° 1. pp. 61-74.
- Clifford, James. 1984. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa.
- Escobar, Ticio. 1986. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción: RP edic. y Museo del Barro.
- Espinosa de Rivero, Oscar. 2009. "Ciudad e identidad cultural. ¿Cómo se relacionan con lo urbano los indígenas amazónicos peruanos en el siglo XXI?". *Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes Andines*. Tome 38 n° 1. pp. 47-59.
- García Canclini, Néstor. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. México. D.F: Ed. Nueva Imagen.
- Gasché, Jürg. 1982 "Las Comunidades Nativas entre la apariencia y la realidad: el ejemplo de las Comunidades Huitoto y Ocaina del Río Ampiyacu". En: *Amazonía Indígena*. Año 3 n° 5. COPAL. pp. 11-31.
- Gasché, Jürg. 1983. "La ocupación territorial de los nativos Huitoto en el Perú y Colombia en los siglos 19 y 20". *Amazonía Indígena*. Año 4 n° 7. octubre. COPAL. pp. 11-31.
- Gasché, Jürg. 1983. La ocupación territorial de los nativos Huitoto en el Perú y Colombia en los siglos 19 y 10. *Amazonía Indígena*. Año 4 n° 7. octubre, COPAL. pp. 11-31.
- Gasché, Jürg. 2006 "Nacimiento de un arte huitoto y bora". En *Semana Turística de Iquitos*, INC, Museo Amazónico.
- Gebhart-Sayer, Angelika. 1986. "Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo". *América indígena*, México, D.F.46 (1). pp. 189-218.
- Girard, Rafael. 1958. *Indios selváticos de la Amazonía peruana*. México D.F.: Libro Mex. Editores.
- Guyot, Mireille. 1979. "Historia del mar de Danta". Paris, *Journal de la Sté des Americanistes*, t. 666. pp. 99-123.
- Hernández, Orlando. 2002. "Sobre el concepto de arte en las culturas amazónicas". En: *Serpiente de Agua. La Vida Indígena en la Amazonía*. Lima: Fundación Telefónica, 2002. pp.

- Heise, María y Teresa Valiente. (1989). "El mundo maravilloso que nos rodea". *Amazonía Peruana* n°8. Lima: CAAAP. Vol. IX. Diciembre 1989. pp. 145-172.
- Lèvi-Strauss, Claude. 1973. *Tristes Trópicos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Marussi Castelán, Ferruccio. 2004. *Arquitectura vernacular amazónica: La Maloca, Vivienda colectiva de las Boras*. Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria. Lima.
- Morgan, Robert C. 1998. *El fin del mundo del arte y otros ensayos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Muratorio, Blanca. 2001. "Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: El caso de las pinturas de Tigua". En: *Desarrollo cultural y gestión en centros históricos*. Editor: Fernando Carrión Quito: Flacso. pp. 47-74.
- Münzel Mark. 2000-2001. "Lo efímero en las artes de los indígenas sudamericanos". *Société suisse des Américanistes*. Bull. 64-65. pp. 157-160.
- Novelo, Victoria. 2002. "Ser indio, artista y artesano en México". *Espiral*, sept. Dic. Vol. 9 n° 25 Universidad de Guadalajara. pp.165-178.
- Ochoa, Nancy. 1985. *Los boras del Ampiyacu, una experiencia antropológica*. (tesis de licenciatura en antropología) UNMSM.
- Ochoa, Nancy. 1983. "Artesanías entre los Bora del Ampiyacu". *El Trueno* n° 16 Agosto-setiembre. Lima: CAAAP. p. 3.
- Ochoa, Nancy. 1986. "Los Boras y la Economía de Mercado". *Extracta* 15-19. Lima: CIPA.
- Ochoa, Nancy. 1999. *Nimuhé. Tradición oral de los Bora de la Amazonía Peruana*. Lima: CAAAP. BCR.
- Paredes Pando, Oscar; Runciman, María Luisa; Gárate Dávila, Lilet. 1979. *Estudio etnológico de las comunidades nativas de la cuenca del río Ampiyacu-Yahuasyacu: Bajo Amazonas*. Iquitos: ORDELORETO, 193.
- Paredes Pando, Óscar. 2001. *Los Bóórää. Pueblos del Bosque Tropical*. Universidad Nacional Amazónica de Madre de Dios: Asociación Cultura y Naturaleza, Parway.
- Prinz Ulrike. 2000-2001. "La metamorfosis como principio estético". *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*. Bulletin 64-6. pp. 161-167.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1978. *El chamán y el jaguar, estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*. México: Siglo XXI Ed.
- Ribeiro Berta. 1992. "A mitología pictórica dos Desana". En: *Grafismo Indígena, estudios de Antropología Estética*. Luz Vidal Edit. Studio Nobel, FAPESP Fundacao de amparo a pesquisa do Estado de Sao Paulo, EDSUP Editora da Universidade de Sao Paulo.
- Soria, Belén. 1998. *Los Bora y la fiesta del Pijuayo*. Museo Nacional de la Cultura Peruana INC. Lima.
- Soria, Belén. 1998. *Llanchamas Bora. Víctor Churay Roque*. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.
- Soria, María Belén. 2001. *Fiestas Tradicionales de los Bora*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.
- Urbina, Fernando. 1992. *Las hojas del poder. Relatos sobre la coca, entre los Huitotos y Muinanes de la Amazonía colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Villegas, Fernando "El Instituto de Arte Peruano (1931-1973), José Sabogal y el mestizaje en el arte". *Illapa* n°3. Lima. IIMA, URP, 2006. pp.21-34.

