



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**  
**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**  
**Escuela Profesional de Arte**

**Representación del Boom cauchero en la Amazonía  
peruana en la pintura del artista murui-bora Rubio  
Churay**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

**AUTOR**

Andrea Karina PIÑEIRO DEL AGUILA

**ASESOR**

Dra. Nanda LEONARDINI HERANE

Lima, Perú

2024



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Piñeiro, A. (2024). *Representación del Boom cauchero en la Amazonía peruana en la pintura del artista murui-bora Rubio Churay*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

## Metadatos complementarios

| <b>Datos de autor</b>            |   |
|----------------------------------|---|
| Nombres y apellidos              | Andrea Karina Piñeiro Del Aguila  |
| Tipo de documento de identidad   | DNI   |
| Número de documento de identidad | 46621465  |
| URL de ORCID                     | <a href="https://orcid.org/0009-0008-0144-4582">https://orcid.org/0009-0008-0144-4582</a> |
| <b>Datos de asesor</b>           |   |
| Nombres y apellidos              | Nanda Leonardini Herane   |
| Tipo de documento de identidad   | DNI   |
| Número de documento de identidad | 06662413  |
| URL de ORCID                     | <a href="https://orcid.org/0000-0002-7494-3437">https://orcid.org/0000-0002-7494-3437</a> |
| <b>Datos del jurado</b>          |   |
| <b>Presidente del jurado</b>     |   |
| Nombres y apellidos              | Elton Alfredo Honores Vásquez   |
| Tipo de documento                | DNI   |
| Número de documento de identidad | 09920837  |
| <b>Miembro del jurado 1</b>      |   |
| Nombres y apellidos              | María Eugenia Yllia Miranda   |
| Tipo de documento                | DNI   |
| Número de documento de identidad | 09926358  |
| <b>Miembro del jurado 2</b>      |   |
| Nombres y apellidos              | Pedro Pablo Alayza Tijero   |
| Tipo de documento                | DNI   |
| Número de documento de identidad | 10223035  |
| <b>Datos de investigación</b>    |   |

|  |   |
|--|---|
| Línea de investigación                                 | E.2.4.2. Arte, identidad y memoria<br>E.2.10.7. Arte y cultura visual   |
| Grupo de investigación                                 | No aplica   |
| Agencia de financiamiento                              | Sin financiamiento  |
| Ubicación geográfica de la investigación               | País: Perú<br>Departamento: Loreto<br>Provincia: Mariscal Ramón Castilla<br>Distrito: Pebas<br>Centro poblado: Comunidad nativa<br>Pucaurquillo<br>Latitud: -3.33376<br>Longitud: -71.91756   |
| Año o rango de años en que se realizó la investigación | Marzo 2021 – noviembre 2023   |
| URL de disciplinas OCDE                                | Historia del arte<br><a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02</a><br>Arte<br><a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01</a> |

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS  
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN ARTE**

Reunidos en sesión virtual, el día lunes 19 de febrero del 2024 a las 9:00 am, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez, (Presidente); Dra. Nanda Leonardini Herane (asesora); Mg. María Eugenia Yllia Miranda y el Lic. Pedro Pablo Alayza Tijero, miembros informantes.

Después de la exposición de la graduanda **Andrea Karina Piñeiro Del Aguila**, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

**Representación del Boom cauchero en la Amazonía peruana en la pintura del artista murui-bora Rubio Churay**

**Con la nota.....18 aprobado con mención honrosa.....**

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. El presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en Arte a la Bachiller **Andrea Karina Piñeiro Del Aguila**.

Concluido el acto académico a las 10:05 am...horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

  
Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez  
Presidente

  
Dra. Nanda Leonardini Herane  
Asesora

  
Mg. María Eugenia Yllia Miranda  
Informante

  
Lic. Pedro Pablo Alayza Tijero  
Informante



### CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, Nanda Leonardini Herane en mi condición de asesora acreditada con la Resolución Decanal N° 000744-2022-D-FLCH/UNMSM de la tesis de investigación, cuyo título es **Representación del Boom cauchero en la Amazonía peruana en la pintura del artista murui-bora Rubio Churay**, presentado por la bachiller **PIÑEIRO DEL AGUILA, ANDREA KARINA**, para optar el título de **LICENCIADA EN ARTE**, CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de 17 % de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional**.

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título correspondiente.

Firma de la Asesora

Dra. Nanda Leonardi Herane

DNI: 06662413

Nombres y apellidos de la Asesora: Nanda Leonardini Herane



|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción</b> .....  | 4  |
| <b>Capítulo I:</b> .....   | 10 |
| <b>El boom cauchero en la amazonía peruana</b> .....   | 10 |
| 1.1 La época del caucho .....  | 10 |
| 1.2 La Peruvian Amazon Company y el escándalo del Putumayo .....                                       | 13 |
| 1.3 La guerra con Colombia y el traslado de indígenas al Ampiyacu .....                                | 24 |
| <b>Capítulo II:</b> .....  | 30 |
| <b>La gente del centro: los bora, los huitoto, los ocaina</b> .....                                    | 30 |
| 2.1 Características identitarias .....   | 30 |
| 2.2 Comunidades nativas en el Ampiyacu, Yaguasyacu y otros afluentes del Amazonas en el siglo XX ..... | 35 |
| 2.3 La escuela de la llanchama y el ingreso al círculo oficial artístico .....                         | 39 |
| 2.3.1 Orígenes .....   | 40 |
| 2.3.2 Artistas .....   | 47 |
| 2.3.2.1 Víctor churay roque (1972-2002) .....  | 47 |
| 2.3.2.2 Santiago yahuarcani (1960) .....   | 53 |
| 2.3.2.3 Rember yahuarcani (1986) .....   | 61 |
| <b>Capítulo III:</b> .....   | 71 |
| <b>Brus Rubio Churay</b> .....   | 71 |
| 3.1 Primeros años .....  | 71 |
| 3.2 Incursión en el circuito artístico limeño e internacional .....                                    | 76 |
| 3.3 Pinturas sobre la época del caucho .....   | 81 |
| 3.3.1 <i>La explotación del caucho en pucaurquillo</i> (2010) .....                                    | 83 |
| 3.3.2 <i>Ejecución de huitotos por caucheros</i> (2011) .....  | 85 |



|   |     |
|---|-----|
| 3.3.3 <i>La resistencia cultural y la explotación del caucho</i> (2011) ..... | 87  |
| 3.3.4 <i>Con sangre se construyó hotel palace</i> (2013) .....                | 90  |
| 3.3.5 <i>La masacre del caucho</i> (2013).....                                | 96  |
| <b>Conclusiones</b> .....   | 101 |
| <b>Bibliografía</b> .....   | 104 |

## INTRODUCCIÓN

Durante el 2019 cursé el Diplomado *Interculturalidad y Pueblos Indígenas Amazónicos: Desafíos para la gobernabilidad y el desarrollo sostenible* en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, con la finalidad de obtener un panorama más claro y profundo de la situación de los pueblos indígenas y su lucha por visibilizarse en el espacio social, político y cultural del Perú contemporáneo. De esta experiencia académica, una de las cosas que más llamó mi atención es la época del caucho, y la subsiguiente explotación y esclavitud a la que sometieron a los pueblos nativos del Putumayo. Siguiendo esta línea aprovechamos los conocimientos obtenidos para desarrollar una investigación en el campo de la historia del arte sobre la representación del boom cauchero en la pintura amazónica contemporánea, específicamente en las obras del pintor huitoto-bora Brus Rubio Churay.

La pintura amazónica ha tenido un importante desarrollo en las últimas décadas, teniendo como uno de los focos de producción a las comunidades nativas del distrito de Pebas, (Mariscal Castilla -Loreto), especialmente Pucaurquillo, hecho que origina una nueva tradición pictórica denominada, por el historiador Pablo Macera (2009), como Escuela de la Llanchama. El ingreso de estas pinturas al mercado artístico peruano es producto de un complejo proceso social y cultural, en el cual los artistas, sin desprenderse de sus conocimientos ancestrales, han empleado técnicas y productos occidentales para desarrollar una propuesta pictórica donde reivindican su etnicidad. Entre los temas recurrentes abordados encontramos su cosmovisión, representaciones de mitos y leyendas, así como episodios históricos que afectaron la vida de sus comunidades como es el caso del boom cauchero.

El boom cauchero en la Amazonía peruana se desarrolló a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Tuvo dos centros importantes de explotación: en la zona sur, las cuencas del alto Ucayali y de los ríos Urubamba y Madre de Dios, donde destaca la figura de Fermín Fitzcarrald. Y, en el norte, en la zona comprendida entre los ríos Putumayo y Caquetá, donde operó la *Peruvian Amazon Company*, empresa de Julio César Arana.

En esta última sucedieron acontecimientos de vital importancia para el Perú, como la guerra con Colombia y la posterior modificación limítrofe del territorio nacional en beneficio a este último, además del traslado forzoso de población bora, huitoto y ocaina de la margen izquierda del río Putumayo al Ampiyacu, afluente del Amazonas.

La presente tesis aborda la zona norte, escenario donde explotó el escándalo internacional, y donde se llevó a cabo el genocidio de los pueblos indígenas, de los cuales el pintor Brus Rubio Churay es descendiente. Se analizarán las cinco únicas obras del artista referidas a la época del caucho. Son cinco pinturas realizadas en llanchama, elaboradas entre el 2010 y el 2013 en Loreto. Nos referimos a *La explotación del caucho en Pucaurquillo* (2010); *La resistencia cultural y la explotación del caucho* (2011); *Ejecución de Huitotos por caucheros* (2011); *Con sangre se construyó el Hotel Palace* (2013) y *La masacre del caucho* (2013).

La época del caucho en la Amazonía ha sido abordada ampliamente por científicos sociales debido, entre otros puntos, a la magnitud de las consecuencias que repercuten hasta hoy en los pueblos indígenas del Putumayo. Durante esta época se publicaron diversos documentos que denunciaban los sucesos, fuentes de primera mano que permiten acceder a una información invaluable.

Entre los investigadores contemporáneos que abordan el tema, el antropólogo Alberto Chirif, con *Imágenes e Imaginario en la Época del Caucho. Los Sucesos del Putumayo* (2009) publicado con Manuel Cornejo y *Después del Caucho* (2017). Chirif analiza en estos textos el proceso del boom cauchero para lo cual recurre a fuentes primarias, además recopila testimonios orales de los descendientes de los nativos que vivieron y sufrieron en carne propia esa época. Por su parte la investigadora Pilar García Jordán en su artículo *En el corazón de las tinieblas... del Putumayo, 1890- 1932. Fronteras, caucho, mano de obra indígena y misiones católicas en la Nacionalización de la Amazonía* (2001) reflexiona sobre el papel de la Iglesia católica en el conflicto del Putumayo, ahondando en la crisis diplomática entre Perú y Colombia.

Finalmente, la más reciente publicación sobre la época del caucho que se ha podido revisar es el libro *Más antes, así era. Literaturas del caucho en la Amazonía Peruana*

(2019) del investigador Stefano Pau, en el que repasa los sucesos más importantes del boom cauchero en la Amazonía, y la literatura producida sobre la base de este episodio.

La pintura amazónica indígena, por otro lado, ha sido abordada desde la historia del arte, por María Eugenia Yllia. A ello se han sumado diversos científicos sociales, en especial antropólogos. Yllia en su tesis de licenciatura *Transformación e identidad en la estética amazónica, la pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque* (2011), analiza la vida y obra del artista desde sus primeros pasos en la pintura hasta el ingreso al mercado artístico. Esta investigación la ha ampliado en el artículo *De la Maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana* (2017), en ella señala la influencia de la cultura occidental en el lenguaje visual de las pinturas amazónicas, destacando la relación entre la elaboración de las primeras llanchamas con la presencia del turismo en la zona donde se produjeron. En el texto *Percepciones, representaciones y ausencias: Narrativas e imágenes de la época del caucho* (2009), Cornejo Chaparro e Yllia realizan una aproximación a la construcción del imaginario cauchero a través de las imágenes consumidas por la sociedad, entre las que se encuentran las pinturas de Rember Yahuarcani y Víctor Churay sobre el boom de las gomas.

Por su parte la antropóloga Luisa Elvira Belaunde ha publicado *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño* (2009) donde realiza una aproximación a los diseños shipibos llamados Kené. También ha investigado el rol de la sexualidad en las sociedades amazónicas en *Sexualidades amazónicas: género, deseos y alteridades* (2018). A su vez, ha publicado diversos artículos, donde destaca el texto *Once Lunas* (2010), una entrevista a Rember Yahuarcani sobre la muestra del mismo nombre, curada por Giuliana Borea y David Flores Hora. Así mismo ha curado, junto a Beatriz Matos, y la exposición *¡Mira! Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas* (2013).

La historiadora Liliana Cortés-Garzón en su artículo *Microrregiones estéticas: disputas u resistencias visuales indígenas de la Amazonía contemporánea* (2021), analiza cómo en las últimas décadas se origina un grupo de pintores amazónicos en Pebas y Paucarquillo, región Loreto, y cómo la pintura de éstos se encuentra en constante transformación y búsqueda al reflejar las tensiones entre las culturas ancestrales y la

occidental. Además, en su tesis doctoral *Un estudio de pintores amazónicos actuales* (2015) revisa los orígenes de la pintura amazónica y su evolución a lo largo del tiempo, deteniéndose en la biografía y el trabajo artístico de los pintores que ella considera más representativos.

De otro lado, la antropóloga y museóloga Giuliana Borea publicó *Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and the enlarging of the Peruvian contemporary art scene* (2010), análisis de la evolución de la obra de Rember y su correlato en el ingreso al mercado artístico. En su siguiente artículo '*Arte popular*' y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racionalización del arte (2017), realiza un análisis sucinto de los orígenes de la división entre arte culto y arte popular, y su evolución en el tiempo, hasta llegar al rompimiento de este paradigma con el ingreso de pinturas indígenas a las salas de exposición de galerías y museos de arte moderno.

Finalmente, el antropólogo visual Wilton Martínez presenta un análisis sobre la memoria colectiva de los pueblos indígenas de la época del caucho, y su relación con la pintura en llanchama en su documental de 70 minutos *Historias del Caucho en la Amazonía Peruana* (2016).

El objetivo principal de la presente investigación es estudiar de qué manera se representa el boom cauchero en la Amazonía peruana en las pinturas del artista huitoto-bora Brus Rubio Churay realizadas entre 2010 y 2013. Como objetivos secundarios: determinar de qué manera el boom cauchero afectó la identidad cultural de los pueblos huitoto y bora, expresada en el contexto artístico cultural de la pintura amazónica contemporánea.; y valorar, desde una perspectiva histórico-artística, la pintura de Brus Rubio Churay.

Como hipótesis planteamos que la época del caucho es representada en la obra de Rubio como un ejercicio de memoria histórica del pueblo huitoto y bora, y cuan significativo resulta poner en evidencia pictórica este traumático episodio como una manera de afirmación de su identidad cultural. Así mismo, la iconografía de la pintura de Rubio demuestra un claro rechazo a la colonización por parte de los caucheros, desarrollando un discurso de resistencia cultural por parte de los pueblos indígenas.

En esta investigación se utilizaron dos metodologías, la histórica- crítica y el método iconográfico para el análisis de las cinco pinturas. Al abordar cada una se toma en cuenta el contexto histórico al que la obra se refiere, vinculándolo a la documentación encontrada, así como a los relatos que forman parte de la memoria colectiva de los sobrevivientes.

La importancia de esta tesis reside en contribuir al mundo académico con una investigación sobre pintura amazónica, tema poco profundizado. En especial una pintura amazónica indígena que plasma sucesos que han impactado en su identidad cultural.

La tesis está estructurada en tres capítulos, el primero titulado, *El boom cauchero en la Amazonía peruana*, aborda la época del caucho con un análisis sucinto de la serie de sucesos que engloba el boom cauchero de la zona del Putumayo en la Amazonía peruana. Revisaremos la trayectoria de la Peruvian Amazon Company de Julio Cesar Arana, las denuncias internacionales de Roger Casement y Walter Hardenburg, así como la documentación oficial previa a la guerra con Colombia y la firma del tratado de Salomón Lozano.

El segundo capítulo, *La gente del centro: los bora, los huitoto, los ocaina*, está dedicado a los pueblos indígenas del Putumayo, describe las principales características de su sociedad, sus rituales y sus costumbres. Tras el traslado de estas comunidades a la margen del Ampiyacu, se dio una serie de transformaciones sociales, de las que nace la tradición pictórica de la Escuela de la Llanchara, movimiento que agrupa diversos artistas indígenas provenientes de Pebas y Pucaquillo. Examinaremos sus posibles orígenes, el vínculo con el turismo, sus ejes temáticos y su relación actual con el mercado nacional e internacional. Asimismo, nos detendremos en tres de sus exponentes más reconocidos: Victor Churay, Santiago Yahuarcani y Rember Yahuarcani.

El tercer capítulo, *Brus Rubio Churay*, analiza la vida y obra del pintor huitoto- bora Brus Rubio Churay, su infancia en Pucaquillo, la relación con su tío, Víctor Churay, pintor y pionero de la pintura amazónica en Llanchara, las primeras exposiciones colectivas en Iquitos y su relación con el antropólogo suizo Jorge Gasche, hasta sus muestras

individuales en Lima, así como en espacios internacionales. Nos centraremos en las cinco pinturas que representan la época del caucho.

Esta investigación ha sido posible gracias a la voluntad y compromiso del artista Brus Rubio Churay, quien gentilmente nos abrió las puertas de su hogar para compartir sus pinturas y reflexiones, así como absolver nuestras dudas. Asimismo, agradecer a nuestra asesora de tesis, la profesora Nanda Leonardini, por el entusiasmo y paciencia que tuvo con este proyecto, y por sus valiosas sugerencias. A los profesores informantes por sus aportes que contribuyeron a consolidar esta investigación.

Por último, y no por eso menos importante, agradecer a mi mamá por darme el empuje necesario para empezar este proyecto. Sin ese primer paso, este documento no hubiera existido.

## **CAPÍTULO I:**

### **EL BOOM CAUCHERO EN LA AMAZONÍA PERUANA**

#### **1.1 LA ÉPOCA DEL CAUCHO**

El boom del caucho en la Amazonia empieza a finales del siglo XIX, y alcanza su ocaso paulatinamente en 1920, cuando el precio de las gomas se desinfla en el mercado internacional. Dicho auge se enmarca en pleno proceso global de industrialización y expansión capitalista. Durante este período, las innovaciones tecnológicas se dan de manera acelerada en las potencias mundiales, generando una amplia demanda de materias primas.

Con el invento del caucho vulcanizado por Charles Goodyear en 1839 y la posterior fabricación de la llanta neumática, que a partir de 1895 empezó a usarse masivamente, la creciente industria del sector de transportes en Europa y Estados Unidos generó gran demanda de gomas silvestres lo que propició un boom extractivo en la cuenca del Amazonas, zona productora de caucho, jebe y shiringa, materia prima necesaria para elaborar llantas, y otros productos como prendas impermeables y aislante de cables.

El proceso de industrialización mundial estaba acompañado del soporte ideológico positivista que enaltecía el desarrollo y el progreso, fines a los cuales todas las naciones aspiraban (Chirif, 2012), en especial aquellas repúblicas jóvenes como el Perú, que tenían menos de cien años de independencia y deseaban consolidarse como nación. A diferencia del siglo XVII y XVIII donde la fe y la evangelización del indio eran la excusa para colonizar, en el XIX y XX el progreso y la “civilización” eran los argumentos que utilizarían los caucheros para justificar su accionar contra la población nativa.

Si bien los pueblos indígenas de la Amazonia ya sufrían abusos e injusticias desde el siglo XVII con la progresiva colonización de sus tierras, las reducciones, la evangelización y la imposición de una cultura ajena, la época del caucho marca un antes y un después, debido a la sistematización, institucionalización y normalización de la tortura, la



esclavitud y los asesinatos. Éstos estuvieron propiciados por el interés económico, producto de la extracción de recursos naturales de la zona, que dejaba un alto margen de ganancia para los comerciantes.

Durante dicho período los indígenas no eran considerados ciudadanos con derechos, sino salvajes que debían ser traídos a la luz de la civilización, en aras de generar progreso. Esta imagen del indígena estaba afianzada en el imaginario occidental a lo largo del siglo XIX, generada por viajeros y expedicionarios científicos enviados a la Amazonia por sus gobiernos con el objetivo de recabar información sobre el potencial de los recursos naturales de la zona, así como la viabilidad de explotarlos, además de otros intereses nacionales de los países colonizadores.

Las acotaciones sobre los nativos que escribió Eduard Poeppig, explorador alemán que recorrió las selvas del Perú y Brasil durante la primera mitad del siglo XIX, ilustran con claridad el pensamiento de la época:

Si hubiera razones que pudieran explicar su poca capacidad de asimilar la civilización y la inferioridad de toda su raza, una de importancia decisiva sería la observación de que no es el amor a la vida libre en medio de la naturaleza lo que le hace buscar la selva, sino el vago sentimiento de que su destino lo sitúa cerca del animal, y la mayoría de los casos sólo la cultura europea, ya por artificio, ya por fuerza, puede vencer este instinto a costa de la existencia de generaciones enteras que, negadas para la civilización y como bajo los efectos de cuerpos extraños, están condenadas a sucumbir. (Poeppig 2004; 331, citado por Chirif 2004; 30)

Este imaginario amazónico se consolida durante el último tercio del siglo XIX gracias a la fotografía. Expediciones fotográficas de viajeros europeos como la de Charles Kroehle, permitieron a la opinión pública peruana un acercamiento a la Amazonía y a su gente desde un punto de vista artificial y exótico (La Serna, 2018). La narrativa visual que consumía occidente y la élite política y social limeña estaba llena de clichés y prejuicios, que terminaron por fortalecer la idea de superioridad moral y racial de la cultura occidental. Como afirman Cornejo e Yllia (2009), “la construcción mitificada de los

salvajes fue un motivo para legitimar el dominio nacional criollo y urbano sobre la población indígena” (p.170)

En este escenario, el Estado peruano dejó amplio margen de actuación a las compañías extractivas en la región amazónica, no sólo por la economía favorable que la exportación del caucho traía a sus arcas, además del ya mencionado discurso civilizador del indio. También generaba inversión en las ciudades aledañas, y contribuía, en teoría, a la asimilación de los indígenas a la vida civilizada, con el objetivo final de integrar la Amazonia al territorio peruano, tarea pendiente desde la independencia.

Sin embargo, la realidad distaba de este discurso integracionista estatal. A mediados del siglo XIX, el Estado peruano promovió una serie de normas y medidas para facilitar la ocupación de la Amazonía, considerada como espacio deshabitado, y por lo tanto desaprovechado. Una de sus estrategias fue promover la inmigración de europeos a la zona, política que no tuvo éxito, ya que sólo lograron asentar pequeñas colonias en la selva central, de alemanes y tirolese en Pozuzo y Oxapampa (Chirif, 2004). La necesidad de tener presencia en la Amazonía continuaba latente, sobre todo en las zonas fronterizas como el Putumayo, que desde la independencia ya presentaba conflictos limítrofes con Colombia.

Cuando el auge de las gomas silvestres atrajo comerciantes y exploradores a la región del Putumayo, y se genera el subsiguiente desarrollo de ciudades regionales como Iquitos, el Estado peruano, que encuentra un aliado estratégico en los varones del caucho, permite que desarrollen sus actividades carentes de supervisión.

El boom del caucho afectó de igual manera a los pueblos indígenas originarios donde crecía el caucho, y de los aledaños, debido a las frecuentes correrías que se realizaban cada vez más alejadas del área de extracción debido a la escasez de mano de obra. Los habitantes que poblaban la zona del Putumayo eran huitotos, boras, ocainas, andoques y resingaros.

El antropólogo suizo Jurg Gasché (2008) ha denominado a estos pueblos como sociedades bosquecinas del centro, que pese a pertenecer a familias lingüísticas diferentes, sus

similitudes en el comportamiento y características sociales los une. Este conjunto de pueblos ocupó el territorio entre los ríos Caquetá y Putumayo, zona donde se realizó la mayor extracción de caucho de la época (p. 49)

## 1.2 LA PERUVIAN AMAZON COMPANY Y EL ESCÁNDALO DEL PUTUMAYO

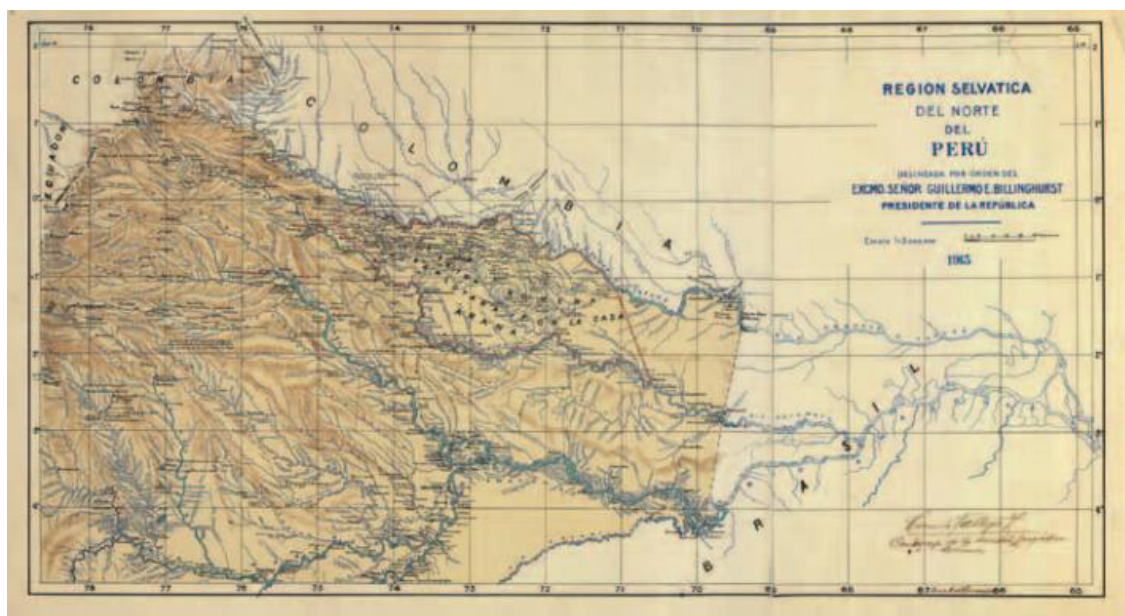
En gran parte de la Amazonía peruana crecen distintos tipos de plantas de las que se puede extraer el latex, como la *Castilloa ulei* o *Castilloa elástica* (llamado comúnmente caucho), la *Hevea brasiliensis* (shiringa o jebe fino), la *Hevea guianensis* y la *Hevea benthamiana* (jebe débil) (Pau, 2019). Estas especies fueron las más explotadas. La *Hevea brasiliensis* se obtiene sangrando el árbol de pie, mientras que a la *Castilloa ulei* se necesita tumbarlo, por lo que su producción es más devastadora y agresiva con la naturaleza. Debido a su forma de extracción, empezó a escasear rápidamente, por lo que los caucheros las buscaron en zonas más alejadas, y por ende menos accesibles.

Las zonas explotadas dentro del territorio peruano durante este período pueden dividirse en dos: la sur formada por las cuencas del Alto Ucayali y de los ríos Urubamba y Madre de Dios, y la norte, entre los ríos Caquetá y Putumayo. En la primera tuvo notoriedad Carlos Fermín Fitzcarrald y la empresa The Tambopata Rubber Syndicate Limited, mientras que en la segunda operó Julio César Arana y la Peruvian Amazon Company (Chirif, 2017). Esta última tuvo mayor número de exportación y notoriedad, por ser la protagonista del escándalo conocido como el Proceso del Putumayo, además de generar mayor impacto económico, político y demográfico, no sólo por ser más extensa, sino porque permaneció por más tiempo.

Por otro lado, estaba acompañado de procesos igualmente complejos como la guerra con Colombia, la delimitación de sus fronteras en el Putumayo, el traslado forzoso de gran cantidad de indígenas, la articulación de la Amazonía con mercados mundiales, la consolidación de ciudades como Iquitos, Manaus y Leticia, y lo peor, el exterminio de miles indígenas (Chirif, 2012).

La Peruvian Amazon Company, que operó en un territorio cercano a los 120.000K<sup>2</sup>, ubicado entre los ríos Caquetá y Putumayo (ver Figura 1), se encuentra en una amplia zona bañada por los ríos Carapaná e Igaraparaná y sus tributarios. Aunque en la actualidad el área pertenece a Colombia, durante el desarrollo del boom cauchero era territorio peruano en disputa desde inicios de la independencia.

**Figura 1**



Mapa de la Región Selvática del Norte del Perú (La región gomera explotada por la Casa Arana). Delimitada por orden del Excmo. Señor Guillermo E. Billinghurst, Presidente de la República. 1913. Realizado por Camilo Vallejos Z., cartógrafo de la Sociedad Geográfica de Lima. Archivo Histórico de Límites del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.

La Peruvian Amazon Company fue fundada por Julio César Arana, comerciante peruano nacido en Rioja, San Martín, en 1864. Su vida es el retrato de un hombre con olfato para el negocio. Se inició como vendedor de sombreros de paja y pasó a convertirse en “aviador”, como se conocía a los comerciantes que proveían de armas, municiones, alcohol, medicina, entre otros productos indispensables para los caucheros (Lagos, 2005).

En los primeros años del siglo XX, debido a las deudas que los caucheros habían contraído con él, ya se había hecho con un gran número de terrenos en la zona del Putumayo. Arana funda la Casa Arana y Hermanos, en 1903, empresa que incluía las instalaciones de la ya conocida zona de La Chorrera, antes propiedad del cauchero

colombiano Benjamín Larrañaga, del cual Arana pasó a ser socio. A la muerte de Larrañaga, en 1904, la expansión de la empresa fue enorme; Arana no sólo controlaba la comercialización sino también la producción del caucho.

En 1907, Arana inscribe la Peruvian Amazon Company en Londres como empresa británica, para captar capitales extranjeros de accionistas en este país. Esta iniciativa surge para proteger los derechos de su empresa en caso que el territorio que ocupaba pasara a ser dominio colombiano. La idea era asegurar sus propiedades teniendo como garante al imperio británico en cualquier proceso futuro de litigio.

La empresa estaba dividida en dos sedes: La Chorrera, que contaba con diez secciones (Último Retiro, Abisinia, Andokes, Sur, Occidente, Atenas, Oriente, Sabana, Santa Catalina y Entre Ríos) y El Encanto con once secciones (Nonuyas, Florida, Yabuyanos, Argelia, Nuizayes, Esmeralda, Sombra, India, Esperanza, Liberia y Campuya) (ver Figura 2). A la cabeza de la cada sección se hallaba un jefe, quien a su vez tenía bajo su mando a un supervisor. Estos últimos siempre eran blancos o mestizos, y supervisaban a los ciudadanos barbadenses<sup>1</sup>; estos, a su vez, tenían a cargo a los “muchachos de confianza”, jóvenes y adolescentes nativos entrenados desde niños para servir como fuerza de control contra los indígenas que trabajaban como mano de obra (García Jordán, 2001).

La Chorrera y El Encanto funcionaban como los dos principales almacenes de caucho; desde allí se transportaba la mercadería a las oficinas centrales de Iquitos o Manaos. Para cubrir la distancia entre cada sección y su sede principal se requerían varios días de camino a pie. Los fardos de caucho extraídos, que llegaban a pesar hasta 50 kilos, debían ser transportados por los indígenas aproximadamente cada tres meses (Gray, 2005).

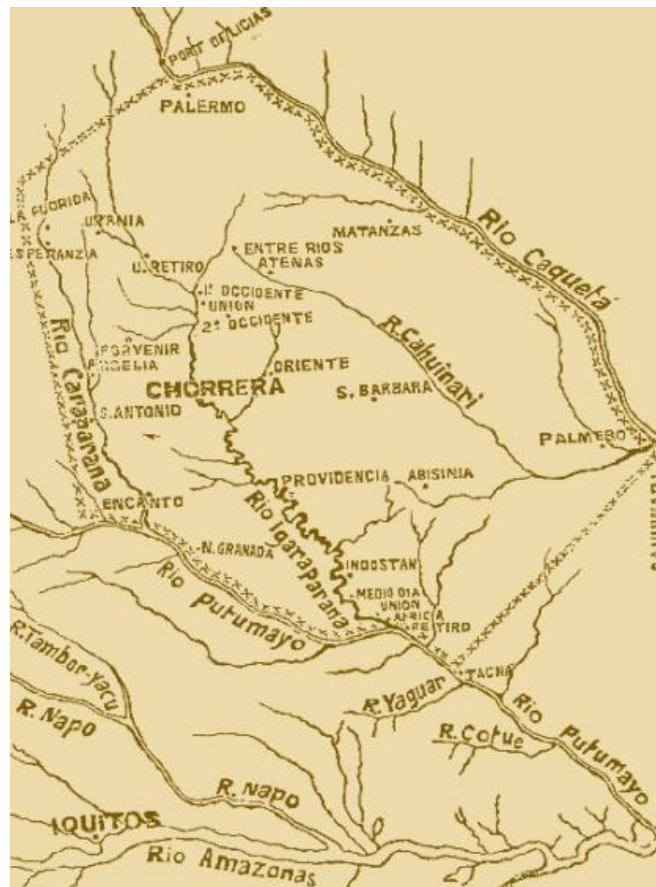
Como podemos observar la extracción del caucho de cualquiera de las especies demandaba mucha mano de obra. Esto significó una preocupación constante para los

---

<sup>1</sup> Según Roger Casement (2015), Julio C. Arana trajo, en total, 196 barbadenses con la finalidad de realizar labores de supervisión a los indígenas del Putumayo. Arana afirma que "en el año 1904, mi firma introdujo en la región algunos trabajadores, contratados en Barbados, con el fin de que ayudaran a los caucheros, bajo cuyo control fueron colocados. Sin embargo, sólo un número relativamente pequeño de ellos fue enviado al Putumayo [...]" (Rey de Castro, 2005, p. 459)

caucheros, que emplearon diversos métodos para captar a los nativos de la zona. Uno de los sistemas de trabajo era la “habilitación”; este consistía en “habilitar” a los indígenas con productos manufacturados e industriales (herramientas de trabajo, prendas de vestir, alcohol, medicinas, etc.) que luego debían pagar con el caucho recolectado. Sin embargo, el precio de estos productos estaba sobrevalorado, ya que al ser los únicos habilitadores de la zona manejaban el mercado; además, las gomas recolectadas estaban subvaluadas, como resultado el indígena siempre terminaba debiendo. De esta manera se perpetuaba el sistema, y los nativos no tenían forma de salir (Chirif, 2012).

**Figura 2**



Principales secciones caucheras de la Casa Arana. (N. Thomson, El libro rojo del Putumayo. Bogotá, 1913)

Las deudas que contraían los indígenas por este sistema eran heredadas, es decir, pasaban a los hijos, quienes continuaban con esta asimétrica relación de intercambio. Como la necesidad de mano de obra fue en aumento, el sistema de enganche no era suficiente. Entre las nuevas estrategias utilizadas por los varones del caucho estaban las ‘correrías’, que consistían en ataques contra las comunidades nativas, emboscadas comandados por

jefes de las secciones con la ayuda de otros pueblos indígenas. Se aniquilaba a los adultos, y se tomaba prisioneros a los jóvenes para obligarlos a recolectar el caucho (García Jordán, 2001).

Los indígenas debían llegar obligatoriamente a una cuota bastante alta de caucho, cuando no la alcanzaban eran castigados e incluso asesinados. El hecho que los capataces ganaran un porcentaje por cada tonelada extraída, provocaba que los presionaran cada vez, llegando a instaurar un verdadero régimen de terror en la zona. Los castigos físicos incluían flagelaciones, uso del cepo, mutilaciones. También era común que cada jefe de sección se apoderara de las mujeres como objeto sexual, sometiéndolas a abusos y violaciones.

El primero en denunciar estos abusos fue el periodista peruano Benjamín Saldaña Roca, cuando, en 1907, publica en los periódicos iquiteños *La Felpa* y *La Sanción*, serias acusaciones contra Arana, sus hombres y los directivos por encubrir estos crímenes. Saldaña nombra a los 198 jefes de secciones y narra con detenimiento alguno de los crímenes que habrían cometido:

Miguel Flores, otra de las hienas del Putumayo, cometió tantos asesinatos en hombres, mujeres, ancianos y niños que Víctor Macedo, temeroso de que se despoblara aquella sección y de que llegara a Iquitos la noticia, ordenó al malvado Flores que no matase tanto indio en sus orgías, sino únicamente cuando dejaran de entregar caucho y entonces reformado Flores por el mandato superior, solo mató en dos meses cuarenta y tantos indios; pero en cambio las flagelaciones eran continuas y las mutilaciones horribles. Se cortaban dedos, brazos, piernas, orejas, había castraciones, etc. (Saldaña Roca, *La Sanción*, 7 de octubre de 1907)

Estas denuncias repercutieron en Lima, a través del diario *La Prensa*. Saldaña Roca también presenta la denuncia ante la Corte Superior de Justicia de Iquitos (Chirif, 2017). Sin embargo, el caso avanza con lentitud y muchas trabas, pues los funcionarios de esa ciudad dependían en mayor o menor medida de la Peruvian Amazon Company. El caso judicial se estanca y se toman represalias contra los periódicos iquiteños, terminando con la desaparición de Saldaña.

Pese a que el escándalo había llegado a la capital, no cobra mayor relevancia hasta que el viajero y científico alemán Walter Handerburg, que recorrió las secciones caucheras de Arana a comienzos del siglo XX, denuncia la magnitud de los acontecimientos en la revista londinense *Truth*, acusaciones que más tarde sería editadas en su libro *El Paraíso del Diablo*. Un extracto de su testimonio ilustra los horrores que presencié durante su viaje al Putumayo:

Obligan a los pacíficos indios del Putumayo a trabajar día y noche en la extracción del caucho, sin la menor remuneración; que les dan de comer; que los mantienen completamente desnudos; que los despojan de sus cosechas, de sus mujeres, de sus hijos para satisfacer su voracidad, la lascivia y la avaricia de ellos y de sus empleados, pues viven de la comida de los indios, mantienen harenes y concubinas y venden a esas gentes en Iquitos al por mayor y al detalle; que los azotan de manera inhumana, hasta que se le ven los huesos; que no les dan tratamiento médico sino que los dejan morir, devorados por los gusanos, o para servir de alimento a los perros de los jefes; que los castran, les cortan las orejas, los dedos, los brazos, las piernas... (Handerburg, 1913, p. 213 citado por Taussig 1987 p. 57)

Esta publicación indigna a la gente del Reino Unido, razón por la cual inmediatamente, el gobierno inglés toma acciones y envía a su cónsul en Río de Janeiro, Roger Casement para investigar in situ los hechos. El motivo de la intervención de un país extranjero en el escándalo del Putumayo se debe a dos circunstancias: como se ha señalado la empresa de Arana estaba registrada en Londres, por lo que legalmente era una empresa británica sujeta a las normas de ese país, además de emplear a súbditos británicos como es el caso de los barbadenses traídos a la zona para realizar trabajos de supervisión y control de los indígenas esclavizados.

Como Roger Casement ya tenía un prestigio ganado por su anterior trabajo en el Congo Belga, fue encomendado por el gobierno británico. Por su labor en el Congo, Casement era considerado como un defensor de los derechos de los colonizados.



La expedición de Cassement parte de Iquitos el 14 de setiembre de 1910 y recorre por, aproximadamente, dos meses las secciones de la Peruvian Amazon Company, donde entrevista sólo a treinta barbadenses. Al finalizar su viaje el cónsul presenta dos informes al Gobierno Británico donde confirma la existencia de abuso sistematizado contra los indígenas (Pau, 2019). Finalmente, el Gobierno Británico publica, en 1912, el informe de Cassement conocido como el *Libro Azul*. Cassement en una de las correspondencias a sir Edward Grey en 1912, confirma lo que sería el estimado de nativos muertos a raíz de la explotación de caucho:

La cantidad de indios asesinados durante doce años, sea por falta de comida frecuentemente debida a la destrucción deliberada de sus plantaciones en toda la zona, por aplicación de la pena de muerte a aquellos que no traían su cuota de caucho o por asesinato deliberado usando disparos, quemaduras, decapitación o flagelación hasta la muerte, todo esto acompañado de diversas torturas atroces para extorsionar dichas 4.000 toneladas de caucho, no puede ser menor de 30.000 y probablemente sea mucho mayor. (Cassement, 2012, p.300)

Como consecuencia de la presión internacional, el gobierno peruano nombró, en 1911, una comisión judicial presidida por el juez Rómulo Paredes, quien realiza una inspección in situ donde confirma lo narrado por Cassement. Sin embargo, el poder que Arana tenía sobre el sector político del Perú, entorpecía las investigaciones. El juez Carlos A. Valcárcel llevó el juicio en 1912 contra la P.A.C donde se emitieron 215 mandatos de detención contra los trabajadores de Arana, aunque la mayoría de ellos ya había huido. La opinión pública de Iquitos estaba en contra de la investigación. Los dos jueces fueron finalmente suspendidos de sus funciones y debieron huir del país.

En 1914, el juez Valcárcel publica el libro *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*. En él relata las vicisitudes que pasó para sacar adelante la investigación judicial, y la reticencia del gobierno de Leguía por encontrar culpables. En el texto mencionado sentencia lo siguiente:

Por eso debe tenerse en cuenta al estudiar los crímenes del Putumayo no solo los sufrimientos físicos de los miles de indios asesinados, sino también el intenso

dolor moral de las víctimas que han fallecido y de los indígenas que aún viven, pues los criminales del Putumayo no solo han asesinado y mutilado a millares de indios, sino que a todos los moradores de ese río les han causado inauditos dolores morales, violando todos los derechos naturales y civiles, así como todas las instituciones propias de esos indígenas (Valcárcel, 2004, p.398)

Durante todo el proceso del Putumayo, la Peruvian Amazon Company ensayó argumentos y razones por las cuales se declaraban inocentes de los hechos que se le imputaban. Incluso, posteriormente, Pablo Zumaeta, gerente general de la PAC, junto con el mismo J. C Arana, y Juan Carlos Rey de Castro, cónsul peruano en Manaos, y defensor acérrimo de la empresa, viajaron acompañando al nuevo cónsul británico en Iquitos, Sir Mitchell y al cónsul estadounidense, el señor Fuller, en una nueva expedición organizada por el gobierno británico para recopilar mayor data. Esta nueva investigación fue coactada por los miembros de la PAC dedicados a esconder la situación real de los indígenas, para lo cual organizaron danzas y fiestas (Ver Figura 3) con la finalidad de evitar que los informantes obtuvieran datos importantes.

**Figura 3**



Grupo de indios ocainas en *toilette* de baile. Álbum de Fotografías: Viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes: Agosto a octubre de 1912 (2013)

Sin embargo, el Comité en sus conclusiones declaró que no se podía “absolver a los directores de la PAC del cargo de negligencia culpable en relación con las condiciones de trabajo que prevalecían bajo su compañía” (Report of the Select Committee, 1913 p. 528. Citado en Gray 2005 p.25). Debido a este informe, la PAC entró en liquidación.

El escándalo del Putumayo pesó en la decisión de liquidar la empresa, aunque también hay que señalar que el ocaso del boom cauchero había comenzado. Los precios de las gomas estaban en caída en el mercado internacional, agregándole la deuda que mantenía la compañía con los ex trabajadores despedidos a causa del escándalo. La empresa ya no era rentable.

Sin embargo, desde la Peruvian Amazon Company se orquestó una maquinaria publicitaria para limpiar el nombre de la compañía. Los textos publicados por Julio César Arana, César Zumaeta y Juan Carlos Rey de Castro, en los que ensayan su defensa apelan al mismo argumento para encubrir y de algún modo justificar la violencia desencadenada: el rol civilizador del cauchero.

El argumento del indio salvaje, y el papel de occidente en su ardua tarea de llevarle la civilización es retratado en estos textos, desde donde se asume, otra vez, la superioridad moral de los caucheros:

Indios que hasta ahora cinco o seis años vivían en lo más apartado de las selvas huyendo del blanco o procurando devorarlo, concurren hoy satisfechos y confiados a los centros de trabajo, permanecen allí todo el tiempo necesario y comparten sin odios ni protestas la vida de los seres civilizados. Aquellos infelices, que ignoraban las nociones más rudimentarias de sus deberes y derechos, comienzan ya a tener idea de lo que vale la existencia y de lo que significa la patria. (Julio C. Arana, carta a Andrés A. Aramburú, 1908, citado en Valcárcel, 2004, p. 438)

Se apela también al argumento del canibalismo y a los peligros que experimentaba el hombre blanco al aceptar trabajar en semejantes condiciones con la patriótica misión de civilizar a los indígenas:

Contra él están conjurados peligros que podrían muy bien arredrar a un ejército: caníbales con trampas ingeniosas y flechas emponzoñadas, serpientes, tigres, beri beri, ríos tormentosos y profundos, pantanos miasmáticos, hambre y sed o un oculto enemigo (Rey de Castro, 1913, p. 185).

Con el objetivo propagandístico de resaltar la labor civilizatoria que realizaba la compañía en la zona del Putumayo, Julio C. Arana encargó a Silvino Santos, fotógrafo portugués, acompañarlos en la misión consular que emprendieron los directivos de la PAC, junto a los cónsules británicos y estadounidenses, por las secciones caucheras.

En una de las fotografías de Santos se observa a los caucheros y los nativos posando juntos, para insinuar la buena relación existente entre ambos (Ver Figura 4).

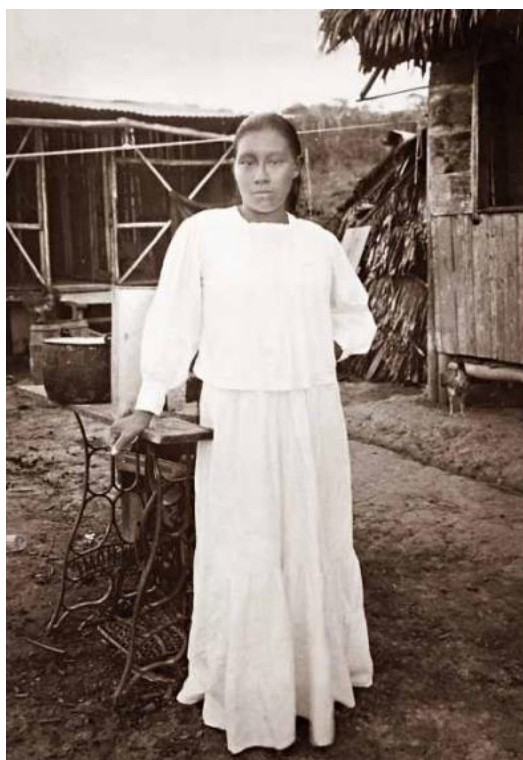
**Figura 4**



Cónsul peruano, señor Rey de Castro, comisario señor Lores, comandante Castro y otros. Álbum de Fotografías: Viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes: Agosto a octubre de 1912 (2013)

En otra de imagen, Santos retrata una indígena bora con vestidos occidentales al costado de una máquina de coser a modo de ejemplo de la tarea civilizadora de la empresa. (Ver Figura 5).

**Figura 5**



India bora. Álbum de Fotografías: Viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes: Agosto a octubre de 1912 (2013)

Como señala Chirif (2013), “las fotografías de Silvino Santos consolidan los discursos visuales y raciales europeos sobre el indígena amazónico- salvaje, caníbal-prehistórico, y, por ende, se justificación para civilizarlo ” (p.13).

Otro de los argumentos que utilizaron los caucheros para defender su posición fue la del discurso nacionalista, donde resaltaban que la labor de la Peruvian Amazon Company sirvió para peruanizar los territorios del Putumayo, que Colombia reclamaba como suyos. La compañía afirma que “los hermanos Arana era los únicos custodios del bicolor peruano en las selvas del Putumayo” (Memorial anexo 27. El proceso del Putumayo, 2004, p. 452)

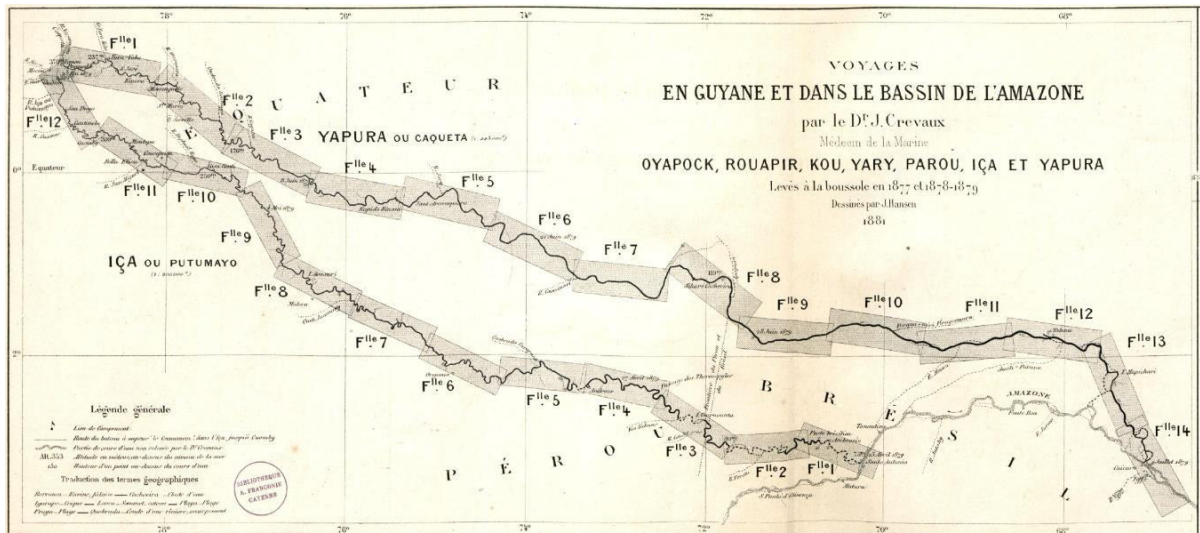
### 1.3 LA GUERRA CON COLOMBIA Y EL TRASLADO DE INDÍGENAS AL AMPIYACU

El auge gomero comienza su declive en 1914, cuando la producción de caucho en las colonias británicas del sudoeste asiático supera los 3 000 000 acres. Es decir, Gran Bretaña colocó mayor producción a menor costo, y esto dinamitó no sólo el mercado peruano, sino el mundial. Todo comenzó en 1876 cuando el británico Henry Wickham hurtó de Brasil 70 000 semillas de *Hevea brasiliensis* por encargo de la British Foreign Office. El objetivo era aclimatar las semillas en sus colonias asiáticas, y comenzar su propia producción con la idea de superar la de los bosques naturales de la Amazonía (Chirif, 2017).

Este cambio en el mercado coincidió con los escándalos del Putumayo, y terminó por acabar con el imperio de la Peruvian Amazon Company que, seguía siendo, legalmente, propietario de los terrenos ubicados en el Putumayo, los cuales, como hemos mencionado, se encontraban en disputa con Colombia.

Para comprender mejor la situación del territorio en litigio es necesario aclarar ciertos puntos: El río Putumayo nace en Colombia, y en su recorrido traza la frontera con Perú para desembocar en el Amazonas brasileño. El río Caquetá también nace en Colombia, y forma un paralelo con el Putumayo, con el que se junta para desembocar en el Brasil. La zona interfluvial entre estos dos ríos fue el área de explotación cauchera (Ver Figura 6). Según la hipótesis del antropólogo Alberto Chirif (2017), si no hubiese existido gomas silvestres en esta área, el Perú nunca hubiera reclamado su soberanía, pues orgánicamente, el Putumayo al nacer en Colombia, tiene una conexión fluvial inherente por sus cauces, en cambio, desde la ciudad más cercana del Perú, Iquitos, tiene una distancia de 15 a 20 días surcando el río (p. 35).

#### **Figura 6**



Cuadro de montaje de los mapas del río Putumayo (Iça) y Caquetá (Yapura) de Jules Crevaux (1883). Fleuves de l'Amérique du Sud (1877-1879) de Crevaux. Paris: Société de Géographie, 1883.

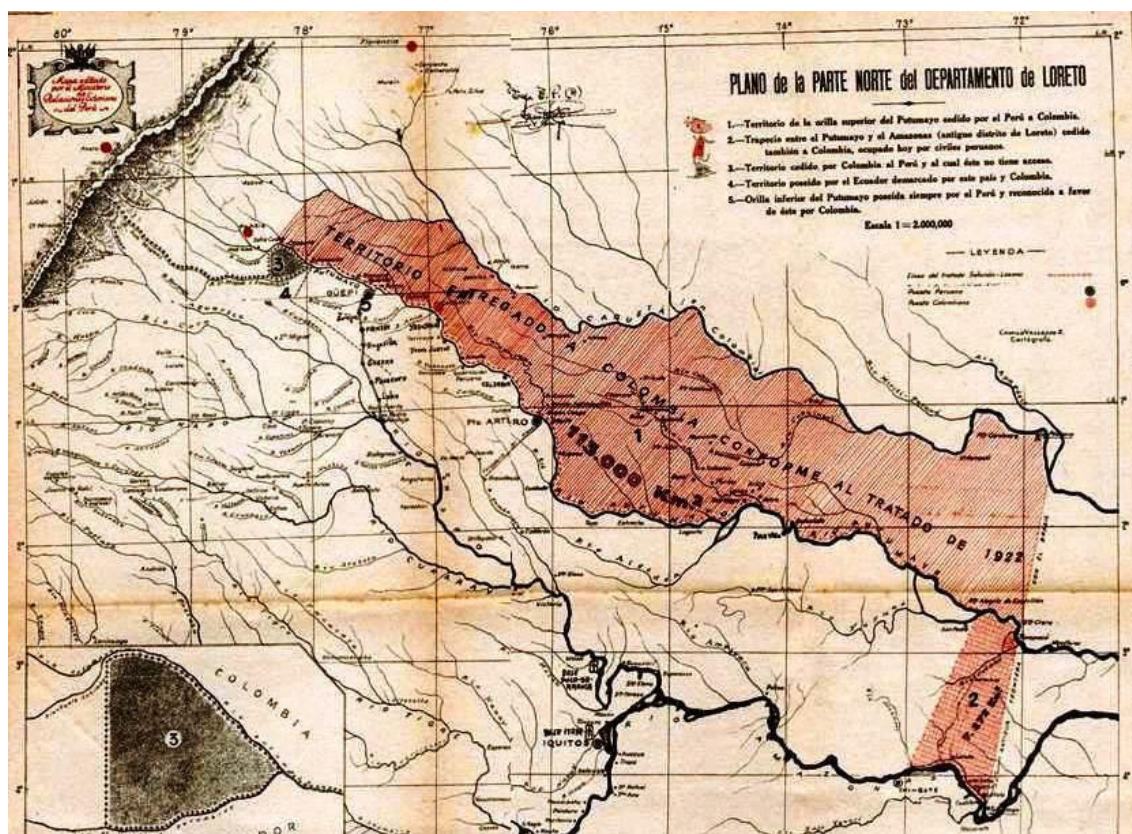
Sin embargo, el Perú poseía los títulos de derecho. En 1904 tras una serie de litigios decidieron acudir al Papa Pío IX para un arbitraje. En 1906, Colombia y Perú se comprometieron a no intervenir en la zona hasta el final de la resolución (García Jordán, 2001). En ese sentido, la situación política dio carta libre a los exploradores caucheros para realizar sus actividades carentes de regulación estatal. Primero arribaron los caucheros colombianos que se asentaron en la zona limítrofe conocida como La Chorrera para iniciar sus actividades de extracción con la mano de obra indígena. Como ya hemos expuesto, dicha zona pasaría a manos de la Peruvian Amazon Company durante la primera década del siglo XX.

Al estallar los escándalos del Putumayo, la opinión pública se puso a favor de los intereses colombianos, pues el repudio internacional por las acciones de la Peruvian Amazon Company llegó a ser masivo fuera del Perú. El gobierno peruano y la P.A.C argumentan que las denuncias eran una tentativa orquestada para favorecer a Colombia en el litigio, incluso se acusa al gobierno británico de querer monopolizar la producción y comercialización del caucho (García Jordán, 2001)

Paralelamente se dan diversas escaramuzas en la zona en conflicto entre las milicias colombiana y peruana, esta última apoyada por los hombres de la P.A.C. Durante varios años, con la empresa ya en liquidación, continúa la tensión hasta que, en 1922, el gobierno de Leguía firma en secreto el Tratado Salomón Lozano, que no sólo otorga a Colombia

el área pretendida entre el Putumayo y el Caquetá, sino que también una zona adyacente conocida como el Trapecio Amazónico (ver Figura 7). El Trapecio Amazónico, además de darle una salida al río Amazonas a Colombia, le entregaba el centro poblado de Leticia, fundado por peruanos.

Figura 7



Fuente- Archivo Histórico de Límites (Lima), Mapoteca. L-88, PL-4-8.

Como afirma Chirif (2017), si bien es válido el reclamo de Colombia por la zona interfluvial entre el Putumayo y Caquetá por razones geográficas, el Trapecio Amazónico parece ser un apéndice mal dibujado en el mapa colombiano. No sólo porque Colombia nunca lo reclamó, sino porque no está articulado con sus ciudades aldeanas.

El malestar peruano por la firma del Tratado de Salomón Lozano llegó a su punto culmen cuando, en 1932, un grupo de civiles y militares peruanos recuperó Leticia tomando la ciudad por 290 días. Colombia no intenta recuperarla por la dificultad logística de enviar refuerzos, debido a la ya mencionada desconexión de su territorio con esta zona. Como represalia dirige sus ataques hacia la zona peruana del Putumayo, donde incendia y



destruye propiedades de los peruanos establecidos en dicha cuenca, entre los que se encontraban ex caucheros de la Peruvian Amazon Company (Chirif, 2017).

A la firma del Tratado de Salomón Lozano, el precio de caucho ya había colapsado internacionalmente. Sin embargo, los caucheros que se resistían a dejar su modo de vida, aprovecharon otras actividades como la extracción de madera, resinas y pieles de animales. Debido a que los límites entre Colombia y Perú habían sido modificados, se produce el traslado de población indígena, primero de la margen izquierda a la margen derecha del Putumayo, para finalmente desplazarlos al Ampiyacu.

El primer desplazamiento tuvo lugar entre 1924 y 1930, cuando se movilizó a los pueblos huitoto, bora, ocaina y algunos pocos resíngaros y andoques desde las secciones caucheras, ahora colombianas, a la margen derecha del Putumayo, tierra peruana. Aquí, los hermanos Loayza establecieron fundos agrícolas, que más tarde en 1932 serían atacados por fuerzas colombianas en represalia por la toma de Leticia, destruyendo todos los establecimientos peruanos, matando ganado y destruyendo las cosechas. Esto provocó el segundo traslado de los nativos a la zona del Ampiyacu, aunque algunos en el camino se establecieron por el Napo (Chirif, 2017).

Sobre el primer traslado, Carlos Loayza, ex jefe de la P.A.C, afirma que movilizó cerca de 6719 nativos, entre boras, huitotos, ocainas y andokes:

Entonces, emprendimos una pesada y larga labor, de más o menos siete años, para trasladar tribu por tribu y sección por sección algunas casi desde el Caquetá, [...] pero la realización de este patriótico empreño exigía un continuo y perseverante esfuerzo. Había que traer, desde enormes distancias, grupos de 50 y 100 hombres que se ocupaban de preparar rozas para las futuras chacras. Terminada esta labor eran devueltos a sus antiguas viviendas, de donde debían ser nuevamente llevados a la margen derecha para sembrar conduciendo semillas de toda clase. Hechos los sembríos emprendían nuevamente el regreso a sus viejas casas que abandonaban definitivamente al tener cada tribu dos chacras: una madura y otra recién sembrada, y casa en la margen derecha con toda clase de recursos. (Carlos Loayza citado en Chirif (2017, p. 180).

El segundo traslado fue el más extenso debido a que debieron llegar al Ampiyacu, afluente izquierdo del Amazonas. En 1932, se movilizó a los nativos de la margen derecha del Putumayo al Ampiyacu tras las constantes escaramuzas colombianas, desatando no sólo el caos sino también una virulenta epidemia de sarampión, que diezmó a la población, sin contar que durante el viaje muchos perecieron de hambre y cansancio.

Como afirman los hermanos Loayza (Chirif, 2017, p. 183), “la epidemia del sarampión [...] desarrollándose con espantosa virulencia victimó el 50% del personal que nos quedaba. En las secciones de casa El Encanto hubieron [sic] tribus que fueron completamente aniquiladas por esa peste”

Gasché (2017) menciona que es posible que estas movilizaciones se hayan realizado con la colaboración de los curacas, basados en acuerdos o promesas de recompensas. Sin embargo, la diferencia entre la gente del centro que se quedó en Colombia y la que está asentada en las zonas aledañas al Ampiyacu, en el Perú, es que la primera ha mantenido su organización social, y territorio, mientras que, a raíz de los traslados, los nativos en el Ampiyacu sufrieron el desmembramiento de sus clanes, lo que les forzó a realizar matrimonios interétnicos. Además de asentarlos en lugares ajenos a su territorio, no se respetó el origen de sus pueblos lo que ocasionó una mezcla de clanes, por lo tanto, una pérdida de la cohesión social.

Actualmente, podemos encontrar comunidades indígenas en el río Ampiyacu, cuyos orígenes se remontan a los fundos establecidos por los hermanos Loayza después del conflicto con Colombia, fruto del traslado de boras, huitotos y ocainas. Las comunidades de Brillo Nuevo y Puerto Isango están ubicados en el Yaguasyacu, mientras que Pucaurquillo está en la ribera del Ampiyacu. (Chirif, 2017).

La relación entre los ex patrones caucheros y la gente del centro trasladada al Ampiyacu se basó en una especie de patronazgo, donde no existía ya el régimen de terror de años anteriores, aunque se mantenía una relación de poder, en la que dominaban los caucheros a través de los intercambios de productos manufacturados. Esta situación duró

aproximadamente cincuenta años, hasta 1970 cuando se conforman las primeras comunidades independientes (Gasché, 2017).

En 1980, el antropólogo francés Jean Patrick Razon, recoge el testimonio de Oliverio Rimbaqui, curaca bora del clan Irapay, residente de la comunidad Ancón Colonia, afluente del río Yaguasyacu, y descendiente de los boras del Putumayo; con respecto al traslado del Putumayo relata:

Sobre el río Ampiyacu estamos nosotros. Los antiguos en su tierra todavía pensaban en canciones. Nosotros ya no pensamos, nosotros muchachos. Entonces en su tierra nuestros antiguos bien pelachos (los sabios) eran, y ellos decían los cuentos todos. Esos cuentos captaban los muchachos, así como estamos ahora. A nosotros nuestro padre no nos decía el cuento. El cuento ya no sabemos bien [...] Eso ya seguimos, nuestra imaginación ya no es completa. (Chirif: 2017. p.255)

El relato de Rimbaqui refleja la situación de los descendientes del traslado y la ruptura generacional de su clan, y su pueblo. Sin los sabios, que fallecieron o se quedaron en el Putumayo, la sabiduría ancestral no tiene cómo transmitirse a la siguiente generación, lo que repercute de manera negativa en su identidad cultural.

Santiago Yahuarcani, conocido pintor huitoto, residente de Pucaurquillo, también menciona lo que su abuelo Gregorio le narró sobre la movilización nativa al Ampiyacu:

Entonces ha llegado un momento que el caucho ha estado decayendo. En ese momento, don Carlos Loayza ha empezado a trasladar a los jóvenes de La Chorrera. Ha empezado a llamar a puro jóvenes. Había una lancha también que se llamaba *Águila*. Esa lancha es la que ha empezado a acarrear a puro jóvenes y señoritas, y las personas viejas ellos todos se quedaban en La Chorrera. Según decían, primero van a venir los jóvenes por el Algodón para hacer chacras. Una vez que ya están hechas las chacras iban a volver por los viejos. Pero eso era una mentira, nunca ya han vuelto. (Chirif: 2017, p.321)

La época del caucho y el traslado de los pueblos nativos del Putumayo produjo “el desmembramiento de sus clanes, y con esto la afectación de las relaciones ceremoniales, las alianzas matrimoniales y la enseñanza de la palabra ritual” (Gashé, 2017. p. 74). Estos sucesos están grabados en los sobrevivientes y sus descendientes. Quienes, desde diversas plataformas, como la pintura, expresan y reafirman su identidad cultural, recrean la historia y reconstruyen su memoria.

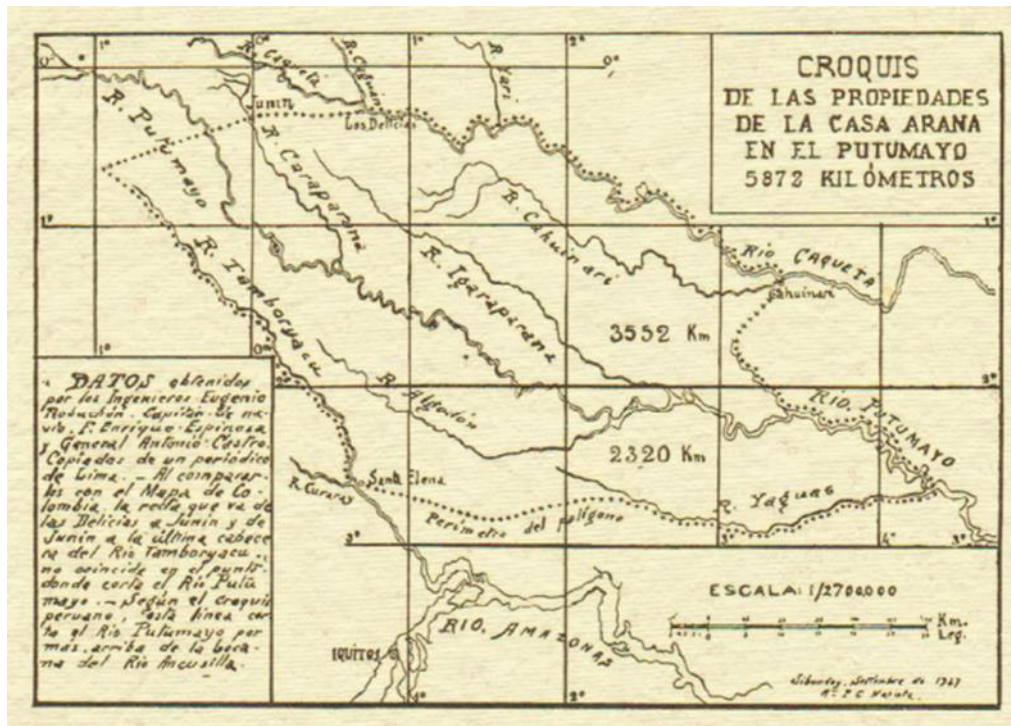
## **CAPÍTULO II:**

### **LA GENTE DEL CENTRO: Los Bora, los Huitoto, los Ocaina**

#### **2.1 CARACTERÍSTICAS IDENTITARIAS**

El antropólogo Jurg Gasché denomina como “gente del centro” al conjunto de pueblos indígenas que originariamente residían en la zona interfluvial entre los ríos del bajo Caquetá y el Putumayo (ver figura 8): bora, huitotos, ocainas, resígaros y andoques. Estos pueblos que poseen cada uno su propia lengua, comparten diversos aspectos sociales de sus vidas. Los bora pertenecen a la familia lingüística del mismo nombre; los ocaina y los huitoto a la familia Witoto; los resígaro a la familia de Arawak y los andoque carecen de afiliación lingüística conocida (Gasché, 2017).

#### **Figura 8**



Croquis de las propiedades de la casa Arana en el Putumayo. Revista Colombiana Amazónica N° 12 2020. Pag. 3.

Gasché (2017) sugiere que la razón por la que estos pueblos formen una sola sociedad:

Es precisamente el orden ceremonial que permite que en un gran número de fiestas o bailes se puede (en abstracto) invitar a un jefe de maloca de cualquier pueblo, pues para estas fiestas cada pueblo tiene cantos en su lengua y las danzas correspondientes. El multilingüismo en la celebración de las fiestas o bailes es un hecho muy frecuente [...] (Gaché, 2017, p. 50)

Si el dueño de la celebración no comprende algún canto, puede usar un traductor para que la comunicación sea más fluida y no incurra en ninguna falta involuntaria hacia el otro jefe.

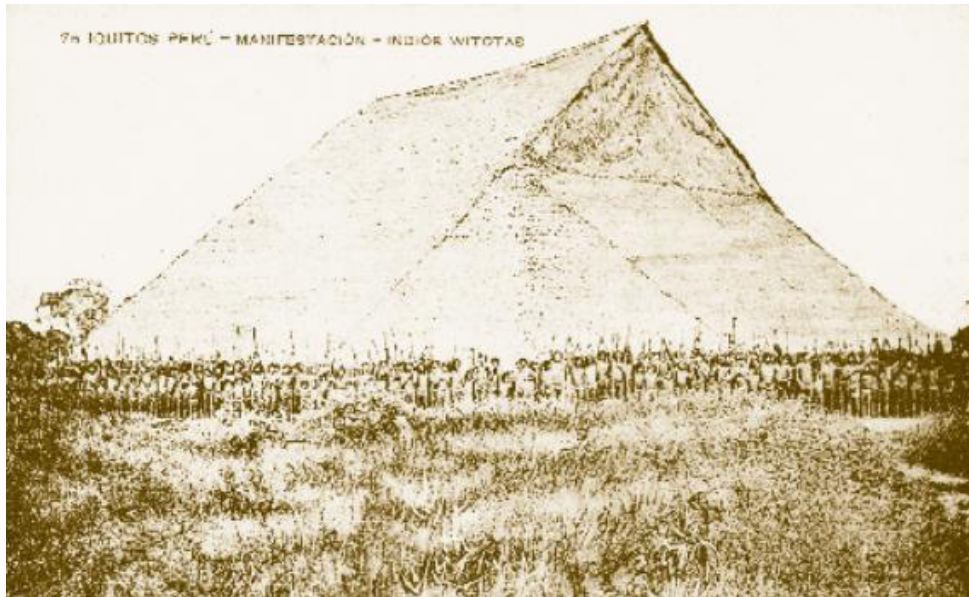
La gente del centro se distingue de los otros pueblos vecinos por el uso del tabaco, la coca y la yuca. El tabaco y la coca tienen uso ceremonial; el primero se consume como pasta llamada *ampiri*, y el segundo en forma de polvo denominado *mambe*. Estos productos son principalmente de uso masculino, y su intercambio y obsequio se da en circunstancias de importancia social como fiestas y bailes. Como menciona Gasché:

La coca y el ampiri, con sus efectos embriagantes y estimulantes, no solo sustentan la comunicación entre hombres de una misma maloca y con hombres de otras malocas, clanes o pueblos, sino también la comunicación con los ancestros del clan, con el padre creador y con la “madre del monte” y otros seres de la naturaleza, que hablan a través del discurso del sabedor, y a los que este se dirige al mismo tiempo que, a través de su consumo, les ofrenda coca y ampiri: ellos se alimentan y se alegran con el olor de estos dones (2017, p. 53).

Por su parte, la yuca es usada para preparar casabe y cahuana, el primero es un alimento semejante al pan, y la segunda una bebida fermentada utilizada durante las ceremonias.

El uso de la maloca como centro político y social (Figura 9) es otra característica que define la identidad de la gente del centro. La maloca era utilizada como vivienda familiar, donde residían los miembros del clan patrilineal (padre y madre, con sus hijos varones casados junto con sus respectivas esposas, y los hijos e hijas solteros) con un jefe de familia a la cabeza (Pineda Camacho, 1987). También era el espacio simbólico donde se realizaban ceremonias, bailes y danzas. Cuando se iba a realizar una fiesta, se invitaba a los clanes de las malocas vecinas a celebrar. Los invitados debían cumplir ciertas convenciones sociales, como traer regalos y realizar cierto tipo de actividades.

## **Figura 9**



Maloca huitoto. Foto de Manuel Rodríguez Lira. Colección fotográfica: Postales (P.0067). Archivo Histórico Riva-Agüero IRA-PUCP. En *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*. 2019. Chirif y Cornejo Eds.

La maloca era el seno de la unidad doméstica y estaba a suficiente distancia de otras malocas, para tener en su entorno chacras y huertas. Las malocas estaban ligadas a la carrera ceremonial del dueño, quien debía mantener un prestigio frente a los dueños de otras malocas. Pineda Camacho (1987) describe el sistema social dentro de la maloca de la siguiente manera:

El jefe o dueño de la maloca constituye la máxima autoridad de la misma. Su autoridad se basa en el saber tradicional y, particularmente, en el tipo de ritual que promueves [...], es responsable de la seguridad cósmica y práctica del grupo, y debe prevenir las enfermedades, propiciar buenas cosechas y cacería; o la multiplicación de la gente (Pineda Camacho, 1987, p. 174)

Aunque en la actualidad las malocas no son utilizadas como viviendas plurifamiliares, continúan siendo centro de asambleas comunales y, en algunos clanes se utiliza para recibir al turista y realizar danzas a modo de entretenimiento.

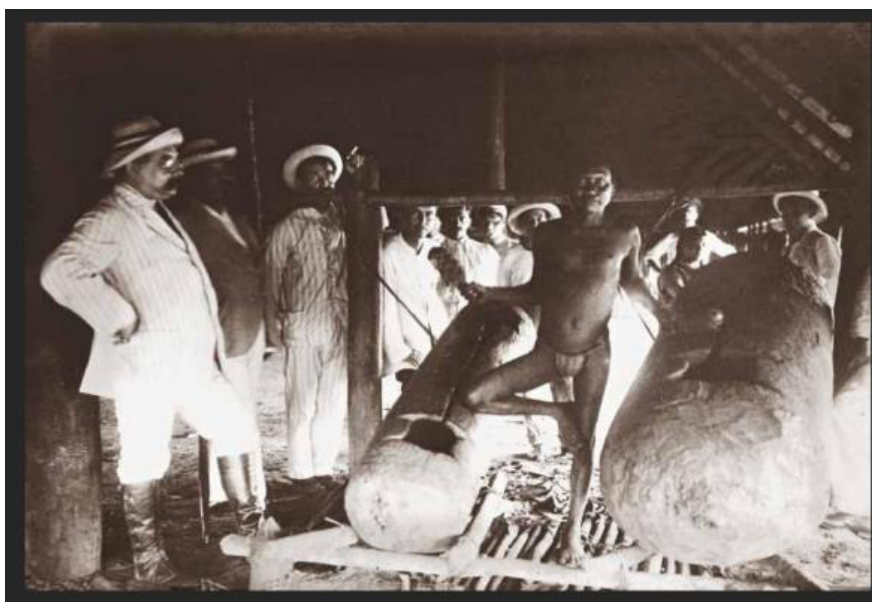
Los grupos del centro tienen un complejo sistema ritual. Pineda Camacho señala que “se estima que los grupos Witoto poseen, por lo menos, 20 rituales con sus respectivas

variedades” (1987, p. 177). De igual manera, los otros pueblos que conforman la gente del centro, tienen un amplio repertorio de fiestas y danzas ceremoniales. Como hemos señalado con anterioridad, estas permiten concelebrar las fiestas con clanes de otros pueblos, indiferentemente de la lengua que hablen. Asimismo, poseen algunos patrones comunes, como es el intercambio de coca y tabaco.

Generalmente el grupo anfitrión provee de coca y ampipi al grupo invitado, así como de casabe y cahuana. Por su parte, el grupo invitado trae productos de su cacería conocido como “mitayo”. Estas ceremonias son planeadas con antelación para que ambos grupos tengan tiempo para procurarse los productos a intercambiar, así como para preparar las bebidas y alimentos a consumir (Pineda, 1987)

El manguaré (Figura 10), instrumento de percusión semejante a un tambor, también es un elemento ceremonial. Para elaborarlo se utiliza una pareja de troncos huecos (macho y hembra) (Soria, 2001). El sonido producido con dos mazos de caoba sirve para anunciar ciertos rituales. Su fabricación también forma parte de un intercambio ceremonial entre malocas, y poseer uno representa un alto estatus para el jefe de la maloca, paso obligatorio en su carrera ceremonial (Gasché, 2017).

**Figura 10**





Para asistir a sus rituales la gente del centro se acicala con pinturas corporales efímeras, trajes diseñados para la ocasión, máscaras y otros adornos. Soria (2001) describe el empleo de los elementos utilizados en los rituales de los pueblos Bora, de la siguiente manera:

Es una actividad que expresa el pensamiento mítico del pueblo bora, pues las pinturas encierran un contenido simbólico destinado a procurar al hombre vestido mágico y protección espiritual contra los seres malignos de la selva [...] Los diseños usados antiguamente como aquellos en forma de cruz, triángulo abierto o cerrado, grecas, cuadrángulos, etc., eran en esencia variaciones morfológicas del motivo serpiente estilizada (Soria; 2001, p. 21)

## 2.2 COMUNIDADES NATIVAS EN EL AMPIYACU, YAGUASYACU Y OTROS AFLUENTES DEL AMAZONAS EN EL SIGLO XX

Durante el boom de las gomas en la Amazonía, la gente del centro se vio afectada por el accionar de los caucheros. Como ya se ha señalado, los nativos del Putumayo fueron expuestos a un régimen de terror al ser esclavizados como mano de obra. Posteriormente, cuando el boom del caucho entra en declive, y como consecuencia de la guerra con Colombia, se produjo el traslado al Ampiyacu, Yaguasyacu y Napo de más de 7 000 nativos, entre boras, huitotos, ocainas, y, en menor medida, resígaros y andoques.

El impacto social, cultural y demográfico de estos sucesos no tiene precedente en la historia de la Amazonía, no solo por la desaparición física de miles de miembros de grupos indígenas, sino también por la imposibilidad de continuar una tradición cultural basada en la transmisión de saberes ancestrales de manera oral. Al desarticular la mayoría de los clanes, y alejarlos de su zona de origen, se ocasionó la ruptura de una sociedad sostenida en redes de intercambio.

Gasché ilustra con un ejemplo la crisis cultural de los sobrevivientes al traslado:

Ocurre que cuando un adulto que tiene ciertos conocimientos rituales quiere hacer una fiesta para recuperar los conocimientos tradicionales e ilustrar sobre las prácticas ceremoniales a los jóvenes, otros adultos lo denuncian por abusivo porque no tiene derecho a celebrar dicha fiesta, no siendo dueño de esta carrera (Gasché, 2017, p. 74).

Los miembros de los pueblos originarios traídos del Putumayo se establecieron en el Ampiyacu, el Yaguasyacu y otros afluentes cercanos donde trabajaron en los fundos de los hermanos Loayza, ex jefes de sección de la Peruvian Amazon Company. Allí cultivaron parcelas de arroz, café, yuca, y otros productos, además de extraer una variedad de latex llamado leche caspi. El sistema de trabajo era el mismo, basado en intercambios por productos manufacturados. A pesar de no encontrarse sometidos a la misma violencia del boom cauchero, las relaciones de intercambio seguían siendo desiguales.

Como menciona Timoteo Andrade, ocaína de Puerto Izango<sup>2</sup>:

Los patrones vivían ahí y mis padres trabajaban para ellos. Ahí trabajaban café, leche caspi. El patrón daba mercadería, todo a cambio nomás. Como los antiguos no sabían nada. Eran gentes muy analfabetas, se puede decir. Con esas pequeñas cosas les daba y todos llevaban productos. Pero el patrón les obligaba que rindan en sus trabajos [...] El patrón les daba machetes, ropitas. (Chirif, 2017, p. 437)

Posteriormente, en la década del 50, el ingreso del Instituto Lingüístico de Verano terminó por dinamitar lo que quedaba del conocimiento tradicional de los pueblos indígenas asentados en el Ampiyacu. El Estado peruano suscribió un convenio con el ILV con el objetivo de fomentar el sistema de educación formal y la evangelización, Si bien la incursión de la actividad misionera en esta zona de la selva peruana contribuyó a la progresiva desaparición del sistema de patronazgo implantado por los ex jefes caucheros, el impacto de los pastores y el estudio de la biblia fue negativo en cuanto a la reconstrucción y transmisión de su identidad cultural.

---

<sup>2</sup> Puerto Izango asentamiento de ocaínas en la cuenca del Yaguasyacu.

Timoteo Andrade vuelve a relatar su experiencia, esta vez sobre la relación de los pastores del ILV con su comunidad:

Y los lingüistas, los evangelistas no querían que coquee la gente, que mambee la gente. ¡Eso es del diablo!, decían. Como algunos, pues, han hecho caso, dejaban su lata, su coquita para estar cantando en la iglesia. Pero ahí vuelta nos han quitado una parte de cultura cuando dicen que es del diablo, ¿no? [...] O sea, la charla en maloca no era el diablo. (Chirif, 2017, p. 439)

En 1975, el ILV fue expulsado del país durante el gobierno de Velasco, y a través del Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS), se incentivó la creación de comunidades nativas y se impulsó el retorno de éstas a las prácticas comunales y actividades de subsistencia tradicionales. Se reconoció la existencia legal y personería jurídica con la entrega de títulos de propiedad en las zonas donde residían, además de concesiones de uso forestal. En el caso de la población del Ampiyacu y el Yaguasyacu, esto “consolidó la mezcla de pueblos y clanes preexistentes” (Gasché; 2017, p. 76), debido a que la política del gobierno no tomaba en cuenta sus orígenes étnicos sino su lugar de residencia.

A finales de los ochentas, boras, huitotos, ocainas y yaguas del Ampiyacu crearon la Federación de Comunidades Nativas del Ampiyacu FECONA, con la finalidad de impulsar el reconocimiento de sus derechos colectivos (Chirif, 2005). Actualmente, la federación está conformada por 18 pueblos asentados en las márgenes de los ríos Ampiyacu y Yahuasyacu.

El medio de vida de estos pueblos tiene como base económica la horticultura de roza y quema, y en menor medida la comercialización del arroz y el yute con las ciudades aledañas. Su modo de subsistencia se complementa con la caza, pesca, y la recolección de frutos de temporada. En cuanto al empleo de herramientas para estas actividades, utilizan tecnología mestiza como es la escopeta, cartuchos, machete, hacha de metal (Ochoa, 1999).

Sin embargo, la incursión del turismo en la zona marcó un nuevo paradigma en la dinámica social y económica. Según Chaumeil (2012), el inicio del turismo en la cuenca del Ampiyacu se puede rastrear hasta 1970 con la llegada a Iquitos del estadounidense Paul Wright quién fundó la empresa *Amazon Camp Tourist Service*, para la cual inauguró dos albergues, uno en el río Momón, y el otro en Paucarquillo, este último involucra boras y huiototos de la zona (Chaumeil; 2012, p. 160).

En 1982, los integrantes de la comunidad de Paucarquillo firman un convenio con esta empresa, en la cual se comprometían a recibir turistas y entretenerlos mostrándoles sus costumbres. El curaca bora de ese entonces, Adolfo Churay, forma un grupo folklórico con los miembros de su clan para actuar y representar danzas y fiestas, ofreciendo al mismo tiempo productos artesanales como coronas de plumas, collares, hamacas etc. Nancy Ochoa (1999), comenta que esta nueva actividad transforma el uso ceremonial de la maloca en una pequeña feria, razón por la que pierde su auténtica función (Ochoa; 1999, p. 14)

Los ingresos económicos aportados por el turismo cambiaron sus dinámicas sociales, ocasionando tensiones intraculturales entre los distintos miembros, y la desintegración de algunas comunidades. A manera de ejemplo, Ochoa (1999) señala que, durante 1982, el jefe de la maloca bora estaba constantemente enfermo, y que muchos de los miembros atribuían esto a la presencia de turistas (Ochoa; 1999. p. 14).

Gasché (1982) menciona como boras y huitoto de Paucarquillo inventaron un traje de baile, además de modificar danzas y rituales para representar ante los turistas (Gasché; 1982, p. 16). Estas transformaciones pueden entenderse como respuesta a un consumo turístico basado en la demanda de cierto imaginario colectivo del “buen salvaje” que desde el siglo XVIII continúa vivo en la sociedad occidental (Chaumeil; 2012).

El desarrollo del turismo en la zona también ha impactado en la elaboración de pinturas sobre llanchama para la venta de *souvenirs*. Como ya hemos expuesto en el apartado anterior, la tradición plástica de boras y huitotos se basaba en pinturas corporales efímeras, con características geométricas y trazado lineal, más no figurativa. El soporte siempre era el cuerpo, la vestimenta y en algunos casos la arquitectura; como en la

mayoría de las sociedades amazónicas, las artes visuales no estaban desligadas del uso cotidiano, sino más bien eran parte de rituales ceremoniales con una intrínseca vinculación cosmogónica.

En ese sentido, la realización de pinturas sobre llanchama está vinculado a la incursión de un mercado turístico, que más adelante llevará a la apertura de un mercado artístico fuera del ámbito local. En cuanto a la producción de souvenirs, ésta está condicionada a demanda de los turistas, que tienden a exotizar al nativo y su cultura, por lo que, en muchos casos, un pueblo determinado toma motivos visuales de otro, como es el caso de las formas del kené tomadas del arte shipibo-konibo que goza de más aceptación y valor en el mercado turístico (Chaumeil, 2012).

Como menciona Cortés Garzón, “el objeto que se produce como una artesanía, un souvenir, es pequeño, y aunque contiene fragmentos de memorias ancestrales, por lo general, está descontextualizado de un discurso visual y cultural, más amplio y complejo” (Cortés Garzón, 2021, p. 21)

Por otro lado, el funcionamiento del mercado artístico oficial responde a una lógica bastante distinta. Yllia (2009) propone que, para abordar este fenómeno desde la Historia del Arte, es necesario preguntarse:

¿Se trata de la conquista de nuevos espacios y géneros plásticos ganados a pulso por los mismos artistas indígenas amazónicos? O su presencia es reflejo de la incesante demanda del arte contemporáneo, un medio siempre ávido de propuestas radicales que sobrevaloran la alteridad. ¿No será lo novedoso tan solo una irrupción de lo ajeno? (Yllia, 2009, p. 96)

### 2.3 LA ESCUELA DE LA LLANCHAMA Y EL INGRESO AL CÍRCULO OFICIAL ARTÍSTICO

### 2.3.1 Orígenes

“La Escuela de la Llanchama” es un término acuñado por el historiador peruano Pablo Macera, a propósito de la presentación del catálogo de la exposición *Lágrimas del Piri-Piri* del pintor huitoto Rember Yahuarcani en la Biblioteca Nacional del Perú en 2004. Esta denominación agrupa diversos pintores indígenas de la cuenca del Ampiyacu, quienes desde hace ya varias décadas desarrollan una pintura con grandes cualidades narrativas y visuales que dista de las elaboradas para la venta turística. Esta pintura les ha permitido exponer en los círculos oficiales de arte, tanto en la capital como en el exterior.

Dicho planteamiento ha llamado la atención a investigadores y estudiosos del mundo de la antropología, la sociología y la historia del arte. En este último campo, Yllia (2011) sostiene:

Este género artístico, nuevo en su contexto, es el resultado de una de las exploraciones estéticas más significativas de las últimas décadas. En él, a través de una síntesis pragmática, conviven y dialogan formatos, simbologías propias y foráneas convirtiéndolo no solo en un medio de expresión, sino en un vehículo de fortalecimiento y transmisión de su etnicidad hacia el exterior (Yllia, 2011, p. 8)

En ese sentido, los pintores de la Escuela de la Llanchama en sus obras representan mitos, costumbres, fiestas y danzas de sus pueblos, así como pasajes de su historia, como la época del caucho, y otros más recientes como las tensiones entre el mundo moderno y las comunidades nativas. El repertorio visual de estos artistas gira en torno a la cosmovisión y la memoria histórica como un acto de resistencia cultural, siendo a la vez vehículo de transmisión de conocimiento ancestral y demandas actuales. Una suerte de reivindicación de su etnicidad.

El soporte característico de este nuevo género pictórico del que toma el nombre, es la llanchama, tela o lienzo artesanal que proviene de la corteza del ojé. Existen distintas variedades como *ficus insípida* y *ficus máxima*. El aprovechamiento de la corteza de este árbol, llamado por los boras páacámico, sirve para fabricar coronas, máscaras, vestimenta, además de lienzos (Soria, 2001).

Para elaborar una llanchama se extrae la corteza del árbol, y tras un proceso de lavado, chancado y estirado, se deja secar al sol, para poder usarlo como soporte pictórico. Los pigmentos que la mayoría de los artistas de la Escuela de la Llanchama utiliza son tintes naturales obtenidos de tierras, plantas, semillas, insectos, entre otros.

El uso de los recursos de su habitad para la pintura ritual y ceremonial es una característica ancestral de todas las sociedades amazónicas, como lo demuestran los registros de los primeros exploradores e investigadores que tuvieron contacto con la Amazonía<sup>3</sup> Sin embargo, el empleo de la llanchama como soporte bidimensional para la pintura con la que han ingresado al mercado es de uso reciente.

La producción de pinturas como souvenirs se inicia con la apropiación de lo figurativo para representar la flora y la fauna. Victor Churay, pionero de la Escuela de la Llanchama, en el documental *Buscando el Azul* de Fernando Valdivia, refiere:

Yo lo que empiezo a pintar es por una necesidad que tenía en el colegio de Pebas, entonces, por eso, hacía mis pinturitas para vender a los turistas, para poder cubrir mis necesidades que me pedían en el colegio. Yo pintaba, me acuerdo que primero pintaba pirañitas, pintaba maripositas. (Buscando el Azul: 07'48'')

También existen otros factores que influyeron en el desarrollo de este nuevo tipo de pintura. Yllia (2009) señala que, “el florecimiento de discursos plásticos por parte de los artistas indígenas, está estrechamente relacionado al reconocimiento político y social obtenido desde la década de los 70” con las nuevas políticas territoriales plasmadas en la Ley de Comunidades Nativas en 1974, y los programas de promoción del SINAMOS y, posteriormente con la conformación de organizaciones indígenas regionales y locales como la FECONA, en 1987 (Yllia; 2009. p. 100).

---

<sup>3</sup> Para profundizar el tema consultar los trabajos de antropología del arte del etnólogo alemán Theodor Koch.

En el escenario internacional, en 1982 las Naciones Unidas crea el Grupo de Trabajo sobre Poblaciones Indígenas y, en 1989, la OIT adopta el Convenio 169<sup>4</sup>, de vital importancia para los pueblos indígenas y tribales, que marcará un antes y después en materia de derecho internacional sobre la defensa de los territorios y la libre determinación de los pueblos originarios. Dicho convenio es rectificado por el Perú, en 1993, durante el primer gobierno de Fujimori.

La realización de concursos de pintura nativa organizados por diversas ONGs durante los años 80 y 90, contribuyeron a visibilizar este arte, así como a dar oportunidad a diversos pintores indígenas de presentar sus primeras exposiciones en galerías de arte limeñas. Tal es el caso de Víctor Churay, quien ganó el primer puesto en el IX Concurso de Dibujo y Pintura Campesina en 1995, organizado por la ONG SER (Servicios Educativos Rurales) e ILLA (Instituto de Lengua, Literatura y Antropología), así como en el Primer Concurso de Pintura Nativa sobre corteza de llanchama. Mitos y Leyendas de la Amazonía en 1996, organizado por ProArte (Soria: 2017, Yllia: 2009)

Durante los años que duró el Concurso de Dibujo y Pintura Campesina, además de Churay obtuvieron premios: Manuel Ruiz Mibeco (bora del Yaguasyacu) con *La construcción de la Maloca*; Mamerto Díaz Rodríguez (bora de San Andrés) con *La danza del sajino*; y Mauricio Rubio Rodríguez (Huitoto de Pucaurquillo) con *Maloca Huitoto y su costumbre tradicional*. (Yllia, 2011). Rubio comenta que los premios entregados a los ganadores constaban de hachas y linternas (Rubio, Entrevista personal, 2022)

En el jurado calificador integrado por investigadores, antropólogos, educadores y críticos de arte no había la presencia ningún nativo. Se calificaba el tema estético, uso de color, técnica, originalidad y relevancia del tema. Estos concursos impulsaron la revalorización de las culturas indígenas, sus aportes estéticos y su acervo ancestral.

---

<sup>4</sup>El Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales de la Organización Internacional del Trabajo tiene dos postulados básicos: el derecho de los pueblos indígenas a mantener y fortalecer sus culturas, formas de vida e instituciones propias, y su derecho a participar de manera efectiva en las decisiones que les afectan. En base a éste último se elabora en el Perú la Ley de Consulta Previa 29785, ley que recoge el derecho de los pueblos indígenas a ser consultados de forma previa sobre las medidas legislativas o administrativas que afecten directamente sus derechos colectivos, sobre su existencia física, identidad cultural, calidad de vida o desarrollo.



Al igual que estas plataformas, la labor académica del Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (SHRA), contribuyó a generar espacios de reflexión y transformación donde diversos artistas indígenas desarrollaron su potencial creativo, mediante un proceso de introspección cultural sumergiéndose en sus raíces étnicas (Soria, 2017).

Las investigaciones amazónicas del SHRA comienzan en 1997 con Pablo Macera, fundador del seminario, en alianza con la UNESCO y el INC, elabora diversos proyectos con el objetivo de “establecer puntos de encuentro entre la cultura escrita y las representaciones simbólicas de las culturas nativas” (Soria, 2017, p. 104). La modalidad de trabajo consistía en la visita de artistas a la sede del SHRA en la ciudad de Lima, donde a partir del diálogo intercultural con los investigadores, elaboraban un conjunto de obras, como pinturas, cerámicas, bordados, esculturas, entre otros.

Entre los artistas que trabajaron con el SHRA estaba Víctor Churay, invitado por Macera a escribir e ilustrar los relatos bora que formaban parte del proyecto “Quilca-Llanchama”. El trabajo pictórico que realizó durante su estadía en el SHRA son obras de gran valor plástico, histórico y antropológico, en él refleja el universo mitológico del pueblo bora, traduciendo el lenguaje oral, característico de la transmisión de conocimientos de las sociedades amazónicas, a un discurso visual figurativo. (Yllia, 2009)

También participaron en el seminario los artistas shipibos: Elena Valera, Lastenia Canayo, Robert Rengifo y Roldán Pinedo. Ellos ilustraron una serie de relatos orales de su pueblo, así como también, plasmaron la fauna de la Amazonía sobre telas de tocuyo acompañadas de los diseños ancestrales del *kené*. En cuanto a la región de la selva central, el SHRA recibió a Enrique Casanto, artista e investigador de la cultura asháninka, quien junto con Macera, publicó *El poder libre Asháninka. Juan Santos Atahualpa y su hijo Josecito*, narración histórica y mitológica sobre la rebelión de este personaje contra los españoles. Casanto, además, realizó las ilustraciones. De la región Junín, también estuvo el artista nomatsiguenga, Domingo Casancho, ilustrando los mitos y relatos de su pueblo.

En 2000, Pablo Macera elabora el proyecto *Madres/Niñas*, auspiciado por la UNESCO, donde madres nativas, relatan e ilustran los cuentos que narran a sus hijas según la tradición de cada pueblo. En este proyecto participaron las artistas shipibas: Lastenia Canayo, Zoila Franchini, Diana Rodríguez, Anita Angulo, y la asháninka Edith Casanto.

En ese sentido, la labor del SHRA abrió un espacio importante para el intercambio de conocimientos entre la cultura indígena y la occidental, así como consolidó la apropiación de un lenguaje visual figurativo en artistas acostumbrados al diseño lineal y geométrico, que ya había tenido un acercamiento con la incursión de la venta de artesanías turísticas. Este esfuerzo por plasmar su cosmovisión en un discurso narrativo que pueda ser mejor asimilado por la cultura hegemónica, está imbuido en una corriente de revalorización de su etnicidad, y reafirmación de la memoria histórica de sus pueblos.

Yllia (2017) describe este proceso como antropofagia cultural:

Como el sistema artístico y cultural excluyó de sus fueros las expresiones estéticas de sus pueblos de origen, desconociendo que responden a cánones y a lógicas de producción diferentes, las nuevas generaciones se han apropiado de sus códigos, dinámicas de circulación y consumo del arte occidental (Yllia, 2017, p. 388).

Con la confluencia de los factores antes mencionados, y el surgimiento de una nueva generación de curadores y promotores como Christian Bendayán, Gredna Landolt, Luisa Elvira Belaunde, Giuliana Borea y María Eugenia Yllia, entre otros, que apuestan por el arte indígena amazónico, y generan los espacios necesarios para difundir sus obras, la Escuela de la Lanchama se ha consolidado dentro del círculo oficial de arte limeño y generado un espacio en que los artistas nativos firman sus obras, de esta manera, el anonimato desaparece.

Borea (2010), señala cuatro exposiciones que contribuyeron al ingreso de estos artistas al círculo de arte oficial limeño: *El Ojo Verde. Cosmovisiones Amazónicas* (2000) presentada en la Fundación Telefónica y curada por Pablo Macera y Gredna Landolt; *Serpiente de Agua. La Vida Indígena en la Amazonía* (2003) presentada en la Estación de los Desamparados, curada por Alexander Surrallés y Gredna Landolt; *Amazonía al Descubierto. Dueños, costumbres y visiones* (2005) exhibida en el Museo de Arte de San

Marcos con la curaduría de Pablo Macera, Gredna Ladolt y Christian Bendayán; y *La Piel de un río. La Amazonía en el Arte Contemporáneo* (2008) presentada también en el Museo de Arte de San Marcos, curada por Christian Bendayán.

A lo largo de la década de 2000 estas muestras colocaron a la Amazonía en el mundo del arte peruano contemporáneo, situando la propuesta estética de los artistas al mismo nivel que las narrativas etnográficas de sus cuadros. Al respecto de este escenario artístico, Borea afirma que “es el resultado de nuevos discursos y estrategias curatoriales, espacios de exhibición adecuados, patrocinadores clave, apoyo político, renovados sentimientos de nacionalismo, y un creciente espacio de producción intercultural de arte” (Borea; 2010, p.72 traducción propia).

El ingreso al círculo oficial artístico, también enfrenta al artista a la dinámica de un mercado económico muy distinto al de la venta de souvenirs, que valora el aura de las obras y su autenticidad, y funciona con una lógica ajena hasta ese momento a las sociedades amazónicas. Este ingreso ha creado tensiones internas en la propia construcción de su identidad, que se forma en relación a la mirada del otro, razón por la cual propicia una serie de reflexiones plasmadas en su quehacer plástico.

Rember Yahuarcani, al reflexionar sobre el tema, cuestiona la mirada del círculo oficial del arte hacia los artistas indígenas, quienes tienden a exaltar el discurso exótico en sus pinturas, en desmedro al nivel estético alcanzado como artistas:

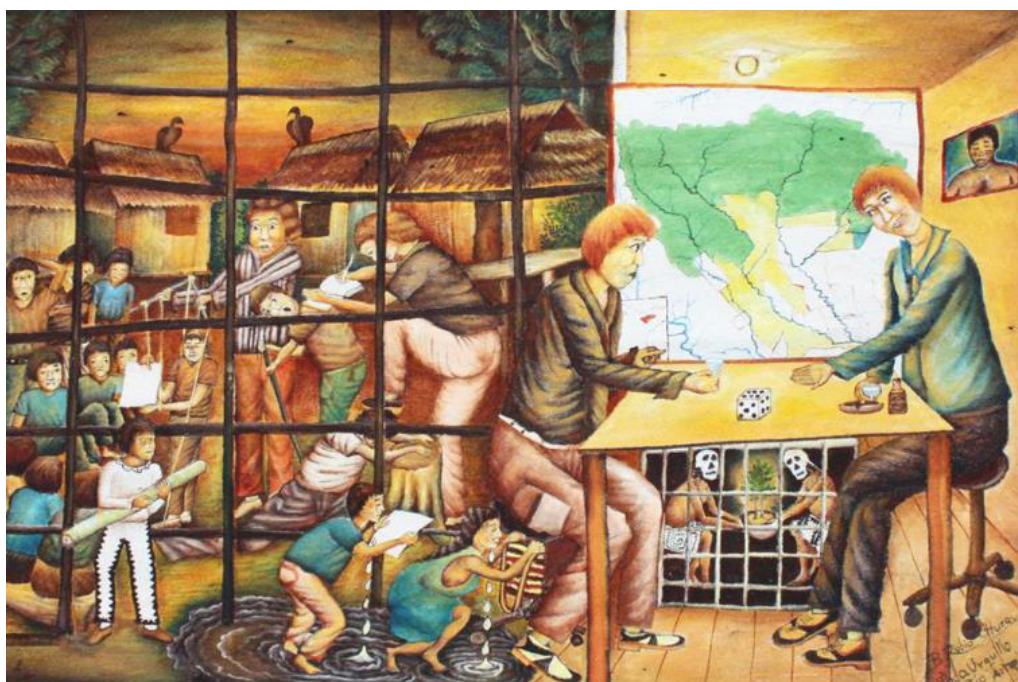
Entonces yo decidí estar más preparado, y empecé a aceptarme como un artista, no como un artista huitoto, no como un artista indígena sino como un artista peruano, como puedo ser en cualquier parte del mundo. Y, yo pensé que tenía algo que mostrar, y que ustedes algo que aprender si querían (Rember; 2010, p. 67 traducción propia).

En ese sentido, las obras de los pintores de la Escuela de Llanchama no sólo reflejan su cosmovisión, costumbres y mitos, sino también las tensiones sociales de nuestros tiempos, al renegociar no sólo su identidad a raíz de la modernidad, sino también el espacio que ocupan en la esfera pública y política del país, como podemos ver en el cuadro

*La autonomía negada* (Figura 11) de Brus Rubio donde critica el accionar del Estado, las ONGs, los investigadores, y denuncia, a su vez, la condición de abandono en la que se encuentran los artistas. Sobre el título de la obra, Rubio menciona:

Le puse ese nombre porque los planes de trabajo de los proyectos de desarrollo se hacen dentro de cuatro paredes, lejos de las comunidades, y luego las envían para las comunidades con los monitores, que son los que tratan con las autoridades. ¿Pero será que somos conscientes de lo que nos están dando, de lo que quieren para nosotros? Yo creo que no y por eso sentimos que tenemos esa autonomía negada. Son reflexiones sociales que plasmo en mis obras (Matos y Belaunde, 2014, p. 277).

**Figura 11**



Brus Rubio Churay. *Autonomía negada*. 2010. Tintes naturales y acrílico sobre llanchama. 60 x100 cm.

El universo pictórico de la Escuela de la Llanchara está poblado tanto de personajes y relatos míticos de la naturaleza, característicos de las sociedades amazónicas, como de narrativas de reivindicación étnica, y afirmación de una memoria colectiva que solo había sido expresada de manera oral. Esta corriente pictórica está, además, acompañada de exploraciones estéticas de gran valor, donde los artistas tienen la libertad para proponer y transformar su estilo.

### 2.3.2 Artistas

Los pintores de la Escuela de Llanchama poseen, cada uno, un estilo personal sin dejar de lado su identidad cultural. En la cuenca del Ampiyacu, tenemos como focos creativos al distrito de Pebas y a la comunidad indígena de Pucaurquillo. En este último conviven boras y huitotos, los primeros en la zona sur, y los segundos en la zona norte.

La mezcla de etnias es algo común, por lo que el origen de los miembros de los clanes puede remontarse a más de tres pueblos. Sin embargo, costumbres y lenguas nativas se están perdiendo debido a que los jóvenes prefieren emigrar a ciudades aledañas como Pebas, Iquitos y Leticia, en busca de oportunidades más acordes para insertarse en la vida urbana. Es por eso que el trabajo de los artistas de la Escuela de la Llanchama resulta importante porque reafirma sus valores culturales.

A continuación, nos detendremos en tres representantes de la citada Escuela de la Llanchama: Víctor Churay Roque, Santiago Yahuarcani y Rember Yahuarcani.

#### 2.3.2.1 Víctor Churay Roque (1972-2002)

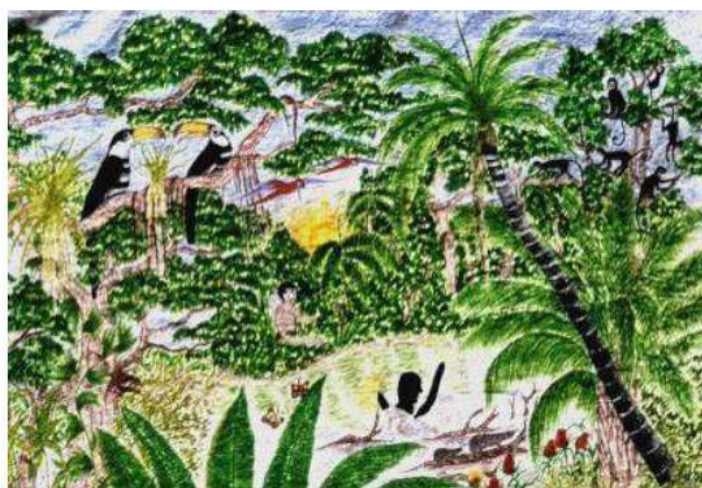
Víctor Churay Roque, considerado el iniciador de la Escuela de la Llanchama, es el primero en exponer sus obras en galerías limeñas. Con él se iniciaron los trabajos interculturales del Seminario Rural de Historia Andina que posteriormente abrió las puertas a otros artistas amazónicos a la escena cultural limeña e internacional.

Churay Roque nació el 13 de agosto de 1972 en la comunidad bora de Pucaurquillo; hijo de Víctor Churay Flores, curaca del clan Pelejo y Lea Roque del clan Aguaje. Sus abuelos fueron sobrevivientes de la época del caucho y del traslado del Putumayo. Durante su infancia elaboró artesanía que vendía en ciudades como Pebas e Iquitos (Yllia, 2011).

A inicios de la década, gana dos concursos nacionales de pintura, el IX Concurso de Dibujo y Pintura Campesina con *Los dos sacadores de hoja de Paraná* (1994) y el Primer

Concurso de Pintura Nativa sobre corteza de llanchama. Mitos y leyendas de la Amazonía, con *El hombre encantado* (1995) (Figura 12), que lo llevan a viajar por primera vez a Lima. Gracias a estos certámenes, en 1997, presenta su primera individual *El medio ecológico de la cuenca del Ampiyacu* en la Galería Formas. Posteriormente, conoce a Pablo Macera, quien lo invita a participar en su proyecto. (Yllia, 2011 p. 62)

**Figura 12**



Victor Churay Roque. *El hombre encantado* (1995) Tintes naturales sobre llanchama. Ubicación desconocida.

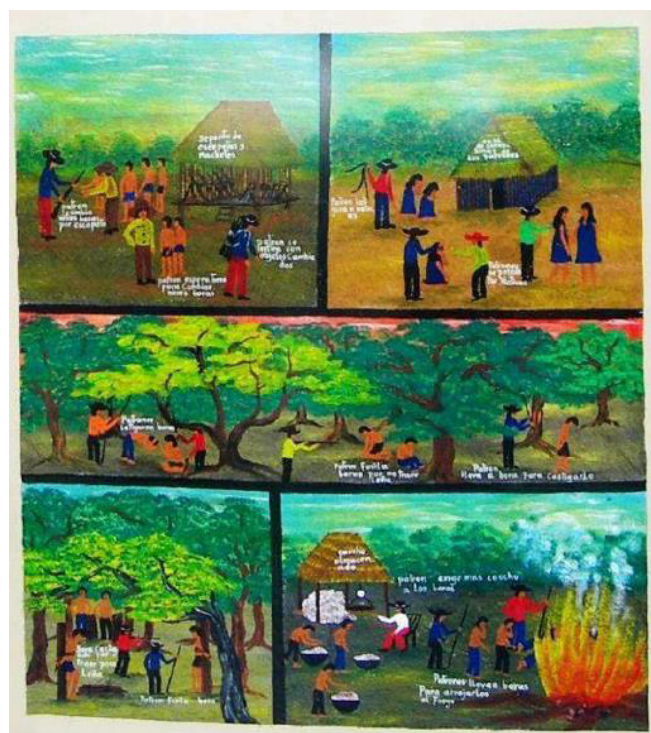
Gracias a sus pinturas es reconocido en diversos medios escritos, como el diario La República. En 1998, un artículo publicado por Pedro Escribano lo describe como el *Guamán Poma Amazónico* (Yllia, 2011, p. 117). En esta etapa conoce a los artistas Alberto Quintanilla y Pablo Amaringo; la influencia de este último se notará en el desarrollo de su obra.

Durante su estancia en Lima, se vincula al cineasta Fernando Valdivia, quien le propone la realizar el documental *Buscando el Azul*. La notoriedad ganada en su pueblo natal, se observa en un extracto del documental en el momento en el cual la hermana de Churay relata que cuando él regresaba a su pueblo proveniente de Lima, “la gente le recibe como si estuviera llegando un alcalde, un gobierno, así como una autoridad” (Valdivia, 2003). Sus vecinos también afirman que él es “una persona que directamente defiende la cultura nuestra de acá de los boras”. (Valdivia, 2003)

Victor Churay ingresa a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Mayor de San Marcos para estudiar Historia, sin embargo, su carrera intelectual como artística fueron truncadas por su abrupto fallecimiento en el 14 de abril del 2002.

En sus inicios, la obra de Churay Roque, como producto del trabajo con el SHRA, tiene un carácter narrativo y didáctico, en ella traduce la tradición oral de su pueblo a la pintura. El trabajo en el SHRA incluía las narraciones de su padre que el pintor trasladaba a las llanchamas. Estas historias incluyen episodios traumáticos para el pueblo bora como la época del caucho y el régimen de terror implantado por los barones de las gomas silvestres, asunto reflejado en el cuadro *Los castigos a los boras* (1998) (Figura 13).

**Figura 13**



Victor Churay Roque. *Los castigos a los boras* (1998) 80 x 73 cm. Tintes naturales y pintura industrial sobre llanchama. Colección Pablo Macera

Esta pintura marca un hito en la representación de la memoria histórica que portan las comunidades nativas del Ampiyacu sobre el Escándalo del Putumayo. La acción de recordar por generaciones posteriores episodios traumáticos “implica un mayor grado de mediación y fragmentariedad de las memorias, así como una mayor intensidad

subjetiva y psicológica causada por el vacío de lo recordado”. (Martínez: 2017, p. 163) Sin embargo, esto no niega ni condiciona lo recordado, sino más bien responde a una necesidad histórica de ser reconocidos, validados y resarcidos.

Si bien el boom cauchero y sus consecuencias está bien documentado, la reconstrucción de la memoria por parte de las comunidades nativas es un acto relativamente nuevo, sobre todo al plasmar el acontecimiento en una obra pictórica.

De este mismo período data la *Fiesta del Pijuayo*<sup>5</sup> (Figura 14), una de las obras más conocidas. Sobre un soporte de llanchama y con tintes naturales, Churay narra la fiesta que evoca la hazaña del primer sembrador de esta planta en la tierra. Según Ochoa e Yllia (2018:87), estudiosas de la obra de Churay Roque, “esta obra plasma desde la perspectiva indígena contemporánea el relato visual de una festividad y la vigencia del conocimiento y el aprovechamiento ancestral de la palmera en la actualidad” (Ochoa e Yllia 2018 p. 87).

**Figura 14**



Victor Churay Roque. *La Fiesta del Pijuayo* (1998) 90 x 153 cm. Tinte natural y acrílicos sobre llanchama. Colección particular.

---

<sup>5</sup> El pijuayo es una palmera nativa de América Central y América del Sur. Su nombre científico es *Bactris gasipaes*. El tallo se utiliza para elaborar muebles, mientras que el fruto es comestible.



El mito del pijuayo en el pueblo bora tiene diversas versiones conocidas gracias a la tarea de algunos investigadores, a pesar de ello, mantiene la esencia de un discurso que narra la hazaña del héroe al conseguir la palmera del pijuayo, aunque el dueño de la planta, un ser que vive bajo el río, no quiere compartirlo. Esta narración incluye intercambios sociales entre los seres míticos y los humanos, característica constante en los relatos de los pueblos amazónicos.

Luego de su permanencia en el SHRA, e influido por el pintor Pablo Amaringo, Churay Roque experimenta con la técnica del acrílico, que le permite una gama de colores más amplia. De esta manera incendia su paleta con pigmentos luminosos. Esta etapa pictórica estaba acompañada por la ingesta de ayahuasca<sup>6</sup>. De esta época datan los cuadros *Visión de Ayahuasca* (1999), *Conversión del curandero* (2000) (Figura 15), entre otros. En este último plasma la metamorfosis del chamán, figura de gran importancia en las sociedades nativas.

### **Figura 15**

---

<sup>6</sup> La Ayahuasca conocida con el nombre científico de *Banisteriopsis caapi* es una planta sagrada para los pueblos amazónicos. Con propiedades psicoactivas es de suma importancia en la vida religiosa y cultural de los pueblos indígenas amazónicos de América del Sur (Yllia, 2011, p. 94).



Víctor Churay Roque. *Conversión del curandero* (2000) 53 x 54 cm. Técnica mixta sobre llanchama. Colección particular.

A falta de conceptos teóricos que aborden la cosmología indígena amazónica, Viveiros de Castro (2008) sugiere el término *perspectivismo relativista* para denominar la característica esencial de estas sociedades. El *perspectivismo* es entendido como una concepción según la cual el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no-humanas, que lo aprehenden desde distintas perspectivas. Debido al carácter relacional de estas sociedades, los animales también se consideran a ellos mismos humanos, se ven como humanos, solamente los diferencia la forma, es decir la envoltura (ropa) que estos traen puesto, pues debajo de ésta hay una forma humana que sólo puede ser vista por su misma especie o por los chamanes, ya que son seres transespecíficos.

Cuando los chamanes se visten con las ropas de otra especie, no están solo emulando las características físicas de esa especie, sino también los puntos de vista e intencionalidades inherentes a ese cuerpo. La metamorfosis del cuerpo es para lo que los occidentales sería

la conversión espiritual: un momento definitorio y una ceremonia ritual con todas las implicancias que esta supone.

En 2001, Churay Roque pinta *Autorretrato* (Figura 16), homenaje a la obra de Amaringo *Mundo de los yacurunas*. Para Yllia (2009), el empleo por parte de Churay Roque de un género occidental como es el autorretrato muestra como el artista se apropia de él para afianzar su identidad étnica.

**Figura 16**



Víctor Churay Roque. *Autorretrato* (2001) 90 x 120 cm. Técnica mixta sobre llanchama. Colección particular.

El temprano fallecimiento del artista no permitió ver el desarrollo de su estilo ni la evolución de su discurso. Sin embargo, su trayectoria artística abrió nuevos espacios para que otros pintores indígenas puedan exponer sus obras en los círculos oficiales de arte de la capital y también del extranjero.

#### 2.3.2.2 Santiago Yahuarcani (1960)

Santiago Yahuarcani nació en 1960 en Pucaurquillo, comunidad nativa en la cuenca del Ampiyacu. Por el lado paterno es kukama, y por el lado materno es huitoto, específicamente del clan Aymenu, que significa garza. Su nombre en huitoto significa “El

hijo del crecimiento”. Su obra la ha dedicado a rescatar las tradiciones del clan Aymenu con el que se siente identificado (Yahuarcani, S, 2014)

Se inició pintando pequeñas llanchamas que vendía a los turistas con temas de la flora y fauna, con la idea de abordar nuevas temáticas, por esta razón ahondó en el origen de su clan para lo cual le preguntaba a su madre por los mitos e historias de los huitotos:

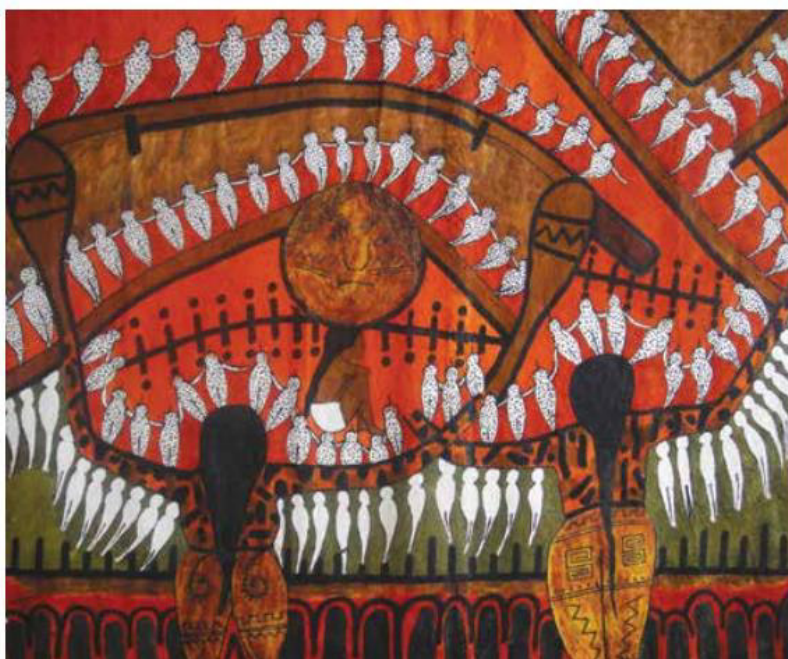
Entonces mi mamá me contó que, en el principio, en la fundación de la tierra, había una pareja que tenía un niño que se llamaba Fídoma. Él era un niño muy vago que no quería ir a la chacra, no quería cultivar, no quería sembrar la yuca. Solo se dedicaba a explorar y a buscar colores en toda la montaña, la selva. Se dedicaba a buscar las hojas, las raíces, las semillas, las cortezas. Ése era su mundo [...] Entonces, su papá ha conseguido tela, ese soporte, la llanchama y la ha amarrado a Fídoma [...] En aquellos tiempos los insectos, las mariposas, las aves y los animales no tenían color. Todos eran incoloros. Entonces Fídoma les fue poniendo colores a todos los animales. Para él era una alegría lo que hacía, ese era su mundo. A los insectos, a los saltamontes, al camaleón, a todos, a los pájaros, a los animales, a todos les iba poniendo colores (Matos y Belaunde, 2014, p. 231)

Este relato ha sido narrado también a Alberto Chirif por Yahuarcani, con motivo del libro *Después del caucho* (2017), en el que Santiago participó brindando su testimonio. Chirif le consulta al antropólogo Jurg Gasché, especializado en la gente del centro, sobre el personaje del relato Fídoma, y éste le responde que no ha escuchado este mito, pero que puede entenderse como “el resultado de una acción mitopoética actual que demuestra que el pensamiento mítico sigue vigente hoy en día y produce nuevos mitos que corresponden a nuevas situaciones y exigencias de explicación tradicional” (Chirif, 2017, p. 330)

La transformación constante es una característica de las sociedades amazónicas. Los mitos no son inamovibles, sino que están en constante recreación, y es en esta acción que mantienen su vigencia y su sentido. La transmisión del conocimiento ancestral es oral, por lo que está sujeta a modificaciones a lo largo del tiempo. Al introducir un nuevo elemento en su cotidianeidad como es la pintura bidimensional es lógico que se busquen explicaciones nuevas como menciona Gasché para darle sentido a la nueva actividad.

En ese sentido, la obra de Santiago Yahuarcani recrea mitos y relatos orales del clan Aymenu. Como el mismo afirma todas sus pinturas son historias, como en *La danza de las ranas*, donde relata el origen de la piel húmeda de las ranas, o *Danza de la Buinaima* (Figura 17), que narra la historia de esta divinidad huitoto.

**Figura 17**



Santiago Yahuarcani. *Danza de Buinaima*. (2011) 100 x 140 cm. Tintas naturales sobre llanchama. Colección Museo de Arte de San Marcos.

Mientras esta pintura se encuentra en la Colección del Museo de Arte de San Marcos, *Cosmovisión Aimeni* (2012) (Figura 18), fue adquirida por el Museo de Arte de Lima en el 2016. En esta última obra retrata a diversos espíritus, seres místicos y personajes antropomorfos que forman parte de la cosmogonía huitoto.

**Figura 18**



Santiago Yahuarcani. *Cosmovisión Aimeni* (2012) 120 x 120cm. Tintes naturales sobre llanchama. Colección del Museo de Arte de Lima.

En cuanto al estilo de Santiago, podemos notar el característico horror al vacío que se aprecia en otros pintores indígenas, así como el uso de símbolos y formas tradicionales de su cultura. Su obra está poblada de seres invisibles que se aparecen en sueños como sonidos, que luego transforma en personajes, a través de la forma y el color.

Hay figuras que coinciden con un sonido, por decir con la palabra 'kbnshu'. Me parece que es el sonido de un animal que salta de dentro del agua y saca la lengua larga. Entonces al sonido lo voy convirtiendo en ser (Matos y Belaunde; 2014, p. 299).

El universo pictórico de Santiago Yahuarcani también está compuesto de vivencias de su pueblo en la época del caucho. La familia de Yahuarcani es descendiente de los clanes de la gente del centro trasladados del Putumayo, como la mayoría de los residentes del Ampiyacu. cuenta que su abuelo Gregorio fue trasladado de La Chorrera cuando tenía 16 años:

Mi abuelo Gregorio nos comentaba, cuando yo tenía al menos unos seis años, cuando vivíamos en Pucaurquillo [...] Nos contaba que cuando él era niño, tenía unos 4 o algo así, nos contaba que había una guerra. Porque mi abuelo era natural de La Chorrera, y mi abuela era de Sabana. Entonces cuando sucedió esa guerra entre Perú y Colombia todos los huitotos que vivían en la Chorrera, ellos no sabían a donde correr (Chirif, 2017, p. 320).

También narra las consecuencias que la época del caucho tuvo para el ordenamiento social de los pueblos nativos, y cómo repercutieron en la transmisión del conocimiento ancestral, pues los miembros más viejos que eran portadores de esta sabiduría, fueron los primeros en morir o ser abandonados, ya que no servían como mano de obra para los caucheros:

En la antigüedad, las personas mayores eran los chamanes. Ellos eran los que tenían conocimiento. Esas personas mayores han muerto porque ellas no podían cargar, no podían irse más al fondo para traer caucho. Todas las personas que eran nulas en esa época eran muertas. Y se iba terminando toda esa sabiduría que había progresado tantos años. ¡Cuántas personas mayores han muerto con esa sabiduría! Y no han podido transmitir ni a los jóvenes, ni a los niños porque no había ni dónde transmitir (Chirif, 2017, p. 328)

La pintura *El Corazón de los Barones del Caucho* (2012) (Figura 19) es una representación detallada de los vejámenes e injusticias cometidos por los caucheros a los indígenas. Es una de las obras más potentes que se ha pintado sobre la violencia cauchera por su gran minucia en la narración de los castigos. Posee un gran formato de 123 x 208 cm. Fue elaborada sobre llanchama con tintes naturales. Santiago realiza esta obra especialmente para la exposición *Imaginario e Imágenes de la Época del Caucho* (2012), curada por María Eugenia Yllia y Manuel Cornejo Chaparro, desarrollada en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega.

La composición de esta obra está dividida en cuatro niveles. En ellos relata diferentes acontecimientos históricos que no necesariamente sucedieron en el mismo momento. Se diferencian claramente dos tipos de personajes: los nativos y los caucheros. Los primeros

se encuentran desnudos cubiertos solo con taparrabos, mientras que los segundos, visten la indumentaria característica de la época: camisas, pantalones, sombreros blancos y botas negras; además portan armas y cartuchos.

**Figura 19**



Santiago Yahuarcani. *El corazón de los barones del caucho*. (2012). 123 x 208 cm. Tintes naturales sobre llanchama. Colección del Museo de Arte de Lima.

En el primer nivel, hombres y mujeres indígenas están apresados por sus tobillos al cepo horizontal. El cepo era uno de los castigos más utilizados por los caucheros, consiste en aprisionar los tobillos, las muñecas o la cabeza para inmovilizar al prisionero. Una vez en esta posición los torturaban, y en algunos casos los dejaban morir de inanición. Hacia el lado izquierdo encontramos cuatro formas de castigo y asesinatos diferentes, una más retorcida que la otra: desmembramiento por perros, fusilamiento, muerte a latigazos o quema de personas vivas.

En el segundo nivel continúan las escenas de castigos. A la derecha, una hoguera con personas arrojadas al fuego; otras reciben latigazos hasta la muerte. En el lado opuesto, cinco indígenas atrapados en un cepo que aprisiona muñecas, tobillos y cabezas. Todo esto sobre un campo lleno de huesos y cráneos, que indica la cantidad de muertes ocurridas a causa de estos castigos.



En el tercer nivel, jefes y capataces juegan a las cartas mientras beben licor, ajenos al dolor que infringen, en tanto los indígenas continúan sometidos a castigos como ahogamiento e inanición en pozos de varios metros de profundidad. A lo reseñado se le agrega la escena donde se pesa el caucho en una balanza, seguido de una fila de indígenas que regresan con el jebe recolectado.

Al centro de este nivel, un indígena de gran tamaño toca el maguaré. Sobre esta acción, don Gregorio afirmaba que los patrones les habían prohibido tocarlo:

Nuestro manguaré, el instrumento sagrado, fue prohibido, pues los patrones suponían que, a través de los sonidos, llamábamos a otros clanes para rebelarnos. Cuando escuchaban que se golpeaba el manguaré, inmediatamente sacaban a los presos del cepo y los asesinaban (Yahuarcani, R. 08 de agosto del 2021. Bicentenario: El genocidio cauchero en el Putumayo y otras memorias de la Amazonía. *El Dominical*)

El cuarto nivel localizado en la parte superior está referido a la arquitectura. A la parte derecha, la famosa Casa Arana, emplazada en la Chorrera, residencia de capataces y jefes, lugar que además servía como centro de almacenamiento del caucho. A su costado, se dos malocas, una de ellas en llamas, rodeada de hombres armados. Esta escena representa la historia del asesinato masivo de decenas de indígenas, que fueron encerrados y quemados vivos dentro de una maloca como represalia por el levantamiento de huitotos contra los caucheros en la sección de Atenas. Este relato ha sido narrado por el profesor huitoto Aurelio Rojas:

Cuentan que el encuentro duró como unos 15 días de tiroteos igualmente y viendo los soldados que estaban parejos, trataron de incendiar la casa por medio de trapos empapados de kerosene y amarrados en las puntas de unas flechas y lanzados al techo de la casa, por medio de tiros con pura pólvora; los paisanos al ver eso subían a apagar el fuego y allí morían con los tiros, pero siempre apagaban hasta que llegó el momento de no poder apagar, viendo esto se metieron al subterráneo y el incendio fue muy terrible, porque toneladas de caucho que habían puesto en todo el contorno interior de la pared del almacén también aumentó más el fuego y todo

cuanto derretía caía al subterráneo [...] Aquí murieron cientos de niños inocentes, juntamente bajo el brazo de sus indefensas madres. Un día duró toda la tragedia de nuestros antepasados que se habían sublevado por sus tratos inhumanos (Cornejo e Yllia, 2009, p. 188)

Existen otros testimonios que narran el mismo evento con algunas variantes, como el de Ramiro Rojas Paredes, recogido en *La historia jamás contada sobre la época del caucho* (2015), editado por Alberto Chirif. El colombiano Roberto Pineda en su artículo *Historia oral de una maloca sitiada en el Amazonas* (1989), también recopila testimonios similares que enmarcan la llamada “Rebelión de Atenas”.

Santiago Yahuarani, relata con gran crudeza pictórica el maltrato humano, la explotación desmedida y la impunidad de los caucheros.

Santiago Yahuarani no es el único artista en su familia, también lo son su hijo Rember, y su esposa Nereyda López. En 2009 realizó con Rember *Once Lunas*, exposición donde vincula los meses del año con las temporadas de las frutas de la selva. Para los huitotos el tiempo se cuenta de verano a verano, y cada fruto tiene su luna (Belaunde, 2010). Para esta muestra, Santiago realizó esculturas que simbolizan el dueño o dueña de cada planta, en su mayoría talladas en madera policromada. Por ejemplo, *El Pifuayo* (Figura 20), ser en forma de libélula, que corresponde al mes de febrero, enseña sus dientes protuberantes.

**Figura 20**



En 2021, junto a Nereyda López, inauguró *El lugar de los espíritus* en el ICPNA de Lima, muestra curada por Christian Bendayán. En ella reunió un conjunto de máscaras utilizadas en las fiestas huitoto, elaboradas con productos del bosque: trozos de llanchama, semillas, lianas, raíces, entre otros.

Actualmente, Santiago Yahurcani vive en Pebas, donde, además de trabajar en su chacra, continúa con su quehacer artístico, creando pinturas y esculturas para futuras exposiciones.

### 2.3.2.3 Rember Yahurcani (1986)

Rember Yahurcani es uno de los pintores contemporáneos más reconocidos del medio artístico peruano. Además de ser artista plástico también es escritor, ha publicado cuentos infantiles como *El sueño de la Buinaima* (2010), *El sueño de Fídoma* (2013), *El verano y la lluvia* (2014), que lo llevó a ganar el Premio Nacional de Literatura Infantil Carlota Carvallo de Núñez, en 2010.

Hijo del artista huitoto Santiago Yahurcani y de la artista tinkuna Nereyda López, Rember pertenece al clan Aymenu, nacido en 1986 en Ancón Colonia, distrito de Pebas, en la cuenca del Ampiyacu. En su niñez y adolescencia elaboraba artesanía para turistas con el fin de solventar gastos familiares; a los nueve años conoció que su abuela Martha pertenecía a un clan huitoto:

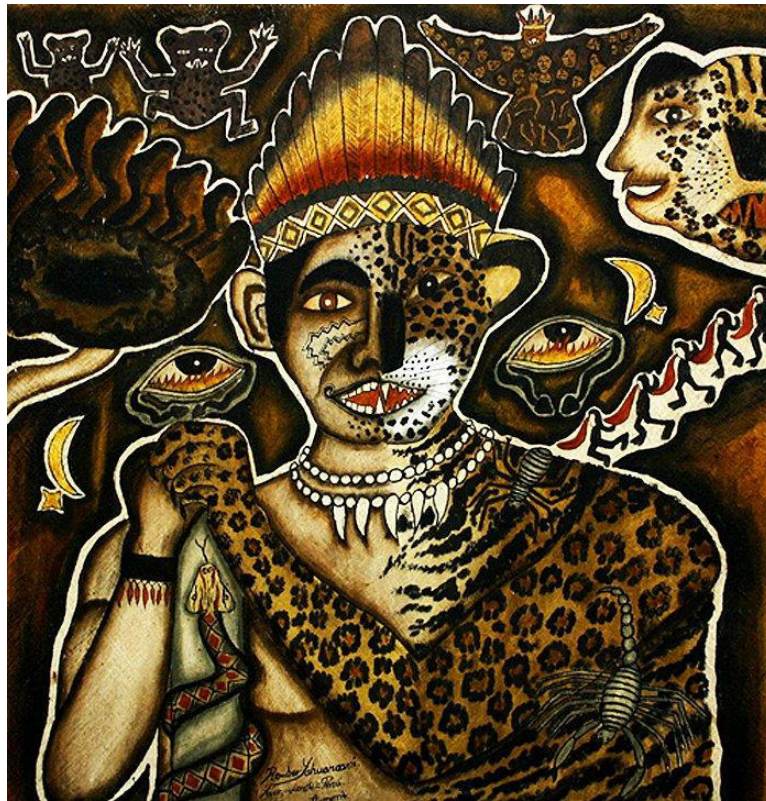
Yo no sabía que mi abuela era indígena ni nada de esas cosas [...] Y me doy cuenta a raíz de una tarea en la escuela que alguien tiene que narrar un cuento. Y yo voy y le pregunto a mi mamá y mi mamá me dice ‘pregúntale a tu papá y a tu abuela sabe un montón de historias’. Después a los 9, 10, 11 ya tenía más relación con Martha, la mamá de mi papá, y ya me sabía historias, había escuchado un montón. Ahí comenzó todo, ¿no? Y, después, la cuestión indígena (Martínez, 2017, p.171)

Gracias a la relación cercana entablada con su abuela, Rember se interesa en la mitología huitoto, la cual lo ha acompañado durante todo su quehacer artístico. Para él, “los mitos son los ríos donde navega la memoria de sus abuelos”, de los que él rescata el conocimiento y la sabiduría ancestral de su pueblo para plasmarlo en sus obras (Yahuarcani, R. 2014, p. 198).

A temprana edad, Rember aprendió de su padre, cómo elaborar llanchamas y qué elementos del monte utilizar para obtener colores. En 2003, su papá Santiago Yahuarcani es invitado a Lima para participar en la exposición *Serpiente de agua* en la Estación Cultural de Desamparados. Sin embargo, él decide enviar a su hijo Rember, quien, por primera vez, a la edad de dieciocho años, viaja a Lima para presentarse en la exposición curada por Gredna Landolt y Alexander Surrallés.

Esta primera incursión en el mundo artístico limeño, lo contacta con diversos agentes y promotores culturales interesados por su trabajo. En 2004, presenta su primera muestra individual, *Lágrimas de Piri Piri*, en la Biblioteca Nacional del Perú; en ella narra el universo mitológico del clan Aymenu. Entre las pinturas expuestas se encuentra *Aima* (2004) (Figura 21) en la cual retrata la transformación del chamán en otorongo. Los cuerpos en trasmutación serán uno de los temas más recurrentes de Yahuarcani en su pintura.

## **Figura 21**



Rember Yahuarcani. Aima. (2004). 120 x 100 cm. Tintes naturales sobre lanchama.

Con respecto a esta muestra, Pablo Macera, en la presentación del catálogo, señala:

Con esta exposición de Rember nos encontramos ante una verdadera tradición pictórica que llamaríamos Escuela de la Llanchama cuyo primer difusor en Lima fue el artista Bora Víctor Churay [...] Rember tiene delante suyo varios caminos y quizás deba recorrerlos todos al mismo tiempo. No es ni tiene porque ser visto ni llegar a ser un pintor folclorista. Menos todavía podría olvidar lo suyo, lo de siempre para pretender convertirse a lo moderno. Quizás en el futuro unifique más bien esas dos propuestas en un solo conjunto de color y figura (Macera; 2004, p.1)

De esta manera, Macera acuña *Escuela de la Llanchama* como el nombre del nuevo movimiento pictórico indígena nacido a orillas del Ampiyacu, y de alguna manera, también, logra profetizar el futuro artístico de Rember, donde se mezcla la innovación y con tradición.

A partir de estas primeras incursiones en el círculo oficial artístico limeño, Rember inicia su carrera pictórica; en ella atravesará diversas etapas hasta alcanzar su propio estilo. Borea (2010), en su artículo *Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and de enlarging of the Peruvian contemporary art scene* analiza las pinturas de Rember dentro del circuito oficial del arte y el correlato en la evolución de su pincel; y al respecto señala lo siguiente:

El trabajo de Rember Yahuarcani ha transitado por dos regímenes de valor distintos: del mercado turístico al escenario del arte contemporáneo. A lo largo de esta circulación, las referencias, las composiciones, los materiales, los colores, la autopercepción y los lugares de exhibición de Yahuarcani han cambiado y se han redefinido (Borea; 2010, p. 73).

En ese sentido, Borea (2010), al igual que Yllia (2011), sostiene que los pintores indígenas utilizan tecnologías occidentales con el objetivo de adquirir más herramientas para ingresar al mercado del arte, antes negado a artistas nativos.

Las primeras obras de Rember se caracterizan por representar mitos, rituales y costumbres, con un estilo narrativo que recuerda a las pinturas de su padre, Santiago Yahuarcani, y a las de Víctor Churay Roque. Observamos también el uso de tonalidades ocre y el clásico horror al vacío que caracteriza a muchos artistas indígenas. Estas pinturas destinadas en su mayoría al mercado artesanal del turismo, por lo tanto, respondían a la demanda de los visitantes.

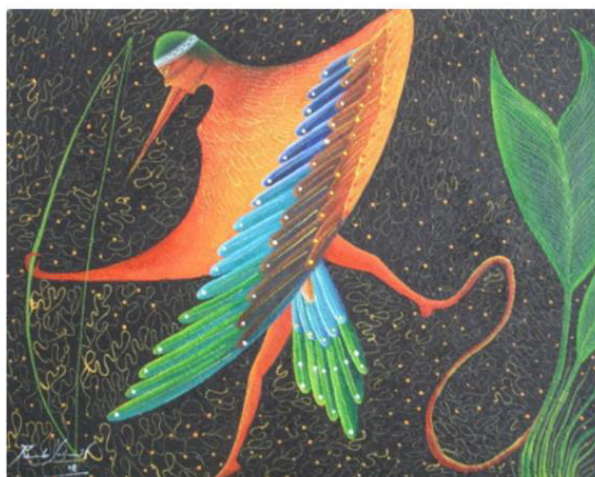
A partir de las exposiciones *Serpiente de agua* (2003) y *Lágrimas de Piri Piri* (2004), Rember comienza a alejarse de las escenas explicativas de rituales y costumbres para empezar a “evocar la mitología huitoto en su propio lenguaje” (Borea; 2010, p. 75). La composición de sus obras cambia; ahora se enfoca en un personaje de algún episodio y no en la totalidad del relato. De esta manera depura elementos, símbolos y “limpia” la composición.

Así mismo, abandona los tintes naturales por acrílicos luminosos, en tanto compositivamente coloca al personaje al centro del cuadro, como podemos observar en

*Jitoma* (2008) (Figura 22), obra en la cual nuevamente alude al carácter transformacional de los protagonistas del relato, pero ahora bajo otro enfoque estético. Rember teoriza sobre la evolución de su estilo al afirmar:

Se trata, quizá, de utilizar el lenguaje del arte contemporáneo. Lo que pasa con los pintores amazónicos es que estamos encasillados. Si eres un pintor indígena tienes que pintar un mito, tienes que pintar tus costumbres de cierta manera. Entonces, hay necesidad de romper ese molde, hay la necesidad de un quiebre urgente para llegar a una visión mucho más humana. (Belaunde; 2010, p. 337).

### Figura 22



Rember Yahuarcani. *Jitoma*. (2008). 40 x 54 cm. Tintes naturales y acrílico sobre llanchama.

En 2008, presenta *Llanchamas: Sólo Piel*, primera individual en la galería comercial de Arte 80 m<sup>2</sup>; a ella le sigue *Horizontes Sin Memoria* (2009) en la Galería de Arte Cossío del Pomar. Sobre estas dos exhibiciones, Rember afirma que “no todos los días un indígena llega a una galería comercial con sus mitos, historias, costumbres, fiestas y llanchamas”. (Yahuarcani, R; 2014, p. 203) De esta manera, Rember se posiciona de un sitio en el mercado artístico local, donde es reconocido como artista contemporáneo.

A partir de entonces, conquista espacios nuevos con un lenguaje plástico carente de la etiqueta de ‘pintura indígena’ sino como una pieza contemporánea nacida en el seno del indigenismo amazónico, pero con evolución, estilo e identidad propia”. (Yahuarcani, R; 2014, p. 206)

Rember es consciente de la dinámica del mercado de arte contemporáneo y lo que implica desenvolverse en un medio como este. Comenta que ha recibido apoyo de diversos mentores, como la antropóloga Luisa Elvira Belaunde, quien lo ayudó a comprender las reglas del sistema. En ese sentido, decidió explorar nuevos soportes para su pintura, razón por la cual cambia las lanchamas por lienzos que le permitieran realizar cuadros de mayor formato, explorar con colores luminosos, dar mayor independencia y espacio a sus personajes, además de trabajar conceptos más elaborados. Rember tiene identificado el lenguaje que funciona en las galerías de arte:

El concepto de exposición de arte no es una cosa indígena, ni amazónica. El arte es así una cosa muy europea. Entonces uno, quiera o no quiera, tiene que estar sujeta a esas reglas del arte contemporáneo, el arte europeo, ¿no? Para entrar al mundo de las galerías de Lima uno tiene que adecuarse a algunas reglas. (Belaunde; 2010, p. 337)

A pesar de su exitosa incursión en el mercado artístico, continúa firme en sus raíces indígenas, de las que bebe para alimentar su pintura, y que comprometen su pensamiento.

En 2012, junto a su abuela Martha, y a Santiago, su padre, es invitado para realizar un mural en La Chorrera, Colombia, la zona más importante de la explotación cauchera a comienzos del siglo XX, donde los bisabuelos de Rember habían nacido y fueron forzados al exilio.

El mural que pintaron en la Casa Arana se tituló *El grito de los hijos del Tabaco, la Coca y la Yuca Dulca* (Figura 23), fue iniciativa del gobierno colombiano como motivo de la conmemoración de los cien años del genocidio del Putumayo. Entre las etnias que estuvieron presentes en la ceremonia estaban boras, huitotos, ocainas, andoques, resigaros y muruna. El mural con una longitud de 60 m<sup>2</sup>, es el más grande pintado por Rember hasta ahora. El contenido del mural fue decidido previo debate entre los líderes tradicionales de la zona, hace- un recorrido histórico de la sociedad indígena del Putumayo. Plasmado de izquierda a derecha, comienza con la paz y tranquilidad previa a la llegada de los caucheros, continúa con el régimen del terror y la violencia producto del boom de las



gomas, para finalizar en un futuro donde se recuperan la libertad y la abundancia (Chirif; 2012).

Como huitoto, esta experiencia fue para Rember muy emocionante, pues encontró a su familia que no conocía. Así mismo, tuvo sentimientos encontrados pues los recuerdos de la injusticia vivida durante el boom cauchero, solo le trajo terror, coraje y tristeza; y como él menciona “no hay justificación alguna ni perdón para tanta violencia” (Yahuarcani, R. 2014, p. 207).

**Figura 23**



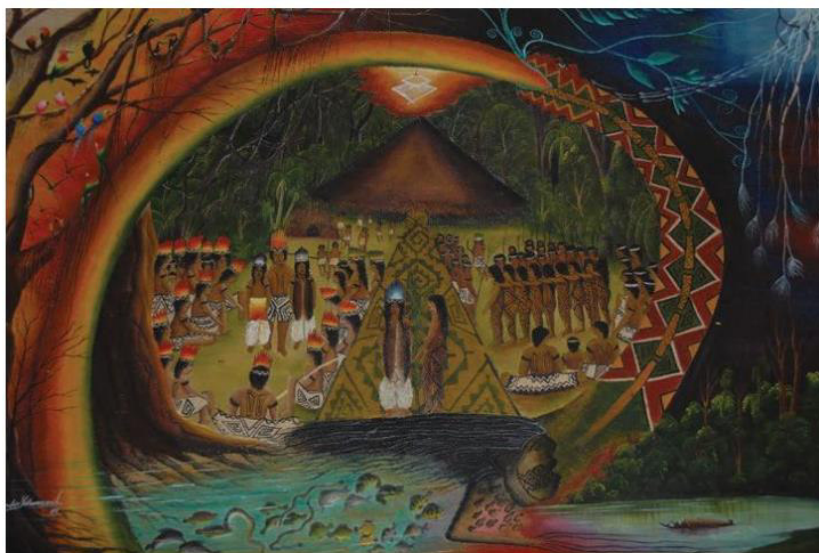
Varios artistas. *El grito de los hijos de la coca, el tabaco y la yuca dulce*. 10 x 4 m. Mural en la Casa Arana. La Chorrera. Colombia.

Sobre este mural, Rember afirma: “Acepté la responsabilidad de proteger y transmitir el conocimiento recibido de mi abuela y por ende la de los huitotos”. Tarea realizada no sólo en este mural sino a lo largo de toda su carrera artística.

Con relación al boom del caucho, Rember también pintó *Cosmovisión Femenina* (2006) (Figura 24), que, aunque no alude específicamente al tema cauchero, se inspira para una de las escenas en la fotografía de Rodríguez Lira (Figura 25), tomada durante la época del caucho; en ella retrata a una fila entrelazada de mujeres bora u ocainas desnudas, cuya

identidad étnica está plasmada en la pintura que cada una luce sobre su cuerpo. Probablemente esta fotografía fue realizada durante la realización de alguna ceremonia tradicional.

**Figura 24**



Rember Yahuarcani. *Cosmovisión Femenina*. (2004). 90 x 100 cm. Técnica mixta sobre llanchama. Colección Luisa Elvira Belaunde.

**Figura 25**



*Muchacha boras*. Fotografía de Manuel Rodríguez Lira. Informe “La Defensa de los caucheros” Rey de Castro, Carlos Larrabure y Correa, Pablo Zumaeta, y Julio Cesar Arana.

La fotografía en cuestión forma parte del Informe “La Defensa de los Caucheros” de Rey de Castro, documento que, como hemos visto, buscaba generar duda sobre la veracidad de las acusaciones contra la empresa de Arana, exaltando el carácter violento y salvaje de los nativos del Putumayo. Para Cornejo e Yllia (2009), “los imaginarios visuales ‘oficiales’ constituidos por la información fotográfica recopilada de la zona, se van a convertir en fuentes directas utilizadas además de los científicos sociales, por los mismos indígenas en la construcción de su alfabeto visual” (Cornejo e Yllia; 2009, p. 193). En este caso, Rember reinterpreta la imagen, apropiándose de los símbolos de la cultura visual cauchera para construir su propio imaginario mítico.

La pintura en cuestión narra episodios de la historia de la luna y su hermana, que forman parte de la cosmovisión aymenu. El artista utiliza dicha fotografía con un nuevo significado de la imagen al introducirla en un relato mítico que tiene el propósito de afirmar y reivindicar la cultura de su pueblo.

Rember también participó en el documental *Historias del caucho en la Amazonía peruana* (2016), del antropólogo visual Wilton Martínez. Este documental, producido por Dirección General de Educación Básica Alternativa, Intercultural Bilingüe y de Servicios Educativos en el Ámbito Rural (DIGEIBIRA) del MINEDU, tiene como objetivo que los estudiantes de educación secundaria y superior conozcan la época del caucho y las repercusiones de ella sobre los pueblos indígenas del Putumayo. En uno de los pasajes del documental, Rember cuenta cómo se enteró del boom cauchero:

Mi relación con el caucho y la historia del caucho no fue con mi papá, sino de frente con mi abuela. Entonces, para un chico de 12 años eran cosas increíbles. No tenía una reacción de tristeza ni de angustia simplemente estaba escuchando una historia. Ya muchos años después con fotografías, con otros textos y con otros informes, ya, y enterándome de otros genocidios en el mundo, también te das cuenta que es una cosa increíble que haya pasado en un gobierno pues, democrático [...] Yo solo he pintado una imagen del caucho, no he pintado más, no quiero pintar esa época, al menos no en estos momentos, no. La única cosa que me causa a mí el tema del caucho es una cuestión de tristeza, de dolor, y me trae

a la mente el rostro de mi abuela contándome del caucho con los ojos con lágrimas (Martínez; 2016).

En 2017 en el Lugar de la Memoria (LUM), se inauguró la muestra colectiva *Memorias del Caucho: revelaciones del bosque humano* con las pinturas de los artistas involucrados en el documental, entre los que estaban Brus Rubio Churay, Pablo Taricuarima y Rember Yahuarcani.

Sobre el mismo tema, en 2022, se estrenó la película *El Canto de las Mariposas* de Núria Frigola, donde Rember es el protagonista. En este film, Rember emprende un viaje a La Chorrera, guiado por la voz de su abuela Martha, ya fallecida. Allí encuentra a los descendientes del clan Aymenu del Putumayo colombiano, donde se reencuentra con huiototos y afirma sus raíces étnicas alrededor de la memoria colectiva de este pueblo.

## **CAPÍTULO III:**

### **BRUS RUBIO CHURAY**

#### 3.1 PRIMEROS AÑOS

Brus Rubio Churay nació en 1984 en Pucaurquillo, comunidad indígena fundada en los años 30 por los hermanos Loayza, durante el segundo traslado de población nativa del Putumayo. Pucaurquillo está ubicada a la orilla del río Ampiyacu, afluente del Amazonas, antigua propiedad de J. C. Arana, traspasada a Miguel Loayza, como parte de su liquidación por el tiempo trabajado en la Peruvian Amazon Company (Chirif; 2017, p. 185). La mayoría de los actuales miembros son descendientes de las víctimas del boom cauchero del Putumayo. Pucaurquillo está dividido en dos zonas desde su fundación; en la oeste se asentaron los boras, y en la este, los huitotos.

Brus es el tercero de siete hermanos. Su padre fue Marcelo Rubio, líder murui-huitoto, y su madre, Marlene Churay Roque, hija de un curaca bora. Brus cuenta que fue su mamá la que se mudó al lado huitoto cuando la tradición indicaba lo contrario:

Mi papá era huérfano, no tenía papá, no tenía base de conocimiento, pero sí tenía cuñado que es curaca. Su hermana es mujer de curaca. Entonces la trajo a mi mamá a vivir al lado huitoto, y normalmente la mujer es que jala hacia el lado donde que hay más poder, más dominio, que era el de su papá que era curaca. Y así mi mamá vino al lado huitoto (Chirif, 2017, p. 338)

Los Huitotos se dividen en dos categorías: Murui y Muinane. Los Murui son gente de la cabecera de los ríos (occidente); y los Muinane son grupos de la desembocadura (oriente). Esto con respecto a su lugar de origen es decir la zona entre los ríos Caquetá y Putumayo. Cuando sucedió el traslado de ellos al Ampiyacu, los distintos clanes de los murui y muinane se mezclaron entre ellos, así como con otras etnias como los boras y los ocainas. Sin embargo, algunos miembros aún mantienen sus orígenes y sus denominaciones como es el caso del padre de Brus, que pertenece al grupo Murui.

Aunque la tradición cultural de Brus es la mezcla de murui-huitoto y bora, él no habla ninguna de las dos lenguas, debido a que sus padres se comunicaban solo en castellano con sus hijos.

El padre de Brus fue un reconocido dirigente de la zona, que luchó públicamente por los derechos de su pueblo. Brus cree haber heredado su vena de líder. Sin embargo, como sucede con muchos jóvenes, la relación con su identidad étnica no ha estado exenta de conflicto sobre todo al momento de reconocerse como indígena frente a la sociedad occidental. Cuando Brus asistía a un colegio secundario de Iquitos, no reconocía abiertamente sus orígenes por miedo a ser discriminado, aun así, esta experiencia terminó por reafirmar su identidad: “Y ahí en verdad yo he sentido quién soy yo. Porque uno no se puede engañar, la apariencia, no se puede engañar de dónde venimos”. (Chirif, 2017, p. 341)

Brus pasó su niñez en Pucaurquillo, en la chacra, aprendiendo a cosechar, cazar y pescar. En el colegio primario de la misma comunidad demostró gran interés por el curso de arte; también le gustaba leer. Su mamá le contaba historias sobre el peligro del bosque como el relato de la sachavaca que se transforma en persona con el objetivo de hacer perder a la gente. Personaje que recuerda al Chullachaqui, ser mítico con un pie en forma de bola, al respecto, Brus narra lo siguiente:

[Mi madre] nos decía ‘no deben golpear las hojas porque allá va a escuchar el diablo, allá va a escuchar la madre de ese árbol. Deben andar calladitos, no hay que andar escondiéndose en el camino porque allá la sachavaca va a transformarse. Si hay una persona que aparece, tienes que mirar sus pies porque si no es pie normal, es animal. No hay que seguir a ese animal’ (Chirif, 2017. p. 337)

Cuando su padre fue nombrado dirigente de la Organización Regional de Iquitos ORAI<sup>7</sup>, Brus se mudó a Iquitos para estudiar sus últimos años de secundaria. Se quedó allí mientras duró el cargo de su padre. En el colegio, sus profesores le incentivaron a cultivar

---

<sup>7</sup> Actualmente llamada ORPIO- Organización Regional de Pueblos Indígenas del Oriente.

el hábito de la lectura. De vuelta a Pucaurquillo, Brus leyó la biblia y otros impresos de religión que traía su padre, que estudiaba teología con los pastores. También lo llevaba a misa todos los domingos, y por un momento pensó servir dentro de la iglesia, sin embargo, fue rechazado. Esto lo motivó a reflexionar sobre el papel de la iglesia y los pastores en su comunidad, como menciona él:

Ahí he descubierto la hipocresía interna de la iglesia. Así ya he empezado a practicar el uso de la razón para testificar con la práctica el comportamiento humano, con mi propia persona. Eso fue mi punto de partida, mi madurez, y empezar a reflexionar todo, esas virtudes. Entonces, mucho más ya me he acercado a mi cultura, a los conocimientos propios, porque los demás ya eran como invasores de nuestras ideas. (Chirif: 2017, p. 334)

El ingreso de los pastores cristianos a la zona del Ampiyacu se remonta a la década de 1950 con la llegada del Instituto Lingüístico de Verano, institución de evangelización, estudio y traducción de la biblia. Trabajaron con las comunidades nativas de la zona, traduciendo y diseminando la palabra de Dios. Posteriormente, esto facilitó la llegada de diversas misiones con el mismo objetivo. Como hemos visto en el capítulo anterior, la labor de los evangelizadores tuvo una repercusión negativa en la identidad cultural de la gente de la zona, pues los forzaban a dejar de lado sus costumbres y tradiciones, y a asimilar las enseñanzas occidentales.

En ese sentido, en la actualidad, es común encontrar miembros indígenas que profesan el cristianismo en sus diferentes líneas, así como el papá de Brus. Cuando Brus reflexiona sobre el papel de estos agentes en su pueblo, cuestiona sus enseñanzas pues como el mismo afirma, éstas estaban alejadas de su realidad: “[...] Por ejemplo, no te van a predicar ‘así siembras tu chacra, así pescas aquí en la Amazonía, así cantas’ ¡No! Predicaban cosas ajenas, ¿no?” (Chirif, 2017, p. 334). Estas reflexiones contribuyeron a que Brus continúe en la búsqueda de respuestas, ahora en otros espacios, para encontrarse así mismo. Más adelante, uno de estos espacios será su pintura.

En el 2002, Brus termina la secundaria; pensó continuar sus estudios, sin embargo, debido a la situación económica de su familia, desistió. Y lo que podía hacer tenía que ver con sus manos.

En el capítulo anterior hemos mencionado como el turismo en Pucaurquillo representó un ingreso extra al sistema económico tradicional de las comunidades. La venta de artesanía era una actividad en la que participaban la mayoría de los miembros de las familias. La mamá de Brus tejía y pintaba. El padre sacaba llanchama y tintes naturales para realizar sus pinturas y venderlas. Brus comenzó a hacer lo mismo; tejía shicras, elaboraba cerámica, y pintaba sobre llanchama.

En el cortometraje *Brus Rubio* (2009), producido por Mercado Central, el papá de Brus comenta sobre los inicios de la pintura de su hijo, lo siguiente:

Primero fue un poco horrible, su pintura. Pintaba una maloca, las personas que estaban bailando [...] Entonces cuando llevamos a la maloca, cuando vienen los visitantes, ellos compran ¿no? Y recién él se empieza a pensar, y se adaptó, ¿no? A manejar los pinceles, hacía de hierba sus pinceles [...] Entonces, de esa manera él empezó. (Brus Rubio, 2009)

Las malocas de las comunidades se convirtieron en el espacio utilizado para recibir turistas, allí se realizan danzas y, además, exhibían y vendían sus productos artísticos.

Gracias a que su padre era un reconocido líder, Brus pudo conocer a investigadores sociales, entre los que estaba el antropólogo suizo Jorge Gasché, con el que matuvo una estrecha relación. Gasché llegó a Iquitos en los años 70 y desde ese momento hasta su fallecimiento, en el 2020, no dejó de trabajar en proyectos sociales y de desarrollo con las comunidades de la Amazonía, entre las que estaba la cuenca del Ampiyacu. Así mismo, fue fundador, director, docente y diseñador curricular del Programa de Formación de Maestros Interculturales y Bilingües de la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (AIDSESP). También uno de los primeros mentores de Brus.



Marcelo Rubio, al ver el entusiasmo de su hijo por la pintura, le preguntó a Gasché si podía organizar una exposición para que Brus exhiba sus cuadros. El antropólogo le pide a Brus que continúe pintando y que le avisará cuando esté listo. Así comienza la relación de Brus con Gasché, no sólo basada en una especie de mecenazgo artístico, sino también en una dinámica de maestro y alumno.

Brus le pedía a Gasché que le recomendara libros; quería leer sobre psicología y también a Karl Marx, pero el antropólogo se negó argumentando que no eran textos para su realidad. Finalmente le regaló el libro de Paulo Freire *Pedagogía del Oprimido*, texto que le abrió la mente, y aclaró sus ideas:

Ahí es que me he dado cuenta que el opresor, el enemigo no está afuera, no es el que tiene dinero, no es el pobre. El enemigo está dentro de ti mismo porque ahí está tu formación. La consecuencia de una cultura pasada eres tú (Chirif, 2017, p. 335)

Con la lectura de Freire, Brus reflexiona sobre las organizaciones que llegaban a su comunidad, el papel que juegan en su sociedad y cómo influyen en su modo de vida, alejándolos de su cultura, imponiéndoles formas de pensar y de vivir; también sobre el rol del Estado que, tras un abandono sistemático, impone proyectos sin involucrarlos en el diseño de los mismos. Sobre esto, Brus afirma:

En la actualidad casi en su mayoría se están subsanando los territorios indígenas. Se está viendo las áreas de conservación regionales, pero no con autonomía. ¿Por qué no? Porque es un programa moderado entre las ONG y el gobierno. Si las ONG quieren un territorio autónomo les dan autonomía a los pueblos, no le dan como la mitad. Eso pasó en la cuenca del Ampiyacu con el Instituto del Bien Común. Nosotros reclamamos un área de conservación, un área de reserva comunal. Como no tenemos personales técnicos hay muchas trabas de leyes y han creado un área de conservación regional. (Chirif, 2017, p. 336)

En ese sentido, Brus tiene una opinión crítica sobre la forma de trabajar de las misiones religiosas y organizaciones no gubernamentales, así como el Estado maneja las relaciones

con las comunidades indígenas. Un ejemplo de esto es el cuadro, *La autonomía negada* (2010), donde plasma sus críticas sobre estas dinámicas.

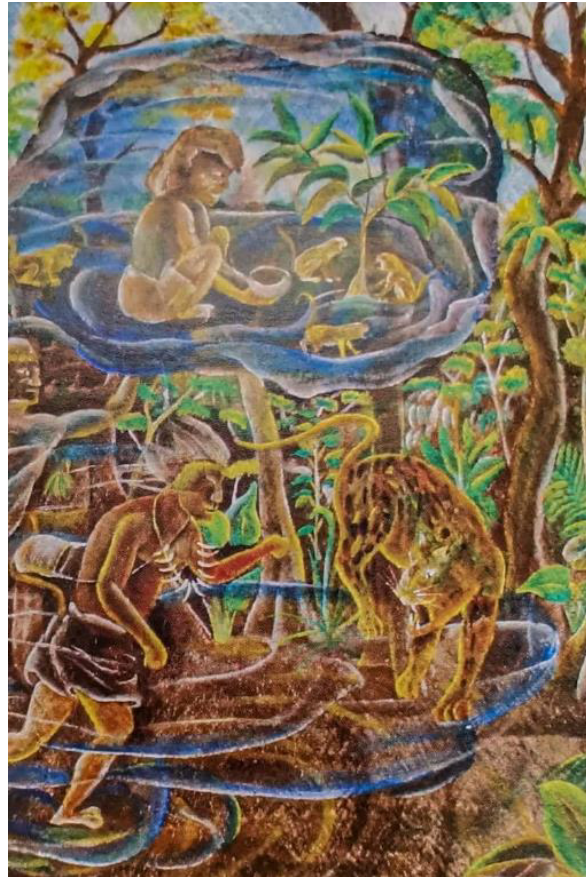
La primera exposición en la cual participó Brus, realizada en 2004, estaba auspiciada por Petroperú. Esta muestra colectiva de pintura titulada *Nacimiento de un arte Huitoto y Bora* se presentó en la Galería del Banco Continental de Iquitos. Jorge Gasché, el promotor del proyecto fue el primero en comprar sus cuadros.

La relación con Gasché, que empezó en 2002 se afianzó con visitas regulares de Brus a Iquitos, así como las del antropólogo a Pucaurquillo, quien en ese momento trabajaba en un proyecto de rescate y revalorización del conocimiento ancestral de los pueblos bora y huitoto. Gasché tuvo una influencia importante en la formación de Brus, no sólo como promotor de su pintura, sino también por el intercambio de conocimientos.

### 3.2 INCURSIÓN EN EL CIRCUITO ARTÍSTICO LIMEÑO E INTERNACIONAL

En 2005, Rubio participó en la exposición colectiva *La sogá de los Muertos* en el Museo de Arte de San Marcos, curada por el pintor e investigador loreto Christian Bendayán. La muestra incluyó obras de Pablo Amaringo, Santiago Yahuarcani, Gino Ceccarelli, Víctor Churay, Harry Chávez, Elena Valera, entre otros. La temática giró en torno al uso de la ayahuasca en las comunidades indígenas. Brus participó con *Hombre tigre* (2005), donde representa a un chamán convirtiéndose en otorongo (Figura 26). La obra está realizada con tintes naturales sobre llanchama.

#### **Figura 26**



Brus Rubio. *Hombre tigre* (2005) (detalle). 59 x 93 cm. Tintes naturales sobre llanchama.

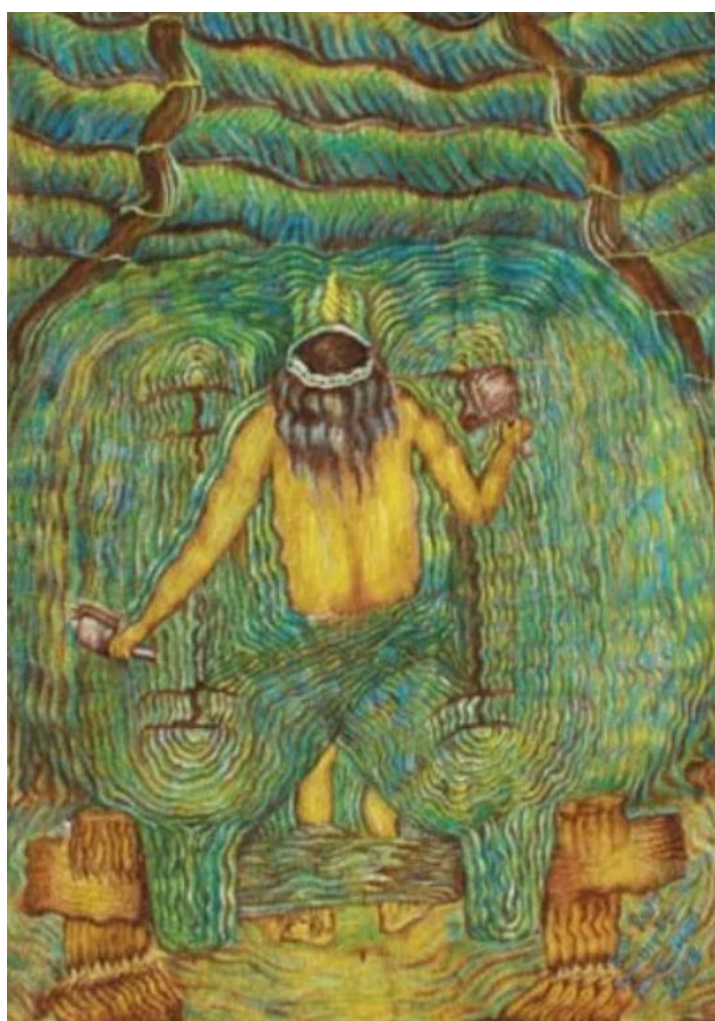
Esta primera incursión de Rubio en el círculo artístico de la capital llamó la atención, y le permitió ser invitado a participar en otras muestras colectivas vinculadas a los pueblos indígenas.

Es importante resaltar la labor de Christian Bendayán como promotor y gestor cultural en estos últimos años en la escena plástica peruana; junto a otros investigadores y curadores, ha permitido generar condiciones favorables para que artistas, como Brus Rubio, puedan desarrollarse. Como menciona Borea: “Estos agentes están articulando el arte amazónico en discursos curatoriales innovadores y exhibiéndolos de manera estratégica y en espacios estratégicos (2010; p. 70)”. Ese comentario se ha visto reflejado en las exposiciones de artistas amazónicos que tienen lugar en Lima a partir de entonces.

En 2009, Brus participa en la colectiva curada por Bendayán: *Poder Verde. Visiones psicotropicales*, expuesta en el Centro Cultural España. En ella participan artistas amazónicos de distintas procedencias como Pablo Amaringo, Harry Chávez, José

“Ashuco” Araujo, Luis Sakiray, Roldán Pinedo, entre otros. El repertorio representa la variedad de estilos y tradiciones de las que se nutren las artes plásticas en la Amazonía. Mientras que Ashuco y Sakiray muestran el arte urbano, Rubio y Pinedo plasman las tradiciones de sus pueblos. Brus presentó *Suena el manguaré* (Figura 27). Como soporte continúa con la llanchama, pero ahora con tintes industriales junto con los naturales. El nuevo uso de los colores lo acerca al cromatismo que caracterizará sus obras posteriores. Debido al gran éxito, la muestra fue llevada a Buenos Aires.

**Figura 27**



Brus Rubio. *Suena el manguaré* (2009). 60 x 40 cm. Técnica mixta sobre llanchama. Colección Heinrich Hellberg.

Con esta exposición, Rubio se consolidó como joven promesa en el mundo del arte y, en 2010, en el Centro Cultural Irapay presentó su primera individual *La selva invisible* auspiciado por la Dirección Regional de Cultura de Loreto. En esta oportunidad exhibió

*Bodegón huitoto* (Figura 28), *Las hijas del curaca*, *La fiesta de la Boa*, a la que suma su primera obra sobre la época del caucho: *La explotación del caucho en Pucaurquillo* (2010). La muestra acompañada por la proyección del micro documental *Brus Rubio* (2009) producido por el colectivo Mercado Central, fue llevada el mismo año a la Galería de Artes visuales del Centro Cultural Ccori Wasi de la Universidad Ricardo Palma. Y en 2012, fue presentada en la *Maison des Associations du 15eme* y *Maison de l'Amérique Latine* en París, Francia, con el auspicio de la Asociación Lupuna liderada por la antropóloga Nancy Ochoa, en el marco de su viaje a París al obtener el premio Pasaporte para un Artista.

**Figura 28**



Brus Rubio. *Bodegón huitoto* (2008). 86 x 107 cm. Tintes naturales sobre llanchama. Colección Christian Bendayán.

En 2011, Brus gana el segundo premio XIV del concurso franco-peruano de artes visuales, *Pasaporte para un artista*, organizado por la Alianza Francesa y la Embajada de Francia en Perú. Este prestigioso galardón le abre las puertas de Europa, donde pasa una breve temporada en París como parte del intercambio. Años más tarde dicha experiencia lo lleva a pintar *Pasaporte amazónico* (Figura 29), donde “amazoniza” la Torre Eiffel con fauna y flora de la selva peruana, práctica con la que continúa cada vez que viaja y conoce lugares emblemáticos.

**Figura 29**



Brus Rubio. *Pasaporte amazónico* (2013). 50 x 40 cm. Acrílico sobre llanchama. Colección privada.

En los años siguientes participa en colectivas como *Poder Verde II* (2011) en el Centro Cultural España, *El último lustro* (2012) y *Milagro Verde* (2012) en la Sala Luis Miró Quesada Garland.

En 2012, también es invitado a la colectiva *Imaginarios e imágenes de la época del caucho* en el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. El evento organizado por el mencionado Centro Cultural, el Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas (IWGIA), la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) y el CAAAP. En la muestra curada por Maria Eugenia Yllia y Manuel Cornejo Chaparro, se presentó fotografías de los archivos del antropólogo Alberto Chirif, del CAAAP, del Instituto Riva Agüero, entre otros. Las obras de Brus se exhibieron junto con las de Santiago Yahuarcani y Víctor Churay Roque. En 2014, fue llevada al Museo de la Nación en un evento organizado por el Ministerio de Cultura.

A partir de 2014, Brus expone en diversas colectivas en Brasil, Francia, Estados Unidos, Cuba, China, entre otros. El reconocimiento obtenido en estos países valida su práctica

artística y le abre las puertas a los centros culturales y galerías de Lima donde puede, además de presentar sus pinturas, comercializarlas.

En 2016, Brus participa en el documental *Historias del caucho en la Amazonía peruana* dirigido por Wilton Martínez, elaborado en coordinación con la Dirección General de Educación Básica Alternativa, Intercultural Bilingüe y de Servicios Educativos en el Ámbito Rural (DIGEIBIRA). En este documental, cuatro jóvenes descendientes de los sobrevivientes indígenas de la época del caucho, dan su testimonio. Además de Brus, participa el pintor Rember Yahuarcani, y los activistas Rúben Medina y Pablo Taricuarima. El material audiovisual fue presentado en 2017 en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) en un evento que incluía la muestra temporal *Memorias del caucho/ Revelaciones del bosque humano*, en la cual, Brus exhibió *La resistencia cultural y la explotación del caucho* (2011) y *La masacre del caucho* (2013).

Debido a la importancia artística de Rubio en el Perú, es invitado a participar en ARCOMADRID 2019, año en el cual el país invitado fue Perú. Brus comparte la sección *Amazonías* con Elena Valera, Enrique Casanto, Harry Pinedo, Christian Bendayán, Rember Yahuarcani, entre otros. En el marco de este evento, Brus es invitado a realizar una residencia en Matadero Madrid, espacio que también acoge la exposición *Amazonías*, curada por Gredna Landolt y Sharon Lerner.

### 3.3 PINTURAS SOBRE LA ÉPOCA DEL CAUCHO

El repertorio temático de la totalidad de la obra de Brus gira en torno a sus raíces indígenas: mitos y leyendas de su pueblo; prácticas culturales y costumbres de su lugar natal; conocimiento místico de sus ancestros; historias del pasado en común que tienen boras y huitotos. En sus lienzos y llanchamas ha plasmado la sabiduría de los pueblos nativos profundamente afectados por la explotación cauchera.

Su arte es activismo, resistencia e identidad. Al respecto, Brus explica:

La inspiración artística, para mí, fue un proceso de identidad. ¿Identidad, por qué? ¿Por qué solo se hablaba de la política del movimiento indígena? Yo quise ser parte del movimiento, pero quise actuar con mis propias acciones, investigar sobre la propia cultura, la propia historia y sentir verdaderamente que soy un huitoto, que soy un bora. (Rubio, 2014, p. 274)

En esta búsqueda de reafirmación de su identidad cultural, Brus explora e investiga el proceso histórico que llevó a su pueblo al exilio, después de sufrir una serie de atrocidades y vejámenes que diezmaron su clan y produjeron irreparables daños en sus estructuras políticas y sociales. La época del caucho fue para los pueblos originarios del Putumayo sinónimo de exterminio, tanto físico como cultural.

En el documental *Historias del caucho en la Amazonía peruana* (2016) le preguntan sobre cómo se enteró de esta historia, y él manifiesta lo siguiente:

Bueno, yo estando en la maloca, con los sabios conversando y don Jorge Gasché ahí, anteriormente ya sabía de la investigación del caucho, pero no me interesaba. Pero cuando estaba en la investigación dentro de la maloca, escuchaba las canciones [...] Entonces, yo dije, cantando así una canción, vino a mi cabeza recién, ‘¿qué hubiera pasado si los caucheros no hubieran agredido a nuestra cultura?’. Esa fue mi interrogante. ‘¿Qué hubiera pasado?’ Porque no somos, como decían, ‘esa gente son animales, porque están desnudos’. Pero cómo nosotros nos alegrábamos con las danzas típicas, cómo sabíamos curar, cómo preparábamos nuestra cahuana, nuestra bebida. ¿Cómo sabíamos sembrar yuca? ¿Cómo eran capaces de decir que somos animales? [...] Ese era el punto de partida para pintar algunos temas del caucho. (Martínez, 2017, p. 173)

En ese sentido, la representación pictórica de este suceso en sus obras es un ejercicio de resistencia cultural, y reafirmación de la memoria indígena.

El análisis de las pinturas se realiza por orden cronológico, según la fecha de elaboración sin considerar el momento histórico, con la finalidad de confrontar su desarrollo pictórico.

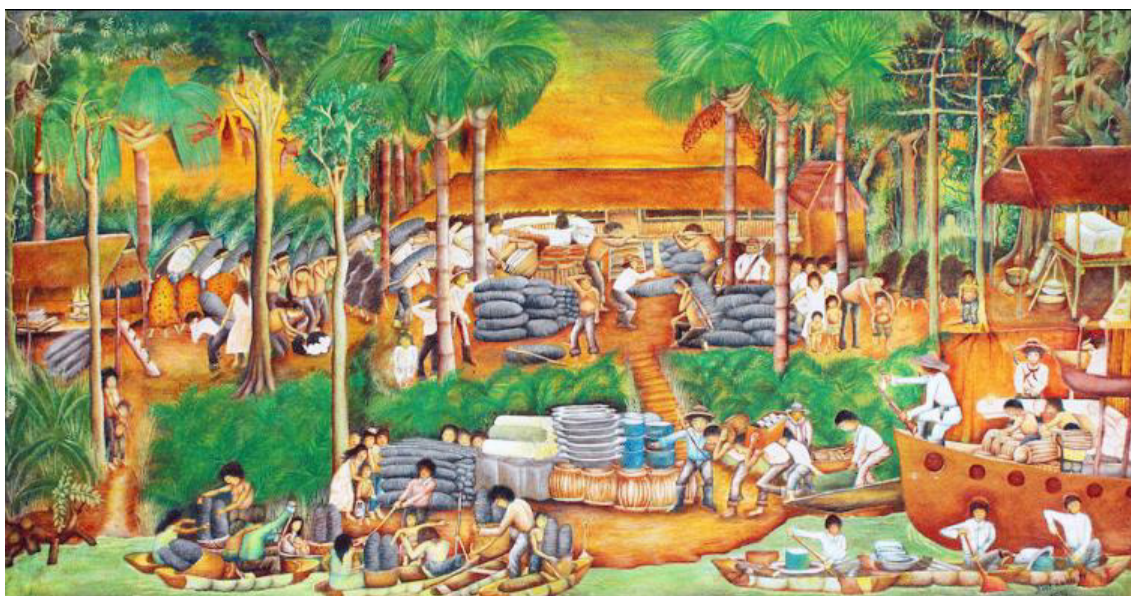


### 3.3.1 *La explotación del caucho en Pucaurquillo* (2010)

*La explotación del caucho en Pucaurquillo* (Figura 30) es la primera pintura que presentó Rubio sobre la época del caucho. Realizada en 2010, fue parte de su primera exposición individual *La selva invisible* en el Centro Cultural Irapay, en Iquitos.

Sobre soporte de llanchama, Brus utiliza tintes naturales y acrílicos. De formato horizontal, actualmente pertenece a la colección privada de Christian Bendayán.

**Figura 30**



Brus Rubio. *La explotación del caucho en Pucaurquillo* (2010). 90 x 178 cm. Tintes naturales y acrílico sobre llanchama. Colección Christian Bendayán.

Esta pieza relata el asimétrico proceso de intercambio entre indígenas y caucheros en la zona de Pucaurquillo, comunidad nativa fundada por Miguel Loayza durante el segundo traslado de población indígena en 1932, en medio de tensiones entre Colombia y el Perú. En Pucaurquillo fueron reubicados boras y huitotos, comunidad que se encuentra a orillas del río Ampiyacu, afluente del Amazonas.

En esta etapa:

Estos patrones establecen un nuevo tipo de relaciones con los indígenas que estuvieron intermediadas por curacas y algunos otros líderes indígenas importantes. [...] La brutalidad de las relaciones desaparecieron, y aunque algunas de las narraciones de los moradores del Ampiyacu dan cuenta de que algunos patrones recurrían de manera eventual a los castigos físicos para sancionar a los que incumplían en sus tareas, estos no son comparables con las crueldades del pasado. (Chirif, 2017, p. 188)

En ese sentido, la relación entre nativos y patrones se caracterizó por el intercambio de mercadería: caucho, leche caspi<sup>8</sup>, pieles, chambira, entre otros, por productos manufacturados como machetes, bandejas, escopetas, municiones, telas y otros utensilios. Se diversificaron, así mismo, los productos de extracción, sin embargo, la relación continuó siendo asimétrica, pues el patrón era el único comprador, y definía los precios.

La obra está estructurada en tres niveles. En el inferior, a la orilla de río Ampiyacu, se relata la llegada y desembarque de boras y huitotos en sus canoas con los fardos de caucho recolectados, acompañados de sus hijos y mujeres, que los asisten. Algunos hombres lucen el torso desnudo, mientras otros lo cubren con vestimenta occidental. En la margen derecha se observa el fin del proceso: huitotos y boras regresan a sus hogares con los productos que han intercambiado traídos en el barco a vapor, en el cual se observa el desembarco de las mercaderías manufacturadas.

En el nivel central, Rubio se detiene en la gran maloca, referida a la casa del patrón cauchero, Miguel de Loayza. En el espacio que le antecede, los caucheros, con sombrero y botas, hacen pesar los chorizos de caucho para ser almacenados, así como los objetos industriales, en medio de una gran actividad. A la izquierda, una fila de nativos arriba a la gran maloca con chorizos de caucho cargados en una pretina alrededor de su cabeza. A la derecha, un grupo de niños observa la escena. En este nivel hay también otros productos como pieles de jaguar y huangana puestos a secar al sol.

---

<sup>8</sup> Su nombre científico es *Couma macrocarpa*. Es una especie de árbol de la familia de las *Apocynaceae*, es nativa de América central y Sudamérica; de ella se extrae el latex, conocido como leche caspi.

En un espacio reducido, el tercer nivel: la selva baja simbolizada sutilmente por un área verde horizontal que va de margen a margen, en diferentes matices de verde que sirven de contraste cromático con los techos rojizos de los escasos inmuebles. A lo ya descrito se suman palmeras de aguaje, yarina y shapaja, así como aves como el páucar, posadas o volando entre el follaje. La vegetación es tratada carente de detalles, en planos verdes donde el dibujo apenas es esbozado, al igual que el río.

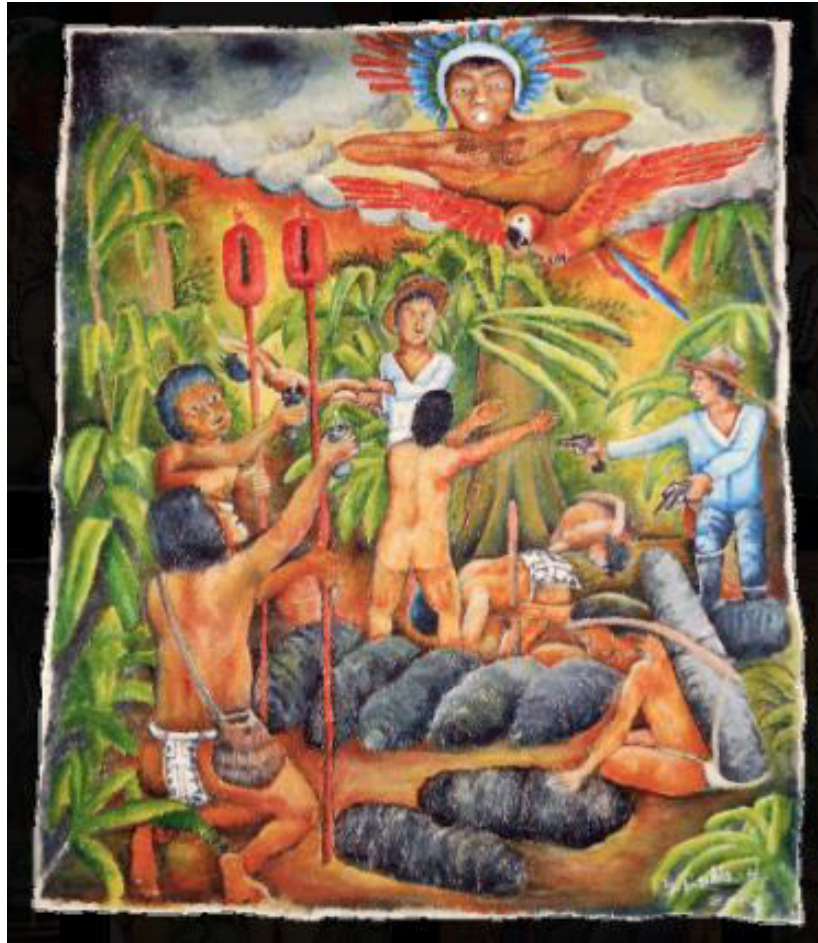
Rubio representa con detalle a los individuos que forman parte de esta composición repleta de elementos provenientes del corazón de la selva (caucho, pieles), además de aquellos traídos del mundo occidental (escopeta, machetes, bandejas, telas).

La composición es eminentemente horizontal, horizontalidad en cierto sentido cortada por los troncos de los árboles que se yerguen a través del follaje en busca de luz.

### 3.3.2 *Ejecución de huitotos por caucheros* (2011)

La obra, *Ejecución de huitotos por caucheros* (Figura 32) de formato vertical, fue elaborado en el 2011, con tintes naturales y acrílico sobre llanchama. Adquirida coleccionista privado, en la actualidad se desconoce su paradero exacto (Rubio, entrevista 2022)

Figura 32



Brus Rubio. *Ejecución de huitotos por caucheros* (2011). 40 x 30 cm. Tintes naturales y acrílico sobre llanchama.

En esta pintura, Rubio narra el asesinato de huitotos por caucheros, una de las tantas matanzas habidas en la época. La escena se desarrolla en medio de la selva, donde se pueden reconocer palmeras de irapay. En la composición se observa un total de diez hombres: dos caucheros, y siete huitotos, además de Jusy Ñamuy, divinidad nativa que simboliza el trueno, la candela, la venganza, la guerra. Los caucheros visten trajes claros, sombrero y botas; uno de ellos empuña dos revólveres con los que encañona a sus víctimas. Por su parte, los huitotos están desnudos o con taparrabos.

La composición está planteada en tres espacios. A la izquierda, dos huitotos con sus respectivas garadas – instrumento ceremonial utilizado en los rituales huitoto- y su ampiri – pasta de tabaco -invocan a su divinidad para sobrevivir al genocidio. La segunda escena, al centro de la obra, con figuras de menor tamaño, presidida por siete fardos de chorizos, relata la matanza perpetrada por parte de los caucheros frente a tres adultos y dos niños. A modo de rompimiento de gloria, sobre un guacamayo rojo con las alas desplegadas

emerge, en la parte superior, Jusu Ñamuy, coronado con plumas de guacamayo rojas-azules.

En la tradición huitoto la corona de plumas es utilizada por chamanes y curacas; simboliza la candela, la sabiduría y la magia de la naturaleza. Este tocado era usado para demostrar autoridad, conocimientos y protección a la gente.

Con esta obra, Rubio plasma la resistencia cultural de los huitotos frente a la incursión cauchera, representada en el uso de instrumentos como el ampiri<sup>9</sup>, la garada<sup>10</sup>, la corona de plumas. La fortaleza para sobrellevar los abusos y los asesinatos provenían de sus tradiciones y rituales. En ese sentido, el imaginario colectivo huitoto le dio a su pueblo la fuerza para resistir la incursión cauchera que los amenazada con el exterminio, tal como Rubio (2022) señala:

Nos han podido matar, pero al mismo tiempo no han podido matar nuestras creencias, nuestra lógica de ver el mundo, no han podido. Porque ellos [los caucheros] no sabían, solamente estaban mirado el lado material, cómo hacer más dinero, eso miraban ellos, pero no miraban la parte espiritual (Rubio, entrevista 2022).

### 3.3.3 *La resistencia cultural y la explotación del caucho* (2011)

De las cinco pinturas que representan la época del caucho, *La resistencia cultural y la explotación del caucho* (Figura 38) es la de mayor formato: 250 x 248 cm. Realizada en 2011, en acrílico sobre lanchama, actualmente es propiedad del pintor.

Figura 38

---

<sup>9</sup> Pasta de tabaco de carácter ceremonial

<sup>10</sup> Instrumento ritual que se utiliza en las ceremonias huitotas de entierro



Brus Rubio Churay. *La resistencia cultural y la explotación del caucho* (2011) 250 x 248 cm. Acrílico sobre llanchama.

La composición está estructurada en dos escenas vinculadas. La primera alude a los castigos físicos y psicológicos ejercidos contra los nativos por parte de los caucheros. La segunda simboliza el imaginario cultural de los pueblos del Putumayo y cómo, gracias a éste, pudieron resistir.

La parte superior ocupa la primera escena. A la izquierda, de pie, un par de caucheros castiga a dos nativos; uno, atado al cepo, es rociado con gasolina con la intención de quemarlo vivo; en tanto el segundo, arrodillado y cubierto con un saco, es flagelado por otro cauchero.

A esta escena se suma, en el ángulo superior derecho, tres nativos exhaustos, cargando cada cual pesados rollos de caucho a la espalda. Uno de ellos es abrazado por un niño, que esperaba con emoción su regreso tras el largo viaje de recolección.

A pesar de este desgarrador panorama de genocidios, los pueblos indígenas han logrado sobrevivir gracias a su nutrida cosmovisión, heredada de sus ancestros. Esto se ve reflejado en la segunda narrativa. Dicha escena está incrustada a través de un rectángulo horizontal nacido en el ángulo inferior derecho

Para reconocer la segunda escena es necesario un conocimiento previo sobre la cultura de la Gente del Centro. Implica reconocer algunos productos comestibles característicos de la zona, así como los instrumentos musicales, y símbolos culturales. Como personaje principal se encuentra la resistencia cultural configurada a base de símbolos que los pueblos indígenas del Putumayo reconocen como propios, y que forman parte de su identidad.

La cabeza de este ser mítico está representada por una bolsa donde se lleva las hojas de coca, coronada por un pilón, herramienta que sirve para el chancado de la misma, y un tocado de plumas de guacamayo rojas-azules, característico del portador de sabiduría y conocimiento. El torso está formado por una olla de barro azul con motivos geométricos, de ésta salen los brazos representados por una maroma, instrumento para el baile y las ceremonias. En la espalda carga una shicra<sup>11</sup>, en la que lleva el mitayo, que consta de sachacuy, añuje, suri, entre otros. La parte inferior del cuerpo está compuesto por un manguaré, y una macana<sup>12</sup>.

Este ser se dirige hacia una entidad abstracta, la humanidad, ubicada en la parte inferior, presencia compuesta por brazos, manos, piernas y pies, encima de un mapamundi. Esta representación de la humanidad ofrece al protagonista cahuana, mambé, casabe, sal de monte, entre otros potajes importantes para la vida social y ritual de los pueblos indígenas del Putumayo.

Lo relatado sucede dentro del asiento de un árbol caído, cuyo tronco forma un hueco. En este espacio se acostumbraba a enterrar a los muertos. Sobre esta tradición, Rubio narra el episodio que sus abuelos le contaron referido al traslado de gente desde los territorios de la Casa Arana hacia el Amazonas:

---

11 Bolsa tejida con fibras vegetales.

12 La macana es una herramienta muy parecida al machete.

Cuando la gente ha venido, cruzando del Putumayo hacia el [río] Amazonas, las viejitas y los viejos que no podían llegar hasta el Amazonas, y fallecían en el camino, les enterraban en los huecos de los troncos. Dejándoles en el asiento del árbol muerto. Entonces, en ese asiento del tronco, no solamente se enterró la parte física sino también los conocimientos y sabiduría de las personas. Entonces, ese espacio es sagrado, ¿no? Porque manejaban la magia de la naturaleza. Entonces, ahí no solamente lo enterraban a ellos, sino enterraban sus collares, sus coronas [...] (Rubio, entrevista personal 2022)

Esta compleja escena simboliza la resistencia cultural de los pueblos indígenas que, a pesar de ser esclavizados y asesinados, no han desaparecido gracias a sus costumbres y prácticas que continúan vigentes. Rubio se pregunta y responde a través de esta pintura, reafirmando lo que observa en la actualidad de su pueblo:

¿Por qué hemos resistido? Porque no se puede olvidar los productos con lo que se hace nuestra alimentación, con lo que hacen las fiestas. Entonces ahí hemos resistido con ese valor cultural que tenemos y que practicamos, ¿no? No han podido exterminarlo. Es una cultura ya construida, con vida, no pueden borrarlo. Por eso yo le he armado una persona con todos los símbolos de mi cultura. (Rubio, entrevista personal 2022)

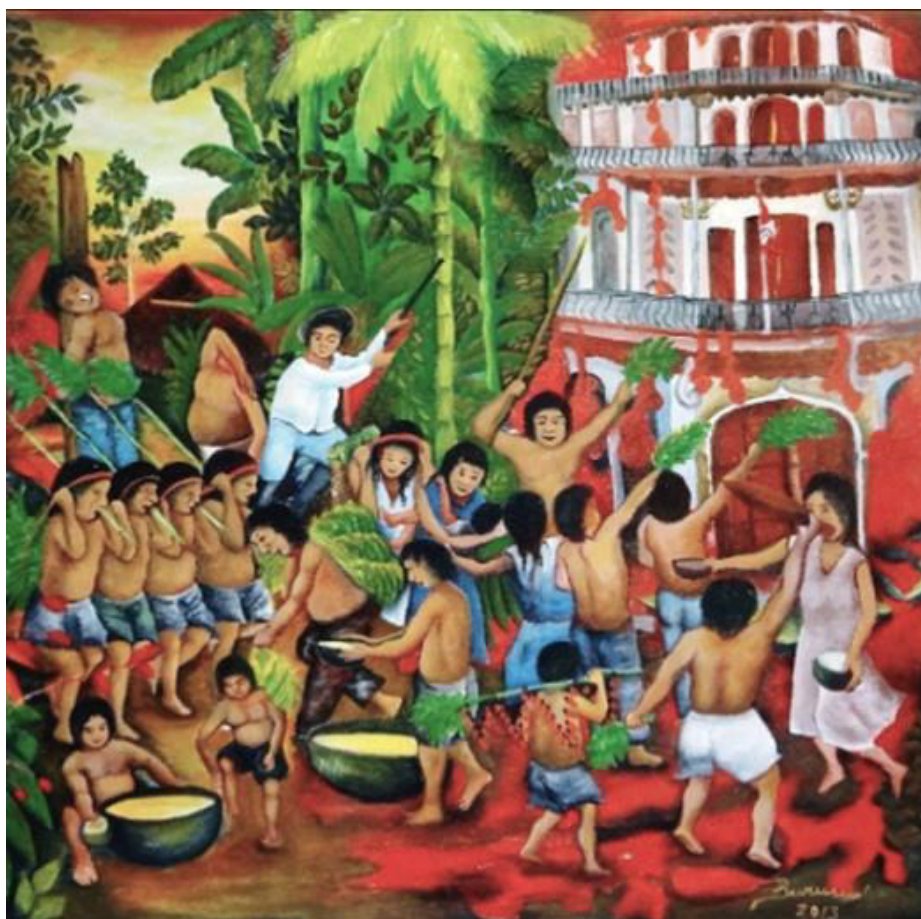
Al igual que en sus otras obras, Rubio diferencia a los caucheros de los nativos por su indumentaria. También es recurrente los tonos cálidos que utiliza. Éstos transmiten la sensación de que las acciones se desarrollan durante la puesta de sol. Rubio ya ha explicado que esto se debe al contraste que desea crear entre la naturaleza alegre de la selva y la violencia sufrida por los hijos de ésta (Rubio, 2022, entrevista personal).

### 3.3.4 *Con sangre se construyó Hotel Palace* (2013)



La llanchama *Con sangre se construyó Hotel Palace* (Figura 33) fue elaborada en 2013. Tiene formato vertical y fue realizada con acrílico. Pertenece a una colección privada.

Figura 33



Brus Rubio. *Con sangre se construyó Hotel Palace* (2011). 60 x 40 cm. Acrílico sobre llanchama.

El artista enfrenta las dos caras del boom cauchero: la explotación y tortura de huitoto, bora y ocaina; y la bonanza y el lujo de la época materializados en la construcción de suntuosos edificios en la ciudad de Iquitos, tal como el Hotel Palace.

El auge del extractivo del caucho generó la migración de diversas minorías extranjeras, que en calidad de colonos arribaron a la ciudad de Iquitos; entre ellos desatacaban españoles, portugueses e ingleses, quienes, atraídos por la bonanza económica y el desarrollo del comercio, llegaron con costumbres y modas, gustos que más adelante plasmarían en la arquitectura citadina.

La acumulación de grandes fortunas en manos de pocas familias generó el derroche de dinero reflejado en inmuebles erigidos con materiales europeos, tal es el caso del Hotel Palace (Figura 34), ubicado en la actual zona monumental de Iquitos, edificio inaugurado en 1912 por el importante cauchero peruano Otoniel Vela.

La obra fue dirigida por el ingeniero civil peruano Samuel Young Mass bajo el diseño del arquitecto catalán José Altamira y Motta. Inspirado en cierto sentido en el estilo Art Nouveau. De tres plantas y un torreón esquinero, la fachada está cubierta de azulejos importados de Sevilla y Lisboa. Los peldaños de la escalera interior son de mármol de Carrara, los muebles eran ingleses, y las cortinas y encajes, belgas (Vidósola 2014)

Figura 34



Hotel Palace. Album 14 Estampas II. Rómulo M. Sessarego. Estampas del Sur, Centro y Nor Oriente Peruano (1947-1948)

Este edificio funcionó en sus orígenes como un lujoso hotel; en la planta baja contaba con almacenes y establecimientos comerciales, en el segundo piso estaban las oficinas y el

gran comedor; en el último nivel había treinta habitaciones, además de una terraza con vista al río Amazonas (Vidósola 2012).

A partir de 1961, el Hotel Palace pasó a ser la sede de la Comandancia de la Región Militar de Oriente (Figura 35). En la actualidad es visitado por turistas como parte del recorrido por la zona monumental de Iquitos, junto con otras casonas de la época, como la Casa Morey, Casa Cohen, Casa Irapay, Casa de Fierro, y la Logia Masónica.

Figura 35



Ex Hotel Palace- Comandancia de la Región Militar de Oriente. Fotografía propia tomada el 11 de setiembre 2022

Parte del imaginario referido a la época del caucho es el recuerdo de la opulencia de la ciudad de Iquitos, como mencionan los familiares de Luis Felipe Morey Arias, uno de los varones del caucho más importantes después de Julio C. Arana. La señora Enma de Morey, nuera de Luis Felipe Morey, relata:

[Durante] El tiempo del caucho se ha vivido una vida muy amplia, grande, ¿no?, de mucho dinero, de mucho oro, oro. Por ejemplo, mi suegro, él trabajaba con oro, con libras esterlinas. Así trabajaba mi suegro. Traían las cajas de libras esterlinas y ponían en todo este callejón que tenemos abajo, sí, abajo. Cajones, ¿no?, cajoncitos, y los cholos, los empleados, cholos llamamos a los peones que se sentaban dicen ahí a descansar sobre las cajas de libras esterlinas. Eso hacían en

ese tiempo cuando mi suegro era millonario, ¿entiende? En tiempo del caucho todos esos antiguos eran millonarios porque había mucha plata. (Chirif, 2017 p. 207)

A su vez, su hijo agrega:

A mi mucho me ha gustado ver cómo era antes Iquitos. Antes la vida que llevaban, las costumbres todas eran típicas europeas. La forma de vestir [...] Mas había la vinculación sobre todo con Europa. Las casas... todo bonitas las casas coloniales, de Portugal traían. [...] Han venido unas grandes firmas acá a trabajar, una firma, alemana, otra firma de otro país. Después los Israel, los judíos [...] (Chirif, 2017 p. 209)

Estos testimonios reflejan la mentalidad de las familias que se beneficiaron con el caucho, alejadas de la injusticia y el dolor de quienes sufrieron el aniquilamiento físico y cultural de la realidad social de sus pueblos. En ese sentido, con esta pintura, Rubio desenmascara los testimonios de bonanza económica de la ciudad vinculándola a la cruda realidad de tortura y muerte.

Desde un aspecto formal, la pintura está dividida en dos escenas. El protagonista de la primera es un indígena amarrado al cepo<sup>13</sup> mientras es azotado por un cauchero, junto a él, una mujer llora, relato pictórico ubicado en la parte superior izquierda de la composición. Para resolver la división de escenas, Rubio interpone entre la citada flagelación y el Hotel Palace, una serie de palmeras.

La segunda escena es la que más espacio ocupa; relata la peregrinación de boras y huitotos al Hotel Palace. El edificio está ubicado en el ángulo superior derecho de la tela; de sus paredes y ventanas brotan ríos de sangre que se deslizan por la fachada. En la segunda planta, flamea la bandera del Perú, fina alegoría de un gobierno que daba la espalda a la explotación humana.

---

<sup>13</sup> El cepo era un tipo de castigo que consistía en amarrar al sujeto a un palo, que podía estar vertical u horizontal. Generalmente se le azotaba y en algunos casos, eran quemados o atados hasta morir de inanición.

El resto de la escena la compone un grupo de indígenas en actitud de comparsa marchando hacia el inmueble. En la zona inferior izquierda, cuatro individuos cargan el mitayo<sup>14</sup> que llevan al Hotel, mientras otras personas sirven cahuana contenida en grandes cuencos. Al costado, dos mujeres se integran a la celebración, una de ellas con un panero de frutas y la otra con su hijo en brazos.

En el ángulo inferior derecho, cuatro hombres levantan un jócome, variedad de helecho cargado tradicionalmente como símbolo de saludo fraterno cuando se arriba a las fiestas. A su costado, una señora reparte cahuana en pequeños recipientes, en tanto un hombre lleva su mitayo de suri. Cierra la escena un charco de sangre que brota del Hotel Palace.

En esta pintura, Rubio se cuestiona por qué resaltan estas construcciones pese a simbolizar el resultado de una masacre étnica. El pintor visibiliza la doble moral de la sociedad iquiteña y peruana en general cuando afirma: “Si esos monumentos y esas casas antiguas que están puestas ahí [...] ¿por qué lo honran?, si es el precio de la sangre de nuestra gente, y ¿por qué a nosotros, no [nos] dan presencia importante [en] la cultura?” (Rubio, 2022, entrevista personal)

A pesar del carácter de denuncia de la obra, plasmado en la sangre que emana del Hotel Palace y la escena de flagelación de un indígena, la segunda parte de la composición resulta desconcertante, cuando observamos a huitotos y boras rumbo al edificio en actitud de celebrar, razón por la cual comparten cahuana y mitayo entre ellos.

A esta contraposición de escenas, el pintor indica:

Entonces, es una forma de hacer ver, de cómo se ha construido ese hotel es con la sangre, ¿no? Por eso todo está con la sangre, cayendo y cayendo. Pero la gente está llegando a este hotel reclamando esa vida que se ha derramado, pero con alegría. Protestando con alegría, como la fiesta ¿no? Reclamando, pero no en

---

<sup>14</sup> Mitayo se refiere a los productos de la caza que puede ser aves, mamíferos, peces, entre otros. Generalmente, durante la realización de fiestas entre malocas, los invitados arribaban a la ceremonia con estos productos como regalo, y a cambio recibían ampiri y mambé, así como cahuana y casabe.

desorden sino en un símbolo de vida, de esperanza. Con el precio de la vida es que se ha construido este hotel. Por eso están celebrando la fiesta pues, ¿no? (Rubio, 2022. Entrevista personal)

Mediante esta obra, Rubio visibiliza las contradicciones internas de una ciudad orgullosa de su legado fastuoso, que al mismo tiempo pretende borrar la forma en que se consiguió. Una mirada maquiavélica en la que sólo importa el fin y no los medios.

La imagen de los huitotos y boras al momento de llegar al Hotel Palace en actitud festiva para reclamar lo que consideran es suyo por derecho, es una de las escenas más potentes que se ha realizado en la pintura indígena, porque enfrenta dos realidades divorciadas, cada una con su propio imaginario, donde uno intenta borrar al otro.

### 3.3.5 *La masacre del caucho* (2013)

La pintura *La masacre del caucho* (Figura 36), ejecutada en 2013, es una de las obras más conocidas de Brus Rubio; fue animada para efectos del documental de *Historias del caucho en la Amazonía peruana* (2016) dirigida por Wilton Martínez. Es una pieza de formato cuadrado de 110 x 110 cm, elaborada en acrílico sobre lanchama. Pertenece a la colección privada de Claudia Pareja.

Figura 36



Brus Rubio Churay. *La masacre del caucho* (2013) 110 x 110 cm. Tintes naturales sobre llanchama. Colección privada de Claudia Pareja

Como su nombre lo indica, plasma los abusos y vejaciones que los caucheros cometieron contra los huitoto, bora y ocaina en las primeras décadas del siglo XX. En ella retrata a caucheros e indígenas; los primeros visten prendas blancas y sombreros, portan escopetas y pistolas. Los segundos, desnudos, con taparrabo o pantalones. La diferencia en su indumentaria es acorde a la etapa histórica del caucho, como podemos observar en la fotografía de Silvino Santos (Figura 37)

Figura 37



Silvino Santos. *Grupo general blancos e indios*. Viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes. Agosto a octubre de 1912.

En el centro de la composición, un cauchero azota a un nativo de rodillas, mientras un niño desnudo de espaldas intenta impedir el castigo. En los rostros se refleja desprecio y dolor. El indígena tiene las manos amarradas a la espalda y la piel lacerada por los surcos que deja el látigo.

La composición es complementada a la derecha del lienzo con la llegada de dos nativos que traen en sus pretinas los chorizos de caucho; son abrazados por sus hijos con alegría después de la prolongada ausencia; junto a ellos una madre sentada abraza a su hijo.

Al centro, en segundo plano, dos caucheros castigan a los indígenas que no cubrieron su cuota o realizaron algún acto de rebeldía. A uno de ellos le pisan la espalda mientras es golpeado con la culata; a su costado un niño se tapa el rostro en señal de horror; el ajusticiado, hombre de poder en su comunidad, intenta coger su corona de plumas y su shicra tiradas en el suelo.

El segundo cauchero levanta su látigo contra otra víctima mal herida, amarrada a un cepo vertical; a sus pies fardos de caucho apilado, así como un pequeño niño que llora con las



manos en el rostro. Atrás del represor, una mujer abraza a su criatura que solloza con desesperación. En lo alto del cepo, un gallinazo con las alas desplegadas, símbolo de muerte.

Esta obra de crueldad inaudita, es complementada a la derecha de la tela con la Casa Arana, construcción de madera de dos niveles. El primer piso estaba destinado para el almacén donde se amontonan los fardos de caucho. En el interior detrás de una pared bajo, un grupo de mujeres y niños junto a un cauchero que ingiere licor con el revolver desenfundado, son testigos de una cruel escena de castigos y torturas.

En la parte externa baja de la casona, dos indígenas están encadenados al cepo por los tobillos; uno de ellos, de rodillas con grilletes en el cuello y las manos, sostiene un cuenco de agua; su rostro refleja dolor y sufrimiento. El segundo, sentado, alza el brazo para recibir un cuenco de agua que le alcanza un pequeño acompañado de un grupo de mujeres y otros infantes, tal vez sus familiares. Esta escena es continuada con el relato de dos indígenas muertos como consecuencia de las torturas; a su lado, dos niños lloran; uno de ellos recoge el collar de dientes de tigre de su padre fallecido, collar que simboliza estatus en su comunidad, detalle que denuncia que el opresor no hizo diferencia con los jefes de los clanes explotados.

En el balcón del segundo piso del inmueble, dos mujeres ciudadanas, probablemente esposas de caucheros, observan impasibles la masacre. Una de ellas se abanica, mientras sostiene una sombrilla plegada sobre su falda con actitud expectante. La presencia de ellas es un asunto nuevo en las composiciones de Rubio. Los caucheros tenían la costumbre de obligar a las indígenas a ser sus concubinas, sin embargo, había un pequeño porcentaje que se mudaba a la zona con su familia.

Entre las pinturas de Rubio, esta muestra con mayor detalle la violencia ejercida sobre los pueblos indígenas del Putumayo. Las representaciones de castigos como el cepo, la flagelación, así como las ejecuciones son acorde a los relatos de los sobrevivientes, así como a los testimonios recogidos por el juez Valcárcel, el cónsul británico Cassement y el periodista Saldaña a comienzos del siglo XX.

Las razones existentes detrás de tamaño genocidio son complejas, la codicia de los caucheros es una de las principales. Asimismo, resalta y resulta determinante la narrativa que los caucheros tenían de los indígenas, como menciona Taussig (2002):

Pero quizás no era la economía del caucho ni la del trabajo lo determinante en los “excesos” horripilantes de la bonanza cauchera. Quizás, a la manera infatigablemente teorizada por Michael Foucault en su libro sobre la disciplina, lo decisivo aquí era la inscripción de una mitología en el cuerpo del indio, un grabado de la civilización atrapada en su lucha contra la barbarie y cuyo modelo era tomado en las fantasías de los colonialistas sobre el canibalismo indio. “En los *excesos* de la tortura”, escribe gnómicamente Foucault, “está invertida toda una economía del poder”. No existen los excesos. (Taussig, 2002, p. 49)

La época del caucho es considerada como símbolo de la barbarie, aquella que el ser humano es capaz de hacerle al “otro”. Además de narrar nuestro pasado histórico, también representa y explica las dinámicas sociales de nuestros tiempos. Si bien las formas han cambiado, el fondo continúa siendo el mismo; la discriminación y el racismo forman parte de nuestra estructura social como país, instalados en nuestras instituciones se ha normalizado el trato de superior a subalterno que reciben los pueblos indígenas por parte del Estado, actitud fácil de comprobar cuando revisamos la legislatura y las opiniones políticas sobre los derechos de los pueblos indígenas.

A través de estas pinturas, Rubio visibiliza la memoria colectiva de un pueblo desmembrado que reclama justicia y dignidad. En ella, además de narrar los vejámenes sufridos, también resalta la resistencia cultural que mantiene cohesionado a los pueblos bora y huitoto frente a otro tipo de amenazas, como es la explotación de su territorio por la industria petrolera y minera que, de igual manera, vulnera sus derechos como seres humanos.

Finalmente, al contrastar las obras pictóricas de Rubio con las de sus colegas de la Escuela de la Llanchara, observamos un mayor repertorio en torno a los temas caucheros, que se centran no sólo en narrar los acontecimientos históricos desde la memoria colectiva de sus pueblos, sino también en visibilizar y representar los aspectos culturales que

permitieron la sobrevivencia de sus culturas, a pesar de la violencia física y espiritual al que fueron sometidos. Sin embargo, los pintores tienen en común el fuerte arraigo a sus raíces indígenas, lo que se traduce en el empoderamiento de éstos, a través de una narrativa de reivindicación a sus orígenes, más cercano al activismo político en el caso de Brus Rubio, y de una revolución en el lenguaje pictórico en el caso de Rember Yahuarcani.

## CONCLUSIONES

En el transcurso de la presente investigación hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. La historia del arte como disciplina occidental presenta dificultades al momento de abordar fenómenos estéticos y culturales producidos por sociedades ajenas al concepto de arte, tal como se asume en los espacios más conservadores de la Academia. Por lo que es necesario adoptar una mirada más amplia, que involucre otras disciplinas como la antropología, etnografía, psicología comunitaria, entre otras ciencias.
2. Los pueblos indígenas de la Amazonía se han visto afectados física, social y culturalmente por el accionar de los caucheros en sus tierras, y por la pasividad del Estado peruano, que ante fehacientes pruebas de etnocidio optó por no realizar las acciones correspondientes. Esta situación se puede extrapolar a los actuales conflictos territoriales que se desarrollan en la zona, donde el Estado, al ignorar los derechos colectivos de los pueblos originarios, puede mantener sus ganancias, además de perpetuar la discriminación y el racismo estructural que estos últimos sufren.
3. “La gente del centro” (boras, huitotos, ocainas) que fue desplazada de su territorio original durante los traslados forzosos a consecuencia del boom cauchero y la guerra con Colombia, se asentó a orillas del río Ampiyacu y, en este nuevo espacio comenzó a desarrollar una importante labor artística bautizada como Escuela de la Llanchara por Pablo Macera.

4. La Escuela de la Llachama la conforman pintores indígenas de la zona de Pucaurquillo y Pebas, entre los que destacan Victor Churay Roque, Santiago Yahuarcani, Rember Yahuarcani y Brus Rubio Churay. Si bien las manifestaciones artísticas de sus pueblos se caracterizaban por la pintura corporal, la talla en madera y la elaboración de máscaras rituales, el apropiarse de las herramientas artísticas occidentales les ha permitido expresarse en la pintura sobre un soporte bidimensional en el cual han desarrollado una pintura figurativa repleta de mensajes que pueden transitar en lo histórico, paisajístico o mágico religioso, por solo mencionar algunos ítems. De esta manera ingresan al lenguaje occidental y por ende al mercado artístico.
5. Las características de estas nuevas formas estéticas tienen diversas causas, entre ellas la apertura de un mercado turístico en la zona del Ampiyacu, y la consecuente demanda de souvenirs por parte de los turistas, así como las políticas estatales que fomentaron la realización de una serie de concursos de pintura entre las comunidades campesinas y nativas del Perú. La incursión de las ONGs y la construcción de escuelas en las comunidades también ha fomentado la adaptación y apropiación a nuevos lenguajes visuales.
6. La confluencia de diversos proyectos expositivos fomentados por curadores y curadoras interesadas en el arte amazónico genera un espacio fértil para la exhibición de pinturas de artistas nativos. La narrativa predominante en estos pintores es la cosmovisión de sus pueblos. Este nuevo universo cargado de simbología ancestral seduce al público ciudadano, además de abrir las puertas de las galerías privadas de Lima. Dicha incursión al círculo oficial artístico promueve el intercambio internacional de los artistas y les permite vender sus obras con mayor facilidad.
7. Como descendiente de los sobrevivientes del genocidio cauchero, Brus Rubio ha asumido relatar estos acontecimientos a través de pinturas en las cuales narra

pictóricamente la historia de los abusos y los crímenes cometidos contra sus antepasados.

8. Estas pinturas son un ejercicio de memoria colectiva y resistencia cultural de los pueblos huitoto, bora y ocaina, quienes, pese a las transformaciones sociales que han sufrido, durante el boom cauchero, conservan su cultura en la práctica cotidiana de sus costumbres.
9. El pintor a través de su quehacer pictórico, además de plasmar la historia del boom cauchero, reflexiona sobre la violencia de este período, razón por la cual se detiene en castigos y ejecuciones. Así mismo, resalta el rol que ocupa la cosmovisión bora y huitoto en el imaginario colectivo, y cómo a través de símbolos como el ampiri, el mambé, la garada, el manguaré, las coronas de plumas, resistieron culturalmente.
10. Rubio también expone la doble moral del Estado y las elites económicas beneficiadas directamente con los ingresos de caucho, aspecto visualizado en la construcción de ostentosos inmuebles en la ciudad de Iquitos.
11. En las cinco obras analizadas se observa un aparente horror al vacío característico de la pintura elaborada por artistas indígenas amazónicos como Santiago Yahuarcani y Víctor Churay.
12. Rubio, al hacer uso de colores cálidos para el telón de fondo, transmite la sensación al espectador, que las acciones se desarrollan en un atardecer idílico. Se trata de un contraste radical para las escenas violentas que nos muestra.

## BIBLIOGRAFÍA

Belaunde, L.E. (2010). Las Once Lunas de Rember Yahuarcani. *Mundo Amazónico*, 1, 333–348. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/1241>

Borea, G. (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-UFSCar* 2 (2), 67-87. <https://doi.org/10.52426/rau.v2i2.27>

Casement, R. (2012). Libro Azul. Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP). International Work Group Indigenous Affairs (IWGIA)

Chaumeil, J.P. (2012). Ideología turística en el mundo amazónico. Ensayo sobre una nueva religión. Valcuende del Río, J. M. (Coord.) *Amazonía: viajeros, turistas y poblaciones indígenas N° 6*. (pp. 157-170). PASOS. RTPC.

Chirif, A. (2004) Introducción. *El Proceso del Putumayo y sus Secretos Inauditos*. (pp. 14-78) International Work Group Indigenous Affairs. Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.

Chirif, A. & Cornejo, M. (eds.) (2009) Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. International Work Group Indigenous Affairs. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Chirif, A. Cornejo, M &. De La Serna, J. (eds.) (2013). Álbum de fotografías. Viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes. De agosto a octubre 1912. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. International Work Group Indigenous Affairs. Tierra Nueva. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Chirif, A. (2017). Después del caucho. Lluvia Editores. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. International Work Group Indigenous Affairs. Instituto del Bien Común.

Cornejo, M. & Yllia, M. E. (2009). Percepciones, representaciones y ausencias: Narrativas e imágenes de la época del caucho. Chirif, A. & Cornejo, M. (Eds). *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*. (pp. 170-202). Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. International Work Group Indigenous Affairs. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Cortés-Garzón, L. (2021). Microrregiones estéticas: disputas y resistencias visuales indígenas en la Amazonía contemporánea. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 16 (2), 16-39. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.medr>

Flores, R. (2011). Etnografía visual y colonización cauchera. G. Cánepa (ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú*. (pp. 197-219). Pontificia Universidad Católica del Perú.

García Jordán P. (1992). Reflexiones sobre el darwinismo social. Inmigración y colonización, mitos de los grupos modernizadores peruanos (1821-1919). Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 21(3), 961-975. [https://persee.fr/doc/bifea\\_0303-7495\\_1992\\_num\\_21\\_3\\_1094](https://persee.fr/doc/bifea_0303-7495_1992_num_21_3_1094)

García Jordán, P. (2001). En el corazón de las tinieblas. del Putumayo, 1890-1932. Fronteras, caucho, mano de obra indígena y misiones católicas en la nacionalización de la Amazonía. Revista De Indias, 61 (223), 591-617. <https://doi.org/10.3989/revindias.2001.i223.574>

Gasché, Jürg (1982). Las Comunidades Nativas entre la apariencia y la realidad: el ejemplo de la Comunidades Huitoto y Ocaina del Río Ampiyacu. pp. 11-31. *Amazonía Indígena. Año 3, N° 5*. COPAL.

Gasché, J. & Vela, N. (eds.) (2012) Sociedad Bosquesina I. Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana.

Gray, A. (2005). Las atrocidades del Putumayo reexaminadas en *La defensa de los caucheros* (Rey de Castro, C., C. Larrabure y Correa, P. Zumaeta & J. C. Arana). Iquitos: CETAIWGIA, Monumenta Amazónica. E2: pp. 15-50

La Serna, J. C. (2018). Bosque, fotografía y exposición: La construcción visual de la Amazonía a través de los clichés de Charles Kroehle y el álbum República peruana 1900. Líneas Generales 2,41-45. <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2018.n002.2666>

- Lagos, O. (2012). Arana, rey del caucho. Tierra Nueva.
- Macera, P. (2009) Lágrimas del piri-piri. *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*. 517-520. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Martínez, W. (2016). Historias del caucho en la Amazonía peruana. Centro de Antropología Visual del Perú. Documental.
- Martínez, W. (2017). Memorias del bosque humano: historias abismales de violencia colonial durante la época del caucho. +*Memoria(s)*. *Revista Académica del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*, 1, 147-209.
- Matos, B., & Belaunde, L. E. (2014). Arte y transformación: Experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición ¡Mira!. *Mundo Amazónico*, 5, 297–308. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45815>
- Ochoa, N. (1999). Niimúhe. Tradición oral de los bora de la amazonía peruana. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Banco de Central de Reserva del Perú.
- Ochoa, N y Yllia, M.E. (2018). La memoria de un fruto: La Fiesta del Pijuayo. *Caravelle* 110. Pp. 87-102. <https://doi.org/10.4000/caravelle.2983>
- Pau, S. (2019) Más antes, así era. Literaturas del caucho en la Amazonía peruana. Pakarina Ediciones.
- Pau, S. (2019) Desangrar. Violencia y relaciones inter-étnicas en algunos relatos de la Amazonía peruana. *Mitologías Hoy*. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos. 19, 63-73. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.616>
- Pennano, G. (1988). La economía del caucho. CETA.
- Pineda Camacho, R. (1987). Introducción a la Colombia Amerindia. Instituto Colombiano de Antropología.
- Rey de Castro, C., Larrabure y Correa, C., Zumaeta, P. & Arana, J.C. (2005). La defensa de los caucheros. Monumenta Amazónica. CETA. International Work Group for Indigenous Affairs.
- Soria, M.B. (2001). Fiestas Tradicionales de los Bora. Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.



- Soria, M. B. (2017). La Amazonia en el quehacer del Seminario de Historia Rural Andina (1977-2015). *ISHRA, Revista Del Instituto Seminario De Historia Rural Andina*, (1), 101–128. <https://doi.org/10.15381/ishra.v1i1.13046>
- Taussig, M. (2002) Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación. Bogotá: Editorial Norma.
- Valcárcel, C. (2004) El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos. Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía. International Work Group for Indigenous Affairs.
- Valdivia, Fernando. (2003). Buscando el Azul. Lima: Teleandes (Documental)
- Viveiros de Castro, E. (2008). La mirada del jaguar: Introducción al perspectivismo amerindio. Tinta Limón.
- Yahuarcani, R. (2014) Los ríos de nuestra memoria. *Mundo Amazónico*, 5, 197-209. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45796>
- Yahuarcani, R. (2021- 8 de agosto). Bicentenario: El genocidio cauchero en el Putumayo y otras memorias de la Amazonía. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/articulos-historicos/bicentenario-el-genocidio-cauchero-en-el-putumayo-y-otras-memorias-de-la-amazonia-rember-yahuarcani-santiago-yahuarcani-noticia/>
- Yahuarcani, S. (2014). Al sonido lo voy convirtiendo en ser. *Mundo Amazónico*, 5, 227–235. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45802>
- Yllia, M. E. (2009). De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana. *Illapa Mana Tukukuq*, (6), 95–108. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i6.1034>
- Yllia, M. E. (2011). Transformación e identidad en la estética amazónica, la pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Yllia, M. E. (2017). Antropófagos Contemporáneos: Paradojas y lógicas visuales en la pintura amazónica contemporánea peruana. G. Borea (Eds.) *Arte y Antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. (pp. 387-395.). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Entrevista a Brus Rubio Churay: 22 de noviembre del 2022. Ciudad de Lima.