



Capítulo 9

EN BUSCA DE RECONOCIMIENTO

Reflexiones desde el Perú diverso

María Eugenia Ulfe y Rocío Trinidad
Editoras

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

305.800985 En busca de reconocimiento : reflexiones desde el Perú diverso / María Eugenia
E Ulfe y Rocío Trinidad, editoras.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del
 Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
 300 p.: il., retrs.; 21 cm.

Ponencias presentadas en el Seminario Internacional «Políticas de Reconocimiento,
de Diferencia y de Ciudadanía», realizado el 30 y 31 de octubre de 2012 en la Pontificia
Universidad Católica del Perú.

Incluye bibliografías.

D.L. 2017-05988

ISBN 978-612-317-264-0

1. Etnología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Identidad cultural - Perú
3. Comunidades campesinas - Perú 4. Sociología rural - Perú 5. Movimientos sociales
- Perú 6. Democracia y Estado - Perú 7. Participación ciudadana - Perú 8. Derechos
de la personalidad - Perú 9. Etnicidad - Perú 10. Antropología visual - Perú I. Ulfe,
María Eugenia, editora II. Trinidad, Rocío, editora III. Pontificia Universidad Católica
del Perú IV. Seminario Internacional «Políticas de Reconocimiento, de Diferencia y
de Ciudadanía» (2012: Lima, Perú)

BNP: 2017-1499

En busca de reconocimiento: reflexiones desde el Perú diverso

María Eugenia Ulfe y Rocío Trinidad, editoras

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Imagen de portada: Diego Fernández Stoll

Diseño, diagramación, corrección de estilo

y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: junio de 2017

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-05988

ISBN: 978-612-317-264-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361700580

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

EL RECONOCIMIENTO DEL ARTE AMAZÓNICO DE Y EN CANTAGALLO: LOS CASOS DE ROLDÁN PINEDO Y GUÍMER GARCÍA¹

Daniel Castillo

Universidad Nacional de San Agustín

1. EL PRIMER CONTACTO EN CANTAGALLO

Ninguna imagen que se haya publicado capta plenamente la impresionante vegetación que se impone ante quien llega a la selva. El antropólogo que sale de Lima, atravesando de oeste a este el Perú, puede apreciar a medida que avanza cómo, poco a poco, los árboles tiñen de verdes colores el paisaje gris que vio por la ventana del bus al partir. Este ritual del viaje transforma el paisaje que nos rodea y sirve para introducirnos en otra cultura, la cual se manifestará al cambiar nuestra forma particular de pensar, actuar y hacer, a veces contraponiendo los principios fundamentales de la propia cultura. Al final del viaje, uno llega al lugar del «otro», donde empezará a ver el mundo desde un punto de vista distinto.

¹ Este artículo se basa en la tesis presentada en la maestría de Antropología Visual «Pintando en shipibo. El arte de Cantagallo en Lima desde un contexto sociocultural. Los casos de Elena Valera, Roldán Pinedo y los hermanos Guímer y Rusber García», que fue sustentada en la PUCP, en junio de 2013.

Cuando el antropólogo regresa a su ciudad, hay momentos en que añora sus travesías. Yo, por ejemplo, a veces cierro los ojos para visualizar Pucallpa y esta aparece instantáneamente, allí detrás del párpado oscuro, con líneas de colores psicodélicos. Este recuerdo de la Amazonía, o quizás el efecto tardío de un brebaje que ingerí, revela que hay modos diferentes de construir los recuerdos y la realidad. La primera vez que participé del ritual de la ayahuasca aprendí esa lección y fue una de las más importantes dentro de mi trabajo de campo. El ritual y el brebaje eran la clave para entender el mundo shipibo. El ritual se asocia con la oscuridad de la noche y con lo que no vemos normalmente. Una preparación de diferentes plantas que incluyen la alucinógena Chacruna tiene el poder de hacer que lo invisible se haga visible, por lo que sus efectos hacen emerger los espíritus de la Amazonía como símbolos perceptibles. Imágenes que los chamanes o maestros han recubierto de cultura a lo largo de los siglos y que algunos shipibos los han interpretado y tratado de representar con pinceles y tintes de colores. Para nosotros que nos hacemos llamar «occidentales» pueden ser representaciones de alucinaciones provocadas por drogas, pero para ellos son las imágenes reales de los objetos, sus espíritus. Ello ha motivado a muchos antropólogos a estudiar este mundo simbólico, como se verá en este artículo. Sin embargo, pocos han relacionado el aspecto social e histórico, y al mismo tiempo personal, para interpretar el desarrollo de un estilo nuevo en el arte contemporáneo peruano.

Después de trabajar en la Amazonía, regresé a Lima para buscar migrantes indígenas y proponer un nuevo y complementario trabajo de campo. El objetivo era encontrar una relación entre el arte y lo social y vincularme con un grupo nuevo de artistas shipibos que estaban haciéndose conocidos en la capital. Luego indagaría en sus historias y conflictos para conocer cómo estos aspectos de la sociedad están relacionados con la producción de obras de arte. Con ello hallaríamos las respuestas a las siguientes preguntas: ¿Qué detalles, eventos históricos, sociales y culturales tuvieron que estar presentes para que

se haya originado un nuevo arte pictórico en la comunidad de shipibos migrantes de Cantagallo? Y ¿cómo en ese lugar y en las condiciones en las que vivían y viven se pueden producir obras tan bellas? Responder estas preguntas me haría reconocer el arte que se está produciendo en el Perú actualmente.

Me encontraba en Lima y no podía volver a la Amazonía. Sin embargo, un grupo de migrantes de origen shipibo estaba en la ciudad, en lo que hoy se conoce como Cantagallo. «¡Ten cuidado! Esa zona es peligrosa» —me dijeron—, ya que yo también era un migrante que llegó a Lima por estudios y no conocía del todo la ciudad. Pensé que eran imaginarios o estereotipos que se habían generado, y no le di mayor importancia. Fui a la zona y, cuando llegué, vislumbré aquel montículo de tierra (figura 1) que sostenía unas endeble casitas de madera. La fragilidad del lugar hizo que mis prejuicios y miedos se disiparan. Al instante, sentí la familiaridad con la que por primera vez me recibieron en Pucallpa. Aunque no conocía a nadie, los rostros y sus miradas me generaban confianza. Caminé sobre la tierra de aquellas calles angostas, saludando a todos con quienes me encontraba. Recuerdo que era verano y el calor sofocaba. Para los shipibos de Lima yo era un foráneo, un extraño, caminando sobre sus dominios. Algunas casas tenían las puertas abiertas porque funcionan a la vez como talleres artesanales. Como si fuera un cliente más, ingresé a las tienditas, así empecé a conversar con los que pronto se convertirían en los primeros informantes claves para mi investigación. Todos parecían ser artistas y fue entonces que me acordé de las investigaciones de María Eugenia Ulfe (2011) sobre los retablos ayacuchanos y de Mercedes Figueroa (2011) sobre los jóvenes marginados que hacen *graffiti* en Lima. Con todo ello, ya podía empezar el trabajo de campo, y solo tenía que conversar con el jefe del poblado, a quien ingenuamente había pasado por alto el primer día. Me presenté ante Demer Ramírez, en ese entonces presidente de una formada asociación que representaba Cantagallo, llamada Ashirel (Asociación de Shipibos Residentes en Lima), le expliqué mis objetivos,

luego le entregué la carta de presentación de la universidad y casi sin leerla concedió su autorización.

Durante mi estancia en Cantagallo conocí a Roldán Pinedo, uno de los fundadores de la comunidad interétnica de Cantagallo, como él la denomina. Según Roldán, la población aumentó de tamaño mientras que más familiares llegaban de la selva, convencidos de tener nuevas oportunidades en Lima. Me dijo, en alguna de nuestras entrevistas y conversaciones:

Nosotros trabajamos aquí, este es nuestro hogar, antes vivíamos en la zona de abajo, junto a la agrupación de Avshil (Asociación de Viviendas Shipibas en Lima), aplanamos esta zona alta que estaba llena de basura y la limpiamos, construimos nuestros hogares y nos separamos [de otros migrantes, principalmente cusqueños que se aliaron a Avshil].

Pude reconocer ciertos valores en el trabajo que realizaba Roldán como pintor de cuadros, o mejor dicho de telas, que luego algún comprador enmarca para colgarlo en la pared de su sala, como un adorno más. Había encontrado un artista que trabajaba con pinturas y colores, y luego me enteré de que ya tenía cierto reconocimiento en el campo del arte popular en Lima. Necesitaba encontrar más pintores como él, que dedicasen la mayor parte de su tiempo a la producción y creación de obras de arte en pintura. Seguidamente, indagué y conocí a un joven llamado Rusber, quien luego me presentaría a su hermano Guímer García, también conocí a Elena Valera, escuché hablar de Víctor Churay, entre otros más. Pero los hermanos García eran un par de pintores jóvenes que recién se iniciaban en el arte, a diferencia de Pinedo. Trabajé con los pintores que conocí en la comunidad de Cantagallo. Pinté con ellos mientras aprendía de su historia y cultura; ellos me ilustraron como si fueran mis profesores y me enseñaron a ver de modo distinto una obra de arte. Todo ello lo presenté con detalle en mi tesis, pero en este artículo añadiré algunos puntos en los casos de Roldán Pinedo y Guímer García.

Así, pude observar que en Cantagallo se había originado una nueva forma de arte contemporáneo; no era artesanía, sino un arte muy complejo de entender. Lo que oculta un valor más significativo que el actual y que podría estar pasando desapercibido en nuestro país. Arte que podría ser representativo, original, complejo y basado en un modo particular de representación, producto de una cultura amazónica que, a pesar de haber migrado a Lima, sigue preservándose.

2. BREVES MIRADAS HISTÓRICAS SOBRE CANTAGALLO

La comunidad de Cantagallo se ubica frente a la Huerta Perdida, una de las zonas con más delincuencia en el distrito de Barrios Altos, en el Centro de Lima. Allí se encontraba la pequeña casa Tarata, que se convirtió en el primer hogar de quienes llegaban de Pucallpa. Por algunos años, Roldán Pinedo vivió allí junto con su esposa Elena Valera. Todavía es una zona marginal (Espinosa, 1998, p. 9) con condiciones desfavorables para la crianza segura de los hijos, hecho que ocasionó que Roldán y Elena decidieran dejar el lugar para convertirse en nuevos invasores de tierras. Antes de tomar Cantagallo, las familias shipibas estaban dispersadas por todo Lima. Para comenzar, se unieron a los cusqueños que ya estaban viviendo allí y formaron la primera asociación Avshil. La comunidad se fue agrupando de forma heterogénea para el año 2000. Las ganas de adaptarse y quedarse en Lima eran fuertes y esto hizo que aprendieran a vender en el centro comercial Las Malvinas ubicado en sus alrededores. La inocencia que produce el desconocimiento y la falta de experiencia los convirtió en carnada fácil para muchos delincuentes, quienes los asaltaban por las noches y asustaban a sus niños. Por ello, los shipibos se organizaron para ahuyentarlos y pidieron protección a los espíritus de la Amazonía. Roldán me contó sobre una de las batallas contra aquellos delincuentes: «Nos poníamos nuestros arcos y flechas, les dábamos con palo, y una vez una flecha alcanzó la espalda de su jefe, y casi muerto se fue, todos se escaparon, y desde ahí no vuelven a molestar».

Un día, los shipibos que se dedicaban a la artesanía decidieron separarse de Avshil y conformar una segunda asociación llamada Ashirel (Asociación de Shipibos Residentes en Lima), en la que Roldán es todavía uno de sus miembros más activos. En esta organización, a diferencia de la anterior, solo se admitieron shipibos y en especial con alguna actividad ligada al arte, pues su objetivo principal es conservar sus costumbres y fortalecer su cultura. Como se verá, la cultura es una fuente importante para el desarrollo económico de Cantagallo hasta el día de hoy. Todos los que se integraron a Ashirel se apartaron de la primera (centro comercial) y segunda zona (Avshil). El nuevo grupo se asentó en la nueva tercera zona, hoy conocida como Cantagallo. La mayoría de ellos son jóvenes, nacidos en Lima, y trabajan como artesanos o artistas según la conveniencia. En Cantagallo hay por lo menos 85 módulos de triplay² que son distribuidos en 4500 m².

Cantagallo es un territorio de propiedad pública que estaba abandonado y lleno de basura, sobre el cual los inmigrantes shipibos construyeron sus viviendas, empezaron a vivir y expresarse por medio del arte. Desde otro punto de vista, todos ellos han sido considerados como invasores de tierras y personas que no tienen derecho a reclamar servicios básicos como agua y desagüe. Sin embargo, han hecho sus reclamos y solicitudes al gobierno pidiendo títulos de propiedad o instalaciones de servicios básicos para que puedan vivir en mejores condiciones de salubridad, pero estas peticiones les han sido negadas en su mayor parte. Ello se debe a que Cantagallo se ubica en la zona señalada para un proyecto de gran envergadura que ya empezó a ejecutarse hace algunos meses atrás, el megaproyecto Vía Parque Rímac. En otras palabras, la única alternativa que el proyecto le da a los migrantes shipibos es el desalojo. Según el proyecto, las nuevas vías de autopistas pasarán por la zona, otras por debajo del río, removiendo la superficie para que se pueda construir

² Láminas de madera procesada dispuestas unas contra otras pegadas con adhesivo, unidas con productos que se consiguen en ferreterías o madereras, con dimensiones de 3m².

el Gran Parque Ecológico de Cantagallo, tal como se lo explicaron a Juan Agustín Fernández, un dirigente de Ashirel y chamán reconocido por la comunidad, quien mostró su preocupación por lo que sucederá.

Ahora bien, podemos considerar al Vía Parque Rímac como un proyecto de desarrollo y modernidad, articulado al progreso de la ciudad de Lima y, en general, al del Perú, pues su objetivo es solucionar el problema del tránsito en la capital y restaurar los márgenes del río, lo cual puede beneficiar a muchas personas. No obstante, parece que el proyecto no ve a los inmigrantes shipibos de Cantagallo como artistas, sino como invasores sin derechos de territorio con quienes hay que negociar o a quienes hay que desalojar. Definitivamente, este proyecto apuesta por la ingeniería de túneles, más que por descubrir o salvaguardar un arte contextualizado, sin la intención de revalorizar un tema que hasta ahora estaba siendo ignorado por la ciudad. El proyecto posee dos motivos importantes para transformar la zona de Cantagallo: el discurso modernizador y el ecológico. Estos han debilitado los argumentos de los dirigentes de la comunidad, lo que ocasiona preocupaciones y ansiedades. La construcción de áreas verdes para mejorar las condiciones medioambientales va a favor del proyecto y no es ajeno ni contrario al discurso de los dirigentes amazónicos, por lo que no les queda más que reforzar el discurso de salvaguardar su cultura, mostrándose ahora «más shipibos» de lo que eran hace unos años atrás. Según datos de la PUCP, en cuanto a la reubicación de las familias, las ofertas realizadas solo han conseguido mudar a cincuenta familias al Complejo Multifamiliar Acomayo en el Cercado de Lima; adicionalmente, la empresa concesionaria está construyendo el complejo habitacional Patio Unión que albergará otras 420 familias, pero muchos rechazan la oferta, porque no se acomoda a sus costumbres. También han rechazado dinero, ya que quienes quieran pueden acceder al programa de compensación de viviendas de acuerdo al valor de sus predios, con reparaciones que van hasta los US\$ 30 000 (Ramos, 2012, p. 3). Roldán, como representante de Ashirel, argumenta que los pobladores de Cantagallo

siguen reconociéndose como una comunidad indígena que necesita apoyo. Rechaza la posibilidad de mudarse si no se cuenta con las medidas necesarias para la conservación de su sociedad y cultura. También afirma que si no se procede adecuadamente, se modificaría la organización social y jerárquica de la comunidad, la dispersión de la gente acabaría con la cultura y pondría en riesgo la producción artesanal y la fuente de inspiración artística.

En ese sentido, Roldán ha estado siempre preocupado por lo que sucederá con Cantagallo, al igual que los demás artesanos y artistas, puesto que la comunidad es como una fábrica de inspiración de muchos objetos que entran a venderse en el mercado y de una red de relaciones sociales que los han llevado a consolidarse como grupo y mantener, y hasta reinventar, su cultura.

3. AVSHIL Y ASHIREL

Como ya mencioné, con la aparición de la tercera zona (figura 1) los migrantes shipibos se dividieron en dos grupos: Avshil (Asociación de Viviendas Shipibo en Lima), que es la primera asociación caracterizada por el comercio de abarrotes, ferreterías y otras actividades no relacionadas con el arte (Lavalle, 2010) y Ashirel (Asociación de Shipibos Residentes en Lima), que agrupó a los artesanos y artistas. Esta división ocasionó rencillas entre algunos miembros, pues algunos prefirieron mantener alianzas con gente de la primera y segunda zona de Cantagallo y desligarse de sus raíces culturales. Ashirel, en cambio, tomó la tercera zona, donde viven ahora artistas como Demer Ramírez, el actual presidente y que, casualmente, es uno de los miembros del grupo de música Los Konish. Juan Agustín y Roldán Pinedo también son miembros de Ashirel, todos ellos artistas prestigiosos que ocupan un cargo importante dentro de la escala social de la comunidad; y es que el estatus y el poder en Cantagallo están íntimamente relacionados con el progreso artístico e individual de sus pobladores.

Figura 1. Vista de Cantagallo, tercera zona



Foto: Daniel Castillo, 2012.

Por otro lado, Avshil ha mantenido durante muchos años como representante y presidente a Ricardo Franco Ahuanari, quien declaró en una entrevista que «lo más difícil es la crítica destructiva sin analizar, sin consultar. A veces los mismos hermanos hablan por hablar, no más. Y más difícil es, a veces, hacer entender a la persona, hermano shipibo, que una cosa al creer es difícil de conquistar, es difícil conquistar el hacer creer, más que lo que no es» (Arana, 2011). Los conflictos internos se reflejaron con más fuerza con el pasar del tiempo evidenciando sus diferencias económicas y políticas, y alcanzaron su máxima expresión con la muerte de tres hombres a golpe de palos, lamentablemente, en la época en que la esposa de Roldán, Elena, otra pintora reconocida, estaba en la presidencia de Ashirel (2007), época que, según ella, fue «difícil», que no pudo controlar. En la cultura Shipibo, las mujeres pueden ser líderes de la comunidad. Sin embargo, hoy en día la situación ha cambiado, las rencillas han disminuido y hasta han vuelto a conformar zonas de reuniones y eventos a causa del problema que tienen

en común frente al proyecto Vía Parque Rímac. Según Demer Ramírez, «los shipibos hoy están más unidos que nunca».

Todo ello evidencia que la cultura no es algo parejo y compartido, sino heterogéneo y variable. A la par, como sociedades segmentadas que se unen y dividen según ciertos intereses³, todo funciona como algo que está conformado por diferentes pensamientos individuales respecto a lo que aprenden de su adaptación al medio, reflejándolo en sus acciones y en los símbolos que utilizarán para construir sus obras de arte. Por ello, la obra de arte pasa de ser solo un objeto a un hecho social, tal como lo señala Adorno (2004) sobre el arte en general y la estética.

4. DE POBLADORES A ARTESANOS Y ARTISTAS

En la investigación hallé, contrariamente a lo señalado por Alfred Gell, que el artista es un agente social y no alguien independiente de otros. Para Gell, el «agente es un recurso, el origen de eventos casuales, independientemente del estado del universo físico» (1998, p. 16), «autónomo», en los términos de Adorno (2004). Mientras que en Cantagallo, el artista está sujeto al medio que lo rodea, a la gente y a los problemas que lo agobian.

Cuando llegaron a Lima, los artistas de Cantagallo que ahora conforman la asociación de Ashirel eran shipibos que no hablaban ni leían castellano, por ello buscaron otros medios de comunicación, como la pintura o algún otro arte. Tenían que integrarse al medio que los rodeaba, adaptarse y, finalmente, transformar ese medio. Para tal fin, aprovecharon el repertorio de imágenes que contenía la cosmovisión amazónica, llena de objetos, plantas y animales. Ellos creen que al plasmar los objetos en la tela están materializando a los espíritus poseen espíritus de la selva, de modo que las representaciones artísticas que estaban creando podían comunicarse con quienes las compraban.

³ Meyer Fortes y Evans-Pritchard (2010) publicaron en 1940 un análisis más amplio sobre el tema en *Sistemas políticos africanos*, que se adapta a esta situación muy bien.

Según los artistas de Cantagallo, esta es una manera de sembrar árboles donde no los hay y permitir que la Amazonía respire en la ciudad, pues los espíritus de esta región pueden transportarse a través de las imágenes contenidas en los cuadros.

A través del tiempo y desde que están en Cantagallo, los pintores han creado todo un estilo pictórico nuevo, acorde con las interrelaciones existentes con la sociedad en general. Empezaron a reproducir los objetos materiales de su propia cultura, pero, para encajarla, empezaron a aprehender las técnicas de las bellas artes y usarlas, poco a poco, en su proceso de creación. En algunas ocasiones han exotizado su cultura para atraer al público, en especial a los turistas. Así ingresaron al mercado y consiguieron más dinero. Por ello luchan y se esfuerzan para mantener el desarrollo de este sistema de producción económica y artística, que es el eje de esta sociedad, habiendo algunos de ellos mejorado sus habilidades o perfeccionado sus productos en respuesta a una mayor demanda, al mismo tiempo que fueron construyendo redes sociales que empezaron a darles mayor publicidad a medida que sus clientes los visitaban. Vender arte es difícil en nuestra sociedad, a menos que seas un artista exitoso y de renombre. Para contrarrestar ello, los objetos deben tener un plus, un valor agregado que ayude a diferenciarse de otras artesanías que se producen en el país, como objetos que representen la naturaleza en lugares donde su visibilidad es escasa.

El artista es el productor del objeto u obra de arte, su producto es «cualquier artefacto en virtud de ser una cosa manufacturada, [que] motiva una abducción, la cual especifica la identidad del agente quien hizo u originó esto» (Gell, 1998, p. 23). En ese sentido, las obras de arte son consideradas como objetos en íntima relación con los agentes sociales (1998, p. 13), tan importantes en el mundo shipibo como las relaciones sociales que se puedan trazar con la mediación del objeto, que en sí se desprenden de esta relación artista-obra.

Los artistas crean obras materiales que circularán por una red de relaciones humanas complejas (Lindemann, 2006). Ellos poseen una cultura

que utilizan para construir su identidad individual y grupal, y especialmente para producir arte. Como sociedad, han creado una identidad particular a partir del legado cultural que difiere de los grupos que aún viven en la Amazonía, porque la intención de los pintores shipibos que ahora residen en Lima es indagar y escudriñar en sus antiguas tradiciones para rescatarlas, ya que estas generan éxitos y cierta atracción. Para ubicar y memorizar estos símbolos amazónicos es fundamental participar del ritual de la ayahuasca, cuyo efecto proporciona alucinaciones psicodélicas. En este acto cultural se generan imágenes que luego son recordadas y plasmadas en un lienzo. La identidad actual de la gente de Cantagallo se define en relación al trabajo que desempeña, el artístico, algo que no era común en la cultura shipiba de antaño, por lo menos no como un arte para el placer, sino con fines místicos y religiosos. Su inspiración o la fuente de creación sirve para comunicar un discurso visual sobre temas relacionados con la preservación de la naturaleza, del medio ambiente y la ecología, que son discursos modernos y asimilados.

La complementariedad del discurso textual y visual sobre la cultura representada por el artista se abre paso a través de las estructuras impuestas por algún grupo dominante; por ello pueden verse enfrentados a leyes más poderosas, y entrar en debate sobre si es o no arte lo que ellos producen. «No es suficiente, para que haya sentimiento estético, que obtengamos placer al verlas o escucharlas. Para que haya arte, hace falta una mirada y un pensamiento que lo identifique» (Rancière, 2004, p. 15), en ese sentido sus discursos acerca de la obra de arte deben enfrentar a grandes instituciones que tienen el poder legitimador de lo que es el arte contemporáneo en Lima, como los especialistas, curadores, críticos e historiadores del arte (2006), personajes que son parte del grupo dominante. En ocasiones, este tipo de arte shipibo es incomprendido y catalogado como arte popular o indígena, al no tomar en cuenta el contexto cultural y social en que se halla la obra de arte, ya que esta corresponde a causas políticas y económicas.

Por otro lado, los artistas son productores de mercancías. La cultura y su representación en objetos visuales se venden. Los artistas producen obras de arte que, además de únicas en su materialidad, tienen un fin estético que atrae, pero «lo bello», «cuyo contenido varía en cada sociedad y periodo histórico» (Méndez, 2009, p. 19) se desprende y se somete a una sola mirada. Sin duda, son objetos especiales, inventados u objetos naturales manipulados con una intención estética y puestos en un contexto que subraya una manera simbólica de considerarlos (Sanmartín, 2005, pp. 28-29), pero tienen que ser comprendidos desde otra sociedad que los observa.

Estos objetos poseen materialidad y son vistos cuando los compradores llegan a ponerlos en las paredes de sus salas o de sus tiendas para la reventa. Los argumentos del artista son desarrollados aún más por los clientes o por los revendedores, esto es, los comerciantes de obras de arte. Esta cadena en la elaboración del discurso sobre la obra les permite actuar o tener agencia, sin importar lo insignificante que el discurso pueda llegar a ser, modificando de esa manera poco a poco la estructura dominante que los contiene y que los categoriza. Así, los discursos producidos pueden ser políticos, en tanto hablan de la conservación del medio ambiente y la protección de la Amazonía; o artísticos, en tanto hablan sobre artesanía o arte popular subordinado a un arte europeo o contemporáneo.

Roldán, como los otros artistas, utiliza los discursos de acuerdo a lo que busca el cliente. Sin embargo, eso no ha dejado de lado el desarrollo de un arte a través de diferentes etapas con múltiples dimensiones. A veces se autodenomina «artesano», ya que se adecúa a un discurso exótico y lo liga más al lugar de procedencia. Pero llamarse artista evidencia un orden jerárquico mayor de estatus dentro y fuera de la comunidad, porque indica el éxito de su adaptación e inclusión social frente a cualquier miembro de Avshil.

5. EL CASO DE ROLDÁN PINEDO

El taller de Roldán o su sala de recepción tiene una mesa de madera enorme donde hace sus trabajos, un espejo en la pared y una puerta de tela que conduce a los dormitorios. Al recibirnos pronunció «*Jakon Yamuekiri*», sus palabras de bienvenida luego de recibir nuestro saludo. Nos contó que su nombre verdadero era Shoyan Sheca, que significa «ratón travieso». Él (figura 2) es un pintor adulto, vive en Cantagallo, casado dos veces y con varios hijos. Ha expuesto en galerías importantes en Lima, se le ha visto en reportajes de televisión y es conocido por muchos investigadores y comerciantes de arte; no obstante, su nombre todavía no está en la palestra de los grandes pintores amazónicos que reconoce la élite cultural y artística de Lima, a diferencia de Christian Bendayán.

Figura 2. Roldán Pinedo



Foto: Daniel Castillo, 2012.

La cultura de Roldán encaja con el concepto que alude a lo que los seres humanos «inventan, imaginan y practican para poder sobrevivir, reproducirse, organizarse, comunicar y explicar el mundo en el que viven» (Méndez, 2009, p. 23). El arte ha hecho que sobreviva, aunque solo en la última parte de su vida empezó a pintar. Tiene más de cuarenta años, pero en su juventud, junto a Elena Valera, asistió a los talleres del Seminario de Historia Rural Andina, cuando todavía vivían en la casa Tarata. Allí se convirtió en artista y empezó a ganar dinero, lo que le ha permitido tener más contactos y posición social en el mundo del arte. Solo de vez en cuando viaja a Pucallpa para visitar a parientes. Los Pinedo, cuenta Roldán, fueron quienes encabezaron la apropiación de la tercera zona de Cantagallo, junto a una de las cinco familias pioneras que llegaron desde el departamento de Ucayali. Sus padres se quedaron en la comunidad de San Francisco, cuando decidió viajar a Lima. Su papá había estudiado educación y se desempeñó como profesor por muchos años de su vida; él ya sabía hablar castellano, por lo que a Roldán le fue más fácil aprenderlo. En cambio, su madre falleció cuando todavía era un niño muy pequeño. Él es uno de los ocho hermanos que se quedaron con el padre, cuatro de ellos son mujeres y la mayoría de ellos son mayores que él. Algunos de sus hermanos viven en Cantagallo y cada uno tiene su propia familia. Uno de ellos se llama Jonás, chamán y maestro de ayahuasca, al igual que Juan Agustín, y ofrece sesiones del ritual en Cantagallo, en las cuales participa Roldán Pinedo para conseguir imágenes y colores para sus pinturas.

El pintor relata que la mayoría de las personas que viven en Cantagallo trabajan en las municipalidades y específicamente en áreas verdes como jardineros, a la par que en sus artesanías. Otros trabajan en chifas. También hay educadores, mientras que otros sacan provecho de la comida. Para Roldán el arte es la fuente de sustento de su hogar y solo se dedica a producirlo, aunque eventualmente pueda aprovechar alguna fiesta o reunión para vender comida o cerveza.

Parece que en Ashirel no todos tuvieron éxito como artistas, los pocos ingresos monetarios pudieron obligar a muchos artistas o artesanos a incursionar en otros campos, volviendo a Avshil.

Llegó a Lima alrededor de 1990, antes que Cantagallo existiese. Cabe recordar que la migración shipiba a Lima había comenzado mucho tiempo atrás (Espinosa, 2009, pp. 48-49). Arribó con Elena Valera gracias a una invitación de trabajo de uno de sus tíos que vivía en la casa Tarata, lugar donde los alojó. Luego, le dio trabajo a Roldán, quien empezó a trabajar de estibador, mientras que Elena lavaba ropa. Ambos empezaron a ganar algo de dinero. Posteriormente, Roldán consiguió un trabajo en un hospedaje de Barranco. Eso le permitió ganar más dinero y tener más horas libres como para dedicarse a otros asuntos, y aprendió de sus amigos artistas en Lima, siguiendo los pasos de Víctor Churay o Christian Bendayán. Churay era su amigo y conocía a Pablo Macera, reconocido historiador que fue algunos años atrás presidente del Patronato Nacional de Arqueología y catedrático de la UNMSM. A pesar de que las artes amazónicas en ese tiempo eran vistas como primitivas por los críticos de arte o académicos, Macera los invitó a formar parte de los talleres de arte en el Seminario de Historia Rural Andina que él había fundado en 1966. Para muchos «las artes primitivas eran infantiles esfuerzos para representar la naturaleza, tentativas deformadas por la ignorancia y por una irracional satisfacción en lo monstruoso y grotesco» (Schapiro, 1999, p. 17), pero estos talleres cambiarían la percepción de un arte representativo de la Amazonía peruana que servía como medio de trabajo y supervivencia en la ciudad. Allí, Roldán se hizo artista junto a Elena y otros pintores. Aunque el seminario nunca fue un centro de formación de artistas profesionales, Roldán estuvo aprendiendo a pintar en aquellos talleres.

Roldán y Elena asistieron al seminario durante tres años aproximadamente, hasta que empezaron a tener exposiciones públicas fuera de las instalaciones del seminario. En 1989 hicieron su primera exposición

junto a sus amigos pintores. Roldán comenzó así su carrera artística y a ser reconocido en el ámbito cultural de Lima. Le abrieron las puertas del Museo Nacional del Perú, del Museo de San Marcos, entre otros museos de arte popular. Su círculo de amistades creció considerablemente y los estudiosos del arte empezaron a ver su obra de otra manera. Por su lado, los comerciantes de arte vieron posibilidades de negocio. De este modo, el artista estaba entrando al círculo de Lima, es decir, a la esfera cultural artística dominante de la época.

Marí Solari apreció la obra de Roldán en las exposiciones y le ofreció hacer un pequeño convenio con él, que consistía en producir obras de arte, pinturas, con algunos motivos especiales para algunos clientes específicos, a cambio de un precio significativo. Aceptó el trato y de esa forma aumentaron sus ingresos y se sumó a la apropiación de Cantagallo en el año 2000. Perteneciendo a la comunidad, a medida que exponía, ganaba mayor posicionamiento social y estatus; curiosamente este acto hizo que se adelantara a Elena. Solari es una mercante y coleccionista muy conocida en Lima; ella es una amante de los objetos antiguos y del arte popular, una galesa que decidió quedarse en el Perú maravillada y atraída por el arte peruano. Después de su matrimonio con un peruano, muy animada, compró una casa con fachada antigua en el distrito de Barranco que hoy se ha convertido en una casa museo donde vende piezas de arte popular. Fue mentora de Roldán y es ahora la principal compradora de muchos de los trabajos que le son encargados a él y a otros artistas.

Roldán tiene un hijo mayor, que fue el primero en recibir la educación del Estado, en el colegio de Nuestra Señora de Guadalupe de Lima. Se llama Harry Pinedo y tiene 22 años y nos manifestó que por el momento se prepara para ingresar a la UNMSM, pero todavía no sabe muy bien qué quiere estudiar, aunque le contó a su padre que le gustaría seguir Administración, pero a Roldán le gustaría que estudie Derecho, a pesar de que su hijo está mostrando cualidades artísticas. Otra de sus hijas estudia en un colegio para mujeres, Nuestra Señora del Socorro.

Dice Roldán que son buenos colegios y que cuando llegó aquí, sus familiares y amigos le aconsejaron poner a sus hijos a estudiar en esos lugares y no en la escuela bilingüe que hay dentro de Cantagallo. Refiere estar satisfecho, pero tiene cierta preocupación por lo que pasará con sus hijos; advierte que muchos de los que han estudiado en Cantagallo se inclinaron hacia la docencia, pero, después de que se convirtieron en profesionales, empezaron a viajar al sur, hasta Chíncha, para esconderse y empezar a trabajar como albañiles en construcción, ya que no encontraban trabajo como profesores y quizás querían evitar la vergüenza.

Roldán responde a la pregunta sobre los mejores recuerdos de su vida y contesta dando «gracias a Dios por haber conocido a Pablo Macera, porque él me hizo conocer el mundo y ha expuesto mis pinturas»... y «por conocer a mi familia aquí en Cantagallo, que no había conocido en Pucallpa, porque las distancias entre comunidades eran lejos». Para él, Cantagallo es símbolo de esta reunión familiar y de un esfuerzo en conjunto donde el hogar se proyecta. La comunidad y sus anhelos de adaptación y éxito han reconfigurado sus lazos de parentesco y afinidad. Curiosamente algo parecido me dijo Rusber García cuando le pregunté sobre qué era la cultura para él y me respondió que era la familia, con un detalle más sobre relaciones sociales: «Siendo pintor conocí a artistas famosos, conocí a otros artistas amazónicos, que son mis amigos, gracias a ellos». Estos artistas fueron quienes lo apoyaron y ayudaron a desarrollar su técnica y arte; desprenderse de todo ello le fue difícil.

Tal como nos lo había contado, Roldán apareció en un reportaje del canal de televisión Panamericana (Sacín, 2011). Allí decía que había viajado por el mundo, conociendo países como Alemania, Francia y Japón. No obstante, cuando le pedimos algunas fotos para que nos cuente más detalles, respondió que estas se habían perdido junto a la cámara que le robaron. Tan solo conserva los folletos de aquellos viajes, algunos papeles y sus recuerdos que se van perdiendo a medida que pasa el tiempo.

Roldán comenzó una carrera artística que le permitió viajar fuera del país, en algunos casos junto con Elena. Viajó para las presentaciones de sus obras o para la inauguración de alguna exposición. Para ello, muchas personas tuvieron que ayudarlo con los trámites de viaje. Por ejemplo, según indican los documentos que pude obtener de sus manos, una de las personas que le ayudó en los trámites de la visa para su viaje a Finlandia, fue Annette Kjærgaard, de la International Work Group for Indigenous Affairs (IWGIA), quien se contactó con Roldán y Elena el 29 de mayo de 2007 para indicarles que los trámites de viaje ya se habían realizado.

En 2005, PromPerú tenía como gerente general al historiador Carlos Zamorano Macchiavello, quien, con motivo de las Fiestas Patrias, participó en la Expo Universal Aichi 2005 realizada en Japón. Una parte de este proyecto involucraba presentar la Amazonía peruana, para lo cual llevó a pintores shipibos junto a sus obras de arte. Así, las obras de Roldán fueron expuestas en Toyokawa por casi una semana, junto a otros eventos que presentaban otros aspectos culturales del Perú.

Otra de las exposiciones se llevó a cabo en Ecuador, invitado por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) en 2007. En ese entonces, la subdirectora, María Leonor Aguilar, fue quien llegó a contactarse casualmente con él, por intermedio de un amigo que había viajado a Lima, pero que no pudo conocer la selva, y a quien le indicaron que había un lugar denominado Cantagallo donde podía comprar artesanía del grupo étnico shipibo.

Entre las exposiciones más importantes en el Perú se sitúa la llevada a cabo en 2000, titulada «El ojo verde: cosmovisiones amazónicas», realizada en la sala de exposiciones de Telefónica, en Lima. Este evento fue importante porque se reunieron muchos pintores amazónicos que recién comenzaban a hacerse conocidos. Incluso porque Telefónica es una empresa con grandes campañas de difusión y distribución de publicidad; además, contaba con la publicación de un libro voluminoso, que incluía investigaciones de Pablo Macera y María Belén Soria,

dos historiadores que estaban siguiendo el proceso de migración de la Amazonía a Lima desde hacía décadas. El libro fue diseñado por Gredna Landolt. El primer contacto de Telefónica fue, entonces, Macera, ya que sabían que él trabajaba con indígenas shipibos que producían obras de arte y ya habían realizado algunas exposiciones interesantes en el museo de la UNMSM. La publicación del libro fue todo un éxito; en él se presentaban las obras de estos nuevos artistas, se mostraba la relación que tenía el producto con lo cultural y lo étnico, mostrando la Amazonía y sus costumbres, con un tinte exótico que resaltaba los mitos y las técnicas de producción natural, lo cual resultaba atrayente.

En 2005, la exposición «La sogá de los muertos» fue clave para aumentar el prestigio de Roldán, porque organizaba la presentación de nuevos artistas amazónicos junto a los ya reconocidos. Muchos de ellos fueron seleccionados a partir de la exposición que realizó Telefónica en 2000. En este otro evento participaron Christian Bendayán, Rhony Alhalel, Pablo Amaringo, Higinio Capino, Enrique Casanto, Gino Ceccarelli, Harry Chávez, Víctor Churay, Nancy Dantas, Rafael Díaz, Mónica Gonzales, Rubel Katip, Luis Alberto León, Eduardo Llanos, Yayo López, Francisco Mariotti, Alfredo Márquez, Francisco Montes, Ruth Montes, Juan Osorio, Juan Pacheco, Yolanda Panduro, Gerardo Petsaín, Roldán Pinedo, Yando Ríos, Agustín Rivas, Rocío Rodrigo, Brus Rubio, Elena Valera, Eduardo Villanes, Armando Williams, Rember Yahuarcani y Santiago Yahuarcani. Aunque mantuvo la temática «de la selva exótica», esta exposición colectiva le daba la posibilidad y los conocimientos necesarios a Roldán para aspirar al reconocimiento de sus obras como arte contemporáneo. Un ritual de paso con el que se transgredía la jerarquía, ya que ponían sus obras junto a y al mismo nivel que la de aquellos artistas académicos, como Pablo Amaringo, Christian Bendayán y Rember Yahuarcani. Este último artista presenta una evolución parecida a Roldán, estudiada por Giuliana Borea (2010).

Todas estas exposiciones nacionales y extranjeras tienen algo en común: las obras y los pintores son presentados dentro de un marco que se inclina a resaltar el arte popular subordinado como un tema étnico y no como parte de un arte contemporáneo que podría ser expuesto en museos como el Museo de Arte de Lima (MALI). Algunas exposiciones como las de Japón y Finlandia estuvieron muy ligadas a la representación cultural de una sociedad amazónica en particular, resaltando lo exótico más que por el análisis de sus obras como arte.

La publicación de libros cobra importancia en la construcción de la estructura que sostiene a todo objeto dentro de la categoría de lo «popular»; los libros que los científicos o especialistas escriben relatan con cierto misticismo y exotismo la vida de cada uno de estos pintores, subrayando o comenzando casi siempre con el lugar de nacimiento, Yarinacocha, en el caso de Roldán, además del uso tradicional de insumos de la selva para producir sus telas y pinturas de origen natural. Roldán señala, al igual que Elena, como parte de su discurso: «usamos tierras naturales». La opinión de los expertos sobre ellos toma otro papel importante, más cuando los señalan como personas que mantienen sus tradiciones antiquísimas a través del tiempo, lo que no siempre es real. Ello ha provocado que muchos turistas en búsqueda de lo exótico se interesen al respecto y de esa forma estos artistas sean invitados a exponer en el extranjero.

Gredna Landolt editó *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente* (2005). En este texto son incluidos tanto Roldán como Elena. Cada uno relata un mito que es acompañado por algunas de sus pinturas en forma de ilustraciones. Aquí, es el texto el que está otorgando el significado a las imágenes que se ven y en el que la cultura se hace evidente para llamar la atención o posicionarse como algo novedoso. Luego, Landolt publicará el libro en Finlandia, contactándose con Annette Kjærgaard para llevar a Roldán y Elena a Dinamarca.

6. EL CASO DE GUÍMER GARCÍA

Dos pintores jóvenes vivían cerca de la casa de Roldán. Uno de ellos, Rusber García, me dejó pasar a su taller, ambiente que funcionaba también como dormitorio, sala y cocina: «Bienvenidos a la casita, a la casa humilde, a la casa del artista». Menin Sina es el nombre que sus abuelos le habían puesto al nacer en la comunidad de San Francisco, que traduciendo del shipibo al castellano sería «el diseñador» o «el que diseña perfecto». Él señala que es algo común poner aún nombres en shipibo y que esa costumbre se mantiene en Cantagallo.

Rusber, al igual que cualquier investigador, ha definido su propio concepto de «cultura» bajo sus términos, señalando que esta «es la familia» y que, por ejemplo, «cuando se casa una pareja, el esposo tiene que tener su chacra, si no, no puede casarse. El hombre debe ser buen cazador y pescador...». «En tiempos de mis abuelos, no necesitaban dinero; en la cocha había bastante pescado; y, cuando se casaban hacían una fiesta, que se llama *pishta*, y siempre se celebra con música y con comida». Pero su concepto aplicado a la situación actual revelaría que Rusber aún no es un buen cazador, no se ha casado y no ha conseguido muchos clientes. Por el momento, prefiere seguir siendo un joven soltero amante de su arte, descuidando las relaciones sociales que podrían darle más dinero y quizás una esposa.

Sus padres viven todavía en la comunidad de San Francisco. Rusber se considera shipibo, al igual que Guímer, y afirma ser mestizo: «los shipibos ya estamos civilizados; como joven shipibo he aprendido su cultura; desde niño uno está en la escuela y aprende muchas cosas de la cultura mestiza... Y ya pues, [uno] aprende a hablar en castellano». Él, como joven, parece estar pasando por el mismo proceso de aprendizaje de muchos migrantes que llegan a Lima, en el cual tienen que asistir a los colegios donde pierden ciertas costumbres y creencias. Esto, no obstante, nos indica que están abiertos para incluir el mundo occidental en su propia cultura. Para Rusber el colegio es el lugar donde

aprendió la importancia de ingresar a la universidad, de ser «alguien en la vida» (un profesional) y de amar los dibujos y los colores. Aunque sus padres hubiesen querido que estudie Derecho, él decidió lo que quería ser: un artista.

Guímer García ha pintado cuadros desde los quince años junto a su hermano Rusber. Uno de sus primos había regresado de la ciudad de Lima y le enseñó a preparar la tela y a usar los pinceles y colores: «Quise ser como él». Así, poco antes de terminar el colegio empezó a ganar premios en los concursos de dibujo. Para mejorar su técnica, ya unos años mayor, se inició en el ritual de ingesta de ayahuasca. Con tal inspiración pudo mejorar su pintura, en base a las visiones que tenía: «yo siempre me inspiro del ayahuasca, es una planta medicinal de la selva que nos enseña muchas cosas: espiritualmente, psicológicamente; nos enseña todo la planta». Ahora siempre participa en los rituales de ayahuasca antes de pintar: «Cuando una persona ya toma y toma el ayahuasca, ya tiene presente lo que quiere pintar en la mente, qué cosa es lo que ha visto... entonces la persona ya apunta todo lo que está en su mente, todo». La relación con la persona que guía el ritual es importante en la cultura Shipibo, por lo que Guímer y Rusber han elegido a su tío, Demer Ramírez, como «maestro» (chamán). Durante el proceso ritual, él aprende a ver la «verdadera realidad», conformada por líneas psicodélicas que forman motivos geométricos que son interpretados como los planos de diseño de cada ser en la naturaleza. Según Rusber, «él me enseñó todo: cómo curar a la persona, cómo ver el futuro... En mi caso, he visto que tengo que seguir adelante, que tengo que luchar». Como pintor shipibo ahora es un deber participar del ritual, eso representa su cultura y su fuente de inspiración.

Guímer García, al igual que su hermano, pinta para «conseguir una casa, y para comprar cosas... materiales de los cuadros... unas cositas también», lo que le daría más estatus, pero a veces se contradice. Además, dice: «Para construir una casa se necesita plata, en el caso de aquí [Lima] en la selva, tenemos muchas cosas, como peces [disponibles]».

Nunca deja de comparar las culturas de Lima y de Pucallpa, siempre las separa formando la dicotomía ciudad-selva. «Yo siempre viajo a la selva, dice Rusber, porque se necesita materiales naturales que crecen allá para hacer las pinturas». Él señala que los materiales son caros y que gasta entre S/ 300.00 y S/ 500.00, aparte de los costos del viaje. Nos cuenta que actualmente «los pigmentos naturales, en nuestra zona son más difíciles de conseguir... hay pigmentos que están cerca para conseguirlos y hay unos pigmentos lejos... para traer, unos tres días, ocho días de viaje. Por ejemplo, yo tengo pigmento en mi casa, y con eso siempre hago mis trabajos». Adicionalmente, comenta que «las grandes empresas lo están destruyendo todo, todo, bosques, no es posible hacer eso. Entonces, nosotros como dueños de esto, nosotros no lo permitimos». Precisamente, cuando le preguntamos cómo es que enfrenta esa situación, señaló: «Dialogando con los jefes», solicitándolo en forma pacífica. Asimismo, él señaló que mediante sus pinturas defiende la naturaleza: «Claro, estas pinturas son en base a eso, son bosque [...] es lo que yo defiendo [...] pinto la naturaleza para defender la naturaleza».

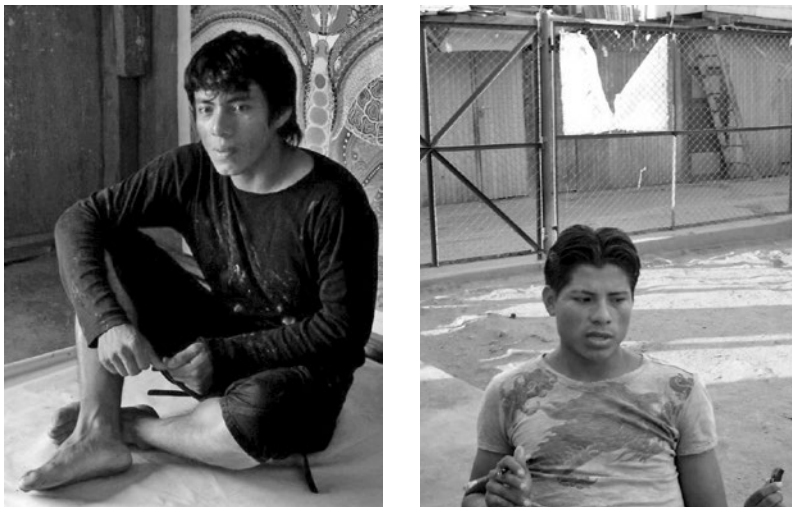
Los hermanos García Bardales no pertenecen a ninguna de las dos organizaciones (Ashirel y Avshil), pero si tuvieran que elegir, optarían por la de su tío Demer, quien es el presidente de la primera organización. Cada vez que llegan de Pucallpa, ellos se hospedan en una de las casas de él y pueden quedarse el tiempo que quieran. La última visita a Lima duró seis meses ¿Qué pasaría si un día vuelves de la selva y encuentras que Cantagallo ya no existe más?, pregunté y Guímer respondió: «Buscaríamos otro familiar, para seguir viniendo; en otro lado, y seguiremos pintando con lo que tengamos». A pesar de todo, el trabajo ha sido una preocupación para Guímer, porque quieren conseguir y cumplir sus metas: «A veces me sale, a veces no me sale, pero ahí estoy». Él no quiere trabajar de otra forma: «Mi trabajo es el arte», señala Guímer García, quien dedica diariamente seis horas de trabajo como promedio para elaborar alguna obra. Cuando tiene una obra terminada y nadie ha venido a Cantagallo para comprarle, camina hacia el Centro

de Lima ofreciendo sus pinturas por las calles. Cuando alguien le compra, que mayormente es un turista, Guímer se despide de la obra y del cliente porque nunca más los volverá a ver. Aquellas obras de arte que se prepararon hace unas semanas atrás con la ayahuasca desaparecen. Guímer García es invisible socialmente, un artista marginal que carga con sus cuadros enrollados dentro de uno de esos tubos que los arquitectos usan para llevar sus planos; de esa manera, anda por las calles como cualquier comerciante ambulante, distinguiéndose por sus obras y por su vestimenta típica.

Guímer sale a las calles a buscar a sus amigos. Sus amigos son limeños y muchos de ellos le han comprado cuadros en algún momento. Rusber dice que los cuadros son para sus amigos y que ellos los cuelgan en sus salas, sirven para adornar sus casas.

Rusber y Guímer son pintores jóvenes y autodidactas (figura 3). Juntos observaban a sus amigos pintores de Cantagallo para seguir aprendiendo, tal como lo hicieron en Pucallpa. Poco a poco, los dos han querido entrar a los círculos de arte y exponer en algún museo; eso les gustaría, pero aún no saben cómo hacerlo, a diferencia de Roldán Pinedo que ya lo consiguió. Aún no hablan mucho de exposiciones y de artistas reconocidos, ni planes para posicionarse en el mercado cultural de Lima. Aunque es el sueño de ambos, olvidándose del problema que podría haber alrededor de ellos, se enfocan en temas personales y naturales. Guímer, el hermano menor, nació el primero de enero de 1993, en Pucallpa, es un pintor talentoso y está fascinado con la pintura. Ha participado junto a otros amigos pintores en eventos artísticos tanto dentro y fuera de Cantagallo. No lleva mucho dinero a pesar de que lo tiene y vende muy barato sus obras; en ese sentido, «su dependencia no se establece tan solo en relación con el poder y el dinero, sino con respecto a los valores y creencias culturales [como la familia]. Un estudio más completo del tema se alcanzaría analizando tanto las relaciones que entorno al mercado se producen, como los procesos de creación y goce del contenido de las obras a la luz del marco cultural» (San Martín, 2005, p. 78).

Figura 3. Rusber García y Guímer García



Rusber García (izquierda) y Guímer García (derecha). Fotos: Luis Guillén, 2012.

Los hermanos comparten mucho tiempo pintando, hasta el extremo de construir estilos muy parecidos para pintar, al punto que Rusber hizo una copia de uno de los cuadros de su hermano casi idéntica. El cuadro fue titulado *La mariposa* y, en realidad, ha sido pintado más de ocho veces, algunas por Rusber y otras por su hermano. Ambos pueden explicar las pinturas con gran detalle y casi de la misma manera, pues comparten el mismo repertorio cultural de significados con sus sutiles variaciones.

Muchos turistas o clientes que saben el origen de estas pinturas, han enseñado a Guímer García a usar las redes sociales de Internet. Ambos tienen una cuenta en Facebook y manejan su propio correo electrónico, como cualquier joven de su edad, lo que les permite tener otra forma de contactar a sus clientes, algunos de ellos extranjeros. Así conocieron a quienes los invitaron a viajar a Argentina; actualmente se encuentran allí.

7. LA VALORACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Una de las principales premisas de las que tenemos que desprendernos y reaprender es el concepto de arte que ha manejado Occidente: la idea «de que uno de los rasgos distintivos del objeto de arte es la de no poseer valor de uso, y la de que su visión desinteresada hace posible que quien lo contempla viva una experiencia estética» (Méndez, 2009, p. 27). La nueva visión considera a la obra de arte, más que como un objeto netamente estético, como una mercancía (García Canclini, 2004, p. 60). No debemos olvidar que, aún como objeto, mantiene y conserva imágenes compuestas dentro de ella que reproducen aspectos de la cultura. Son productos, a veces muy complejos en su construcción, ya que no solo involucran al artista como autor, sino a la sociedad como autora de la obra por ser productora de la cultura. En nuestro análisis, si tomamos en cuenta la cultura Shipibo (Morin, 1998; Soria Casaverde, 2009) para analizar las obras, encontraremos cómo es que el pensamiento shipibo domina el acto sentimental del artista cuando está cogiendo con la mano el pincel y lo desliza cargado de pintura sobre el lienzo de tocuyo. Los pintores shipibos no se dan cuenta y no perciben conscientemente qué hay detrás de sus impresiones y gustos a la hora de pintar; su visión y selección está naturalizada. Algunos ejemplos relevantes son las etnografías de Descola (1987, 1998 y 2005) o los estudios de Lagrou (2009, pp. 11-37 y 2012) sobre arte amazónico.

La obra artística es una unidad de análisis, ya que posee imágenes y representaciones del contexto que se maneja en determinados momentos o circunstancias. Pueden contener figuraciones referenciales a la cultura, como cada caso de los pintores shipibos que recuerdan la Amazonía y sus costumbres para pintar y dibujar. Al respecto, Roldán señala: «Yo saco de la memoria, cuando yo viajo traigo eso también en la memoria». Eso ha llevado a que la cultura no se pierda, sino más bien se reconstruya y siga evolucionando dentro de la ciudad de Lima, y quizás se hayan inventado algunas tradiciones más, como la nueva fiesta de San Juan en Lima.

No debemos olvidar que la obra artística posee un valor agregado que siempre es parte de la cultura, está inmersa en ella, así como cada uno de nosotros en nuestra cultura. Entonces, para analizar una obra de arte debemos hacerlo desde los parámetros de la cultura que la ha producido por lo menos considerarlos. El arte primitivo para Occidente no tiene interpretación, es un caos; sin embargo «esta noción de arte primitivo es en parte producto de la imaginación romántica y en parte fruto del etnocentrismo» (Méndez, 2009, p. 41).

En estos tiempos, la cultura se está convirtiendo en una mercancía más. El arte es cultura, por tanto, es una mercancía más y no por eso deja de ser arte. Ello «consiste en recordar que la cultura no es vista ahora como un bien suntuario, una actividad para los viernes a la noche o los domingos de lluvia, en la cual los gobiernos tienen que gastar, sino un recurso para atraer inversiones, generar crecimiento económico y empleos» (García Canclini, 2005). Por ello, en Cantagallo, a causa de la demanda de obras artísticas, los trabajos se perfeccionaron y algunos artistas desarrollaron estilos nuevos, incorporando detalles del arte occidental. Estas nuevas obras fueron llamando la atención de los críticos y especialistas de la ciudad, lo que dio pase a las exposiciones en algunas de las galerías de arte. Este nuevo arte obtiene más precio dentro del mercado, incrementa la posición y reconocimiento del artista, que se plasma en la firma dentro del lienzo, la cual se hace imprescindible.

El análisis valorativo de las pinturas de Roldán Pinedo y de Guímer García consiste en «plantear el arte en términos de sistema cultural, en insistir en el estudio de los símbolos entendiéndolos como vehículos de la cultura, en interpretar cada cultura desde el punto de vista de los actores sociales, y en analizar no tanto el orden subyacente a todo sistema cultural, sino cómo dichos sistemas dan la pauta a las relaciones sociales, a la construcción del yo y a una conducta humana entendida como culturalmente distintiva» (Méndez, 2009, p. 87). Esta mirada nos hará ver la compleja y singular composición que tiene cada obra de arte

desde otro punto de vista, más flexible que el tradicional occidental, que permite compatibilizar los datos con las argumentaciones culturales del propio artista, que son una explicación más completa de la obra. Esta nueva perspectiva reivindica el estatus valorativo de la obra de arte para aumentar su valor dentro del mercado.

Las academias de arte de Lima legitiman el nivel del arte, son los lugares donde se aprende a pintar, pero no todos los artistas asisten a esas aulas, ya que ello generaría un puente para que la obra de arte pase a otra categoría y las miradas se reconfiguren y la obra sea menos ambivalente de lo que es ahora. A Guímer no le gustan las aulas ni aprender sentado en una carpeta, tampoco le interesa postular a la academia, porque su fuente de inspiración y enseñanza está en la medida de su purificación espiritual, la cual consigue progresivamente al participar del ritual del ayahuasca, porque ahí las plantas y las visiones le enseñan cómo debe pintar, ellas saben comunicarse con los hombres a través de símbolos que el chamán le ayuda a traducir.

Un especialista de arte occidental podría decir que las obras de Roldán y Guímer son muestras del arte *naif* («ingenuo») en el Perú. Sin embargo, sus obras guardan una complejidad que tiene que ver con la historia y los contextos por los que pasaron estos dos artistas de Cantagallo.

La obra de arte de Guímer, incluso la obra de Roldán y Elena de otra etapa, es puesta en esa narrativa lineal de progreso, de acuerdo a un tiempo y espacio. Por el momento su obra es ubicada dentro de lo que catalogamos como «arte popular»; no obstante, su no alineamiento a las reglas de juego imperantes se convierte en la excusa sutil y material para categorizar objetos. Al mismo tiempo, se disfraza la discriminación a una población étnica de la cual se desconocen sus pensamientos y su cultura, pudiendo ser estos tan complejos como cualquier otro tipo de pensamiento que genere cultura y arte.

Guímer y Roldán comparten una cultura que todavía se mantiene estando en Lima. Su cultura es inspiración y también una forma de pensar y actuar típica, que permite que se vea el mundo desde la cultura amazónica. Ello teniendo en cuenta que «representar es hacer presente lo ausente» (Debray, 1998, p. 34) y lo ausente es el contexto amazónico. Los recuerdos de los artistas son reformulados en las visiones que aparecen cuando participan en el ritual del ayahuasca, porque guían las formas y colores de las figuras de los animales, plantas, mitos, seres mitológicos y humanos de la pintura. Así, crean sus propios repertorios de elementos simbólicos que configurarán cada cuadro. El orden y el dibujo de estos elementos corresponderán más a la forma en que piensan, en cómo ven a los animales y a las plantas: como seres dominantes dentro del espacio del lienzo que evidencian que la naturaleza los ha colonizado.

La forma de producción de la obra de arte en Cantagallo es igual de compleja o similar a cualquiera que es producida por los artistas académicos, ya que implica un aprendizaje cultural. Solo que el desconocimiento de la cultura Shipibo y amazónica en general hace desvalorizar la obra de arte que podría ser, en caso contrario, mejor apreciada. Los artistas de Cantagallo no producen un arte típico ni exótico; han creado un estilo nuevo que ha evolucionado, ya que han incluido algunos conocimientos del arte europeo, desde el formato cuadrado del lienzo hasta el uso de acrílicos para pintar. Ya que el arte «es un hecho social universal multiforme que no puede ser aprehendido desde categorías estéticas o teorías sobre el arte occidentales al ser estas deudoras de nuestro particular desarrollo histórico» (Méndez, 2003, p. IX). Finalmente, este enfoque analítico entre la historia, la cultura y el arte incrementa el reconocimiento del arte amazónico peruano que se está produciendo en la comunidad de Cantagallo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. (2002). *Teoría estética*. Obra completa 7. Madrid: Akal.
- Arana Gómez, Sara Isabel (2011). Cantagallo: Shipibos urbanos y la difícil tarea de construir una vida transcultural. Entrevista al Sr. Ricardo Franco Ahuanari (Pte. De Avshil). *Construyendo Nuestra Interculturalidad*, 7(6/7).
- Belaunde, Luisa Elvira (2012). Diseños materiales e inmateriales: La patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú. *Mundo Amazónico*, 3, 123-146.
- Belaunde, Luisa Elvira (2009). *Kené: arte ciencia y tradición en diseño*. Lima: INC.
- Borea, Giuliana (2010). Personal Cartographies of a Huitoto Mythology: Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene. *Revista de Antropología Social dos Alunos do PPGAS-UF SCAR*, 2(2), 67-87.
- Debray, Régis (1998). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Descola, Philippe (1987[1986]). *La selva culta: simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*. Quito: IFEA-Abya-Yala.
- Descola, Philippe (1998). Las cosmologías de los indios de la Amazonía. *Zainak*, 17, 219-227.
- Descola, Philippe (2005[1993]). *Las lanzas del crepúsculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura de Argentina.
- Espinosa, Óscar (1998). Los pueblos indígenas de la Amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación. *América Latina Hoy*, 19, 91-100.
- Espinosa, Óscar (2009). Ciudad e identidad cultural. ¿Cómo se relacionan con lo urbano los indígenas amazónicos peruanos en el siglo XXI? *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 38(1), 47-59.
- Fortes, Meyer & Edwards Evans-Pritchard (2010[1940]). *Sistemas políticos africanos*. México DF: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Iberoamericana.

- García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.
- García Canclini, Néstor (2005) *Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden desarrollarla?* Ponencia presentada en el Seminario sobre Cultura y Desarrollo del Banco Interamericano de Desarrollo. Washington, 24 de febrero.
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Nueva York: Oxford University Press.
- Lagrou, Els (2009). *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: ComArte.
- Lagrou, Els (2012). Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo Amerindio como técnica de alteración de la percepción. *Mundo Amazónico*, 3, 95-122.
- Lavalle Vidal, Paul. (2010). «La influencia del contexto urbano de una práctica indígena: Luz Franco Ahuanari, artesana shipibo residente en Cantagallo, ubicado en El distrito del Rímac, de la ciudad capital de Lima». Trabajo de investigación de la Escuela de Antropología de la PUCP.
- Landolt, Gredna (2005). *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente*. Lima: IKAM.
- Lindemann, Adam (2006). *Coleccionar arte contemporáneo*. Madrid: Taschen.
- Méndez, Lourdes (2003). *La antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones y controversias*. Madrid: Siglo XXI.
- Méndez Lourdes (2009). *Antropología del campo artístico: del arte primitivo al contemporáneo*. Madrid: Síntesis.
- Morin, Françoise (1998). Los shipibo-conibo. En Fernando Santos y Frederica Barclay (eds.), *Guía etnográfica de la Alta Amazonía* (volumen 3: pp. 275-439). Quito: Abya-Yala.
- Ramos, Vania (2012). Grandes vías. *PuntoEdu*, 8(253), 2-4.
- Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Galilée.
- Sacín, Leah (2011). *Los shipibos del río Rímac* [reportaje del programa de televisión *Al sexto día*]. Lima: Panamericana Televisión.
- Sanmartín, Ricardo (2005). *Meninas, espejos e hilanderas: ensayos en antropología del arte*. Madrid: Trotta.

- Schapiro, Meyer (1999[1953]). *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Soria Casaverde, María Belén (2004). *Introducción al Mundo Semiótico de los diseños shipibo-conibo*. Lima: UNMSM-Seminario de Historia Rural Andina.
- Soria Casaverde, María Belén (2009). *El discurso de las imágenes: Simbolismo y nemotecnia en las culturas amazónicas*. Lima: UNMSM-Seminario de Historia Rural Andina.
- Ulfé, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.