

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 89

*Dossier: La Literatura de Resistencia a la
Violencia Urbana, Coordinan, María Rosa Lojo y
Marcela Crespo Buiturón*

Article 7

2019

Más allá de la ciudad letrada: una lectura de la pintura amazónica

Andrea Cabel García

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

García, Andrea Cabel (April 2019) "Más allá de la ciudad letrada: una lectura de la pintura amazónica," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 89, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss89/7>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

MÁS ALLÁ DE LA CIUDAD LETRADA: UNA LECTURA DE LA PINTURA AMAZÓNICA

Andrea Cabel García

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)

Introducción

En su ensayo, “La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú” (Lima, 1999), Alberto Flores Galindo señala, con razón, que el Perú es un país en el que “unos son más iguales que otros” (12), un país en el que “predominan las exclusiones” (26), y que Lima, su capital, es una ciudad demasiado grande, habitada por murallas, en la que se busca “evitar la imagen incómoda del pobre” (27). Con el fin de releer o, digamos, reentender dichas “murallas” y sus efectos, nosotros proponemos otra imagen, la del velo, del sociólogo afro americano W. E. B. DuBois. Un velo frente a unos ojos abiertos, funciona con más sutileza que una muralla. No obstaculiza e impide la imagen de lo que está fuera simplemente, sino que distorsiona al objeto o sujeto que se tiene al frente, dejando ver las “ideas” que se tiene de este y no lo que este “realmente es”. Michelle Smith, autora de *Photography on the color line* (2004) –libro en el que analiza diversas colecciones fotográficas de DuBois–, señala respecto del velo, lo siguiente:

I would argue, the Veil is that which *dims* perception. The Veil functions as a kind of cultural screen on which the collective weight of white misconceptions is fortified and made manifest. The *Veil is the site at which white fantasies of a negative blackness, as well as fantasies of an idealized whiteness, are projected and maintained* (40, énfasis nuestro).

Esta herramienta teórica nos parece útil para pensar cómo es que

se crean y se configuran representaciones (o ideas) sobre el Otro desde, justamente, una distorsión. O, digamos, desde una mirada velada. La subalternidad, tal como la ha definido la crítica, no es una categoría ontológica, sino más bien “un concepto relacional que consiste en un acto performativo donde los sujetos se representan a sí mismos poniendo énfasis en las relaciones de poder en las que se encuentran inscritos y conectando su vida individual con la del grupo del que se sienten parte” (Vich 2010; Guha 1999; Beverley 1994).

Ahora bien, la problemática de fondo no es únicamente la incapacidad de ver en el otro, al que proponemos llamar “prójimo”, a un sujeto complejo, sino la violencia que produce no aceptar plenamente su complejidad, y con ello, su agencia. Es decir, no verlo detrás del mencionado velo. En este marco, nuestro trabajo postula un punto que puede ser evidente, pero que es necesario de subrayar: es un ejercicio violento el entender las diferencias como desigualdades, lo que Mignolo llama la “diferencia colonial” (2000). El ejercicio de la violencia hacia aquel que es considerado “menor”, solo por ser diferente, es ingente y profundamente cruel en la actualidad hacia los indígenas amazónicos peruanos, siempre considerados como el Otro del Otro, es decir, como aquel que no tuvo siquiera un indigenismo como aquel paternalista, cruel, o que con cierta justicia protegiera y hablara del andino. En esta línea, siguiendo al antropólogo amazonista Alberto Chirif, los amazónicos encarnan la suma de los “imaginarios históricos” (Chirif 2004, 2009) como llama a las ideas que se tienen de ellos (i. e. no humanos, caníbales, paganos, salvajes, etc.). Esta suma (o acumulación) tiene consecuencias gravísimas para la vida cotidiana de los indígenas amazónicos, puesto que, de una u otra forma, se encargan de institucionalizar la violencia—en cualquiera de sus formas—hacia ellos. De hecho, para Chirif, estas ideas (o imaginarios) demuestran no ser sucesivas, sino acumulativas, y sus consecuencias son claras: masacres, violaciones de todo tipo, expropiaciones y constantes humillaciones públicas que permanecen, en su mayoría, impunes. Al respecto, Chirif señala que “las agresiones contra los pueblos indígenas se han multiplicado en los últimos 20 años y se han vuelto cada vez más feroces” (2009: 219). Algo que, al menos teóricamente, no tiene sentido. ¿Cómo es posible que, frente a eventos traumáticos, estos no solo se repitan, sino que se “acumulen”? ¿No sería más coherente que frente a su gravedad, el gobierno, la sociedad civil, o cualquier institución medianamente competente intente evitarlos?

El enfrentamiento entre aguarunas y oficiales de la policía peruana dado en Bagua, el 2009, que trajo 33 muertos y que hasta ahora no ha concluido en sus juicios, es un ejemplo de estos eventos críticos. El Baguazo, como se le ha llamado a este enfrentamiento, fue la conclusión de más de diez años de desencuentros entre los líderes aguarunas y el

gobierno peruano que faltó a sus promesas para respetar su territorio frente al intento de apoderamiento de la Minera Afrodita, y que faltó igualmente, a validar el derecho de Consulta Previa. Otra forma de visibilizar la violencia hacia los indígenas amazónicos, quizás más sutilmente, la explica Michel Foucault a través de la biopolítica: aquella que no mata, sino que deja morir. Hay muchos ejemplos para ilustrar esta forma de violencia hacia los amazónicos peruanos. Por citar uno, pensemos en los derrames de crudo en el departamento amazónico de Loreto. Son alrededor de 33 derrames registrados desde 1996, a partir de los cuales, diversa fauna y flora se están extinguiendo y los nativos ya no tienen al río como aliado para obtener su trabajo y alimento. De hecho, hablamos de más de 120 comunidades indígenas, es decir, más de mil personas, que radican en zonas aledañas a las afectadas, expuestas más que nunca al cáncer, y en donde están naciendo niños con malformaciones producto de lo tóxico que implica un derrame y su tardía o nula limpieza posterior. Eso es, por ejemplo, la sutil y efectiva biopolítica hacia el que no es “tan igual” como el que vive en la ciudad, y es entendido como “moderno”.

Esta es la forma particular en la que se ejerce la violencia en la Amazonía peruana. Sucede distinto en las otras regiones peruanas, en las que los “eventos críticos”, aquellos de una gravedad extrema, se entienden bajo el “nunca más”, o el “para que no se repita”. No obstante, en la Amazonía, los eventos como el Baguazo o las masacres del caucho, ahora reemplazadas por las masacres por los cultivos de coca, por la tala ilegal –sobre todo por la depredación de la caoba y del palo de rosa– suceden con una constancia vergonzosa. Bajo la idea de que es un territorio “rico”, lleno de recursos por explotar, las empresas extranjeras, nacionales, y el mismo gobierno peruano, facilita tratados, decretos legislativos y acuerdos para explotar dichos recursos sin tomar en cuenta ni a sus pobladores ni al mismo territorio. La Amazonía sigue siendo ese espacio sobre el que se fabula, sobre el que se inventa, y el amazónico, del mismo modo, sigue siendo más una idea, una externalidad, que un sujeto visto como un ciudadano de derechos que pide, desde hace mucho, que se le considere como tal. Frente a esta problemática, existen (pocos) trabajos críticos –y mucho menos desde la plástica– que propongan repensar el lugar del amazónico como ciudadano activo y la Amazonía como espacio cargado de historia y modernidad. Entre ellos rescato la tesis de Maestría en Historia del Arte y Curaduría de Giuliana Vidarte, titulada “Un nuevo imaginario para la Amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araújo y Antonio Wong (1940-1965)” en la que propone analizar “la manera en la que los artistas amazónicos mencionados afirman un nuevo imaginario amazónico frente a los tópicos de “el pueblo sin tiempo” o “el paraíso del diablo”, a través de su práctica pictórica y fotográfica”.

Rescato también, por supuesto, la obra plástica del pintor Christian Bendayán, quien ha actualizado, o reelaborado las primeras fotografías de los indígenas amazónicos, proporcionando una visión muy distinta de este espacio y de ellos.

Ahora, es importante señalar un apunte más sobre desde dónde y cómo se lee esta violencia y las estrategias que se desarrollan para subsistir: tanto las representaciones de los amazónicos como el ejercicio de la violencia a partir de estas, ha sido estudiada y pensada, sobre todo, desde la antropología. Esta ciencia es quizás la única práctica académica que se ha detenido a elaborar e investigar a fondo sobre estos temas (i.e. indigeneidad amazónica, violencia, desigualdad) y sus formas de vincularse. En esta rama, algunas publicaciones relevantes que exponen, informan y desarrollan estos temas son *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo* (Eds. Chirif y Chaparro, 2009), una recopilación de seis artículos de diferentes autores, en los que se estudia diferentes ángulos sobre cómo el boom cauchero incentivó la configuración de varios de los estereotipos sobre el indígena amazónico. También, *El Indígena y su Territorio son uno solo* (1991) y *Marcando Territorio. Progresos y limitaciones de la titulación de territorios indígenas en la Amazonía* (2007) de Alberto Chirif, ya que ambos son trabajos que exponen la problemática de conservación de sus territorios para los indígenas. De otro lado, el antropólogo Óscar Espinosa ha publicado interesantes artículos y libros sobre la violencia hacia los ashánikas durante los años de la guerra interna peruana (80-2000). En ellos incluye los mecanismos de respuesta que tuvieron para defenderse frente a los ataques senderistas (1993; 1995; 1996; 2016). Más recientemente, Óscar Espinosa, –así como el antropólogo francés Jean Pierre Chaumeil (2014)–, ha publicado textos en los que expone y analiza las políticas indígenas como otra forma de responder a la violencia (Espinosa 2001, 2009).

No obstante, este valioso aporte, tal como los de Chirif y Chaparro, y tal como los aportes de otros antropólogos (Varesse, 1968; Weiss, 1974; Mallon, 1985; Trapnell, 1982; Barclay, 1995; Rumrill, 1983, 1984; Fernández y Brown; 2001, entre muchos otros), no contribuyen a desmontar las representaciones que se ejercen sobre los amazónicos ya que no proponen formas para pensarlas *de otro modo*. Sus aportes principales, y no son pocos, radican en visibilizar, exponer, y señalar antecedentes y consecuencias de eventos puntuales e históricos de violencia hacia diversas comunidades amazónicas. En esta línea, pensar a los amazónicos desde otra perspectiva, o, partir de otra forma de entender la teoría, es lo que proponemos junto con Brus Rubio, para reentender la visibilización de la violencia y de las formas de respuesta que crean los amazónicos. Permítanme explicarme.

La pintura llamada “Clase de antropología visual” (2015) elaborada por el pintor autodidacta murui-bora Brus Rubio

(1984) nació como una forma de escenificar su perspectiva, su sentir, frente a la experiencia como expositor en una clase homónima en una universidad peruana. Lo que nos interesa del evento en sí, no es el hecho de que Brus se haya sentido como un “objeto de estudio” –tal como pudo haberlo percibido en dicha clase, según las entrevistas que sostuvimos con él, y que más adelante detallamos. Lo que nos interesa es la respuesta que él produce a partir de la sensación que él mismo construye. En esta línea, nuestro análisis no pretende repetir el movimiento crítico de analizar al Otro, o de analizar únicamente su producción (su cuadro) sino que proponemos mostrar y elaborar sobre los efectos de sus explicaciones en nosotros mismos. Esta es posiblemente la parte más transgresora de nuestro trabajo: la que propone desde su médula misma, la descolonización de determinados presupuestos teóricos, como la rígida dualidad Uno / Otro. Así las cosas, analizamos la narrativa que utiliza Brus para idear y pintar el cuadro, pero también la narrativa que utiliza para contarnos dicho proceso. Es a través de su propia explicación y de los efectos que provoca, que encontramos otro equilibrio, uno en el que él es impensable como un subalterno, sino más bien un prójimo. Llegar a esta otra forma de ver al Otro, y de entenderlo, implica un proceso de desencajamiento, uno que Homi K. Bhabha llamaría turbulencia. Esto es, pues, lo que visibilizamos en este artículo: las turbulencias como metáforas para hablar de desfamiliarizaciones, que son situaciones que permiten entender al otro, por fuera de la diferencia colonial, es decir, anulando la lectura de las diferencias como desventajas.

Así las cosas, definimos la “desfamiliarización” como un esfuerzo por desnaturalizar las ideas que se tienen de un Otro. En ello implica un ejercicio de re-conocimiento de la otra alteridad –la que es excluida por el potente “nosotros” creado, por ejemplo, por los miembros de la ciudad letrada–. Ahora bien, sostenemos que la desfamiliarización funciona a través de una mecánica doble en tanto implica ver en el otro su “igualdad” en un sentido político, de tal forma que se le puede reconocer también como un sujeto poseedor de agencia, y al mismo tiempo, implica reconocer su “diferencia”, entendiendo por esta última, no negar / olvidar / alterar / menospreciar los rasgos individuantes entre unos y otros grupos indígenas. En ese sentido, permítase ilustrar lo que entiendo por “diferencia” con un ejemplo tomado de los capítulos II y III de la *Sentencia* dada el 22 de septiembre del 2016, por el proceso penal “Curva del diablo”, es decir, por el Baguazo. En los dos capítulos referidos, básicamente se equipara que cualquier indígena es “igual” al otro, y con ello: que los indígenas del Surinam “son como” los del Paraguay, y que estos “son como” los peruanos, etc. De este modo, a lo que nos referimos con sus “diferencias” es a elementos básicos a tomar

en cuenta para evitar su abstracción y, por ende, su homogenización como una categoría. Con todo esto, el objetivo de la desfamiliarización es acercarnos a ver en el llamado Otro, a un “prójimo”, entendiendo en ello a un sujeto “igual” y “diferente”, como hemos definido y descrito líneas arriba. Así las cosas, creemos que apostar por una relación Uno/Prójimo implica salir de las superposiciones por el poder de quien representa y quien es representado.

Un ejemplo para ilustrar la relevancia de entender la projomidad/proximidad lo podemos tomar desde la tesis del antropólogo Johannes Fabian esbozada en su libro *Time and the Other* (1993). Para él, el Otro siempre es visto como un sujeto que habita en un tiempo pasado. Es por este desfase temporal, que la comunicación es imposible. Así, para Fabian, no hay forma de comunicarse cuando hay dos contextos temporales tan distintos. Digamos: sería imposible hablar de un evento sucedido hoy, con alguien que solo se ha enterado de lo que pasó hace 100 años, o que lee lo que sucedió hoy con los ojos del pasado. La desventaja para el segundo es enorme. ¿Qué sucede si ambos comparten el mismo horizonte temporal con todo lo que ello implica? En ese sentido, si ambos sujetos son “modernos” –énfasis en las comillas– podemos hablar del mismo evento, aunque en distintos términos, que serían los particulares de cada uno. Así, entre dos prójimos, se puede discutir, debatir. Pero si el otro siempre es leído y entendido como “atrasado”, desfasado, como parte de otro tiempo, léase con esto, de un pasado intocable, no hay discusión posible en tanto sus argumentos siempre serán y estarán descontextualizados. En este sentido, el reclamo de los líderes indígenas siempre es “por el diálogo”, porque “se les escuche”, apelando a dejar de ser entendidos como “Otros” para ser entendidos como sujetos cercanos que comparten las mismas preocupaciones e intereses. Pero entender al Otro como un prójimo, como alguien que está más “cerca”, también relativiza el centro enunciador, y nos permite aludir a una “multiplicidad de unos”. Es decir, a una relación entre dos sujetos que son distintos entre sí por su bagaje histórico y cultural, pero que no por ello, pierden sus derechos. En esta otra forma de entender las relaciones entre diferentes, es vivible, como demostraremos, las relaciones de projomidad/proximidad, como resultado de la desfamiliarización, con lo que el modelo clásico de Uno/Otro, puede ser repensado. Veamos ahora cómo se manifiesta lo que hemos llamado la multicplidad de unos a través de la desfamiliarización que propone el cuadro de Brus Rubio.

Nos estamos observando ambos

Quería que ellos sepan que nosotros también los estamos observando, y que en realidad nos estábamos observando ambos.



Figura 1. "Clase de antropología visual" (2015)
110 x 100 cm. Acrílico sobre lienzo.

Brus Rubio (Entrevista personal)

Brus Rubio es un artista plástico peruano de 34 años, nacido en la comunidad murui-bora de Pucaurquillo, ubicada en el margen derecho del río Ampiyacu, en el distrito de Pebas, en la región de Loreto¹. Brus es uno de los artistas amazónicos más reconocidos en la escena nacional y ha tenido la generosidad de conversar conmigo en varias ocasiones sobre este cuadro y sobre qué le inspiró a pintarlo y a concebirlo tal como lo vemos. Realizar varias entrevistas a profundidad y, con su consentimiento, grabar sus palabras para este artículo², ha sido no solo la base nuestra postulación teórica sino de la perspectiva ética que propone este artículo.

"Clase de Antropología Visual" le demoró solo una semana en pintarlo, pero pensarlo y aclarar cómo expresar sus propósitos en él fue un proceso mucho más largo: específicamente, fueron 6 meses después

de haber asistido a una clase de Antropología Visual, como expositor, los que se tomó para pensar cómo realizarlo, qué elementos colocar, y qué mensaje quería dar. Veamos en primer lugar su mensaje y cómo elige manifestarlo en el cuadro y en el mismo epígrafe que hemos colocado encabezando esta sección del artículo. Es pertinente señalar que, en el libro de ensayos *Poéticas del duelo* (2015), el crítico Víctor Vich reflexiona sobre la mirada hacia el Otro, y sobre cómo se pueden retar las actuales formas de mirar, y cómo es posible promover una mayor conciencia ciudadana a partir de ello. Al respecto, en su ensayo sobre la exposición de “Yuyanapaq”, Vich señala lo siguiente:

La reflexión contemporánea ha sostenido que la mirada es un lugar reflexivo donde el sujeto se aprehende a sí mismo como alguien siempre sometido a la posibilidad de ser visto desde otro lugar. Por eso, se ha afirmado que lo que vemos también “nos mira” y que esta reflexividad termina por situar al sujeto ante un *atrás* y un *delante* de sí mismo (Didi-Huberman 2006). Un *atrás* porque activa la posibilidad de redefinir el pasado a partir de nuevas representaciones históricas; y un *delante* porque contribuye a un nuevo posicionamiento político ante el futuro. *Es decir, si al mirar el sujeto termina siendo mirado por aquello que ha visto, una nueva posición ética bien podría surgir de este circuito.* (Énfasis nuestro, 98-99)

Vich está pensando en cómo se puede construir un nuevo sentido de la historia a partir de lo que llama “las políticas del mirar”, es decir, “las maneras mediante las cuales lo que vemos puede ser capaz de tener algún efecto político si lograra articularse con otros órdenes discursivos” (98). Tomando en cuenta el valor de encontrar un efecto político en otras formas de articular lo que vemos, es afianzando la idea de Didi Huberman que Vich postula la posibilidad de otro posicionamiento político ante el futuro. Esta idea está resumida también en nuestro epígrafe, ya que Brus quería pintar su testimonio sobre la clase a la que fue invitado para, a partir de este, desmarcarse de la posición de sujeto de estudio sobre el cual se esperaba obtener información de tradiciones, fiestas, rituales, etc. No obstante, el epígrafe nos demuestra, tal como sostiene Vich, que es importante y necesario prestar atención a la mirada del Otro, es decir, al *ser mirado* por el Otro ya que esto nos entrega la posibilidad de verlo de otra forma, digamos, de reconocerle agencia, y con ello, nos posibilita a ser parte de una historia diferente. Veamos lo que nos comenta Brus respecto del contexto que propició el pintar este cuadro y el primer objetivo que persigue su “Clase de Antropología Visual”. Cito:

Para mí fue muy interesante que me invitasen a esta clase, querían que yo fuera para explicar mi imaginario y la mirada de mi arte, también para explicar la historia de mi pueblo, y para que contara mi experiencia en la

ciudad. A mí me impresionó que ellos, que son los que hablan de nosotros, los antropólogos, que son los que hablan académicamente, ¿no? pensarán que solo ellos me veían. Yo quería invertir su rol. O sea, quería dejar de ser el observado, y demostrarles que yo también puedo observarles. Quería que ellos sepan que nosotros también los estamos observando, y que en realidad nos estábamos observando ambos. Ellos me veían como un informante, ellos miraban no más la parte de como yo les estoy informando mas no lo que yo estoy sintiendo, mas no me veían como Brus. (Entrevista personal, énfasis nuestro)

A partir de este extracto de nuestra conversación, quisiéramos explicar qué es lo que nos parece desfamiliarizante y, por ende, relevante para nuestra propuesta tanto teórica como social. De un lado, sin duda, que él reconozca que su objetivo era invertir el rol de los antropólogos, es decir, dejar de ser el informante, el sujeto estudiado, y pasar a ser un sujeto igual a los que lo estaban observando, es lo que en primera instancia nos ha llamado la atención en tanto descompleta las ideas que se pueden tener de un -aparente- subalterno. O, dicho de otro modo, que se coloque como un sujeto que ha excedido las posibilidades de representación, y que, en ese sentido, no pueda ser pensables en su verdadera complejidad. Por ende, sería “impensable”, tal como Trouillot lo sostiene en *Silencing the Past* (1995) y es claramente ejemplificado por Marisol De la Cadena en su libro *Indigenous Mestizos* (2000) a través de la figura de Miguel Quispe, líder del comité Tahuantinsuyo Tahuantinsuyo quien responde sobre su peruanidad de la siguiente forma³. Quispe fue entrevistado en *El Comercio*, en el año 1922, y que a decir de su entrevistador, un indigenista que permanece anónimo⁴:

“[Quispe] Answers without the least trouble, with a tranquil mastery that makes us doubt his condition as an illiterate Indian...his conversation is fluid, eloquent; he speaks Quechua very well and at times, to give us a better sense of his ideas, he adds in a few Spanish words, of course poorly pronounced” (citado en de la Cadena, 307; énfasis nuestro).

No obstante, a pesar de describirlo como un sujeto iletrado que habla pobremente el español, sin embargo “responde con una tranquila maestría” que hace dudar de su “condición” indígena. La respuesta de Quispe termina de desencuadrar al indigenista porque le quita el privilegio de ser el Uno que “puede hablar”, entendiendo el habla en clave de Spivak. Así, Quispe responde: “You too are Peruvian, that is to say Indian. *You are only different from me in your dress and education*” (citado en de la Cadena, 308. Énfasis nuestro). Esta frase desestabiliza todo lo sabido sobre el indio al equiparlo al entrevistador en el “ser peruano” y demostrarlo como un sujeto que irrumpe, y que es, “impensable”. Brus

efectúa un movimiento muy parecido, y lo deja ver en el comentario que hemos transcrito.

Como Quispe, Brus señala –con amplia consciencia– que quería invertir los roles con los antropólogos, pero no por el mismo gesto de querer invertir, sino porque demuestra voluntad, capacidad y estrategia, tres cualidades que han sido negadas históricamente a los indígenas, más aún, amazónicos. En esa línea, Brus demuestra que una parte de “las políticas del mirar” están vigentes, justamente, desde el emisor, que es quien emite la posibilidad de una ética distinta. No obstante, falta la contra parte del emisor, la que tiene que ver con quien observa y recibe este mensaje, digamos, quien se detenga frente al cuadro e intente entenderlo. Si quien lo observa siente, por ejemplo, que los significados se desbordan y no encajan del todo en el lienzo, creemos que será posible acceder a la posición ética de la que nos hablaba Vich, ya que será el comienzo de aceptar que la “Clase de antropología visual” no pude encajar en el material que se presenta y que el mismo indígena entrega como insuficiente. A propósito, sobre el segundo objetivo del cuadro, Brus señala lo siguiente:

Entonces, yo quería marcar este contexto [el de verlo como solo un informante] Quería marcar mi cuestionamiento, y por eso quise hacerlo con mi pintura. Mi cuadro es una forma de responder a una experiencia, a un contexto específico, en el que muestro cómo un amazónico en la ciudad muestra su mirada en esa clase. *Las miradas son poderes, sobre todo si son académicas, ¿no?, ¡yo quería desestabilizar eso, pues!* [risas de Brus]. *¡Yo también los estaba mirando a los académicos!* Yo lo que quería era marcar algo diferente. Por eso quise responder, marcar, desde una obra. *Desde mi pintura he querido cuestionarles. Desde mi pintura he querido responderles.* (Entrevista personal. Énfasis mío)

La risa de Brus ha sido, posiblemente, lo que más me sorprendió en el momento de la entrevista. Reconocer no solo que estaba un paso más delante de mí, que lo grababa, que veía el cuadro sin poder entender del todo sus trazos y sus referencias, aunque podía entender hacia donde iba su crítica, pero no sabía, y perdonen el trabalenguas, que él sabía, que yo sabía algo de modo muy limitado. Esto produjo, nuevamente, la turbulencia a la que alude Bhabha, en su *Locations of Culture*, una sensación de desequilibrio, de irrupción sobre un orden (yo entrevisto para complementar lo que sé, tú respondes para darme ese complemento) que ha sido invertido: tú crees que me entrevistas porque sabes de mí, pero yo sé que lo haces porque no sabes, y te enseño.

Así, Brus se estaba riendo de los académicos que, como él comenta, querían explotarlo como informante. ¿Habrá sucedido lo mismo con Rigoberta Menchú luego de preparar el desayuno con tortillas para

Elizabeth Burgos? ¿Se habrá reído de cómo la francesa no procesaba del todo lo que ella hacía o decía? Escribir la turbulencia sobre la que Bhabha ha teorizado es diferente a vivirla. Nosotros nos quedamos sin piso luego de que nos dijo, y cito: “Las miradas son poderes, sobre todo si son académicas, ¿no?, ¡yo quería desestabilizar eso, pues!” [Risas de Brus]. “;Yo también los estaba mirando a los académicos!”, porque ciertamente, la mirada es una forma de ejercitar el poder, así como la escritura que protege, como una muralla, a la ciudad letrada. En ese sentido, Brus está perforando esas murallas con su pintura, la está adornando, la está transgrediendo. Y eso, a mí, que sostenía la grabadora, me dejó en silencio. Mi silencio lo he escrito en el uso del singular cuando menciono la risa de Brus, porque fue su risa, y no la mía, la que llenó la sala cuando conversábamos. Su risa delataba también una ventaja: él tenía más conocido y mucho más pensado, el pensar la subalternidad como un problema.

Posteriormente, Brus me comentó otro objetivo de este cuadro: él quería demostrar que todo conocimiento académico sobre el Otro, o, dicho de otro modo, todo intento por aprehender su cultura desde la academia, es realmente imposible, ya que esta no “entra”, no encaja, en una clase, en un curso, en una ciencia, y menos, si lo queremos ver gráficamente, en un salón, que es como el espacio de un lienzo: claramente limitado. Ya en la descripción más formal de los componentes del cuadro, este escenifica una fiesta bora típica, la del pifayo, que irrumpe en un salón de clase y que lo excede. Veamos lo que comenta Brus al respecto:

En este cuadro hay alumnos atentos, alumnos distraídos mirando su celular como ves, una profesora está explicando, pero al mismo tiempo, aquí aparece arriba el proyector. *El proyector, sinceramente, ese día mostraba mi trabajo, pero al mismo tiempo yo pensaba que hay mucho más que eso, ese proyector no muestra todo, hay mucho más de lo que se puede percibir. Aunque ellos sepan y conozcan, todo eso va a ser limitado.* Entonces, aunque pongan esa imagen, todo va a ser limitado en esa clase, no van a poder entendernos solo por esa clase. Por eso en mi cuadro trato de responder. (Entrevista personal, énfasis nuestro)

La figura del proyector es relevante porque Brus ha trascendido su significado, su utilidad y la ha poetizado, digamos, le ha dado la contundencia de una metáfora: si en la clase esta herramienta proyectaba sus obras, en su nuevo cuadro proyecta lo inabarcable, lo imposible de aprehender. Es decir, en este cuadro el proyector proyecta la imaginación de Brus, su forma de responder al intento de la academia, de la antropología, por saber de él, por analizar sus cuadros y por aprender a través de ellos, algo que para Brus es imposible: su cultura, su saber, su sentir, su ser diferente. Así, la metáfora del proyector es importante no solo en el cuadro, sino en la forma como él está produciendo una

desfamiliarización con quienes observamos el cuadro y escuchamos su propia interpretación de este: ya que, si entendemos correctamente, la función del proyector *es* una forma de invitarnos a “repolitizar la mirada”, y con ello, es una forma de desfamiliarizarnos sobre las ideas que tenemos sobre el Otro y sobre nuestra relación con él, ya que es una clara muestra de lo inabarcable que es el Otro y su cultura, frente a cualquier intento por “aprehenderla”.

Siguiendo esta línea, en la que queremos conocer más de lo que compone este cuadro, luego de comentar sus dos objetivos principales: a) invertir los roles y b) demostrar que el conocimiento sobre su cultura es imposible de ser entendido (y en ese sentido, “aprehendido”) por una ciencia, Brus nos explica la composición de su cuadro y cómo en esta, está incluido en observador, es decir, el sujeto que, como nosotros, mira este cuadro. Veamos.

Mira lo que he incluido: He colocado ahí atrás a Bunaima, el dios de la tierra. Pero “Bunaima” se le dice no solo a un dios imaginario (dios de la tierra), sino también a la persona sabia dentro de la maloca; “Bunaima” se le dice a la persona que canta. También la palabra “Bunaima” se refiere a la identidad. Entonces, esta figura de Bunaima que está tocando un instrumento de fiesta parecido a una “yupana⁵”, pero al mismo tiempo Buanima tiene varias personalidades: por ejemplo, el Bunaima que se elevó al cielo, o puede estar con todos los seres del agua. Por eso aquí esta con alas. Se refiere al que fue tragado por la boa, pero salió triunfante y se elevó al cielo. Yo lo elegí porque son personajes principales de la tradición de mi pueblo. *Este cuadro quiere mostrar que nosotros somos mucho más que el conocimiento académico que habla de nosotros. Esa sabiduría va más allá de lo académico, eso trato de representar con mi cuadro. Esos personajes que están danzando al fondo con máscaras son parte de mi experiencia de la cultura de parte de mi mamá bora. Esa es la danza de la huangana⁶.*

Esa máscara se pone en la fiesta del pifayo⁷, y eso simboliza también el grupo humano que se transformó en huangana, el grupo humano fuerte. Ese yo lo he puesto ahí. Las mujeres son ya parte del intercambio que hacen con los mitayos, que traen los alimentos con los invitados. Las mujeres están con su casabe⁸, y con su palo para danzar. Y los niños también son parte de este momento, y traen frutas. *En este momento de fiestas, he puesto a los camarógrafos. Eso también estoy plasmándolo. El camarógrafo llega a estar “encantado” por la fiesta y quiere retratarla, quiere captar lo más bonito de la fiesta. Y esto es lo que quiero mostrar: no solamente es mi cuadro, sino de Uds. de su cultura, que llegan, y eso estoy mostrando aquí. Entonces otra cultura viene, con sus canciones, con sus pueblos, una vez me pasó algo parecido (...).* (Entrevista personal, énfasis nuestro)

De esta descripción, lo que más nos ha impresionado son dos detalles: el primero es, por supuesto, señalar que la sabiduría va más allá de

lo académico, es decir, empalma nuevamente lo que ha comentado antes, que el conocimiento *Otro* no es posible de ser comprendido en su totalidad por ciencias o por estudios. En segundo lugar, sin duda, sorprende su explicación sobre el lugar de los camarógrafos en el cuadro, y, de hecho, sorprende la presencia misma de estos. La presencia del camarógrafo materializa el primer objetivo de este cuadro: demostrar la mirada de vuelta que también constituye la inversión de roles, como la inversión de poderes, tal como él lo entiende. Es decir, que ellos (él, en este caso) también está mirando a quien lo mira. Aunque no solo es el camarógrafo, sino también la presencia de la misma profesora que lo invitó, y la presencia de los alumnos distraídos y los otros alumnos que prestan atención. A todos ellos, Brus los está mirando, pero no los mira “simplemente”, sino como ellos *no* están mirando el hecho de que él también los observa. Así, él plantea, sobre todo a través de la presencia del camarógrafo, la existencia de un diálogo entrecortado ya que él propone que lo(s) vea(n) como sujetos capaces de ver más allá de ellos, capaces de ver al sujeto que los está mirando: el camarógrafo, los alumnos, etc., como él mismo evidencia al incluirlos; no obstante, sabe que esto no es del todo fácil o factible.

Reflexiones Finales

En este artículo hemos querido mostrar la Amazonía tal como es vista desde los ojos des-velados de un artista indígena, con el fin de mostrar las diversas complejidades y heterogeneidades que existen para pensar en la violencia y en las formas como ellos la enfrentan. Así, hemos enfatizado en el cuadro de Brus reta la mirada del autoproclamado “Uno” para salir de la esfera de la ficción y permitirnos verlos como observadores activos, ciudadanos críticos capaces de problematizar una realidad actual, desplazando la mirada hacia los indígenas como encajados dentro de un problema abstracto. Lo que hemos propuesto es hablar de la alteridad y de la compleja mirada de regreso que nos entregan desde sus principales actores. Y más aún, hemos querido proponer que es la desfamiliarización, como hemos llamado al concepto que desarrollamos, lo que permite invertir las posiciones y nos saca de nuestro cómodo lugar enunciativo, que es el lugar del académico que está detrás de las murallas de la ciudad letrada y que se enfrenta a otro, que, como hemos visto, se ríe, ironiza, y responde en el sentido exacto que Spivak cuestionaba.

Así las cosas, apostamos por el camino que ha señalado Brus en su cuadro con la incorporación del camarógrafo y del proyector. Es decir, por el camino de proponer una interrupción al monopolio de la mirada, al monopolio del lenguaje que parte del Uno, y que acaba en el Uno mismo, al hacer oídos y miradas sordas de las claras pruebas de irrupción del

que ha sido llamado, con injusticia, “Otro”. Brus descentra, cuestiona, provoca, y con ello, se consolida como una turbulencia necesaria para entender que el Otro no encaja más en todas las categorías en las que se le ha insertado (i.e caníbal, salvaje, iletrado, etc.) sino que busca liberarse y recurre al arte plástico para hacerlo. En esta línea, quisiera concluir nuestra reflexión con una frase que Brus me comentó cuando me explicaba unos detalles sobre su cuadro. Recuerdo que me dijo: “Como dijo ese pedagogo Paulo Freire: “Nadie educa a nadie, nadie se educa a sí mismo, todos nos educamos entre todos”. Creo que es importante recordar la posibilidad de una nueva relación social, que es a la que apunta Freire y que Brus entiende como una nueva práctica en la que no exista una enajenación cultural sino la posibilidad de ejercer coherentemente la ciudadanía y, con ello, se pueda aspirar a la reconstrucción de un Estado que deje de entender las diferencias como desigualdades, y que, a partir de ahí, busque y proponga la justicia de quienes son los más vulnerables, los más violentados.

NOTAS

- 1 Ubicación geográfica tomada de <http://www.integracionamazonica.pe/boras-de-pucaurquillo/>
- 2 Asimismo, Brus aceptó que toda esta información fuese parte de mi tesis doctoral publicada en el año 2017 en el repositorio virtual de la Universidad de Pittsburgh: http://d-scholarship.pitt.edu/33675/1/AEGCdissertationFinal1_1.pdf
- 3 Saliendo de los ejemplos “reales”, como el de Miguel Quispe que fue un personaje histórico, Marisol De la Cadena, en su artículo “La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de la antropología andinista a la interculturalidad?” coloca otro ejemplo muy claro de lo que es e implica lo impensable: nos referimos a Rendón Willka, protagonista de *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas. Lo que De la Cadena comenta, es que este personaje era impensable porque Willka, al ser un campesino, era considerado un actor considerado prepolítico, y por ende no había un lugar político o conceptual para él. Así, la antropóloga comenta que: “Willka era retrógrado y ello representaba la indianización de la política, un imposible histórico para los sociólogos que imaginaban un tipo diferente de líder”; no obstante, “Willka personificó una hibridez oximorónica que rechazaba la consistencia y, así, era capaz de pensar-actuar en términos modernos y no modernos” (122) De hecho, siguiendo a De la Cadena, es él quien dirige en la novela un grupo precursoros de líderes indígenas, que cree en el poder de los cerros y que fue capaz de dirigir una gran insurrección motivada por la magia y la razón, al igual que la rebelión Santal (1885) en la India, analizada por Guha (1988)
- 4 “The journalist was an indigenista writer, who chose to remain anonymous” (De la Cadena, 307).

5 “Con este nombre se conocen dos instrumentos diferentes, uno contable y otro musical (...) El instrumento musical es de viento hecho con 10 o más carrizos de diversos tamaños, atados uno al lado del otro. Corresponde a la zampona o antara” (Chirif, 309)

6 En el *Diccionario Amazónico* de Alberto Chirif, la huangana tiene diversas definiciones. La que nos compete es la siguiente: “Cerdo salvaje, de la familia de los Tayassuidae. Tipo de pecarí que alcanza hasta un metro de longitud y 40 kg de peso. Son de color gris oscuro, con el labio inferior de color blanco. Se desplaza en piaras de entre 50 y 500 individuos, característica que lo ubica como el único animal del bosque amazónico que vive en grupos tan grandes. Sus largos colmillos, sus poderosas mandíbulas y el hecho de andar en grupos grandes los convierten en animales peligrosos para los cazadores. Posee una glándula en el dorso que expele un desagradable olor a almizcle, que al parecer sirve para definir su territorio y cohesionar socialmente a la manada. No obstante, su carne es sabrosa y muy apreciada en la región (...)” (145)

7 “Pifayo” tal como es pronunciado, lo encontramos en el Diccionario de Alberto Chirif como “Pijuayo”, y se refiere a: una “palmera de la palmera arecaceae. Su tallo puede alcanzar 25 m de altura y 30 m de diámetro y, salvo pocas variedades, no está cubierto de espinas. Prospera bien en terrenos no inundables, de buen drenaje y ricos en materia orgánica. Son comestibles luego de ser cocinados. Con ellos también se puede preparar masato e incluso fabricar harina o fariña, y extraer aceite de buena calidad (...)” (219)

8 El “casabe” es una “especie de torta redonda y achatada hecha por algunos pueblos indígenas a partir de la yuca brava o venenosa, para lo cual es necesario primero realizar un largo proceso con la finalidad de extraerle el veneno. En la Amazonía peruana, el casabe es elaborado por los pueblos Bora, Huiototo, Ocaina, Airo Pai o Secoya (...)” (*Diccionario Amazónico*, 88)

OBRAS CITADAS

Barclay, Frederica. “Los indígenas en el conflicto”. *IDEELE*. 73 (1995) 40-41.

Bhabha, Homi K. *The location of culture*. London; New York: Routledge, 2004.

Beverley, John. “Writing in Reverse: On the project of the Latin American Subaltern Studies Group”. En *Dispositio*, vol. 19, no. 46 (1994) pp. 271-288.

Chaumeil, Jean Pierre. “Liderazgo en Movimiento. Participación política indígena en la Amazonía peruana”. *De la política indígena Perú y Bolivia*. Lima. IFEA, Instituto de Estudios Peruanos, 2014. 21-40.

Chirif, Alberto. *Marcando territorio: progresos y limitaciones de la titulación de territorios indígenas en la Amazonía*. Copenhague: IWGIA, Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, 2007.

_____. *El indígena y su territorio son uno solo: estrategias para la defensa de los pueblos y territorios indígenas en la Cuenca Amazónica*. Lima, Perú: Oxfam América: Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica, COICA, 1991.

_____. *Pueblos Indígenas Amazónicos e Industrias Extractivas*. Lima: CAAAP, 2011.

_____. *Diccionario Amazónico: voces del castellano en la selva peruana*. Lima: CAAAP; Lluvia editores, 2016.

Chirif, Alberto y Cornejo Manuel ed. *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos de Putumayo*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2009.

De la Cadena, Marisol. *Indigenous Mestizos: the politics of race and culture in Cuzco, Peru, 1919- 1991*. Durham: Duke University Press, 2000.

Du Bois, W. E. B. *The souls of Black folk*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.

Espinosa, Óscar. "La antropología amazónica en el Perú y su relación con el movimiento indígena" en *Por donde hay soplo*. Lima: IFEA, 2011. 377-392.

_____. *La repetición de la violencia. Informe sobre la situación de los Asháninka de los ríos Ene y Tambo*

_____. *Rondas Campesinas y Nativas en la Amazonía Peruana* (1995)

_____. "Los asháninkas y la violencia de las correrías durante y después de la época del caucho". *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. 45 (2016) 137-155. <http://www.brusrubio.com/2015?lightbox=dataItem-iwx33ejj4>.

Fabian, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology makes his object*. New York: Columbia University Press, 1993.

Fernández, Eduardo y Brown F. Michael. *Guerra de sombras. La Lucha por la Utopía en la Amazonía peruana*. Lima, Perú: CAAAP; Capital Federal, Argentina: CAEA-CONICET, 2001.

Guha, Ranajit. "Prefacio a los estudios de subalternidad" en *debates postcoloniales. Una introducción a los estudios de subalternidad*. La Paz: Historias, 1999.

Mallon, Florencia. E. *The Defense of Community in Peru's Central Highlands: Peasant Struggle and Capitalist Transition, 1860-1940*. Princeton: Princeton University Press, 1985

Mignolo, Walter D. *Local Histories Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Borderthinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

Rumrill, Róger. *Amazonía. Sombras y luces*. Moyobamba: Ministerio de Cultura, 2017.

Smith, Shawn Michelle. *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture*. Durham: Duke University Press, 2004.

Trapnell, Lucy. "El tambo: por el camino del despojo y la desnutrición". *Amazonía indígena*. 4 (1982) 22-29.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the past - power and the production of history*. Beacon Press, Boston, Mass, 1995

Varese, Stefano. "Amazonía: ¿cuarenta años de diálogo antropológico o de monólogo ideológico? En *Por donde hay soplo*. Lima: IFEA, 2011. 21-36.

Vich, Víctor. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP, 2015.

_____. *El discurso de la calle*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

Weiss, Gerald. "Revitalization Movements: some theoretical considerations for their comparative study". *American Anthropologist*. 58 (1956) 181-264