

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Del mito a la ficción:
Etsa Nantu, la radio película awajún**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

AUTOR

CARLOS ANDRES RODRIGUEZ DAZA

ASESOR

CARLOS VIDAL RIVADENEYRA OLCESE

Lima, Febrero, 2018

RESUMEN

Investigar el nexo entre mito y ficción amazónica, a través del discurso de un producto fonográfico que se hace llamar así mismo radio película, genera como primera impresión la interrogante: ¿Es posible hacer cine a través de la radio? Mas allá de la novedad del concepto epistemológicamente, al ahondar en la esencia de la obra a través de su título: Etsa Nantu, y su raíz: ficción sonora awajún; se percibe la génesis de un contexto intercultural y bilingüe único; muy propicio para una aproximación académica desde la comunicación social, audiovisual, antropológica y política. Se determina entonces un marco exploratorio cuyo eje temático contempla: el objetivo de describir las características en que variables como identidad e interculturalidad, están reflejadas dentro y fuera de la ficción, a través del perfil de sus personajes y estructura dramática: actos o escenas. La teoría sugiere que hoy en día, la radio preserva el reconocimiento de la tradición oral como nunca antes. En ese sentido, Etsa Nantu se muestra como un híbrido narrativo que vincula lo audiovisual con la tradición awajún y viceversa. El método vislumbra entonces una herramienta que pone a prueba, para demostrar y explicar, ciertos fenómenos presentes en Etsa Nantu, siendo el escenario a estudiar: personajes y escenas; considerados no solo variables independientes, sino también entidades totales. Los resultados: categorizados y comprobados desde la matriz, demuestran que Etsa Nantu, no es una producción, ni enteramente awajún, ni hispanohablante, sino 100% intercultural. Así mismo, se percibe un eje dramático que profundiza en la identidad indígena, muchas veces ausente en el retrato que los medios de comunicación suelen compartir como contenido para con el gran público. En suma, Etsa Nantu se instala dentro de un discurso de pertenencia indígena y latinoamericana. Un híbrido comunicacional, lingüístico y tecnológico, cuya experiencia interdisciplinaria tuvo presente el saber encontrarse bajo una frontera cultural, social y política.

SINOPSIS DEL CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	4
1. PLANEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	5
1.1. Antecedentes.....	5
1.2. Contexto de la investigación.....	12
1.3. Objetivos.....	14
1.4. Hipótesis.....	16
1.5. Variables y términos de la investigación.....	19
1.6. Limitaciones de la investigación.....	23
2. MARCO METODOLÓGICO.....	25
2.1. Diseño de investigación.....	26
3. MARCO TEÓRICO.....	33
3.1. Del mito a la creación de identidad.....	34
3.1.1. La Identidad cultural.....	36
3.1.2. La identidad étnica en el Perú.....	40
3.2. La memoria: rol social, político y educativo.....	42
3.3. Interculturalidad: entre el sentido social y subjetivo.....	45
3.3.1. Interculturalidad y poder.....	47
3.3.2. Comunicación intercultural e implicancias.....	50
3.4. Industrialización de la cultura.....	52
3.4.1. Las Industrias Culturales.....	54
3.5. La radio: mediación y cultura.....	57
3.5.1. La radio comunitaria en Perú.....	61
3.5.2. Radio en la Amazonía peruana.....	63
3.5.3. Radiodifusión comunitaria en la actualidad.....	66
3.6. Teoría dramática: radio, melodrama y radionovela.....	69
3.6.1. El drama y la radio.....	71
3.6.2. Drama y su relación con la sociedad.....	74
3.6.3. La construcción arquetípica de los personajes.....	77
3.6.4. Historia de la radionovela en Perú.....	79

4.	MARCO CONTEXTUAL.....	80
4.1.	Cosmovisión awajún.....	81
4.1.1.	Contexto histórico: La identidad guerrera.....	85
4.1.2.	Mitos y cuentos orales.....	89
4.1.3.	Rol de la mujer awajún.....	92
4.1.4.	Medio de comunicación en el pueblo awajún.....	96
5.	ETSA NANTU: LA RADIO PELÍCULA AWAJÚN	98
5.1.	Antecedentes: Fundación Prince Claus y la Cultura Awajún.....	99
5.2.	Proceso histórico: gestando una historia radial.....	100
5.3.	Producción radial en Bagua Amazonas.....	102
5.4.	Taller de producción, realización y mercadeo en Bagua.....	105
5.5.	El guión.....	107
6.5.1.	Realidad, drama y personajes.....	109
5.6.	La grabación de Etsa Nantu.....	111
5.7.	La banda sonora y musical en Etsa Nantu.....	113
5.8.	La post producción y doblaje en awajún.....	115
5.9.	Alcances: La transmisión radial de Etsa Nantu.....	117
5.10.	Resumen dramático.....	119
6.	RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN.....	120
6.1.	Herramientas de investigación.....	121
6.1.1.	Matriz I: Personajes y capítulos.....	122
6.1.2.	Matriz II: Escenas según su categoría.....	125
6.1.3.	Matriz III: Drama intercultural bilingüe	128
6.2.	Resultados de Investigación en base a matrices de datos.....	130
6.2.1.	La estructura dramática de Etsa Nantu.....	131
6.2.2.	Perfil de personajes en Etsa Nantu.....	133
6.2.3.	Del género dramático a la escena.....	138
6.2.3.	Fronteras lingüísticas e interculturales.....	142
	CONCLUSIONES.....	143
i	Drama social y drama radiofónico.....	144
ii	Entre lo propio y lo ajeno.....	146
iii	Diversidad de personajes como estrategia narrativa.....	149
iv	De la crisis a la ficción: reinventar la realidad que necesitamos.....	152
	RESPUESTAS FINALES.....	154
	BIBLIOGRAFÍA.....	187
	ANEXOS.....	199

INTRODUCCIÓN

¿Bajo qué circunstancias, la radio puede convertirse en una herramienta para conciliar conflictos entre la cultura y la política? ¿Qué tipo de relación existe entre las diferentes poblaciones lingüísticas presentes en territorio peruano¹ con las nuevas tecnologías de la información; y qué discursos desarrollan? ¿Qué beneficios o perjuicios aportaría a la sociedad actual, el reinventar la radio y las nuevas tecnologías sobre el objetivo de revitalizar fenómenos lingüísticos nativos, cuya propia naturaleza como expresión cultural, está destinada, en un tiempo no muy lejano, a su propia extensión?

El presente documento reflexiona las preguntas antes mencionadas a través del análisis de los contenidos narrativos que surgen, dentro de su propio *status quo* histórico-social, en: *Etsa Nantu*. Relato oral amazónico, cuya experiencia en comunicación popular, bilingüe y comunitaria, se influencia por los síntomas de una nación pluricultural con desigualdades sociales e históricamente herida por sí misma.

Del mito a la ficción, explora, en sus primeros capítulos, la identidad cultural indígena presente en las nuevas tecnologías, desde la contra-historia en Foucault², a través de mediaciones interculturales que buscan generar contextos de comunicación democrática e interdisciplinaria, entre grupos sociales periféricos, minoritarios o de alto riesgo, cuya representatividad mediática, política y en acceso a bienes públicos es casi inexistente.

Etsa Nantu dentro del actual escenario activo de la radio regional y bilingüe en el Perú, plantea desde su análisis narrativo, esbozar nuevos esquemas de entender y proponer la comunicación audiovisual peruana en el siglo XXI. Los capítulos finales profundizan en el panorama de la realidad social awajún, mediante un estudio basado en la injerencia de los personajes en la ficción sonora y su relación con la *identidad* y lo *intercultural*. Las conclusiones bordean las fronteras de la radio y las nuevas tecnologías de la información, en un país fragmentado y multilingüe como en el que vivimos.

1 Según datos del portal web del Ministerio de Educación: www.minedu.gob.pe en el Perú existen 47 lenguas originarias de las cuales: 43 son amazónicas y 4 andinas, agrupadas en 19 familias lingüísticas.

2 El valor de la visión historiográfica de Foucault dentro del contexto de la historiografía occidental, hace énfasis en su posición de ruptura frente a la historia tradicional, ruptura que se plantea en términos de una contra-historia.

1. PLANEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Antecedentes

El día 05 de junio del año 2009, 34 personas perdieron la vida, producto de un penoso enfrentamiento que dejó como desenlace: el deceso de 25 policías, 5 nativos y 4 civiles; así como también: 87 heridos, 74 detenidos y un incierto número de personas desaparecidas.

Para los reportes periodísticos de la época³, aquel enfrentamiento bautizado como el “**Baguazo**“ representa la punta de iceberg de un problema mayor y complejo que tiene como raíz: las innumerables negociaciones por parte de la compañía transnacional Pluspetrol⁴, y su deseo explícito, por establecerse sobre **zonas protegidas legalmente**⁵, pertenecientes a territorios de las comunidades Achuar, Awajún y Wampis.

Dada la complejidad de las circunstancias anteriormente mencionadas, no solo desde un enfoque legal y/o político, sino también por las intermediaciones socio-culturales presentes entre los involucrados; se presenta a continuación: las evidencias cronológicas de los sucesos, para dotar una mayor imparcialidad a la investigación. Los hechos narrados a continuación, provienen específicamente de fuentes periodísticas, así como también del Informe Nro. 19-3⁶ de la Comisión Investigadora del Congreso y del blog⁷: “Protesta Indígena Perú. Cronología del Conflicto Amazónico”.

3 Diario La República. Bagua: La Curva del Diablo se convirtió en un infierno. 05-06-2009.

4 Pluspetrol es una multinacional argentina. En 1996 llega al Perú para integrar los consorcios que ganaron la explotación del yacimiento de Camisea, en plena selva, y el transporte y la distribución del gas a Lima.

5 C169 – Convenio sobre pueblos indígenas y tribales. Organización Internacional del Trabajo (OIT). 05-09-1991.

6 Informe Nro. 19-3. Comisión Investigadora. Ciudad de Bagua. Congreso de la República. Cronología nacional y regional antes de los hechos. Pp. 759-799. Lima, Perú. Año 2009. Sitio Web: [http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/Comisiones/2009/ComBagua.nsf/958468A551CAC5720525776500669821/\\$FILE/Ped.deInf.No.19-3\(Pág.759-799\).pdf](http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/Comisiones/2009/ComBagua.nsf/958468A551CAC5720525776500669821/$FILE/Ped.deInf.No.19-3(Pág.759-799).pdf)

7 Protesta Indígena Perú. Información sobre la lucha indígena amazónica en el Perú. Cronología del Conflicto Amazónico. Viernes, 19 de junio de 2009. <http://indigenaprotesta-peru.blogspot.pe/2009/06/cronologia-del-conflicto-amazonico.html>

Durante el gobierno del ex-presidente Alan García⁸ (2006-2011), se aprobaron diversos decretos legislativos⁹ bajo el designio de hacer realidad el Tratado de Libre Comercio (TLC) entre Perú y EE. UU. Para Dafne Lastra¹⁰ (Lastra, 2010:33), los decretos más controversiales: DL N° 1064 y DL N° 1090; fueron considerados, por las comunidades amazónicas, como una transgresión a sus derechos de territorialidad.

En agosto de 2008 los pueblos amazónicos se paralizan en contra de aquellos decretos. Ellos exigían la derogación del D.L. N° 1073 (antes N° 1015), así como de otros 38 Decretos Legislativos que vulneraban sus territorios y el de comunidades campesinas en la costa y sierra, al no tomar en cuenta el Convenio OIT 196 (el Estado peruano está comprometido desde 1993), el cual dispone a que todos los pueblos indígenas, sean consultados en cuanto a cualquier medida legislativa en contra de sus culturas.

El 11 de agosto, una movilización indígena toma posesión, como medida de protesta, la Estación Petrolera N° 5 (Loreto) y la Estación N° 6, del lote 56 en Bajo Urubamba, Oleoducto Nor Oriente Peruano. Matsiguengas, apoyados por 141 comunidades nativas, aprisionan flotas navías de Pluspetrol en Camisea. Así mismo, cientos de indígenas Awajún toman posesión de la Central Hidroeléctrica de Aramango y la Estación N° 5 de Petroperú.

El 20 de agosto se suspende el paro y comienza el diálogo con autoridades congresales. Javier Velásquez Quesquén, titular del Congreso, y Alberto Pizango, presidente de la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (AIDSESP), se comprometen, mediante acta firmada, a que el Legislativo debata el pedido de las comunidades nativas de anular los decretos que vayan en contra de su integridad. Así mismo, dirigentes de AIDSESP se comprometen a suspender el paro coordinado por 65 etnias amazónicas.

8 El presidente de la República, Alan García, publica en un diario dos artículos llamados “El Perro del Hortelano” y “Receta para Acabar con el Perro del Hortelano” donde explica lo que será su política económica neoliberal promotora de grandes inversiones. En ellos propone dar en propiedad a inversionistas, terrenos de la Amazonía de 5.000, 10.000 o 20.000 hectáreas y vender o alquilar las restingas (playas de los ríos amazónicos).

9 Ley de Consulta Previa.

10 Dafne Lastra. Art. “La construcción del poder en la prensa escrita: el caso de Bagua”. Revista Anthropía. Pontificia Universidad Católica del Perú. Págs. 32-37. Perú, 2010.

En una entrevista radial del día 21 de febrero de 2009, Beatriz Merino¹¹, Defensora del Pueblo, expresa su inquietud por las vicisitudes que afronta la población indígena. El 17 de marzo, el Congreso aprueba nuevamente, tras varias alteraciones y de manera parcial, la Ley de Recursos Hídricos. Cinco días después, representantes indígenas exigen, en respuesta, restablecer el diálogo con el ejecutivo.

El 23 de marzo, Alan García, aprueba la creación de la Mesa de Diálogo Permanente entre el Estado y pueblos indígenas de la Amazonía, mediante Decreto Supremo. La mesa, conformada por representantes de la Confederación de Nacionalidades Amazónicas del Perú (CONAP) y demás comunidades amazónicas, sería rechazada por AIDSESEP¹² al considerar que no se garantiza la participación legítima de los pueblos indígenas, puesto que el INDEPA como organización, no es autónoma, y la CONAP mantenía un acuerdo de colaboración corporativa con PETROPERU desde el año 2007.

El 06 de abril, Daysi Zapata, vicepresidente de AIDSESEP, advierte que los pueblos indígenas asistirán a un gran levantamiento para reivindicar los decretos legislativos que infringen sus derechos ancestrales como pueblos originarios. El 18 de abril, el premier Yehude Simón considera las demandas nativas como meros caprichos. Las protestas se expanden en varias ciudades de la Amazonía, y de forma radical.

En pleno conflicto (24 de abril), Alan García y directivos de la petrolera Perenco, comunican la exploración y explotación, por parte de la empresa, en la región de Loreto. El lote en cuestión, situado sobre una zona donde habitan indígenas en aislamiento voluntario, afecta seriamente las relaciones. AIDSESEP y la PCM (Presidencia del Consejo de Ministros) retoman el diálogo. Alberto Pizango expresa lo siguiente: “el dialogo no significa tregua, la movilización indígena seguirá hasta que se logren los objetivos”. En Alto Amazonas, centenares de Awajún y Wampis, toman posesión de la estación N° 6 de Petroperú, y en Putumayo se impide el ingreso de navíos de Petrobras.

11 Protesta Indígena Perú. Información sobre la lucha indígena amazónica en el Peru. Cronología del Conflicto Amazónico. Viernes, 19 de junio de 2009.

<http://indigenaprotesta-peru.blogspot.pe/2009/06/cronologia-del-conflicto-amazonico.html>

12 Informe Nro. 19-3. Comisión Investigadora. Ciudad de Bagua. Congreso de la República. Cronología nacional y regional antes de los hechos. Pp. 768. Lima, Perú. Año 2009. Sitio Web:

[http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/Comisiones/2009/ComBagua.nsf/958468A551CAC5720525776500669821/\\$FILE/Ped.deInf.No.19-3\(Pág.759-799\).pdf](http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/Comisiones/2009/ComBagua.nsf/958468A551CAC5720525776500669821/$FILE/Ped.deInf.No.19-3(Pág.759-799).pdf)

El 05 de mayo, cerca de dos mil Asháninkas se apoderan del aeródromo de Atalaya, para exigir al gobierno la derogación de los decretos 1020, 1064, 1080, 1081, 1089 y 1090, ya que estos atentan contra sus derechos reconocidos por el acuerdo 169 de la Organización Internacional del Trabajo. Obispos de la Amazonía se pronuncian a favor de la protesta: exigen al gobierno derogar los decretos legislativos y consultar a las poblaciones indígenas.

El 09 de mayo, el gobierno declara en emergencia¹³ varios distritos de Cusco, Ucayali, Loreto y Amazonas. En respuesta, la policía desbloquea el puente Corral Quemado. En el operativo, 7 dirigentes indígenas son capturados, otros tres sufren heridas de bala y golpes por bombas lacrimógenas. El 15 de mayo, los Pueblos Amazónicos invocan su derecho a la insurgencia (Art. 46 de la Constitución). Un día después, se suscribe un acuerdo con la Defensoría del Pueblo, bajo el compromiso de suspender la protesta.

El 16 de mayo, Alan García expresa ante la prensa¹⁴: “La selva es de todos los peruanos y no sólo de un grupo” excluyendo todo derecho de las comunidades nativas sobre sus territorios. Dos días después, Alberto Pizango es denunciado por rebelarse y conspirar contra el Estado; Yehude Simón alega no tener noción de lo sucedido. El Gobierno amplía su denuncia contra otros líderes indígenas, además de Pizango: Teresita Antazú, Cervando Puerta, Marcial Mudarra, Daniel Marzano y Saúl Puerta Peña.

El 3 de junio, la Agencia Peruana de Cooperación Internacional audita documentos contables de Aidesep. En respuesta, aguarunas bloquean la carretera Fernando Belaunde. El jefe de la Cuarta División Territorial Policial, notifica que solo necesita una orden para liberar la zona. A la noche siguiente, el general de la policía se reúne con dirigentes indígenas en presencia del Obispo de Jaén, para informar el arribo de la orden de desbloqueo. Se advierte un plazo de hasta las 10am. del viernes 05, para despejar la zona sin ninguna intervención violenta (manifestación de periodistas belgas ¹⁵). Los

13 Informe Nro. 19-3. Comisión Investigadora. Ciudad de Bagua. Congreso de la República. Cronología nacional y regional antes de los hechos. Pp. 774. Lima, Perú. Año 2009. Sitio Web: [http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/Comisiones/2009/ComBagua.nsf/958468A551CAC5720525776500669821/\\$FILE/Ped.deInf.No.19-3\(Pág.759-799\).pdf](http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/Comisiones/2009/ComBagua.nsf/958468A551CAC5720525776500669821/$FILE/Ped.deInf.No.19-3(Pág.759-799).pdf)

14 El Comercio. Página Web: <http://elcomercio.pe/politica/gobierno/alan-garcia-tierras-amazonia-son-todos-peruanos-no-pequeno-grupo-noticia-287400>

Fuente videografía: <https://www.youtube.com/watch?v=He41YLgm28k>

15 <http://static.catapa.be/peru5june/historia.pdf>

testimonios concuerdan en que ese día la retirada nativa se realizaría desde temprano.

En la mañana del 5 de junio¹⁶, efectivos de la DINOES en conjunto con el ejército proceden a desalojar la zona denominada: “Curva del Diablo”. A las 5:00 am, con conocimiento de facto la decisión de retirada nativa para ese mismo día, la policía ataca con bombas lacrimógenas y balas (según testigos) desde helicópteros. Zebelio Kayap, dirigente awajún, llama por radio para pedir el cese de disparos por parte de la policía pues sólo estaban armados con lanzas. Diversos hospitales de Jaén, Bagua Grande y Bagua Chica, colapsan. Los testimonios concuerdan en el siguiente relato: cadáveres de indígenas calcinados por la policía fueron arrojados al río Marañón en bolsas negras.

Uno de los hechos más sangrientos, ocurrió en la Estación N° 6 de Petroperú, en donde diez policías desarmados son asesinados por nativos, quienes días antes habían tomado la Estación. El diario La República¹⁷ (La Republica, 2009) reseña así: “policías de la Estación N° 6 habían suscrito un acuerdo de no agresión. El pacto se rompe cuando otro contingente de efectivos, por mandato del general Muguruza, con conocimiento del Ministerio del Interior, emprende la operación de desalojo en la carretera que une Tarapoto con Yurimaguas. Al promediar el mediodía un dirigente indígena toma conocimiento de los hechos, la noticia fue detonante: “¡Hay que matarlos como ellos mataron a nuestros hermanos! gritaron varios. Seguidamente, la turba empezó a disparar sus armas de fuego y a atacar con sus lanzas” (La Republica, 2009).

De tal complejo suceso, se han derivado cuatro procesos judiciales. El más mediático: el de 24 nativos acusados de asesinar a 10 policías de la Estación N° 6. Así mismo, en otro juicio se encuentran acusadas 52 personas; incluidos seis policías por asesinar y lesionar a civiles, ningún político implicado. Recientemente¹⁸, el 22 de setiembre de 2016, se dio lectura a la sentencia del primero de cuatro juicios por los hechos ocurridos en junio de 2009, en donde se absolvieron a 52 personas procesadas por la muerte de 10 policías.

16 Protesta Indígena Perú. Información sobre la lucha indígena amazónica en el Perú. Cronología del Conflicto Amazónico. Viernes, 19 de junio de 2009.

<http://indigenaprotesta-peru.blogspot.pe/2009/06/cronologia-del-conflicto-amazonico.html>

17 Diario La República. ¿Quién dio la orden de desalojar a indígenas sin prevenir represalias? 12-06-2009.

18 El Comercio. Página: Web. <http://elcomercio.pe/sociedad/peru/bagua-que-demoro-7-anos-proceso-que-no-resolvio-nada-noticia-1935392>

Para Víctor Isla¹⁹ (Isla, 2010: 06), ex-congresista, existe una vieja letanía en el imaginario de la gente: “el secular olvido del Estado por la Amazonía”. Isla destaca en su informe que: “el incumplimiento de la obligación estatal de consultar a los pueblos que pudieran ser afectados fue una de las razones fundamentales del avivamiento de la crisis que devino en el estallido del 5 de junio” (Isla, 2010:07). En ese sentido, “las responsabilidades políticas correspondientes al montaje del operativo, tienen un correlato en las leyes penales, que sustenta las imputaciones delictivas” (Isla, 2010:07).

Uno de los mayores desencuentros en Bagua, asegura Guido Lombardi²⁰ (Lombardi, 2010: 08), radica en: “la falta de representatividad indígena y su dificultad para hacerse escuchar”. Lombardi sostiene que: “una de las principales reflexiones a las que debería llevarnos la tragedia de Bagua es a buscar una solución a ese problema de debilidad y “fragmentación” de la dirigencia indígena” (Lombardi, 2010: 08). Ante tal panorama de abandono, añade: “hubo un alto componente de discriminación racial en la relación entre los indígenas y la vertiente “occidental y cristiana” de nuestra nación” (Lombardi, 2010: 09). Por lo que sería absurdo, concluye Lombardi: “reducir la problemática amazónica a la solución de un problema de diálogo” (Lombardi, 2010: 105).

La conflictividad en la Amazonía, cuestiona el sociólogo Omar Cavero²¹ (Cavero, 2011: 33): “no comienza en el 2008, sino que se enmarca en ese proceso de defensa de sus territorios que llevó a la formación de la organización federativa de las comunidades por grupos étnicos”. Por otro lado, en el informe presentado por la ex-congresista aprista Pilar Mazzetti²² (Mazzetti, 2010:), se señala que: “en el conflicto político social hubo dos actores: el Estado Peruano y las comunidades indígenas. Ambos comparten y compartirán

19 Victor Isla Rojas – Informe en minoría. “Comisión Investigadora sobre los hechos acontecidos en la ciudad de Bagua, aledaños y otros, determinando responsabilidades a que haya lugar” Periodo Anual de Sesiones 2009-2010. Segunda Legislatura Ordinaria. Congreso de la Republica del Perú. Pp. 01 – 33. Lima, Mayo 2010.

20 Guido Lombardi - Informe en minoría. “Comisión Investigadora sobre los hechos acontecidos en la ciudad de Bagua, aledaños y otros, determinando responsabilidades a que haya lugar” Periodo Anual de Sesiones 2009-2010. Segunda Legislatura Ordinaria. Congreso de la Republica del Perú. Pp. Lima, Mayo 2010.

21 Omar Cavero – Cuaderno de trabajo Nro. 13. Serie Justicia y Conflictos No. 1. Después del Baguazo: informaes, diálogo y debates. Departamento de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Setiembre 2011.

22 Pilar Mazzetti – Informe en minoría. “Comisión Investigadora sobre los hechos acontecidos en la ciudad de Bagua, aledaños y otros, determinando responsabilidades a que haya lugar” Periodo Anual de Sesiones 2009-2010. Segunda Legislatura Ordinaria. Congreso de la Republica del Perú. Pp. Lima, Mayo 2010.

históricamente la responsabilidad por las muertes. Si bien es cierto que el primero asume su responsabilidad política, también es cierto que los segundos deben asumir su responsabilidad social”.

Un año después de lo acontecido en Bagua, Matías Vega Norell²³ presenta a una convocatoria de la Fundación Prince Claus²⁴, un proyecto de comunicación cuyo objetivo consiste en producir una serie radial en idioma amazónico, realizada por los propios pobladores de las comunidades Awajún y Wampis, para luego ser transmitida por distintas emisoras en toda la región. Así, nace *Etsa Nantu*, producto radial bilingüe de 24 capítulos, concebido como una herramienta de comunicación intercultural, convirtiéndose además, desde 2015, en material educativo para distintos colegios en la Amazonía del Perú.

Entre julio de 2011 a marzo de 2012, más de noventa personas entre actores, guionistas, traductores, músicos, editores, asistentes de dirección, producción y marketing, entre otros, participaron directamente con la realización del proyecto. Instituciones como Fundación Prince Claus, Escuelab²⁵, Fundación Wiese²⁶, Unicef²⁷, Ministerio de Salud, Gobierno Regional de Amazonas, Aidesep²⁸, Orpian²⁹ y Somos Azúcar³⁰, apoyaron su realización. Cifras no oficiales estiman que más de 200 mil personas escucharon *Etsa Nantu*, tanto en comunidades Awajún y Wampis, como en las ciudades de Bagua, Jaén, Chachapoyas y demás pueblos cercanos.

23 Comunicador Audiovisual, Universidad de Lima. Director y guionista de Etsa Nantu la radio película.

24 La Fundación se crea en ocasión de los 70 años del Príncipe Claudio, con el fin de "fomentar el entendimiento de las culturas. La Fundación aplica un concepto amplio y dinámico de la cultura.

25 Organización sin fines de lucro dedicada a la micro-experimentación e inter-aprendizaje. <http://escuelab.org/>

26 Fundación Wiese fue creada por Augusto N. Wiese en agosto de 1960. Su objetivo es promover salud y educación en el Perú, a través de proyectos que tienen como fin el bienestar de la comunidad, en lo social y educativo.

27 UNICEF Perú, contribuye con el cumplimiento de políticas del Acuerdo Nacional relacionadas con la infancia y los Objetivos del Milenio. Trabaja a nivel nacional, en regiones andinas y amazónicas.

28 Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana.

29 Organización Regional de los Pueblos Indígenas de la Amazonias Peruana del Norte del Perú

30 Somos AZUCAR es un equipo de Investigación y Desarrollo [I&D] localizado en Perú, que provee servicios especializados de desarrollo, adaptación y apropiación de la tecnología Sugar/Azúcar.

1.2. Contexto de la Investigación

Para Sara Núñez de Prado³¹ (de Prado, 2003:02), “los medios de comunicación audiovisuales, han abierto las ventanas de un mundo desconocido hacia amplias capas de la sociedad”. La radio³², por ejemplo, desarrolló tendencias que Bertolt Brecht³³ (Brecht, 1932:13) llamó: “calidad de sustituto”, fase en la radiodifusión que sustituyó al teatro, ópera y conciertos. Brecht, sin embargo, fue más allá y vio en la radio: “un fabuloso sistema de canalización, adaptado, no solo para transmitir, sino también para recibir” (Brecht, 1932:13). La interacción con la radio, consigue que las personas quieran hablar, escucharse y ser escuchadas, pues la necesidad de expresarse y de que se reconozca el lugar en el que uno vive, está vigente en cualquier cultura o sociedad.

En ese sentido, si bien toda persona necesita saber sobre sí misma, así como entenderse y cuestionarse; en la actualidad, pueblos como los Awajún o Wampis, sostiene Ricardo Reátegui³⁴ (Reátegui, 2013:03) “intentan reconstruirse del desastre que significó para ellos estar en conflicto con el Estado que supuestamente los representa”. Dentro de ese contexto, nace *Etsa Nantu*, como un primer impulso embrionario y engendrado post enfrentamiento. Pionero en su género, la radio película constituye el marco oportuno para analizar el mensaje narrativo de un proceso de comunicación que, a pesar de sus limitaciones lingüísticas, manifiesta claras intenciones de generar puentes hacia el diálogo y la conciliación; estimulando, además, el debate de lo que significa ser peruano en el siglo XXI.

31 Dra. Sara Núñez de Prado. Minorías nacionales y medios de comunicación: una visión de Europa. Ámbitos, núm. 10. Universidad de Sevilla. España. p. 02, 2003.

32 Desde mediados de los 40s, intelectuales americanos centraron sus investigaciones en analizar el impacto de los medios y su relación con la sociedad. Los estudios llegaron a conclusiones de que la radio y demás medios como el cine o la televisión, ejercían cierto poder de manipulación a través de la información que poseían. Famosa es la anécdota en la que Orson Wells aterroriza a media Nueva York al realizar una adaptación radiofónica de La Guerra de los Mundos como si se tratara de una verdadera invasión extraterrestre. Wells evidenció el real poder de la radio y su relación con la sociedad y la cultura, un instrumento potente de comunicación popular.

33 Bertolt Brecht. Teorías de la Radio. Extraído de “El Compromiso en Literatura y Arte” (1927-1932). Ediciones Península. Barcelona, 1973, traducido por J. Fontcuberta de la edición original preparada por Werner Hecht y publicada por Suhrkamp Verlag, de Frankfurt Main.

34 Ricardo Reátegui – Recuerdos de un conflicto. Informe “Paro Amazónico: Cuatro años después”. Revista Punto Edu Año 9, número 271. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2013. Pp. 03.

Etsa Nantu, podría a ser la primera ficción radial awajún para medios masivos realizada por pobladores amazónicos. Historia épica de 24 capítulos, que aborda temas como *la identidad* y las implicancias de vivir en una nación *multilingüe e intercultural*. Producido y realizado en un lugar asociado a la discordia pero cuya narración expresa la necesidad de conocernos para consolidarnos como nación. Drama con matices interculturales, que transita bajo la mirada *indígena* y lo que los representa: su tradición, la modernidad y sus conflictos, junto con el retrato de otras circunstancias sociales que simbolizan lo ajeno desde el propio punto de vista amazónico awajún.

Transmitida por siete radios³⁵ en las regiones Amazonas y Cajamarca. Su difusión, concertó además, conversatorios una vez por semana, introduciendo en los oyentes, temas de discusión en torno a la narración y el drama: *identidad, tradición, la salud, lo multicultural y el territorio*. Proyecto audiovisual cuyo aporte a la diversidad cultural y lingüística ha sido reconocido por el Ministerio de Cultura, la Dirección Regional de Educación de Amazonas y el Fondo Prince Claus para la Cultura y el Desarrollo (Holanda), entre otros.

35 *Etsa Nantu* se transmitió en sus dos idiomas, awajun y castellano, a través de: Radio Marañón para la región Amazonas, sumándose también la ciudad de Jaén, en Cajamarca y alrededores. Radio Victoria en Chachapoyas, Radio Uctubamba en Bagua Grande, Radio Estelar y Radio Ld Stereo en Bagua Chica, y por último, en Nieva se transmitió por Radio Nieva.

1.3. Objetivos

Ernesto Lamas³⁶ profesor de comunicación social en la Universidad de Buenos Aires y fundador de la radio comunitaria argentina La Tribu FM³⁷, afirma que dentro de la política cultural de toda radio comunitaria: “existe una estrecha relación entre comunicación y la transformación de la sociedad” (Lamas, 2003:05). En tal sentido, interpretando la experiencia radial de La Tribu, sobre la realidad peruana y más en específico, a la realidad awajún, se puede identificar el supuesto que desde la gestión de las radios bilingües y comunitarias, se comparte la visión de una transformación social con el objeto de dar lugar a sociedades más justas e igualitarias.

Al vislumbrar el contexto conflictivo entre la cultura y la política del que nace *Etsa Nantu*, y motivo por el cual se convierte en objeto de estudio, surge como primera interrogante: ¿Bajo qué circunstancias se puede llevar a cabo, sin caer en el etnocentrismo o relativismo cultural, un proyecto de comunicación radial bilingüe en castellano y awajún: idioma de una de las tantas naciones amazónicas, cuya cosmovisión se desconoce: mitos y leyendas; y cuyos pobladores, además, vienen de sufrir un enfrentamiento a mano armada contra el Estado que los representa?

Al situar a la radio entre conceptos tales como: conflicto, política e interculturalidad, se desprende el interés por develar el contexto actual de las políticas estatales de comunicación para con las comunidades indígenas, y viceversa; en base a la relación entre las diferentes poblaciones lingüísticas en territorio peruano (47) con las nuevas tecnologías de la información; así como también tener en conocimiento: ¿Bajo qué discursos se desarrollan? En ese sentido, la experiencia in situ de radio bilingüe y regional en *Etsa Nantu*, alude a investigar el mensaje semiótico que se devela tras proponer una reinención de la radio y las nuevas tecnologías, sobre el objetivo de revitalizar fenómenos lingüísticos nativos, cuya propia naturaleza como expresión cultural, está destinada, en un tiempo no muy lejano, a su propia extensión.

36 Ernesto Lamas – Gestión Integral de la Radio Comunitaria. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina. Quito. p. 05. Noviembre de 2003.

37 Colectivo de comunicación y cultura que funciona como una radio alternativa, comunitaria y social desde 1989. Tiene sesenta programas al aire y transmite las 24 horas con alcance por aire a toda la ciudad de Buenos Aires. <http://fmlatribu.com/quienes-somos/>

Así, al deducir las características sociales, culturales y políticas, que se desprenden al analizar y delimitar el marco de estudio, emanan las siguientes interpelaciones:

¿En qué medida, conceptos como *identidad* e *interculturalidad* se vieron involucrados en la realización del proyecto radial y regional? ¿*Etsa Nantu* como producto radial logra apelar a una identidad cultural awajún? ¿De qué manera retroalimenta estereotipos como la tradición, la modernidad y/o la concepción de desarrollo? ¿De qué manera tales conceptos son retratados a partir del perfil de sus personajes y escenarios dramáticos? ¿Quiénes son los protagonistas? ¿Quiénes son los antagonistas? ¿Qué interpretaciones derivan de su puesta en escena? ¿Bajo qué género se desarrolla la trama y por qué? ¿Qué elementos narrativos son empleados en un producto que se hace llamar radio película?

En consecuencia, con el fin de delimitar un marco teórico para la investigación, se plantea como objetivo general: Describir de qué manera variables como *identidad* e *interculturalidad*, se ven reflejadas dentro y fuera de la narrativa de la ficción radial; y bajo qué discurso se tuvo en mención ambas variables, para con el diseño, ejecución y realización de un proyecto de comunicación social en la amazonia peruana: *Etsa Nantu* la radio película awajún.

Así mismo, se desprenden tres objetivos específicos que ayudarán a esclarecer la hipótesis y sus resultados:

- 1) Elaborar un perfil de los personajes principales y secundarios en *Etsa Nantu*.
- 2) Analizar la presencia de personajes mestizos (castellano hablantes) y locales (awajún hablantes) según la variable *Identidad* en cada uno de estos grupos.
- 3) Analizar la estructura dramática por escenas según la variable *Interculturalidad*.

1.4 Hipótesis

Tapia Marín³⁸, sostiene que la radio: “preserva modos de imaginación, de percepción y de construcción del mundo, totalmente diferentes a las instaladas por el complejo visual/audiovisual, pues envuelve e involucra al individuo más que ningún otro medio de comunicación” (Marín, 2003:11). Desde su irrupción, la radio, manifiesta Lidia Camacho³⁹, “significó la apertura, en todos los sectores sociales, de un nuevo espacio de reflexión” (Camacho, 1997:55). Todo elemento sonoro sin imagen, postula Camacho: “seguirá siendo indispensable para tener todas las mañanas, al escuchar las noticias, el derecho a interpretar por nosotros mismos los acontecimientos del mundo” (Camacho, 1997:55).

La tecnología hoy en día, ratifica Camacho: “permite preservar el reconocimiento de una tradición oral como nunca antes se había gozado” (Camacho, 1997:55). En ese sentido, si tomamos como referencia la percepción sonora presente en la difusión radial, y la posicionamos dentro de un contexto de tradición oral presente en las distintas culturas amazónicas, sumándose a ello la narrativa de una ficción; podríamos esbozar como supuesta hipótesis que los posibles vínculos creados a partir de *Etsa Nantu* y sus personajes como experiencia sonora, confluirían dentro de un ambiente revitalizador para la propia cultura, capaz de fomentar, parafraseando a Camacho: “la unidad entre aquellos que conforman la misma comunidad lingüística” (Camacho, 1997:55).

La Amazonía representa el 62% del territorio peruano, y ha sido, desde sus inicios, para Ana Pizarro⁴⁰: “una construcción discursivamente oral” (Pizarro, 2007:25); pues a partir de aquella oralidad, se han implementado las políticas, tanto explícitas desde el Estado - Nación, e implícitas desde la propia cosmovisión amazónica, que la conducen hasta su condición actual.

38 Delia Tapia Marín - Retos y Perspectivas de la Radio Universitaria de cara al siglo XXI. Tesis profesional. Universidad Nacional Autónoma de México. Revista Electrónica “Deporte, Cultura y Comunicación”, Número 69. Página 11. Año 2003.

39 Lidia Camacho, Directora del Colegio de Comunicación, Universidad del Claustro de Sor Juana. La Radio, germen de una nueva oralidad. El Correo de la UNESCO. pp. 51 – 55. Febrero de 1997.

40 Ana Pizarro – Voces del Seringal: Discursos, Lógica, Desgarramientos Amazónicos. Un Río de Palabras. Estudios sobre Literatura y Cultura de la Amazonía. Biagio D’Angelo. María Antonieta Pereira (Curadores). Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Página 25. Año 2007.

A partir de aquella condición oral, muy propia de la amazonia, se revela la inclinación hacia estudiar los discursos y características que conforman aquella oralidad. Al poner en evidencia elementos semióticos como el lugar de enunciación, se axiomatiza aquello que atestigua Cesar Montalvo⁴¹: “quien se acerque al mito selvático peruano, hallará el mito vivido que narra la conciencia colectiva de un pueblo” (Montalvo, 2007:49). De existir un discurso mitológico awajún en Etsa Nantu, resultaría esencial describir los elementos o características propias del awajún como conciencia colectiva, que se desarrollan a través del drama y sus personajes, y a partir de la interacción entre los realizadores y la cultura en mención.

A pesar que “el mito oral de la selva, no es una narración terminada”, señala Montalvo: “encierra en sí mismo, un conocimiento absoluto con motivos caóticos y multivalentes” (Montalvo, 2007:49). Para todas las poblaciones amazónicas, quienes coexisten junto a sus idiomas, rituales, costumbres, historias y fabulaciones; la convivencia pertenece y permanece dentro de un espacio, donde la memoria es un híbrido en conjunto, con la formación de la propia cultura: tradiciones ancestrales donde la oralidad toma un rol significativo para transmitir los relatos que expresan su forma de vida (cosmovisión).

Heidegger⁴² (Heidegger, 1926:169) analiza y define qué es el hombre, a partir del lenguaje, ya que toda palabra pertenece a una cultura determinada. Bajo esa lógica, las narrativas amazónicas y tribales, suelen ser múltiples, pues como afirma Montalvo: “corresponden a narraciones orales, cuya transcripción del original se ve afectada por una libre interpretación” (Montalvo, 2007:51). Para Heinrich Helber⁴³, antropólogo y lingüista: “no todos los pueblos indígenas poseen una tradición filosófica evidente, no obstante, estas si poseen inquietudes filosóficas, por lo que se han preocupado por resolverlas en distintas esferas del qué hacer humano y del pensamiento” (Helberg, 1996).

41 Cesar Toro Montalvo – Mitología Amazónica. Estudio de Aproximación desde la diversidad de Mitos, Leyendas, Cuentos Maravillosos, Mitológicos y Compiladores Orales de la Amazonía. Un Rio de Palabras. Estudios sobre Literatura y Cultura de la Amazonía. Biagio D'Angelo. María Antonieta Pereira (Curadores). Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Páginas 49 - 88. Año 2007.

42 Martin Heidegger. Ser y Tiempo. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Editorial Trotta. p. 169. 1927.

43 Heinrich Helberg Chávez. Mbaisik, en la penumbra del amanecer. Literatura Oral del Pueblo Harakmbut. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Lima, 1996.

Si Etsa Nantu desarrolla un discurso a partir de la oralidad amazónica para amalgamarla en un drama radial como herramienta de comunicación hacia aquellas interrogantes que habitan en una cultura como la awajún y wampis, y los llevó a enfrentarse con el Estado: ¿Bajo qué términos, *Etsa Nantu* y sus personajes, se adentran a lo que D´Angelo llama: acto constitutivo (sujeto–Otro–“excentricidad”) triangulación que se reproduce dentro de un proceso intercultural enriquecedor y de autoconocimiento?

Gonzales Echevarría⁴⁴ sostiene que: “la ficción alrededor de la Amazonía, se presenta como una incesante creación de nuevos mitos, por su necesidad de ser diferente y transgresora” (Echevarría, 2000). Bajo esa misma lógica, Biaggio D´Angelo⁴⁵ arguye: “la ficción amazónica insertada en la pertenencia latinoamericana, se reescribe en la búsqueda de un sistema complejo, que considera como regiones culturales, aquellas zonas de frontera presentes en su territorio. A pesar de haber sido reconocida como unidad geofísica, la Amazonía, ha sido despreciada por actividades culturales hegemónicas que obstaculizaron el reconocimiento de su compleja unidad en el plano simbólico” (D´Angelo, 2007:253). De toda aglutinación de textos antropológicos y culturales, concluye Echevarría: “la Amazonia no ha sido estudiada como un discurso cultural que le permita retomar una vida y conciencia renovada para América Latina” (Echevarría, 2000).

Para Lidia Camacho⁴⁶: “la experiencia de radiodifusión en indígenas, más que una vía de comunicación, es un puente entre los individuos” (Camacho, 1997:55). Utilizar la tecnología para crear contenidos narrativos que deriven en productos culturales y de entretenimiento para la Amazonía, requiere, además de una perspectiva antropológica y/o lingüística, tomar en cuenta el contexto histórico, social, cultural y político, de una comunidad cuya lengua se desconoce. Visión humanista dispuesta a comunicar el relato de una colectividad como la awajún, cuya identidad como pueblo, es un constructo basado en la memoria, donde se conjuga el elemento individual con el colectivo.

44 Roberto Gonzáles Echevarría. Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica. 2000.

45 Biaggio D´Angelo. Un Rio de Palabras. Estudios sobre Literatura y Cultura de la Amazonía. Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. pp. 253 – 265. 2007.

46 Lidia Camacho. La Radio, germen de una nueva oralidad. El Correo de la UNESCO. p. 55. Febrero de 1997.

1.5. Variables y términos de la investigación

La Amazonía, afirma D´Angelo⁴⁷ representa: “un territorio virgen, no sólo en lo geográfico; sino también en torno al espacio dedicado a los procedimientos literarios y culturales: ficticio, utópico y presente al mismo tiempo. Donde lo simbólico, que se entrelaza con estructuras míticas y alegorías misteriosas, se manifiesta en la marginalidad de un discurso que parte desde lo intercultural” (D´Angelo, 2007:255).

Resulta trascendente, no sólo para la academia, profundizar en la narrativa amazónica, cuyos niveles semióticos, D´Angelo grafica en tres: simbólico, mítico y marginal. Pues tales características, no solo pertenecen o están presente, en el discurso awajún, sino que también podrían manifestarse en Etsa Nantu, y justamente bajo esa perspectiva se dirige el curso de la presente investigación. ¿Qué tan simbólico, mítico o marginal, resulta siendo Etsa Nantu como producto radial e intercultural?

Al tomar como evidencias teóricas a los conceptos: mito, ficción y realidad; “posiblemente” presentes en la narrativa de *Etsa Nantu*, como parte de un discurso audiovisual, único y relevante para la Amazonía (Etnias Awajún y Wampis); surgen cinco elementos o variables que merecen profunda atención con el objetivo de llevar a cabo un estudio fundado en la relación establecida entre la definición semiótica que D´Angelo define (simbólico, mítico y marginal) y la presencia de dichos conceptos, en la discursividad y puesta en escena que se desprende de un proceso experimental como lo es, en este caso en particular, la radio película awajún:

- Mito
- Identidad
- Interculturalidad
- Género Dramático
- Perfil de Personajes.

47 Biaggio D´Angelo. Un Rio de Palabras. Estudios sobre Literatura y Cultura de la Amazonía. Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Pags. 253 – 265. 2007.

La creación de **mitos**, asegura Jenny Asse⁴⁸ “es inherente al proceso del pensamiento y responde a una necesidad humana básica, pues forman la matriz de la cual emerge la literatura tanto histórica como psicológica” (Asse, 2002:54). Por otro lado, para David Bidney⁴⁹: “el mito objetiviza y organiza esperanzas y miedos humanos: expresión de la emoción e instinto con caracteres objetivos y propios desde la expresión simbólica” (Bidney, 1996:09). En una sociedad oral como la awajún, el mito es inherente a la propia cultura, así: ¿De qué manera está representado el mito awajún en Etsa Nantu?

Lucía Molano⁵⁰ argumenta que la **identidad cultural**: “surge como concepto predominante que encierra un sentido de pertenencia a un grupo social determinado, con el cual se comparten múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, costumbres, ritos, valores y creencias. Se trata de un concepto móvil, rasgo propio de carácter inmaterial que se recrea desde lo individual y lo colectivo, alimentado de forma continua de la influencia exterior” (Molano, 2007:69).

Cuando el sentido de pertenencia awajún se ve afectado por agravios y conflictos contra el propio Estado, se puede suponer que la identidad cultural de aquel pueblo debiera afrontar por varias fases que lleven a cuestionar y reflexionar la realidad de dichos acontecimientos. En ese sentido, ¿Cómo o de qué manera, abordar y retratar ese sentido de pertenencia awajún, ya resquebrajado, en la ficción?

Para entender **interculturalidad** resulta indispensable abordar *cultura* como: fenómeno inherente al ser humano que se transmite de una generación a otra. Aleida Alavez⁵¹ sostiene: “la interculturalidad surge como parte de un proceso histórico-moderno que conduce a la coexistencia de diversas culturas en un plano de igualdad. Herramienta de emancipación que contribuye a la integración y cohesión de sociedades culturalmente disímiles” (Alavez, 2014). ¿Qué fenómenos interculturales se reflejan en Etsa Nantu?

48 Jenny Asse Chayo. El mito, el rito y la literatura, Tiempo, México: Universidad Autónoma Metropolitana. Octubre, 2002, pp. 54-55.

49 David Bidney. Mito, simbolismo y verdad. Mito y Literatura. pp. 8-9. 1996.

50 Olga Lucía Molano. Identidad Cultural un Concepto que Evolucionan. Revista Opera, núm. 7 mayo, 2007, pp 69-84 Universidad Externado de Colombia. Bogotá, Colombia.

51 Aleida Alavez Ruiz. Interculturalidad: concepto, alcances y derecho. Cámara de Diputados, Mesa Directiva. México, noviembre 2014.

El **género dramático** se origina en la antigua Grecia con representaciones teatrales de carácter sagrado, influenciadas por el culto a Dionisio, dios del vino y la satisfacción. Del acto dramático se desprenden sus dos formas mayores: tragedia y comedia. La tragedia, creación artística representativa de la democracia ateniense, se vincula a un episodio fatal que termina con la muerte del protagonista, donde expresa de forma inmediata y libremente, según la poética Aristotélica⁵²: “los íntimos antagonismos de su estructura social” (García Yebra; 1974).

Aristóteles diferencia a la comedia de la tragedia por su actitud frente al hombre y al mundo. Tanto la tragedia como la epopeya, expresan lo noble y heroico: personajes que enfrentan sus pasiones; mientras que en la comedia se concibe mundos absurdos: espejo que refleja de forma humorística, vicios y defectos sociales: “en la tragedia, los personajes cambian de un estado favorable a uno desfavorable; y en la comedia se da un ascenso en el estado de los personajes” (García Yebra; 1974).

El *acto dramático* encarna un complejo sistema de comunicación, donde la dimensión externa al texto, prevalece como construcción de carácter semiótico; mientras que lo intratextual o subtexto, denota la interioridad del personaje: división significativa entre lo que dice y lo que se muestra en escena. Por ello, el subtexto a partir de Stanislavski, sostiene Antonio Cantos⁵³: “enriquece la ficción como contenido aparente de un diálogo que directamente no aporta, pero que sugiere implícitamente en el uso del lenguaje” (Cantos, 2014:42).

A pesar de que la tradición awajún, no mantiene, ni ha mantenido, vínculo alguno con el drama aristotélico, en Etsa Nantu se puede apreciar evidencias de un desarrollo hacia esa vertiente gracias al proceso intercultural impulsado por sus realizadores. Bajo esa mirada, ¿Qué discurso o mensaje: simbólico, mítico y/o marginal, se puede encontrar en el drama sonoro Etsa Nantu a través del subtexto o lo intratextual en sus personajes?

52 Aristóteles. Poética. Traducción de Valentín García Yebra, en Poética de Aristóteles, edición trilingüe, Madrid, Gredos, 1974.

53 Antonio Cantos. La Composición de la Interpretación: Trabajo sobre el Texto y el Subtexto. Quiero Ser un Actor de Cine. Pp. 42. Noviembre 2014.

En tal sentido, para caracterizar una ficción, en la etapa que refiere a la construcción del **perfil de personajes** se denotan dos tipos de enfoques: la existencialista, que considera al personaje como un conjunto de atributos y cualidades basados en su *identidad*: biografía, aspecto físico y psicológico; y la visión dinámica, aquella que considera la caracterización como un conjunto de actividades y transformaciones que cobran sentido y significado a medida que se representan una acción dramática *in crescendo*. Al definir y clasificar el perfil de los personajes en *Etsa Nantu*, se podrá identificar desde la visión existencialista: ¿De qué manera, desde lo simbólico, mítico y/o marginal, la identidad awajún está representada en el drama?

La conjunción de las cinco variables previamente expuestas, en relación a la narrativa amazónica (en caso de la presente investigación awajún) que D'Angelo describe como: simbólica, mítica y marginal; permitirá estructurar, expresamente, una propuesta teórica que analice la superficie y hondura textual y sub-textual de la narración, a partir del meta-discurso o semiótica, planteado en *Etsa Nantu* como ficción radial.

Desde un enfoque pragmático, fundamentado en tres dimensiones semióticas: lo mítico, lo simbólico y lo marginal, en base a su desarrollo narrativo para con las cinco variables de investigación: mito, identidad, interculturalidad, género dramático y perfil de personajes; se podrá diseñar las herramientas adecuadas para descifrar la capacidad sub-textual de *Etsa Nantu* para reproducir su propia propuesta de narrativa awajún como un bien cultural en forma masiva. ¿Qué mensaje, discurso o significante sub-textual se podría encontrar en *Etsa Nantu*, como experiencia radial y sonora?

1.6. Limitaciones de la investigación

Si bien una de las motivaciones para la creación de *Etsa Nantu*, proviene de los sucesos sangrientos ocurridos el 05 de junio del año 2009; no se pretende, bajo ningún concepto, señalar culpables ni rendir cuentas del pasado, sino todo lo contrario; identificar nuevos paradigmas de conciliación en donde se reinvente y reivindique a las ciencias de la comunicación como un puente generador de diálogo en beneficio de cualquier grupo social o étnico, nación o pueblo, en todo su conjunto.

Establecer un total deslinde político de la investigación, sin embargo, resulta imposible, pues quien escribe, al ser ciudadano y comunicador social peruano, es consciente de lo particular y necesario (desde un enfoque político de las comunicaciones), de analizar un objeto de estudio bilingüe, intercultural y comunitario, que nace y se desarrolla en la región Amazonas, una de las zonas geográficas con mayor debilidad hacia la integración del Estado peruano como nación.

En ese sentido, si bien, el haber pertenecido al equipo de realización del proyecto en cuestión, absuelve por un lado, el contexto hacia una aproximación al objeto de estudio; es significativo señalar que mi participación como investigador del fenómeno *Etsa Nantu*, no solo cuidará un distanciamiento emocional de lo que significó el proyecto para con mi propio desarrollo profesional, si no que a su vez, postulará un análisis intelectual, crítico y perspicaz, capacitado para asumir a cabalidad los objetivos de la investigación.

Suele ser común que proyectos mediáticos de este tipo, validen su impacto social a través de proporciones numéricas a decir: cifras según rating de audiencias. Empero, es oportuno señalar que *Del mito a la ficción* está enfocado desde una perspectiva cualitativa que busca interpretar en qué medida, a través de un producto radiofónico, una comunidad amazónica puede establecer cierta relación con lo *propio*, lo *externo* y lo *peruano* (Estado y Nación) por medio de un relato radial bilingüe (oral) que vincula historia, cultura y sociedad.

A pesar de que la presente investigación no está orientada hacia una medición en cuanto a su impacto en las audiencias radiales, así como tampoco pretender convertirse en una investigación cuantitativa; resulta pertinente resaltar que, para sustentar la hipótesis o supuestos planteados en páginas anteriores, las herramientas de investigación planteadas han derivado en tres matrices cuya función es cuantificar de manera puntual, el tiempo en la ficción de las variables en base a: capítulos, escenas y personajes.

Al identificar valores y resultados numéricos a través de las matrices de investigación, se podrá certificar si es que conceptos como: mito, identidad, ficción, interculturalidad y perfil de personajes; están presentes o no, y de qué manera se desarrollan o, en su defecto, de qué manera se ausentan, en el relato oral de una ficción desde la experiencia radial como *Etsa Nantu, Pasión en la Amazonía*; cuya riqueza radica, justamente, en sus matices interculturales, pues abordan la identidad amazónica, o awajún en este caso en particular, desde la narración bilingüe: territorio vagamente explorado por las *industrias culturales peruanas*.

Etsa Nantu, al ostentar un título tan ostentoso como el de: “radio película”, estimula rápidamente su confrontación nominal: ¿De qué hablamos cuando nos referimos a una radio película? ¿Se trata de una película para la radio? En ese sentido, es importante aclarar que la presente investigación no pretende cuestionar conceptos de género, si no que por el contrario, esta enfocado en estudiar aquello que pertenece dentro de la ficción. Es pertinente aclarar que Etsa Nantu, se concibió como un proyecto de serie radial o radio novela, y que fue mutando debido a las circunstancias propias de su realización, así como también, a la influencia cinematográfica de sus colaboradores.

Para definir si Etsa Nantu posee las cualidades de una radio película o no, es necesario consensuar previamente: ¿Qué es cine? Lo cual representa las aristas de una investigación cuyas características están exentas a los objetivos del presente estudio. Resulta afirmativo que Etsa Nantu, desde su posición innovadora, indígena y transgresora, logra cuestionar las fronteras de lo que es el cine amazónico desde la tribuna de la radio. Empero, para definir un género no solo basta una obra que lo represente, sino una cantidad mayor que justamente permita elaborar una definición distintiva y precise con claridad y síntesis las características de lo que podría concretarse como una radio película.

2. MARCO METODOLÓGICO

Etsa Nantu al ser un híbrido narrativo que vincula lo audiovisual con la cultura amazónica, y viceversa, requiere desarrollar una metodología con la capacidad de aportar, una vez aplicada en el objeto de estudio; la información necesaria para debatir los resultados obtenidos en cuanto a los objetivos iniciales de la investigación.

En ese sentido, el presente capítulo, estudia y expone la visión de David Rossiter hacia el método científico, como una herramienta para probar, demostrar y explicar ciertos fenómenos del mundo y la vida. Rossiter reitera la importancia de la auto-comprobación y revisión de datos para lograr una validación de lo estudiado.

Así mismo, se tomará en cuenta la postura de Taylor y Bogdan, quienes proponen al investigador, una manera de visionar el panorama general del contexto a estudiar. Como si el objeto o fenómeno fuera un escenario y a las personas (personajes); y enfocando la observación desde una perspectiva holística, es decir: las personas (personajes), los escenarios o los grupos, no son solo reducidos a variables, sino que también son considerados como un todo.

Finalmente, revisaremos lo postulado por Romagnano, quien sostiene que todo análisis comienza con el proceso de poner en orden los datos obtenidos, es decir: categorizarlos, agrupados y después comprobarlos con la matriz. Dicha acción, asegura Romagnano permitirá saber al investigador el estado real del fenómeno, si es que falta o aún resta algo por recoger. Así mismo, le permite entender aquellas mutaciones en el bosquejo original de realización y que las exigencias del trabajo de campo hayan provocado.

2.1. Diseño Metodológico de investigación

El método científico, para David Rossiter⁵⁴, no representa un sistema de creencias o dogmas religiosos, pues al contrario, tal como señala: “es una forma de pensar y trabajar para lograr un conocimiento más completo del mundo. Probar y demostrar ser exitoso en explicar el mundo y sus fenómenos tal como lo observamos; tal como predecir lo no observado (el futuro, lugares no visitados)” (Rossiter, 2006).

Un aspecto especialmente importante del método científico, afirma Rossiter, tiene que ver con: “un mecanismo incorporado de auto-comprobación y revisión. Esto es, en ciencias, cualquier afirmación es sujeta de revisión o incluso falsificación utilizando la misma metodología que fue usada para establecerla en primera instancia. De tal forma, el resultado se expresa auto-consistente y no da margen a cualquier razonamiento súper-natural” (Rossiter, 2006).

Al tener en cuenta la descripción de Rossiter para trabajar el método científico, la presente investigación decide por desarrollarse desde la metodología cualitativa debido a la intrínseca necesidad de producir datos descriptivos. Ray Rist⁵⁵ señala que: “la investigación cualitativa es inductiva, desde el punto de vista que desarrolla conceptos y comprensiones que parten de datos específicos: desde una investigación flexible cuyas interrogantes comienzan vagamente formuladas” (Rist, 1977:7).

En ese sentido, a razón de delimitar el marco de la investigación, y teniendo en cuenta las características generales del fenómeno a estudiar: Etsa Nantu, la radio película awajún; es adecuado ubicar y definir un punto de vista hacia dónde dirigir el análisis. Tal como señalan Taylor y Bogdan⁵⁶: “el investigador ve al escenario y a las personas (personajes) desde una perspectiva holística: las personas (personajes), los escenarios o los grupos, no son reducidos a variables, sino considerados como un todo” (Taylor/Bogdan, 2000).

54 David G. Rossiter. Preparation for MSc Thesis Research. ITC. Enschede, NL. 2006.

55 Ray Rist - On the relation among education research paradigms: From Disdain to Détente. *Anthropology and Education Quarterly*. 1977.

56 Steve Taylor y Robert Bogdan. Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Paidós, Barcelona, 1984.

Analizar de manera holística la narrativa y personajes de una serie radial bilingüe en la amazonia peruana, sitúa al investigador en un contexto que Taylor y Bogdan⁵⁷ definen como una investigación cualitativa que trata de comprender a las personas, en este caso personajes: “dentro del marco de referencias de ellas mismas, suspendiendo las propias creencias del investigador” (Taylor/Bogdan, 2000).

Para validar la hipótesis, se propone una metodología exploratoria no experimental, en donde no exista control ni manipulación sobre las variables a estudiar. Se plantea una investigación basada fundamentalmente en la observación y análisis de Etsa Nantu (perfil de personajes y drama) como producto radiofónico, cuyo contexto natural es el relato oral. Para ello se cuenta con una bitácora⁵⁸ a modo de diario de campo escrito por Matías Vega, director del proyecto, junto a los comentarios de otros participantes.

La investigación exploratoria, señala Elsa Martínez⁵⁹: “se utiliza en temas poco estudiados o recientemente aparecidos, investigando nuevos problemas o estableciendo prioridades en temas poco conocidos” (Martínez, 2013:02). En ese sentido, se pretende aproximar al estudio desde una visión hermenéutica de sujeto observante, más no participante, a través del seguimiento del proceso en su entorno. Es decir, se busca obtener conclusiones que validen cualitativamente, dependiendo de la subjetividad y dinamismo del objeto estudiado: la identidad e interculturalidad en el drama Etsa Nantu.

Un análisis descriptivo de “Etsa Nantu”, a partir de la identidad de sus personajes, supone utilizar una herramienta de investigación que permita describir con exactitud y precisión: características presentes en el desarrollo de cada capítulo de la serie radial: 24 en total. Conocer el contenido y explicaciones que se desprendan a partir del análisis, permitirá descifrar detalles exclusivos en la narrativa de un fenómeno de comunicación bastante particular: híbrido desde su concepción y realización, híbrido desde su propuesta sonora e híbrido desde su plataforma intercultural: fusión de radio, cine y cultura de manera bilingüe.

57 Steve Taylor y Robert Bogdan. Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Paidós, Barcelona, 1984.

58 <http://radionovela.escuelab.org/>

59 Elsa Martínez Olmedo. Seminario de Tesis. Unidad 1: Marco Metodológico. Tipo, alcance y diseño de la investigación. Maestría en Tecnología Educativa. Abril, 2013.

Para Sampieri⁶⁰, “el análisis de contenido es una técnica que permite estudiar y analizar la comunicación de una manera objetiva, sistemática y cuantitativa, porque proporciona cifras exactas según cada categoría diseñada para reflejar el fin de la comunicación” (Sampieri, 2006). Eso quiere decir que, al describir las relaciones entre Etsa Nantu con representaciones de las variables: identidad e interculturalidad; se podrá determinar con precisión, de qué manera el desarrollo de tales variables están presentes desde la propia narrativa de la radio película; y cómo se comportan a través de sus personajes y situaciones dramatizadas.

La intención de aterrizar sobre dos dimensiones de un fenómeno de comunicación radial desde el punto de vista de sus propios personajes, sitúa a la investigación en el contexto de examinar de qué manera influye la presencia de: identidad e interculturalidad en el drama y su realización. ¿Llegan a tomar vida a través de algún personaje? ¿Cuál es el desarrollo del drama? ¿Quién es el héroe? ¿Qué personaje lleva la acción contraria? ¿A quién representa cada personaje? ¿Cuál es el personaje que tiene más apariciones en toda la ficción?

María Lorenzo⁶¹ afirma que para analizar un personaje es importante determinar: “los rasgos que lo hacen memorable, así como identificar las motivaciones y contradicciones que llevan a desarrollar su conflicto y la forma de enfrentarse a él” (Lorenzo, 2011: 05). Como todo personaje cobra vida a través de sus acciones, al reconocer la aplicación de estereotipos que da lugar a personajes originales, asegura Lorenzo: “se seleccionan para el drama ciertos elementos de la realidad como aquellos aspectos que más interesan”.

Influenciado por una mirada arquetípica del escenario, Walter Lippman⁶² sostiene que “los estereotipos son representaciones o categorizaciones rígidas y falsas de la realidad producidas por un pensamiento ilógico. Es decir, ejercen una función de economía en la relación entre el individuo y el ambiente, al simplificar el proceso” (Lippman, 1922:114).

60 Roberto Hernández Sampieri – Metodología de la investigación. Mc Graw-Hill Interamericana. México, 2006.

61 María Lorenzo. Guía para realizar el análisis de los personajes de un largometraje animado. Facultad de Bellas Artes Universitat Politecnica de Valencia. 2011.

62 Walter Lippman. Opinión Pública. 1922.

Margaret Lecompte⁶³ descifra que toda investigación de orden cualitativo “se delinea bajo la importancia que se confiere al entorno de sucesos y procesos que se van a investigar” (Le Compte, 1995). Es decir, se desprende un análisis que concentra su empeño de búsqueda en la investigación de contextos originarios, o tomados tal y como se desarrollan; más que retocados por algún factor que el investigador haya requerido adaptar. De tal manera, al analizar a los sujetos (personajes), además de ser evaluados, pueden, como señala Lecompte: “permitir experimentar directa y vivencialmente un proceso en conjunto con el investigador” (Le Compte, 1995).

Definir el contexto en el que surge la creación de Etsa Nantu, además de delimitar el marco de la investigación y focalizar al investigador; se esgrime como diagnóstico para vislumbrar, desde una visión objetiva, el tipo de conexiones presentes entre el relato (lo que se cuenta), con la forma de representación de la identidad awajún (cómo se cuenta) y el contexto en el que se desarrolla el objeto de estudio (dónde se cuenta) en base a las variables: identidad e interculturalidad.

La hipótesis de fusionar de radio y cine de manera bilingüe, sugiere que se opte por una investigación del tipo exploratorio, para establecer una visión general del tipo aproximativo respecto a la realidad planteada en la presunción de Etsa Nantu como mito revitalizador de latitud intercultural. Al ser descriptivo, se define las variables que se van medir y a quienes involucrar en la medición. Para ello, la recolección de datos presenta un diseño de investigación transaccional y co-relacional, es decir: describir variables y analizar su influencia e interrelación según el fenómeno a estudiar: narrativa y personajes en Etsa Nantu.

Establecer una relación entre las variables y el relato, amerita un diseño específico de investigación. Para ello Margaret Lecompte asegura que: “una estrategia útil para asegurar diseños de evaluación que puedan ser operativos y eficaces, es construir una matriz de recolección de datos; pues permite entender el alcance final del proyecto e incluso sugerir alternativas o fuentes adicionales de datos” (Lecompte, 1995). Para ello

63 Margaret Lecompte. Un matrimonio conveniente: Diseño de investigación cualitativa y estándares para la evaluación de programas. Escuela de Educación, Universidad de Colorado-Boulder. 1995.

se han diseñado tres tablas que resumen y presentan de forma estadística, características centrales del objeto de estudio.

Una vez que se recolectan los datos, estos se deben organizar de forma tal que cualquier lector pueda entenderlo y usarlo. Para Romagnano⁶⁴ “el análisis comienza con el proceso de poner en orden los datos recogidos: categorizarlos, agrupados y después comprobarlos con la matriz de datos. Esto permite saber al investigador si le falta algo o aún le resta algo por recoger, y le permite entender aquellas alteraciones en el esquema original de ejecución que las exigencias del trabajo de campo hayan provocado” (Romagnano, 1991).

Al emprender el análisis con la información recogida, Romagnano, sostiene que “el evaluador intenta darle sentido a los datos, en un proceso que a menudo se ve facilitado mediante el intento de "contar la historia" de lo que se ha encontrado” (Romagnano, 1991:). No obstante, los resultados de cada evaluación, asegura Romagnano: “no son historias, tan sólo son los resultados de un trabajo duro que tiene en su base una investigación”.

En ese sentido, la investigación realizará un análisis general de material bibliográfico y audiovisual: la revisión e interpretación de los 24 capítulos de Etsa Nantu; así como material de archivo en video que permita explorar la realidad del proyecto dentro del contexto audiovisual peruano. Material bibliográfico que aparece como un capítulo en el contexto de la investigación. El estudio estuvo dividido de la siguiente forma:

- a) Revisión e interpretación de los 24 capítulos de Etsa Nantu.
- b) Síntesis del argumento central de Etsa Nantu.
- c) Descripción de los personajes principales y secundarios.
- d) El análisis del proceso de realización (material de archivo), así como del relato y los personajes, permitirá ubicar y describir los núcleos narrativos donde se identifique la representación de identidad e interculturalidad.

A partir de ello, se presenta un análisis específico enfocado en la narrativa Etsa Nantu.

64 Romagnano, L. (1991). Managing the dilemmas of change: A case study of two ninth grade general mathematics teachers. Tesis doctoral inédita, School of Education, University of Colorado-Boulder

En base a la hipótesis planteada se crean las siguientes variables:

- a) Universo de personajes principales y secundarios.
- b) Tabla arquetípica de personajes.
- c) Medición de escenas según su categoría dramática.

Para Margaret Lecompte⁶⁵ “el proceso deductivo para toda investigación se constituye a partir de una teoría formulada, hipótesis, pasando por el diseño de experimentación, para concluir con las observaciones finales junto a los resultados esperados” (Lecompte, 1995:47). En este caso, el experimento Etsa Nantu se verá traducido en unas tablas diseñadas para medir información específica de acuerdo a los personajes y drama desarrollados en la narrativa de la radio película.

Es significativo, sostiene Lecompte, demostrar si los resultados validan o no la teoría: “para legalizar si a partir de la realización del experimento se obtuvieron los resultados esperados (pronóstico/hipótesis), se comparan los resultados, llevando un proceso inductivo donde la teoría existente es modificada para contar los nuevos resultados” (Lecompte, 1995:47). Lecompte asegura que si el experimento no dio los resultados esperados; es decir no todas las observaciones son como se esperaba, las opciones serían: modificar la teoría o el experimento (observaciones) así como el conocimiento previo para acomodar una nueva teoría. Proceso que podría continuar hasta que el investigador quede satisfecho (y también se pueda satisfacer a otros lectores).

Con la teoría completa dentro sus suposiciones, advierte Margaret Lecompte, “los evaluadores no pueden ya permanecer cómodamente en la certeza de que han preguntado todo lo que es importante investigar en los programas que evalúan” (Lecompte, 1995:47). Esto representa: todo evaluador debe estar seguro de que tendrá en consideración las interpretaciones y significados de los participantes (personajes). Existe la posibilidad, augura Lecompte de que existan: “múltiples significados presentes en los resultados, o cómo las personas interpretan los datos obtenidos en el informe final” (Lecompte, 1995:48).

65 Margaret Lecompte. Un matrimonio conveniente: Diseño de investigación cualitativa y estándares para la evaluación de programas. Escuela de Educación, Universidad de Colorado-Boulder. 1995.

En caso que sobresalgan múltiples significados, absuelve Lecompte, “los evaluadores deben tomar en cuenta esas interpretaciones múltiples, incluso cuando difieran de las del evaluador, porque muchas de ellas pueden ser válidas” (Lecompte, 1995:47). Una buena práctica etnográfica, para LeCompte y Preissle⁶⁶: “simboliza tratar con una multitud de significados/significantes o interpretaciones discrepantes o desaprobatorias, en casos o fuentes de evidencia como posibles alternativas” (LeCompte y Preissle, 1993).

El contexto de Etsa Nantu como radio película, representa, como telón de fondo, la cuestión de las interrelaciones humanas desde una visión intercultural. Los modelos positivistas de investigación delimitan los aspectos contextuales como ruidos necesarios de controlar, en este caso: identidad y drama intercultural. La necesidad descriptiva y analítica en factor y efecto contextual, se reconoce natural desde lo cualitativo.

Según el programa de evaluación *Standards*⁶⁷ “los evaluadores suelen cometer un "error común" cuando limitan el análisis de datos cualitativos a la cuantificación o atienden primordialmente a lo "único" o inusual, en lugar de a lo común o de "características generales" de la vida humana” (*Standards*, 1994: 243). Antropólogos y sociólogos, asegura Lecompte “consideran desde hace tiempo que las "características generales" de la vida son aquellos patrones normativos frecuentemente no reconocidos que gobiernan la existencia diaria” (Lecompte, 1995:47).

Etsa Nantu, como evento inusual, único o no normativo, constituye un fenómeno muy sustancial, que como investigador resulta particularmente interesante. Al determinar las características presentes en el relato, no solo se puntualiza los distintivos de un modelo de narración bilingüe e intercultural, sino que también se visibiliza nuevos paradigmas para las futuras producciones radiales, no solo en la selva peruana, sino en cualquier parte del mundo donde existan diferencias sociolingüísticas: un nuevo reto para la comunicación radial 2.0 en la era del internet.

66 LeCompte, M.D. y Preissle, J. (1993). *Ethnography and qualitative design in educational research*. San Diego: Academic Press. Lincoln, Y.S. y Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills, CA: Sage
67 Program Evaluation Standards. Joint Committee on Standards for Educational Evaluation (1994). *The program evaluation standards: how to assess evaluations of educational programs*. Beverly Hills.

3. MARCO TEÓRICO

En el presente capítulo se discutirá el rol de la cultura y su relación con la identidad: aquel proceso abstracto que define al individuo a partir de la interacción con el otro. Bajo esa perspectiva, descubriremos que tanto el concepto de identidad cultural trasciende en reconocerse como parte de un todo que se construye, se mantiene y se reproduce en patrimonio, sustancia y esencia; en base a las tres definiciones de cultura en Tylor: Intrasomática, Intersomática y Extrasomática.

Así mismo, veremos de qué manera los mitos cumplen un rol significativo para cada cultura. Estudiaremos si la relación entre mito e identidad se consolida en la persona más allá de su influencia ancestral. En ese sentido, se analizará la manera en que el mito está presente en la narrativa social de la existencia humana, con la particularidad de salir a relucir en momentos de crisis; siendo la creación de arquetipos un estímulo para el individuo y la identidad colectiva.

Finalmente, analizaremos cómo el discurso generado por cualquier individuo suele estar influenciado por dos factores: las necesidades personales y la capacidad de generar satisfacción. Como resultado, toda persona, consciente e inconscientemente, está inmersa dentro de un complejo proceso que vincula intrínsecamente: la identidad, la cultura y el periodo histórico de su propia existencia.

3.1. Del Mito a la creación de Identidad

Los mitos, para Amador Bech⁶⁸, desempeñan: “una función decisiva en la formación del saber desde hace milenios” (Bech, 1999:05). En ese sentido, Amador postula que en los mitos: “se halla una forma fundamental y originaria de la consciencia vital, pues su modelo explicativo de la realidad es el que ha regido al pensamiento humano desde un principio: de los mitos ha surgido la literatura, la poesía y demás artes” (Bech, 1999:05).

Paralelamente a la ancestralidad del mito, Mircea Eliade⁶⁹ sostiene que: “los mitos como arquetipos transmitidos desde generaciones pasadas no han desaparecido y mucho menos han perdido su poder explicativo, vigencia que hoy en día, sigue siendo válida para la consciencia moderna” (Eliade, 1988:386). Es decir, la herencia del mito en la actualidad, se debe a que registra cierta información, determinante en el ADN cultural, a partir de una influencia fundada en la generación de arquetipos sociales que definen el pensamiento moderno de hoy en día.

Por otro lado, mientras que Jack Lule⁷⁰ delimita el mito, no dentro de una falsa creencia o un escenario irreal, sino como: “una historia que expresa ideales, ideologías, valores y creencias que prevalecen en una sociedad: narrativa social, cuya esencia es imperecedera de los aspectos de la existencia humana, pues provienen de figuras arquetípicas y formas que ofrecen modelos esenciales de vida social” (Lule, 2011:101). Para Inés Quevedo⁷¹, “los mitos poseen estructuras narrativas que son autosuficientes, duraderas y que permanecen de manera subyacente en una cultura, saliendo a relucir, generalmente en momentos de crisis” (Quevedo, 2013:91).

68 Julio Amador Bech – Mito, Símbolo y Arquetipo en los procesos de formación de la Identidad Colectiva e Individual. Artículo para Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Agosto 1999. pp. 05-34.

69 Mircea Eliade – Tratado de historia de las religiones. Editorial Era, Mexico, 1988, pp. 386-387.

70 Jack Lule – News as Myth: Daily News and Eternal Stories. Media Anthropology. California. Sage. Publications Inc., pp 101-110. New York, 2011.

71 María Inés Quevedo – Narrativas Noticiosas: Mitos e Identidad. Revista Pozo de Letras. Vol.11, Núm.11 (2013) pp. 91-102.

Cuando Heinrich Helber⁷² asegura que si bien “no todos los pueblos indígenas poseen una tradición filosófica evidente, no obstante, estas si poseen inquietudes filosóficas, por lo que se han preocupado por resolverlas en distintas esferas del qué hacer humano y del pensamiento” (Helberg, 1996); Helber intuye de cierta manera, que las inquietudes esenciales que hoy se bosquejan desde la ciencia, la filosofía y las artes, vienen siendo vislumbradas en los mitos desde tiempos antiguos.

En ese sentido, Mihai Coman⁷³ sustenta que el mito: “es una instancia creada sobre unidades básicas de la cultura con el propósito de construir narrativas que actúan como sistemas de interpretación de eventos” (Coman, 2005:46). Dichas interpretaciones, respalda Coman, son aceptadas no por su argumentación lógica, sino por su carácter **simbólico**: “mecanismo mental que intenta definir la realidad con la ayuda de símbolos culturales es busca de una resolución” (Coman, 2005:46). Parafraseando a Borges⁷⁴ “la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (Borges, 1925:14).

La correlación que existe entre el mito, lo social y lo gubernamental, Amador Bech arguye que: “la gran mayoría de sistemas políticos y sociales, se han sustentado en discursos míticos: símbolos y rituales que los celebran” (Bech, 1999:05). En ese sentido, Bech propone al mito como *modelo generativo clásico del discurso*, del cual surgen nuevos modelos discursivos. Durante el **rito**, afirma Bech: “existe el momento en el cual los mitos fundamentales de la comunidad son revelados: *génesis* fundamental para *crear una identidad colectiva*” (Bech, 1999:05).

El mito narrado como modelo simbólico en Etsa Nantu, abarca una serie de ideales, ideologías y valores, cuyo contenido se genera a partir de una ficción radial amazónica y bilingüe, realizada exclusivamente para una población como la awajún y wampis. Sus revelaciones aportarán a definir la realidad de una consciencia intercultural, bilingüe y caótica, inexplorada por la academia.

72 Heinrich Helberg Chávez. Mbaisik, en la penumbra del amanecer. Literatura Oral del Pueblo Harakmbut. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Lima, 1996.

73 Mihai Coman – Cultural Anthropology and Mass Media: A Processual Approach, en Media Anthropology. California. Sage. Publications Inc., pp 46-55. 2005.

74 Jorge Luis Borges. Otras inquisiciones, cit., págs. 14-19: «La esfera de Pascal». Madrid, Alianza, 1952.

3.1.1 La Identidad Cultural

Nancy Llerena⁷⁵ define **identidad** como: “aquel atributo ontológico sobre un conjunto de raíces que nos ligan al pasado y establecen continuidad en el presente” (Llerena, 2012:40). Es decir, Llerena propone una visión de identidad como la representación de un conjunto de rasgos propios: fisiológicos, psicológicos, morales, religiosos, culturales, perdurables e intransferibles en el tiempo: característica individual o colectiva, esencia irreductible, eterna e inmutable. Su percepción, refiere Llerena, atribuye condicionados mediante: “un proceso en construcción que sintetiza lo mejor del pasado y de los nuevos tiempos” (Llerena, 2012:40).

Al llegar a la madurez social, todo individuo es consciente de la división entre el ámbito de lo privado y las grandes instituciones públicas, con las cuales se relaciona mediante una multiplicidad de roles. Bajo esa perspectiva, Rafael Gallegos⁷⁶, influenciado en el planteamiento teórico de Laclau y Louis Althusser, en torno a la construcción del “sujeto social” a partir de las ideologías, expresa que: “la identidad, viene definida por lo ideológico y se concretiza en el discurso o posición ideológica de una forma dinámica, pues representa un **sistema** de valores simbólicos, tanto éticos como estéticos, para mirar y reconocerse, ser mirados y reconocidos, interna y externamente” (Gallegos, 2003:02).

En el aspecto económico, por ejemplo, Giovanni Reyes⁷⁷ asegura que la identidad: “afecta la estructura de producción, pues su desarrollo obedece a una visión territorial” (Reyes, 1998:181). En cuanto a la participación social y política, sostiene Reyes: “los grupos subalternos tienden a ser marginados por grupos dominantes, en los procesos y mecanismos de la toma de decisiones” (Reyes, 1998:181). De tal forma, arguye Reyes, se ve afectada “la construcción a favor de una identidad nacional, la legitimidad de las instituciones del Estado y los sistemas de representación” (Reyes, 1998:181).

75 Nancy Llerena – Campaña comunicacional para la recuperación de la memoria historia del Barrio San Marcos. Tesis de Licenciatura. Universidad Politécnica Salesiana. Ecuador, 2012. Pp. 40 – 49.

76 Rafael Gállegos – Artículo: Ideología, Identidad y Cultura. Licenciado en Trabajo Social, Antropólogo Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Rafael Landívar. Guatemala, 2003. Pg. 01 – 04.

77 Giovanni Reyes - Artículo: Identidad y desarrollo. Reflexiones comparativas en países menos desarrollados. Revista Nueva Sociedad Nro. 158 Noviembre – Diciembre 1998, pp. 173 – 184.

Rosario Esteinou y René Millón⁷⁸ esbozan la teoría de que: “desde una perspectiva en el marco de la modernidad, existe correlación directa entre necesidades, satisfactores e identidad; en donde “la cultura”, se establece a través del resultado que evoca satisfacer los deseos y las necesidades de la existencia humana” (Esteinou-Millón, 1991:55).

En ese sentido, las necesidades y satisfactores que demanda una sociedad como la awajún para estar decididos a enfrentarse con el Estado que los representa, sugiere un enfoque particular desde lo social, político e intercultural. En dicho escenario, ya sea ficción o realidad, se desarrolla un discurso, en el cual, de existir una reflexión post-enfrentamiento, sería de mucho interés canalizar los cambios que se puedan generar desde la propia narrativa awajún en torno a su identidad. Y en el caso particular de que aquella evolución en el discurso sea positivizada, sería interesante interpretar si es que Etsa Nantu logra reflejar aquel nuevo discurso y de qué manera lo hace.

Manfred Max Neef⁷⁹, concluye que: “el discurso generado a partir de las posibilidades que tenga cada persona o sociedad para *satisfacer* adecuadamente sus necesidades múltiples, fundamentales e interdependientes, está relacionado intrínsecamente con: la *identidad*, la *cultura* y el periodo *histórico* de cada individuo o sociedad, perteneciente a un sistema dinámico donde todas las variables se interrelaciona e interactúan: simultáneamente, complementariamente y en compensación, como característica de la dinámica del proceso” (Max Neef, 1986:).

La identidad nacional para Habermas⁸⁰, simboliza una moderna formación de conciencia: “se manifiesta mediante un proceso abstracto de integración, enraizado en un pasado ficticio basado en elementos culturales y con una importante repercusión en el desarrollo de los países. La interacción entre factores objetivos y subjetivos, puede variar de un individuo a otro, pues como construcción simbólica es relacional, dinámica y móvil” (Habermas, 1996:109). Bajo esa lógica, todo individuo demarca su frontera y se distingue del resto, a partir de su relación con lo externo; de forma tal que, todo individuo construye

78 Rosario Esteinou y René Millán - Cultura, Identidad y Consumo. Revista Debate Feminista. Año 2, Vol 2, Marzo 1991. México DF. Pp. 55

79 Manfred Max Neef – Una teoría de las necesidades humanas para el desarrollo. Chile. Capítulo 5.

80 Jürgen Habermas - La inclusión del Otro: estudios de teoría política. Paidós, Barcelona, México. 1996. Pp. 109 -100.

su identidad a partir de la interacción con otros seres autónomos.

Cuando la **cultura** (en sentido circunscrito), sostiene Gustavo Bueno⁸¹, “evoca como la expresión del espíritu, o precisando más, del espíritu del pueblo, inequívocamente se tiende a pensar que: la cultura de un pueblo equivale a la identidad cultural de ese pueblo” (Bueno, 1996:33). En ese sentido, Bueno sustenta un concepto de “identidad cultural”, referido, no a una parte “longitudinal” de la cultura (rasgo, carácter), sino al “todo”. No se trata pues de una expresión que suela ir referida a la identidad de un rasgo cultural, sino a la **entidad** que tiene como referencia a un círculo o esfera de una cultura integral.

Bueno define ontológicamente⁸² “identidad cultural” al: “reconocimiento sustancial del proceso, mediante el cual, un mismo pueblo, ha logrado mantener o reproducir, en sentido sustancial y esencial, la misma cultura, reconociéndose como el mismo pueblo a través del tiempo histórico, convertido en patrimonio o sustancia de la vida” (Bueno, 1996:33).

Entonces, para definir a ese “todo” o ente viviente el cual reproduce sustancia y esencia para cada pueblo, nos remitimos a Edward B. Tylor⁸³, quien interpretó una definición de cultura como: “un-todo-complejo; agregado o “mezcla” sin proporciones fijas y que alcanza su plena complejidad cuando se le considera constituido por tres dimensiones” (Tylor, 1871):

La cultura intrasomática, aquella cuyos contenidos internos son atribuibles a las subjetividades corpóreas: acciones y/ operaciones propias de los sujetos.

La cultura intersomática o social, cuyos contenidos pueden ser atribuidos a las relaciones o interacciones entre sujetos corpóreos: caza cooperativa, diálogo.

La cultura extrasomática o material, aquella cuyos contenidos pueden atribuirse a objetos materiales externos a los sujetos corpóreos.

81 Gustavo Bueno – El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura. (1996), séptima edición, Barcelona 2004. Pp. 33 – 35.

82 Gustavo Bueno – El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura. (1996), séptima edición, Barcelona 2004. Pp. 33 – 35.

83 Edward B. Tylor – Cultura Primitiva. 1871.

Entonces, volviendo a lo que Bueno postula, se concluye que la identidad cultural, por su naturaleza sustancial-procesual, debe ser entendida como “un sistema dinámico auto-sostenido, entorno del que podrán formar parte otras esferas o sistemas dinámicos: otras culturas” (Bueno, 1996:33).

Al orientar el enfoque hacia Etsa Nantu, podemos observar que, extra somáticamente, la identidad cultural awajún, al verse enfrentada con lo que Habermas describe como: una nueva formación de conciencia o identidad nacional, se expone a un cuestionamiento interno bajo nuevos discursos intrasomáticos e intersomáticos. En ese sentido, la identidad amazónica como espíritu de un pueblo marginado por el tiempo, la historia y la política, puede encontrar en la ficción una oportunidad de manifestarse libremente.

Alejandro Ulloa, en un ensayo sobre Cultura, Identidad y Comunicación⁸⁴, esboza que históricamente: “el problema de la identidad (tanto la identidad nacional, como la identidad cultural y la identidad latinoamericana) ha sido planteada en relación a cuatro factores determinantes: el **territorio**, la **raza** (o etnicidad), la **lengua** y la **religión**” (Ulloa, 2009:01). Quienes padecen la desigualdad económica, cultural, de género, entre otras, sostiene Ulloa, “suelen padecer, también, cierta exclusión en el acceso a medios de comunicación, pues sus identidades son frecuentemente invisibilizadas o estigmatizadas” (Ulloa, 2009:01).

Bajo aquella representación de invisibilización mediática, las expectativas sociales que se puedan generar para una cultura como la awajún, que sólo ha tenido acceso a la televisión peruana a partir de su enfrentamiento con el Estado, son bastante minúsculas. Dicha exposición muestra una visión limitada de la cultura, pues en aquellas portadas y titulares, se retratan a los amazónicos como salvajes sugiriendo la concepción de un discurso violento, un estigma social que limita fuertemente con la segregación y el sentimiento de peruanidad en pleno siglo XXI. En ese sentido, sería interesante descubrir si es que Etsa Nantu contribuye a visibilizar mediáticamente una cultura como la awajún a partir de su propio discurso amazónico y bilingüe.

84 Alejandro Ulloa - Cultura, Identidad y Comunicación. El discurso de la Identidad o la Identidad como Discurso. Diálogos de la Comunicación. Culturas y Participación a Propósito de la Modernidad. Edición 38. 1994. Pg. 01 – 12.

3.1.2. La identidad étnica en el Perú

Desde tiempos anteriores a la vida republicana, la antiguamente llamada época pre-inca, el territorio peruano se ha constituido históricamente, desde lo social, por diversas culturas. Cosmovisiones tan distintas entre sí, se aproximaron para formar como nación, una mezcla bastante heterogénea. Como consecuencia, alega Nelson Manrique⁸⁵: “han surgido diversas dinámicas interculturales que no reconocemos, generando contextos de violencia en una sociedad dividida, insegura, corrupta, discriminante y llena de prejuicios” (Manrique, 2004:179).

Por ejemplo, Nino Bariola⁸⁶, lingüista e ex investigador del Ministerio de Cultura en el Viceministerio de Interculturalidad, sostiene que: “la desaparición de lenguas indígenas amazónicas no solo implica la pérdida de un relevante patrimonio cultural de la humanidad, sino que es al mismo tiempo, un fenómeno que constituye una expresión ineludible de asimetrías sociales que condicionan a quienes se identifican como indígenas a seguir viviendo en la subalternidad” (Bariola, 2012).

Cuando la cultura oficial, invoca Manrique: “se niega a reconocer la diversidad cultural existente, hace prevalecer su visión sobre las otras” (Manrique, 2004:179). Por tal motivo, hoy en día, asegura Manrique “aun predomina la idea de que el indio, para que pueda integrarse como ciudadano, debe civilizarse; es decir: incorporarse a la cultura dominante” (Manrique, 2004:179). Para Julio Cotler⁸⁷: “el problema histórico del Perú radica en la carencia de un grupo rector capaz de realizar de manera sostenida, un proceso de integración nacional y político para la sociedad peruana” (Cotler, 1980:103). Las clases dominantes peruanas, a lo largo de su historia como república soberana e independiente, afirma Cotler: “no han logrado organizar a la población alrededor del Estado o los Gobiernos de turno, a fin de lograr objetivos (aparentemente) comunes; así mismo, tampoco lograron crear la imagen de un Estado o Gobierno (supuestamente) representante a intereses colectivos” (Cotler, 1980:103).

85 Nelson Manrique - Enciclopedia Temática del Perú. Sociedad. Capítulo II Lima: El Comercio 179pp. 2004

86 Nino Bariola, lingüista y ex especialista del Viceministerio de Interculturalidad. Art. Punto Edu, Versión Nro.

87 Julio Cotler - Democracia e integración nacional. Lima: IEP 103pp. 1980

Para Cotler, “la identidad étnica alude a un fenómeno complejo basado en el reconocimiento y percepción de las diferencias; por lo general, la expresión “grupo étnico” describe a una comunidad o población que comparte un origen común: raza, lengua, pasado y ciertos valores culturales como música, danza, comida, etc.” (Cotler, 1980:103). Sin embargo, más allá de esbozar una definición teórica, es importante focalizar, lo que Cotler define como antagonismo de dos conceptos distintos: etnicidad e identidad étnica. En ese sentido, Cotler arguye: “son los gobiernos, los encargados de establecer consenso a las exigencias populares” (Cotler, 1980:103). Desde el punto de vista del capital humano, sostiene Carlos Iván Degregori⁸⁸: “la diversidad cultural y lingüística, otorga un gran valor activo a todo aquello que involucra ejercer peruanidad” (Degregori, 2003).

Fredrik Barth⁸⁹ discrepa con el concepto de etnicidad como “un inventario de características socioculturales” (Barth, 1976), y la redefine así: “una organización social de diferencias culturales que introduce un elemento conceptual clave: las fronteras étnicas” (Barth, 1976). En el escenario evolutivo de modernización y consolidación de los Estado-nación modernos y multi-étnicos, sostiene Barth, “la generación de una conciencia o identidad étnica se basa en el conjunto de diferencias o fronteras con otros grupos” (Barth, 1976).

Desde un contexto global en los procesos identitarios en el Perú, por ejemplo, señala Urpi Montoya⁹⁰: “las generaciones actuales adoptan una “renuncia a la identidad”, un rechazo a autodefinirse como parte de un solo universo cultural” (Montoya, 2002). Esta renuncia, constituye según la autora, a: “una forma de asumirse y representarse como sujetos heterogéneos” (Montoya, 2002), pues la ausencia de un discurso de identidad, representa un rechazo a marcar diferencias, originando un esfuerzo encaminado hacia la generación de igualdad. En tal sentido, desde la visión de las nuevas generaciones awajún: ¿Qué tipo de renuncias están representadas en Etsa Nantu?

88 Carlos Iván Degregori - Perú: Identidad, Nación y Diversidad Cultural. Revista de Antropología Nro 1. Lima, mayo 2003.

89 Fredrik Barth – Compilador – Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales, Introducción. México: Fondo de Cultura Económica. 1976.

90 Urpi Montoya – Entre Fronteras: convivencia multicultural. Lima, siglo XX. Lima: Sur y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. 2002.

3.2. La Memoria: rol social, político y educativo

La definición más tradicional de nación, presentada en enciclopedias o diccionarios de ciencias políticas, según relata la revista de la Bolsa de Comercio de Rosario⁹¹, conceptúa a: “la misma como una población asentada en un territorio, casi siempre unida por un lenguaje, una cultura y un sentido de identidad diferenciado de otras naciones” (Editorial, 2010:04).

Desde aquella visión geopolítica de nación, la editorial rosarina entiende un concepto de Estado como: “el conjunto de instituciones públicas que regulan la vida de un país, que se instituye sobre los intereses y voluntades particulares” (Editorial, 2010:04). Para Eduardo Bracamonte⁹², el concepto de Estado es más limitado al de Nación, pues: “es la institución a través de la cual las acciones políticas se organizan en función del bien común, constituyéndose en una red de relaciones sistemáticas regidas por la ley” (Bracamonte, 2002). Dentro del concepto de Estado, arguye Bracamonte, se comprende otro concepto, más pequeño, que es el de gobierno: “encargado de la administración del Estado con un grupo humano que se renueva periódicamente” (Bracamonte, 2002).

Dentro de lo que comprende socialmente de Nación, Estado y gobierno, para Frank La Rue⁹³, relator especial de Naciones Unidas sobre Derecho a la Libertad de Opinión y Expresión, desde el punto de vista político: “el ejercicio del derecho a la libertad de opinión y expresión, adquiere un valor agregado cuando por medio del mismo se logra la protección de grupos o minorías que necesitan atención específica” (La Rue, 2011:243). Las *herramientas de comunicación*, en ese sentido, influyen en eliminar las barreras que dificultan el ejercicio pleno de tal derecho en minorías sociales o grupos especiales, como **indígenas amazónicos**: “quienes al tener acceso a sus propios medios, desarrollan un importante rol desde la comunicación comunitaria, dando a conocer su cultura y preservándola al mismo tiempo” (La Rue, 2011:243).

91 Editorial de la Revista de la Bolsa de Comercio de Rosario. Revista Institucional. Año 2010. “La Confusión entre Estado y gobierno”. Pagina 5. Rosario, agosto del 2010.

92 Eduardo Bracamonte – Artículo “Política, Estado y gobierno”. Revista Ciencia y Cultura, Edición Nro. 10, La Paz, marzo de 2002.

93 Frank La Rue. Pueblos Indígenas y el Derecho a la Comunicación. Libertad de expresión: debates, alcances y nueva agenda. Naciones Unidas, Derechos Humanos. Quito, Ecuador, 2011. Pp. 243 – 254.

Si bien es cierto que, el ejercicio del derecho a la libertad de opinión y expresión, como herramienta de comunicación y memoria, cumple un rol importante hacia la protección de grupos o minorías sociales; desde un enfoque intercultural, no bastaría con intentar preservar la cultura de minorías sociales como si fuese solamente un cúmulo de datos e información, pues al preservarlo en su estado natural, se estaría negando la oportunidad de interactuar con otras realidades, ignorando así, su potencial como posible generador de identidad y bienestar, hacia un sistema intercultural de conocimiento, que hoy en día, tanto la academia como la política desconoce, debido no sólo por un claro desinterés académico, sino también por existe un rechazo económico-intelectual desde las altas esferas políticas, quienes ven en los grupos minoritarios como inmigrantes o indígenas, como los responsables de una involución en contra de un desarrollo o progreso hacia la modernidad.

En ese sentido, María Cristina Mata⁹⁴, de la Universidad Nacional de Córdoba, alega la importancia de: “ir más allá de los diálogos que se entablan en el aire y crear actores políticos-culturales, necesarios para la construcción de una ciudadanía fuerte” (Mata, 1993:06). Mata enfatiza que establecer dinámicas sociales (**ritos**) en donde: “se refuerce el ejercicio de una identidad colectiva vinculada al accionar político y cultural, no solo debería ser tarea del Gobierno de turno o el Estado, propiamente dicho, sino también parte de una educación que empieza por la familia y se materializa, en los barrios, en las escuelas y demás instituciones, ya sean públicas o privadas” (Mata, 1993:06).

La importancia de ir (visionar) más allá del diálogo que se entabla como dinámica social (rito), tal y como plantea Cristina Mata, nos lleva a la siguiente reflexión y cuestionamiento: cuando una sociedad oral como la awajún que preserva su memoria a través del relato; se convierte en espectador y generador de un relato político que está manchado de sangre: ¿Qué relato surge como consecuencia de esa herida y de qué manera aquel discurso puede influenciar en las próximas generaciones, tanto para comunidades awajún, como para las siguientes generaciones políticas de la nación en cuestión?

94 María Cristina Mata. La Radio: Una Relación Comunicativa. FELAFAC: Diálogos de la Comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. pp. 1-6. Marzo, 1993.

En la actualidad, sostiene Giovanni Reyes⁹⁵, dentro del escenario geopolítico en la región: “varios de los grupos dominantes en América Latina, reconocen en los grupos indígenas, una identidad propia, pero generalmente los ven con desprecio” (Reyes, 1998:173). Sin embargo cuando una fuerza movilizadora como el “Baguazo” irrumpe en la conciencia social, ocurre lo que Stalin Herrera⁹⁶ denomina como: “reconfiguración de la historia, el imaginario social y las relaciones de poder” (Herrera, 2003: 02); momento que, enfatiza Herrera: “la presencia indígena penetra en la escena política como una figura que desde su capacidad de interpelación, moviliza una práctica política que trastoca socialmente” (Herrera, 2003: 02).

Muy a pesar del desprecio político (ciudadanos de segunda categoría), las comunidades nativas, así como también otras minorías sociales, han logrado plasmar una voz de consciencia, al interpelar en la escena política. Stalin Herrera arguye que: “recorrer por los elementos teóricos en torno a la identidad indígena, permite ubicar y analizar el valor de cualquier movimiento indígena desde una relación con el “sujeto político étnico” (Herrera, 2003: 03). En ese sentido, la posibilidad de estructurarse como sujeto político, afirma Herrera: “descansa en la capacidad de transformar las condiciones de reproducción social, material y espiritual” (Herrera, 2003: 03).

La capacidad del ser humano para estructurarse como sujeto político, no solo radica en el entorno familiar y/o formación académica, sino también en la influencia que ejercen los medios de comunicación junto a las nuevas tecnologías. Si la difusión de expresiones artísticas y/o culturales, que reflexione la vida a partir de la experiencia y reinterpretación de la misma; estuviese al servicio de la ciudadanía, sería posible fomentar una sociedad (sujeto político), donde se promueva la tolerancia hacia posturas y reclamos de personas o agrupaciones que discrepan con el **status quo**. Es vital que toda nación se reconozca en sus historias y raíces. ¿Se reconoce la cultura awajún en un relato oral como Etsa Nantu?

95 Giovanni Reyes, Revista Nueva Sociedad nro. 158 noviembre-diciembre 1998, pp. 173-184. Ingeniero y Economista guatemalteco; ex-profesor titular de la Universidad Jesuita Centroamericana, ex-Director Ejecutivo del Centro Internacional de Pre-Inversión y Desarrollo.

96 Stalin Herrera – El proceso de construcción de la identidad política del movimiento indígena ecuatoriano. Informe final del concurso: Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2003. Pp. 01 – 14.

3.3. Interculturalidad: entre el sentido social y subjetivo

Víctor Nomberto⁹⁷ define el concepto de interculturalidad como: “la interacción entre culturas, favoreciendo su integración y manejando los conflictos existentes” (Nomberto, 2002). En las mediaciones interculturales se instaura una dinámica basada en el respeto a la diversidad y el enriquecimiento mutuo; de tal manera, sostiene Nomberto: “la interculturalidad no se ocupa tan solo de la interacción que ocurre, por ejemplo, entre un chino y un boliviano, sino además de lo que sucede entre un hombre y una mujer, un niño y un anciano, un rico y un pobre, un marxista y un liberal.” (Nomberto, 2002).

Entonces, se puede deducir que las relaciones interculturales están sujetas a axiomas tales como: definición de cultura (visión dinámica), diversidad, inconvenientes comunicativos, jerarquías sociales, políticas inclusivas e integradoras de los Estados, sistemas económicos no excluyentes, etc. En ese sentido, Margalit Cohen-Emerique⁹⁸, doctora en psicología y experta en relación/comunicación intercultural, postula que: “todo proceso intercultural tiene tres etapas que varían de acuerdo a las competencias interculturales de cada persona: Negociación, Conversión y Descentración” (Cohen, 2013:11).

Margalit llama *descentración* a aquel proceso en el que: “uno concientiza las propias referencias culturales para luego distanciarse de ellas, logrando relativizar los puntos de vista y alcanzar cierta neutralidad cultural: perspectiva en la que nos alejamos de uno mismo, a través de una reflexión de sí mismo y el entorno” (Cohen, 2013:11).

Conversión es para Cohen-Emerique, aquella fase en la que descubrimos al otro, es decir: “salirse del lugar de uno, para tomar el punto de vista del otro, penetrar su sistema en actitud de apertura y curiosidad. Observar sus comportamientos no verbales, su idioma, sus valores” (Cohen, 2013:11).

97 Víctor Nomberto Bazán – La interculturalidad en José María Arguedas, 2002.

98 Margalit Cohen – Emerique, Por un enfoque intercultural en la intervención social. Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa, 54, p. 11 - 38. Comunicación intercultural y diversidad. 2013.

Por último, Margalit llama *negociación* a la simbiosis, a saber: “comprensiones y avenencias necesarias para evitar la confrontación” (Cohen, 2013:11). Cuando los códigos culturales están muy alejados o son incluso “opuestos”, alega Margalit: “la negociación supone un medio para intentar soluciones aceptables, pues para negociar es necesario la disposición de los/las involucrados” (Cohen, 2013:11).

Las mediaciones interculturales no solo se aplican a la interlocución que sucede a nivel de cualquier espacio geográfico, sino más bien, en cada escenario en donde se presentan diferencias. De modo que, Fernando Ortiz⁹⁹, llama al fenómeno o proceso de transición de una cultura a otra y sus consecuencias sociales, como *transculturación*: “si bien la interculturalidad asimila tal concepto, desde una influencia bidireccional; desde lo institucional, no está ligada a políticas que plasmen la visión de promover la interrelación entre una cultura hegemónica y otra(s) subalternas, en pos de un progreso en igualdad de condiciones” (Ortiz, 1983:86).

Si nos situamos en un contexto como el Baguazo, en el que las *negociaciones* tuvieron un extenso desarrollo entre los involucrados, ¿Qué tanto de *conversión* y *descentración* se tomó en cuenta para solucionar un conflicto social de tamaño magnitud? ¿Estarán presentes tales conceptos en el desarrollo dramático de Etsa Nantu? ¿De qué manera? ¿Cómo se ve representado el concepto de “negociación intercultural” en el drama?

99 Fernando Ortiz – Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983: 86 – 90.

3.3.1. Interculturalidad y poder

En el pensamiento político de Rousseau¹⁰⁰, se plantean dos conceptos de la democracia moderna: libertad e igualdad. Si antes el Estado tenía la facultad de otorgar igualdad natural, esta fue quebrantada para siempre, en el momento en el que se constituye en la *sociedad civil*¹⁰¹: “el deseo de poseer propiedad privada es motivo y detonante de una acción preliminar, como origen de diferencias sociales. Una sociedad establecida sobre fundamentos materialistas sólo puede sostenerse mediante un sistema piramidal que Rousseau imputa como “el comienzo del Contrato Social”¹⁰².

Noam Chomsky¹⁰³ advierte que el poder de la ciencia, política y religión: “ha llegado a constituirse como falso profeta, al creer poseer la verdad, contribuyendo así, un pervertir en la conducta humana” (Chomsky, 1988). El conocimiento humano es limitado, considera Chomsky, pero exagerado en fundamentaciones falsas para un uso abusivo del poder. “La perversión ocurre cuando perdemos el horizonte del enigma, una ilusión de verdad posibilita la libertad; así, la ilusión del poder científico, político o religioso puede imponerse mediante un discurso acerca de lo que debemos hacer o pensar” (Chomsky, 1988). Para Chomsky, liberar a la humanidad del círculo vicioso de la económica política y social, representa el gran conflicto de nuestra época: “el modelo propagandístico de los medios, demuestra cómo todas las noticias están estructuradas por un consenso implícito de élite. Donde la manipulación mediática es el instrumento con que la razón política se apropia del poder por imposición del conocimiento” (Chomsky, 1988).

100 Jean Jacques Rousseau - Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres. 1754.

101 Incluye organizaciones, estructuras y redes de los poderes legislativo, administrativo y judicial separadas del Estado, pero que interactúan con éste de diversas maneras.

102 El Contrato Social o principios del derecho político. Libro escrito por Jean-Jacques Rousseau publicado en 1762. Obra sobre filosofía política, basada en la libertad e igualdad de los hombres bajo un Estado instituido por medio de un contrato social. Se dice que este libro fue uno de los muchos incitadores de la Revolución francesa. Su teoría fundamenta buena parte de la filosofía liberal clásica, por su visión filosófica del individuo como fundamental, que luego decide vivir en sociedad por lo que necesita del Estado de Derecho que asegure las libertades para poder convivir.

103 Noam Chomsky y Edward S. Herman - Los Guardianes de la Libertad. Ensayo de los escritores, publicado en 1988. Título original: Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media. Los autores hacen referencia al modelo de propaganda de los medios de comunicación, en la que solo transmiten las opiniones de las elites económicas o de los gobiernos. Chomsky crea la gramática generativa transformacional, la más importante de las teorías del innatismo lingüístico. Profesor titular desde los 32 años en el Instituto Tecnológico de Massachussetts (MIT), su prestigio académico es tan grande que las autoridades políticas norteamericanas no se animan a censurar ninguno de sus artículos.

Cuando Chomsky asegura que la manipulación mediática se convierte en el instrumento con el que la razón política, se apropia del poder; se puede suponer como una posible consecuencia que, las relaciones interculturales se vean amenazadas, bajo un círculo vicioso, que Chomsky denomina como falso profeta. En ese sentido, ¿De qué manera la estructura mediática (sistema) debería modificarse para convertir dicha manipulación en una virtud de libre acceso hacia el conocimiento?

Otfried Hoffe¹⁰⁴ sostiene que en la praxis, “la interculturalidad está sujeta a variables como: diversidad, hegemonía cultural y políticas económicas de países y regiones” (Hoffe, 2000). Entonces, cuando políticas inclusionistas e integradoras, se fundamentan en jerarquías sociales o sistemas económicos destinados a la exclusión, para respaldar supremacías ideológicas a través de la discriminación; se atenta contra las estructuras sociales y políticas en función del ejercicio de los derechos civiles.

Para Miquel Alsina¹⁰⁵ “el desconocimiento de "el otro" lo deshumaniza” (Alsina, 1999). De tal forma que para articular a la ciudadanía, se requiere visionar la dimensión política de cultura, al esbozo de estrategias que posibiliten la apertura al pensamiento. ¿En qué condiciones será posible congregar la fuerza de las industrias culturales en beneficio del desarrollo cultural, para impulsar el enriquecimiento mutuo de las culturas, mediante un proceso universal, en donde se mantenga al mismo tiempo: la identidad cultural de cada pueblo y dándole los medios necesarios que permitan dominar su propio desarrollo?¹⁰⁶

Hoy vivimos inmersos en sociedades multilingües y pluriculturales. El resurgimiento y reinterpretación de identidades indígenas, sumándose a ello, flujos migratorios en todo el hemisferio; han orientado a que se reestructuren¹⁰⁷ los mecanismos que configuran la vida desde escenarios disciplinarios muy diversos: la historia, el derecho, la sociología, la antropología o la genética. Toda disciplina académica, ya sea humanista o científica, contribuye y enriquece el debate que se genera desde lo multicultural e intercultural.

104 Otfried Hoffe – Derecho Intercultural. 2000.

105 Miquel Rodrigo Alsina – La Comunicación Intercultural. Anthropos Editorial, Barcelona, 1999.

106 UNESCO, Industrias culturales, México, F.C.E., 1982.

107 Gunther Dietz, Laura Selene Mateos Cortés, Yolanda Jiménez Naranjo, R. Guadalupe Mendoza Zuany. Estudios Interculturales, Universidad Veracruzana, México. Artículo publicado originalmente en la revista electrónica Sociedad y Discurso, 2009, núm. 16, pp. 57-67. Universidad Aalborg, Dinamarca.

Desde lo institucional, la interculturalidad asimila el concepto de *transculturación* bajo una influencia bidireccional, ligada más a políticas de Estado, como responsables de suscitar la interacción entre una cultura hegemónica y otra(s) subalternas, en pos de un progreso en igualdad de condiciones. Bajo dicha dinámica, el Estado diseña programas pedagógicos cuyas intenciones son desarrollar el respeto por las diferencias culturales y realzar la autoestima de individuos que pertenecen a culturas sometidas. Para ello, sus representantes deben organizarse y participar activamente en el diseño y ejecución de este tipo de actividades para evitar intermediaciones externas.

Para alcanzar una sociedad que visiona objetivos comunes, se deben integrar diversas dinámicas interculturales que inspiren un respeto por los derechos sin importar la condición social. La inmigración como fenómeno, compone un significativo desafío para las generaciones actuales. Hoy en día, el incremento gradual de sociedades culturalmente pluralistas requiere, propuestas educativas que visionen más allá del escenario escolar y se adhiera con la realidad social global. Cada vez más personas, no solo ni exclusivamente de la esfera educativa, necesitan desarrollar habilidades para abordar el desafío de vivir dentro de una sociedad más diversa desde el punto de vista étnico, cultural y lingüístico.

Más allá de la experiencia intercultural que significó su realización, ¿De qué manera Etsa Nantu se relaciona con la interculturalidad? ¿De qué manera se desarrolla el concepto de interculturalidad desde la propia narrativa o ficción de sus personajes? ¿Cuáles son las estrategias interculturales presentes en un fenómeno bilingüe como Etsa Nantu? ¿De existir algún personaje en la ficción que atraviese por lo que se conoce como transculturación, ¿De qué manera se desarrolla dicho proceso desde la narrativa?

3.3.2. Comunicación intercultural e implicancias

Miquel Rodrigo Alsina¹⁰⁸, describe que los inicios de la comunicación intercultural surge a mediados del siglo XX en Estados Unidos: “impulsada por distintos movimientos sociales y políticos, con la intención de asimilar indígenas, a la cultura de la potencia colonizadora. Desde occidente, se trataba de conocer la cultura de distintos pueblos para poder comunicarse y, fundamentalmente, para negociar con ellos” (Alsina, 1995:01). Uno de los pioneros, fue el antropólogo norteamericano Edward T. Hall¹⁰⁹, quien utilizó por primera vez la expresión "intercultural communication", en 1959, en su libro *The Silence Language*.

Históricamente, relata Jerónimo Repoll¹¹⁰, “la migración estuvo considerada como un problema de índole laboral” (Repoll, 2014:75). Sin embargo, desde los años 60, alega Alsina, “la necesidad de reconocimiento y reivindicación cultural hacia las minorías sociales como la afro-norteamericana; sumándose a ello, el arribo de una gran cantidad de personas desde Camboya, Laos y Vietnam, ocasionado por las guerras en el sudeste asiático, así como flujos migratorios latinoamericanos; supuso no sólo un acercamiento con las culturas de esos países, sino que también estimuló investigaciones hacia un nuevo fenómeno socio/cultural que afectaría a millones de personas” (Alsina, 1995:01).

Al inicio, la comunicación intercultural estuvo condicionada por el análisis de lo *interpersonal*, sin embargo con el tiempo señala Alsina: “los estudios interculturales se consolidaron como disciplina, proponiendo la construcción de estudios integrados entre la comunicación y la cultura” (Alsina, 1995:01). Partiendo de preguntas como: ¿Qué es lo que sucede, cuando seres humanos de diferentes culturas se reúnen, interactúan e intentan resolver los problemas en distintas interrelaciones?¹¹¹ En ese sentido, sostiene Alsina, “la *identidad* surge como puente entre la interculturalidad interpersonal y la interculturalidad en sociedad” (Alsina, 1995:02).

108 Miquel Rodrigo Alsina. Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Los estudios de comunicación intercultural. Artículo desarrollado en el Centro de Estudios de Comunicación y Cultura de la Universidad Saint Louis entre marzo y abril de 1995.

109 Edward T. Hall - *The Silence Language*. 1959.

110 Jerónimo Repoll. Migración y comunicación: redes sobre redes en la construcción del espacio social transnacional. *Interculturalidad: Miradas críticas*. Cynthia Pech Salvador, Marta Rizo García. Bellaterra. Institut de la Comunicació. Universitat Autònoma de Barcelona. Pp. 75. 2014.

111 Casimir y Asunción-Lande (1989:278)

Eileen McEntee¹¹² entiende por comunicación intercultural como: “aquel proceso de la comunicación humana que ocurre entre individuos o grupos que han vivido experiencias culturales diferentes” (McEntee, 1998:88). En ese sentido, los estudios en *comunicación intercultural* incluyen desde tradiciones folklóricas hasta preocupaciones contemporáneas, tanto de las ciencias sociales como humanistas. Nobleza Asunción-Lande¹¹³ señala que algunos de los aportes teóricos esbozados por distintas disciplinas concluyen en tres principios:

- 1) “Comprender el impacto de la cultura sobre la comunicación”;
- 2) “Desarrollar la capacidad y la habilidad de percibir y considerar puntos de vista alternativos”;
- 3) “Desarrollar habilidades para realizar investigaciones en contextos interculturales y multiculturales; y así poder interpretar los resultados de estudios empíricos en el área”.

Una eficaz experiencia intercultural requiere competencia comunicativa, así como también noción de la otra cultura. La *comunicación interpersonal*, no es simplemente verbal o no verbal pues no basta con conocer un idioma, si no también, el significado gestual del interlocutor. Para Edgard Weber¹¹⁴, por ejemplo, “el encuentro de dos culturas no es forzosamente *intercultural*, pues dicho fenómeno no solo se debe a que dos culturas se encuentren, puede haber simplemente agresión o eliminación de uno por el otro” (Weber, 1997:07). En ese sentido, advierte Weber, “el encuentro de dos o varias culturas se convierte en un fenómeno *intercultural*, si, de alguna manera, existe aceptación y proyección común” (Weber, 1997:07). Si toda expresión artística y cultural constituye identidades desterritorializadas e interculturales. ¿Qué tipo de encuentros interculturales se puede apreciar en la ficción de Etsa Nantu? ¿Existe algún tipo de identidad desterritorializada?

112 Eileen McEntee. *Comunicación Intercultural*. Editorial McGrawhill. Pp. 88. México, 1998.

113 Nobleza Asunción-Lande. *Intercultural Communication: Teaching Strategies, Resources, Materials*. ERIC-RCS Resources in Education, September. Pp. 13. 1978.

114 Edgard Weber – Líneas transversales de los debates (identidad, cultura, religión, islamismo, modernidad, mundialización, interculturalidad y negociación). *Revista CIDOD d’Afers Internacionals*, 36, p. 07. 1997.

3.4. Industrialización de la cultura

Para profundizar el presente estudio es vital establecer una definición de cultura. Así, tomando como referencia a Nietzsche, Patricio Guerrero¹¹⁵ postula como descripción de cultura: “el resultado de un acto de voluntad creadora de un pueblo” (Guerrero, 2002:41). La cultura, por tanto, es para Nietzsche, toda acción creadora que transforma al ser humano y al mundo que lo rodea, y que el mismo ha fundado un sistema integrado por códigos simbólicos (lengua) sin reglas que obliguen a elegir un modelo específico. Para Nietzsche deduce Guerrero, “la cultura es aprehendida más no genética; pues cada cultura ostenta su propio modelo de comportamiento, que no es interiorizada por instinto, sino que se transmite a través de códigos” (Guerrero, 2002:43).

Tanto la aprehensión y el reconocimiento de lo cultural, como un sistema de códigos, afirma Guerrero es: “construcción abstracta a partir del comportamiento de individuos dentro de un grupo determinado, ya que proviene de la observación de sus miembros basados en patrones específicos de comportamiento” (Guerrero, 2002:46). Visto desde esa lógica, para vivir en sociedad o para pertenecer a un grupo humano en particular, es necesario que entre las partes involucradas, se compartan similares patrones de comportamiento (cultura).

Claude Lévi-Strauss¹¹⁶, inspirado en Saussure¹¹⁷, así como también en antropólogos y lingüistas estadounidenses, y formalistas rusos, publicó un artículo donde afirma que el mito como el lenguaje: “están formados por unidades constituyentes que deben ser identificadas, aisladas y relacionadas con una amplia red de significados”. En ese sentido, los fenómenos culturales, afirma Lévi-Strauss, pueden considerarse como producto de: “un sistema de significación que se define sólo en relación con otros elementos dentro del sistema, como si fuera el propio sistema quien dictase los significados. Todo código de significación es arbitrario, pero resulta imposible aprehender la realidad sin un código” (Lévi-Strauss, 1955). Por lo que resulta inherente en el ser humano que desde la infancia

115 Patricio Guerrero Arias. La Cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. Escuela de Antropología Aplicada. UPS – Quito. Ediciones Abya-Yala 2002.

116 Lévi-Strauss (1908- 2009) – Art. El estudio estructural del mito. Journal of American Folklores. 1955.

117 El estructuralismo tiene sus raíces en la lingüística de Ferdinand de Saussure (1857-1913), quien propone que el lenguaje, no es ni forma ni sustancia.

se comparta aquella unidad constituyente: mito, lenguaje y cultura. Cuando se introduce a los niños en distintos círculos sociales, se está atravesando por un proceso de socialización, en el que cada persona: identifica, aísla y relaciona códigos de significación de manera arbitraria.

Robin Collingwood¹¹⁸ sostiene que cultura es: “todo lo que una persona necesita saber para actuar adecuadamente dentro de un grupo social. Toda conciencia es producto de un proceso, todo sujeto cognoscente es sujeto histórico y se ubica dentro de una cultura”. (Collingwood, 2004). La filosofía de la cultura, alega Collingwood “nace con el intento de descubrir leyes generales que gobiernen el curso de la historia: leyes para alterar las civilizaciones, sus avances y progresos, para la excelencia del arte y la religión. Cada una de las partes de una cultura está interrelacionada, y afecta a las otras partes. Posee, además, gran capacidad de adaptación: siempre cambiante y dispuesta a acometer nuevos cambios” (Collingwood, 2004).

Para Max Weber¹¹⁹, el hombre tiene la capacidad y voluntad de “tomar conscientemente posición frente al mundo, de conferirle un sentido y significación”; en ese sentido, “la desmitificación de la vida, es una creciente secularización de creencias y valores” (Weber, 1921). A nivel de acción colectiva, sostiene Weber: “la política, la economía, el derecho y demás instituciones públicas, se han convertido en organizaciones tecnocráticas”; a nivel de acción individual, “el estilo de vida personal se orienta de acuerdo a patrones funcionales de la producción y el consumo” (Weber, 1921).

El pueblo awajún, como sujeto histórico perteneciente a una cultura, posee también la capacidad de adaptación. Bajo esa lógica: ¿Qué sentido y significación le puede otorgar el pueblo awajún, desde una ficción radial, al conflicto político en junio de 2009? Así mismo, ¿Bajo qué términos, desde la ficción, el pueblo awajún como sujeto histórico y cognoscente, está dispuesto a adaptarse a los nuevos rumbos actuales: industriales, interculturales y tecnológicos?

118 Robin George Collingwood (1889 – 1943) – Idea de la Historia, Fondo de Cultura Económica, 2004.

119 Max Weber (1864 – 1929) - Economía y Sociedad. Fondo de Cultura Económica de España, 1993. Weber estudió conceptos fundamentales de la sociología y la economía. Uno de sus méritos mayores reside en exponer del modo más "comprensivo" la evolución social, política y cultural de la humanidad.

3.4.1. Las Industrias Culturales

En 1967, Theodor Adorno y Max Horkheimer desarrollaron un concepto¹²⁰ que refiere la capacidad de la economía capitalista de producir bienes culturales en forma masiva una vez desarrollada la tecnología. La radio y el cine, por ejemplo, consolidaron dinámicas sociales y económicas en torno a la cultura, cuya industrialización, afirma Néstor García Canclini¹²¹ “genera, hoy en día, producciones a gran escala de mensajes y bienes con difusión masiva, nacional e internacional, de información, entretenimiento y acceso de las mayorías, aportando significados que dan sentido a conductas que cohesionan o dividen a las sociedades” (Canclini, 2002:).

Martin Barbero¹²² fue uno de los críticos más severos hacia el accionar de las industrias culturales, pues la forma de articular condicionalmente su posicionamiento de poder en monopolios mediáticos y/o políticos, atenta contra la soberanía autónoma de las naciones. “La experiencia radical que fue el nazismo” argumenta Barbero, “está sin duda en la base de la radicalidad con que piensa la Escuela de Frankfurt¹²³” (Barbero, 1987). Con el nazismo, asevera Barbero, “el capitalismo dejó de ser únicamente economía y se pone al descubierto su textura política y cultural: su tendencia a la totalización” (Barbero, 1987).

La teoría de Shannon y Weber¹²⁴ que propone un proceso lineal de comunicación: emisor, mensaje y receptor; estimula el hábito de reflexionar un contexto de diálogo horizontal entre las grandes corporaciones de comunicación y las audiencias; cuando la realidad ha llegado a demostrar que dicha interacción en términos homogeneizadores, no sólo es consecuencia de los intereses políticos y económicos de los medios (lobbies), sino que también es resultado de un sistema de comunicación más complejo.

120 Theodor Adorno y Max Horkheimer en "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas" "Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos" o "Dialéctica del Iluminismo" 1967.

121 Néstor García Canclini "Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos" - Profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Plantel Iztapalapa, ciudad de México. 2002.

122 Jesús Martín Barbero. Industria cultural: capitalismo y legitimación. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, Gustavo Gilli, Barcelona, 1987.

123 La Escuela de Frankfurt expresa la crisis de la cultura que se vive desde la segunda mitad del XIX. La crítica gira en torno a dos ejes: la reducción formal de la libertad y la igualdad, en oposición a la masificación degradante del hombre.

124 Shanon y Weber. Comunicación como un proceso lineal de transmisión de mensajes. John Fiske, Teoría de la Comunicación, Introducción al estudio de la comunicación 1985, Editorial Herder, p. 1-17.

Barbero, por ejemplo, enfatiza un serio cuestionamiento hacia la condición de cómo funciona el mercado transnacional, y por lo tanto, la vida social misma que alcanza a regular los medios y sus mediaciones; pues a través de ellos se establecen nuevos métodos de producción cultural como: “un conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la *creación*, se transforma en producción; como consecuencia, sucede una degradación de la cultura bajo el mandato de una industria que banaliza la vida cotidiana y positiviza el arte” (Barbero, 1987).

“Lo que experimentamos culturalmente como propio”, delibera Martín Barbero, en términos nacionales o latinoamericanos: “responde cada día más a lo que la dinámica y la lógica de las comunicaciones masivas que nos hace sentir como tal” (Barbero, 1987). Lo que está cambiando, sostiene Barbero “no son únicamente los contenidos, perdidos o deformados, de nuestras identidades, sino los modos mismos de percibir lo propio y lo ajeno, lo nuestro y lo otro” (Barbero, 1987). Como resultado, concluye Barbero: “las transformaciones en el aparato comunicacional, tienden a reafirmar el pensamiento instrumental, lo que implica la mercantilización de la vida” (Barbero, 1987).

Al cuestionar Barbero que la evolución social de las industrias culturales, no solo han cambiado los contenidos que se transmiten, sino que también influyen en cómo se percibe la realidad, desde nuestra identidad y lo ajeno, contexto que conlleva hacia una mercantilización de la vida; se reafirma la necesidad de repensar un sistema mediático que invite a experimentar como propio y ajeno, bajo una dinámica y lógica, propia del contexto, sin intereses políticos y económicos de por medio.

Edgar Morin¹²⁵ rescata el rol de las industrias culturales como: “dispositivos sociales que proporcionan apoyos imaginarios a la vida práctica y puntos de apoyo práctico a la vida imaginaria” (Morin, 1962:104). Para Barbero, “las industrias culturales trabajan los mecanismos básicos de identificación y proyección, dando forma a la demanda de mitos y héroes. Si una mitología funciona es porque de algún modo, responde a interrogantes, vacíos, miedos y/o esperanzas que ni el racionalismo, en el orden de los saberes, ni el progreso, en el de los haberes, han logrado arrancar o satisfacer” (Barbero, 1987).

125 Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, París, Grasset, 1962, p. 104.

La fascinación por innovaciones tecnológicas o la des-sublimación de toda cultura, explica Barbero, “nace porque olvidamos que la comunicación, sus mediaciones y sus dinámicas nunca han sido exteriores al proceso cultural” (Barbero, 1987). Para Barbero, “la comunicación es dimensión constitutiva presente en cada cultura, grande o chica, hegemónica o subalterna. Comprender la evolución de las transformaciones culturales implica entonces dejar de pensar la cultura como mero *contenido* de medios y empezar a pensarla como proceso de comunicación regulado al mismo tiempo por dos lógicas: la de las *formas* o matrices simbólicas, y la de los *formatos* industriales” (Barbero, 1987).

Jürgen Habermas en su Teoría de la Acción Comunicativa¹²⁶, define cultura como “un acervo de saberes en que los participantes en comunicación se abastecen de interpretaciones para entenderse sobre algo en el mundo. La reproducción cultural del mundo de la vida se encarga de que, en su dimensión semántica, las nuevas situaciones que se presenten queden puestas en relación con los estados del mundo ya existentes” (Habermas, 1981). Para asegurar una tradición continua, la racionalidad del saber tiene que ser aceptado como válido.

Habermas cuestiona la reproducción simbólica del mundo, estructurada y reproducida por tres vías fundamentales: “el aspecto funcional del entendimiento: la continuación del saber válido, la tradición y la renovación del saber cultural; el aspecto de coordinación de la acción, o la estabilización de la solidaridad de los grupos; y el aspecto de socialización, o la formación de actores capaces de responder sus acciones” (Habermas, 1981). A cada uno de los tres procesos simbólicos, le atañe un elemento estructural del mundo de la vida, a saber: la cultura, la sociedad y la personalidad.

¿De qué manera Etsa Nantu proporciona, lo que Morin define como apoyos imaginarios a la vida práctica y puntos de apoyo práctico a la vida imaginaria? ¿Qué mitos son presentados en Etsa Nantu a partir de una demanda cultural (vacío racional)? ¿Qué tipo de estructuras simbólicas se recrean desde la propia cultura awajún, en Etsa Nantu y la sociedad que configura su ficción: personalidad de protagonistas y antagonistas?

126 Jürgen Habermas. - Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos. 1981. Habermas reflexiona sobre la acción comunicativa, la universalidad y racionalidad de la estructura del lenguaje, el consenso como fundamento de la verdad, la 'dictadura' de los medios de comunicación, el lenguaje visto como acción e interpretación y, la división moderna de la cultura en tres esferas de valor.

3.5. La radio: mediación y cultura

Xosé Ramón Pousa Estévez¹²⁷ afirma que todo cambio tecnológico: “conlleva cambios en los contenidos, en la expresividad y, consecuentemente en la programación” (Pousa, 2009:213). En tal sentido, el camino hacia las eras digitales, atestigua Pousa: “estimulan no solo nuevas modalidades expresivas, sino también un nuevo lenguaje y una actitud menos pasiva por parte del receptor” (Pousa, 2009:213).

La radio, asegura Guillermo Guevara¹²⁸, antropólogo y guionista en Etsa Nantu, “posee demandas y funciones totalmente diferentes a otras tecnologías de alcance masivo y sus costos resultan comparativamente menores a los de una telenovela o película en cualquier soporte, además de que se presta para retos creativos de mucha mayor imaginación” (Guevara, 2012). La experiencia radial para Guevara: “aterrija a las personas, de tal manera que el principio de la realidad se fortalece y el sentido de la cotidianeidad se vuelve más nítido; a diferencia del Cine y la TV que inevitablemente tienden a la mitologización o magia post-moderna en nuevos términos” (Guevara, 2012).

Para Michael C. Keith¹²⁹ “la gente escucha radio para sentirse acompañada” (Keith, 2010). En ese sentido, la experiencia radial en culturas amazónicas orales y excluidas, afirma Guevara, “los acerca en primer lugar a la Nación que los sometió o agredió; pues a través de ella desean aprender a descifrar las fenomenologías y comportamientos de quienes resultan hegemónicos, distantes y diferentes para con ellos”. Según Willy Guevara, los pueblos amazónicos “no quieren ser más investigados, sino más comunicados y desean adquirir habilidades para lidiar simétricamente con poderes externos de toda clase. Necesitan conocer cómo funciona y se maneja el Estado-Nación y la Sociedad Civil, para profesionalizar a los más jóvenes” (Guevara, 2012).

127 Xosé Ramón Pousa Estévez – Conferencia: La radio digital, mucho más que un cambio tecnológico. La Era Digital: Primer Congreso Internacional de Comunicación. Jorge Nieto, Arturo Barrios y Basilio Casanova, Universidad Autónoma de Tamaulipas. 2009.

128 Guillermo Guevara, antropólogo adjunto de Etsa Nantu, con más de diez años de experiencia en diálogo intercultural con comunidades awajun y wampis.

129 Michael C. Keith, profesor de la Universidad de Boston y destacado estudioso de la historia y los medios electrónicos. *Voices in the Purple Haze: The Radio Station: Broadcast, Satellite and Internet*. Elviesier, 2010.

Para Mario Kaplún¹³⁰: “con la miniaturización y la transistorización, que permiten costos muy bajos, la radio está llamada a revelarse cada día más como un instrumento oral y en los valores no escritos” (Kaplún, 1999: 26). Así mismo, certifica Kaplún, a su difusión masiva,” la radio añade la ventaja de que, para recibir su mensaje, no es necesario saber leer” (Kaplún, 1999: 26). Por último, Kaplún resalta el hecho de que dentro de la población alcanzada por la radio, se encuentran los sectores más humildes; así: “al enfrentarnos a las urgentes necesidades educacionales y culturales de la región, la radio aparece como un enorme potencial educativo” (Kaplún, 1999: 26).

Bajo esa perspectiva, a lo largo de su historia, la radio¹³¹ ha desempeñado roles importantes como herramienta de comunicación en países con enormes diferencias no solo étnicas y culturales sino también sociales. Su desarrollo en lugares alejados logró que las personas quieran hablar, escucharse y la vez ser escuchadas. La necesidad de expresarse y al mismo tiempo, que se reconozca el lugar en el que uno vive, está vigente en cualquier cultura o sociedad. Toda persona necesita saber sobre sí misma, entenderse, cuestionarse.

Por ejemplo, Romeo Grompone¹³² afirma que “la radio es un referente que imaginamos exclusivo, y que al mismo tiempo se nos cuela en todas partes, escuchamos radio para aliviar la soledad” (Grompone, 2004). En tal sentido, la radio establece relaciones de las que no nos damos cuenta, pues distingue pasado y presente. En las zonas más alejadas del país, denominados como *zonas de conflicto* donde la presencia del Estado es mínima o casi nula, la radio, sostiene Grompone: “es un objeto de intercambio muy importante, con opciones a convertirse en un aliado estratégico para fomentar/generar dialogo con contenidos de carácter educativo, social, de salud y generacional” (Grompone, 2004).

130 Mario Kaplún. Producción de Programas de Radio. El Guión – La Realización. Ediciones CIESPAL – Colección INTIYÁN. Editorial “Quipus” – Quito, Ecuador. Diciembre, 1999.

131 Desde mediados de los 40s, intelectuales americanos centraron sus investigaciones en analizar el impacto de los medios y su relación con la sociedad. Los estudios demostraron que la radio y demás medios como el cine o la televisión, desempeñaban una relación en la que a través de la información que poseían y transmitía ejercían cierto poder de manipulación, impacto o incidencia. Famosa es la anécdota en la que Orson Wells aterrizó a media Nueva York al realizar una adaptación radiofónica de La Guerra de los Mundos. Los que escucharon el programa llegaron a pensar que se trataba de una verdadera invasión extraterrestre. Consciente o no, Wells había demostrado el real poder de la radio como medio masivo y su relación con la sociedad y la cultura, un instrumento potente de comunicación popular.

132 Romeo Grompone, Posibilidades y Límites de experiencias de promoción de la participación ciudadana en el Perú, Documento de Trabajo N° 132, Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2004.

En la historia radial latinoamericana existen exitosas experiencias de mucho valor social que lograron vincular a la sociedad civil con ideales comunes, democráticos e interculturales. En Bolivia, por ejemplo, son muy recordadas las radios mineras¹³³ en un marco de lucha política y represión hacia el proletariado minero, cuando en 1952 sale al aire: La Voz del Minero, de la mina Siglo XX, siendo pionera en esta gran experiencia en radiofonía. Según un estudio¹³⁴ de Radiodifusión Boliviana sobre la intervención campesina, señala que: “la fuerte presencia de los idiomas nativos en la radiodifusión boliviana, ayudaba fortalecer la identidad de grupo creando intimidad”; es decir, se lograba generar una cercanía personal entre individuos, otorgándole cualidades como expresividad, eficiencia y formalidad. Por último, aumenta el prestigio de los idiomas, rasgo de esencial valor en términos sociológicos de autovaloración de las culturas nativas.

Cuenta Grompone que: “la necesidad del ser humano por comunicarse, surge, dentro de los mecanismos de la radio en provincia, cierto protagonismo político, donde locutores adquieren status de personalidad para reclamar los derechos de radioescuchas ante los políticos en cuestión” (Grompone, 2004). La radio entonces, se convierte en tribuna donde las partes encontradas resuelven sus problemas en vivo. La población responde al dialogo radial, acudiendo primero al medio antes que a la propia autoridad para tener garantías de poder ser escuchada. Algunos comentaristas radiales con frecuencia suelen iniciar carreras políticas que los llevan a convertirse en regidores o alcaldes de su zona. Bajo esa perspectiva, para Grompone, “la crisis en mediaciones políticas y sociales, convierte a las radioemisoras en organizadoras de campañas. Así, los periodistas se convierten en actores políticos, vigilantes sigilosos de la labor municipal en temas como la construcción de carreteras y demás servicios públicos” (Grompone, 2004).

133 Héctor Schmucler y Orlando Encinas. Entrevista con Jorge Mancilla Romero. Las radio mineras de Bolivia. México, 1982.

134 Hector Schmucler y Orlando Encinas. Las radio mineras en Bolivia. Entrevista con Jorge Mancilla Romero. 1982.

Las radioemisoras, asevera Jorge Acevedo¹³⁵ “no sólo son instituciones intermediarias entre autoridades y sociedad civil; pues con el tiempo han ido construyendo propuestas y generando iniciativas destinadas a promover la solidaridad, el trabajo comunitario, la vigilancia de la gestión pública, la defensa del medio ambiente, los derechos humanos y la movilización de personas y colectivos en torno a visiones compartidas de desarrollo” (Acevedo, 2006: 11). De tal forma, la radio, sentencia Acevedo, “continúa siendo el medio en el que se recrean imaginarios e identidades culturales, entretejidas a partir de complejos procesos de lo que Néstor García Canclini ha llamado *hibridación*”.

En esa perspectiva que García Canclini llama hibridación, es importante mencionar una tendencia actual enfocada en las narrativas transmedia como aquellas historias, de ficción o no, que son contadas a través de múltiples soportes. Carlos Scolari¹³⁶, define lo transmedia como: “un tipo de relato en el que la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión” (Scolari, 2013:247).

Si bien la radio no está tan presente en la moda transmedia, Godínez Galay¹³⁷ logra configurar dos cuestiones: “por un lado, el peligro de quedar relegada para contar historias y que la fascinación por lo transmedia atropelle a la radio. Y por el otro, se deben pensar en la posibilidad de que se empiecen a crear historias que tengan componentes transmedia, pero cuyo eje sea la radio y concretamente el radio drama” (Godínez, 2015:144)

¿De qué manera Etsa Nantu puede vincularse narrativamente con lo transmedia? ¿Qué tipos de imaginarios culturales y educativos son recreados en Etsa Nantu? ¿De qué manera Etsa Nantu se vincula con lo que García Canclini llama hibridación?

135 Jorge Acevedo (Editor). Voces y movidas radiociudadanas. Itinerarios, experiencias y reflexiones desde la Coordinadora Nacional de Radio. Pág. 13-17. Lima, 2006.

136 Carlos Scolari. Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan. Austral Comunicación. Volumen 2, número 2. (pp. 247-249). Buenos Aires: Universidad Austral.

137 Francisco Godines Galay – Revisitando el Radiodrama en la Actualidad. Comunicación y Medio Nro. 31 (2015). Instituto de la Comunicación e Imagen, ICEI, Universidad de Chile. ISSN 0719-1529.

3.5.1. La radio comunitaria en Perú

Jorge Acevedo¹³⁸, sostiene que la radio popular y comunitaria promueve la educación y a su vez: “aporta a la democracia, procesos de formación ciudadana y desarrollo social” (Acevedo, 2006:13). Las emisoras, narra Acevedo, no funcionan como instituciones de intermediación entre autoridades y sociedad: “ellas han ido construyendo propuestas y generando iniciativas destinadas a promover la solidaridad, el trabajo comunitario, la vigilancia de la gestión pública, la defensa del medio ambiente, de los derechos humanos y la movilización de personas y colectivos en torno a visiones compartidas de desarrollo, construidas en procesos de diálogo promovidas por las propias radios y centros en sus respectivos contextos” (Acevedo, 2006:13).

La radio, cuenta Acevedo: “acompaña a las personas en sus quehaceres cotidianos, contribuye a mantenerlos informados y se ha convertido en un agente socializador y de articulación con el ámbito público para cientos de miles de personas en nuestro país” (Acevedo, 2006:41). Los tenues procesos de modernización en el Perú, hacia la mitad del siglo XX, narra Acevedo: “han tenido a la radio como un factor importante en tanto medio de comunicación que ha posibilitado el tejido de vínculos entre regiones y localidades, así como ampliar el acceso a la información de interés público” (Acevedo, 2006:41).

Bajo aquella insipiente conexión sonora entre las instituciones y las ciudadanía, Alfonso Gumucio¹³⁹ cuenta que: “el Perú no se mantuvo al margen de la ola de emisoras comunitarias que aparecieron en Latinoamérica y por razones similares: represiones políticas de los gobiernos de turno y grandes cambios sociales” (Gumucio, 2001: 62). Así mismo, Gumucio, enfatiza que parte de historia de la radio comunitaria en este país: “también está ligada al accionar de los sacerdotes católicos, en los años sesenta” (Gumucio, 2001: 62).

138 Jorge Acevedo. (Editor e Introducción) Voces y movidas radioc ciudadanas. Itinerarios, experiencias y reflexiones desde la Coordinadora Nacional de Radio. Lima, 2006.

139 Gumucio Dagrón Alfonso (2001). Haciendo Olas. Historias de Comunicación Participativa para el cambio social. New York: Rockefeller Foundation. Pp. 62.

Dentro de la historia de radios comunitarias en Perú, sostiene Gumucio, se debe citar a la CNR, organización que nace como iniciativa de sacerdotes católicos, fundada en la ciudad de Sicuani, Cusco, en agosto de 1978, con el objetivo de promover la radio como medio educativo y de evangelización. En sus inicios, cuenta Gumucio, “la integraron pequeñas emisoras, centros de producción y equipos bocinas de inspiración cristiana”.

Para Milton Flores¹⁴⁰ Radio Quillabamba (Cusco), es un ejemplo representativo de lo que es un medio comunitario: “esta experiencia fue una iniciativa de los misioneros dominicos de la Vicaría de Puerto Maldonado, cuando en 1966 compraron una pequeña emisora de radio que ya existía en Quillabamba. En 1969 se incorporaron nuevos equipos y un transmisor de mil vatios para reemplazar el antiguo de 300 vatios; luego, gracias a la colaboración de algunas organizaciones católicas, se adquirió un transmisor de cinco kilovatios de potencia” (Flores, 2006:04).

Gumucio afirma que “la radio comunitaria evolucionó a medida que se estrechaba su relación con la realidad social y política” (Gumucio, 2001: 62). Si bien en sus primeros años, los objetivos eran religiosos y educativos, las emisoras, sostiene Gumucio, “optaron por la educación y el apoyo al pueblo organizado, lo cual significaba una definición política a favor de las comunidades”. Con el tiempo se logró conformar de manera natural una red de corresponsales voluntarios quienes recibían misivas para narrar hechos ignorados por los medios nacionales de información.

Por último, muy a pesar de que las nuevas tecnologías atraen consigo no sólo nuevos contenidos, sino también nuevas formas de comunicar e interactuar. La radio, ha sido y continua siendo, atestigua Jorge Acevedo: “un medio de comunicación en el que se crean, expresan y recrean imaginarios e identidades culturales” (Acevedo, 2006:43). En ese sentido, teniendo en cuenta a Etsa Nantu como objeto de estudio: ¿De qué manera se crea, expresa y recrean los imaginarios awajún en base a sus identidades culturales?

140 Milton Flores Córdova. La Influencia de las radios comunitarias: Caso Radio Ayabaca. Tesis de pregrado en Comunicación. Universidad de Piura. Facultad de Comunicación, Piura, Perú, 2006.

3.5.2. Radio en la Amazonía peruana

Oscar Espinosa¹⁴¹ cuenta un claro ejemplo de experiencia radial amazónica cuando: “el pueblo Shipibo hizo uso de la radio en el proceso de construcción de su identidad étnica y en la creación de sus organizaciones políticas representativas” (Espinosa, 1998:91). Espinosa asegura que una de las principales demandas del pueblo asháninka es “el respeto a las tierras o territorios ancestrales y a la propia cultura, así como servicios básicos de salud y educación (bilingüe)” (Espinosa, 1998:91).

Finalizando la década de 1960s, narra Espinosa, el pueblo Shipibo junto con otras etnias comenzaron a juntarse para formar sus propias organizaciones etno-políticas: “por supuesto, el Shipibo no constituía un caso único, sino que por el contrario, formaba parte de un proceso en el que muchos otros pueblos de la Amazonía (peruana y no peruana) también creaban organizaciones similares” (Espinosa, 1998:91).

La radio desarrolló un rol fundamental para las comunidades: “muchos Shipibos conocieron lo que sucedía en otras comunidades por primera vez, al mismo tiempo que se enteraban de lo que ocurría en otras partes de la región, del país y del mundo. Descubrieron que otros Shipibos también enfrentaban problemas similares y comenzaron a reconocer el mundo en común que compartían” (Espinosa, 1998:92).

En tal sentido, la experiencia radial afianzó su sentido de comunidad e identidad; los líderes comunales comenzaron a utilizar la radio como medio de comunicación con su gente, Espinosa afirma, “las comunidades descubrieron quiénes eran sus líderes y por qué causas luchaban. Cuando los líderes visitaban sus bases, la gente ya los conocía. Algunas personas recuerdan esta experiencia como marcada por un «toque mágico», por una fuerza simbólica especial” (Espinosa, 1998:92).

141 Oscar Espinosa. Los pueblos indígenas de la amazonia peruana y el uso político de los medios de comunicación. Revista América Latina Hoy. Nro. 19. Pp. 91-100. 1998.

Así mismo, la radiodifusión influyó hacia niveles más personales, como por ejemplo: “un líder Shipibo contó que, siendo adolescente, escuchó las noticias de un joven Shipibo que había sido admitido a la universidad. Ello cambió su vida, pues ya había acordado con sus padres que sólo estudiaría hasta terminar la secundaria. Al descubrir que otro joven Shipibo como él, estaba en la universidad, convenció a sus padres para que también lo dejaran ir a la universidad. En la actualidad, no sólo tiene un título profesional y es un reconocido líder de su pueblo, sino que además, desde hace varios años cumple un rol importante en la producción de programas radiales Shipibo, e incluso ha logrado involucrar a otros jóvenes estudiantes Shipibo en esta tarea” (Espinosa, 1998:93).

Hacia finales de 1970s, un grupo de líderes Shipibo empezaron con las transmisiones de un austero programa radial en su idioma, de sólo tres minutos de duración llamado “Manguaré Shipibo”¹⁴². Con el tiempo, certifica Espinosa, surgieron nuevos programas radiales: “uno de ellos, muy influyente, entre la gente joven se llamó “Shinanya Joni”¹⁴³, que significa “la gente que piensa” en Shipibo” (Espinosa, 1998:102). El programa se transmitió durante nueve años, entre 1985 y 1993. A partir de 1991, cuenta Espinosa, “pasó a formar parte de la Asociación Cultural del mismo nombre, que realizaba otras actividades culturales además de la producción del programa radial. El programa también contaba con una sección especial para el pueblo Piro (también conocido como Yine), en su propio idioma. Tanto el programa como la Asociación Cultural, funcionaban con ayuda económica de Organismos No Gubernamentales (ONGs) nacionales y extranjeros” (Espinosa, 1998:102).

Para Espinosa, el satélite como recurso radial privado, representó una dura competencia para los programas Shipibo: “a partir de 1993, grandes compañías de radiodifusión limeñas comenzaron a transmitir a nivel nacional. Esto obligó a las radios locales y regionales a volverse más competitivas para mantener sus audiencias” (Espinosa, 1998:102). Al incrementarse los costos de transmisión, los programas “Shinanya Joni” y “La Voz de la Selva” pasaron a cancelarse por razones estrictamente financieras.

142 El «manguaré» es un medio de comunicación tradicional entre pueblos amazónicos que consiste en dos grandes troncos huecos que se golpean como tambores. A través del manguaré se envían mensajes de una comunidad a otra.

143 «Joni» significa «la gente», y es la manera en que los Shipibo se refieren a sí mismos en su propio idioma.

En 1997, se relanzó “La Voz de la Selva” desde una estación de radio privada en Pucallpa (Súper AM/FM radio). Espinosa¹⁴⁴ lo relata así: “con el horario estelar de los domingos por la tarde perdido, “La voz de la Selva” tuvo que resignarse al horario de las 5 a las 5:30 de la mañana por sus bajos costos. Sin apoyo financiero, tuvieron que salir a buscar auspiciadores y propaganda comercial. Para ser más competitivos, los productores crearon su propia agencia de noticias, la Agencia de Prensa Indígena, para tener acceso a distintos eventos e información. También se asociaron a una red nacional de radios alternativas (la Coordinadora Nacional de Radio-CNR)” (Espinosa, 1998).

Hoy en día son tres programas Shipibos los que se transmiten en la región: «La Voz de la Selva», «Nonjoi» y «Nonrai». «Nonjoi» es una co-producción de tres organizaciones Shipibo: la Asociación de Medicina Tradicional (Ametra), el Comité Shipibo para Becas y Estudios (COCEBESH) y «Huinanay», un colectivo de estudiantes secundarios y universitarios Shipibo. El conductor de «Nonjoi» es un antiguo colaborador de «Shinanya Joni». El otro programa, «Nonrai» lo produce una iglesia evangélica.

En tiempos violentos, las comunidades indígenas obtienen más visibilidad mediática para sus compatriotas; así lo grafica Donald Browne¹⁴⁵: “ha sido una constante a través de la historia, cómo en la Segunda Guerra Mundial, cuando las minorías indígenas sirvieron como miembros de las fuerzas armadas y como obreros en las industrias de defensa, haciéndose más visibles al interior de la vida nacional. Los indígenas eran descritos y entrevistados, no sólo en artículos de diarios y revistas, sino también a través de la radio” (Browne, 1996: 17).

No debería ser necesario esperar otra tragedia nacional como el Baguazo, para que los pueblos amazónicos tengan un acceso a los medios de comunicación, con el fin de visibilizar sus demandas sociales. ¿De qué manera Etna Nantu reinventa una estrategia de comunicación con el fin visibilizar las necesidades de una minoría social como la awajún?

144 Oscar Espinosa. Los pueblos indígenas de la amazonia peruana y el uso político de los medios de comunicación. Revista América Latina Hoy. Nro. 19. Pp. 91-100. 1998.

145 Donald Browne. Electronic media and indigenous peoples: a voice of our own? Ames: Iowa State University Press, 1996.

3.5.3 Radiodifusión comunitaria en la actualidad peruana

Carlos Rivadeneyra¹⁴⁶ asegura que la radio¹⁴⁷ es el medio de comunicación masivo más extendido en el Perú: “el incremento de estaciones radiales se debe a factores como: cambios tecnológicos que hacen posible costos más baratos para los equipos de radiodifusión y producción de programas” (Rivadeneyra, 2009:218). En tal sentido: “la mayoría de emisoras corresponden a un sector privado muy diverso y de complejas características: algunas grandes empresas y conglomerados, otras medianas, pequeñas y hasta microempresas de carácter familiar. Una pequeña parte, menor a la décima porción, son estaciones de radio con autorizaciones del tipo educativo” (Rivadeneyra, 2009:237). Si bien, la legislación actual sobre radio y televisión (Ley 28278) que entró en vigencia desde julio de 2004, reconoce tres modalidades de radios: las comerciales, las educativas y las comunitarias; la clasificación que bosqueja la ley en mención, no precisa un medio de comunicación con características públicas o en su defecto estatales.

Si bien los grupos y consorcios empresariales, son los emprendimientos más notorios de radiodifusión, Rivadeneyra asegura que “no son el único modelo de empresa comercial en la radio peruana” (Rivadeneyra, 2009:237). A lo largo y ancho del país, señala Rivadeneyra, “se encuentra una gran diversidad de experiencias de carácter comercial que dan vida a un multicolor escenario radiofónico”. Este tipo de experiencias brotan desde el interior del país o periferia urbana, que Rivadeneyra llama: “las otras radios”, y define como: “pequeños emprendimientos locales, dirigidos por *microbroadcasters* aficionados a un tipo de música, que, por la escasa oferta musical a nivel regional o nacional, decidieron establecer una emisora que tuviera como fin la difusión musical” (Rivadeneyra, 2009). En Lima por ejemplo, en el cono norte, la emisora Santa Apolonia transmite 24 horas de música del departamento de Cajamarca.

146 Carlos Rivadeneyra Olcese. Las otras radios: El Complejo escenario de la radio en el Perú. Universidad de Lima. Revista Contratexto Nro. 17. Pp. 217-234. 2009.

147 Según cifras del Ministerio de Transportes y Comunicaciones (MTC) a diciembre del 2007 existían 2.236 autorizaciones vigentes de estaciones de radio; con una evolución rápida respecto a los últimos 25 años

Existen emisoras que, cuenta Rivadeneyra: “han intentado convertirse en medianas o grandes empresas, la mayoría en AM y que en algún momento de su historia lograron renombre: Radio Libertad en Trujillo, Radio Nevada y Radio Melodía en Arequipa; Radio Tacna y Radio Piura en las ciudades del mismo nombre; sin embargo, el gran reto que han afrontado, y en varios casos lo siguen haciendo, es su sostenibilidad” (Rivadeneyra, 2009:237). También están presentes las emisoras de comunidades campesinas y nativas, quienes según Rivadeneyra: “se ubican en distritos rurales y de forma excepcional en capitales de provincia. Son propiedad de comunidades adecuadamente organizadas que cuentan con directivas democráticamente elegidas” (Rivadeneyra, 2009). Las radios comunitarias tienen como objeto, arguye Rivadeneyra: “la comunicación interna entre sus miembros para facilitar las relaciones con otros actores del escenario rural: municipios, gobierno regional, iglesia y empresas que trabajan en su territorio”.

Muchas de las emisoras comunitarias tienen vida efímera, pues su estabilidad requiere no solo entusiasmo, sino también recursos económicos. Uno claro ejemplo es Radio Quispillacta¹⁴⁸, ubicado en Huamanga, capital de Ayacucho, emisora que transmite en la frecuencia 1120 AM, de propiedad de la comunidad campesina del mismo nombre, y que cuenta con dos bloques de transmisión: de 4 a 8 de la mañana y de 5 a 9 de la noche, en los que se ofrece una programación que combina contenidos informativos y música campesina, siendo toda su programación en idioma quechua.

Existen también emisoras menos conocidas, cuyo ámbito de acción es más restringido como: Chaski Radio del distrito de Vischongo, en la provincia de Vilcashuamán, emisora que nace, según cuenta Carlos Rivadeneyra “impulsada por un pequeño grupo de comuneros, y que se convierte rápidamente en la radio que acompaña a la comunidad y distrito del mismo nombre” (Rivadeneyra, 2009). La programación de Chaski, es básicamente musical con escasos momentos informativos pero que revaloriza su medio ambiente, tradición y cultura: “sus programas toman el nombre de diversas especies de la fauna local, de sus restos arqueológicos o de géneros musicales tradicionales”, “diversos actores de la comunidad y el distrito, están presentes; así, niños de educación primaria y

148 Radio Quispillacta logró el premio de Comunicación Rural 2001 otorgado por el Programa Intergubernamental de Desarrollo de las Comunicaciones (PIDC) de la Unesco.

profesores producen un programa semanal que logra gran audiencia familiar. Jóvenes de educación secundaria producen programas diarios, en su mayoría musicales con los artistas de éxito de la comunidad, es decir con artistas diferentes de aquellos de las emisoras urbanas” (Rivadeneira, 2009).

Las ONG también proponen un trabajo radial interesante, aunque muy pocas cuentan con licencias, muchas están vinculadas a la Iglesia Católica. Existen experiencias que promueven a que sean grupos sociales de base los que a mediano plazo se hagan cargo de dichas estaciones. Por ejemplo, el Centro de Educación y Comunicación ILLA, ha promocionado emisoras en Ica, Puno y Piura, quienes luego de tres años de asistencia técnica y capacitación, entrega las estaciones para que sean manejadas por grupos sociales. En su mayoría, las ONG colaboran con radios comunitarias en zonas rurales y urbano-marginales, como el Centro de Comunicación y Promoción del Desarrollo de Villa El Salvador (Cecoprodevs), promovida por Radio Stereo Villa.

Rivadeneira asegura que “la diversidad como riqueza, la pugna por la comunicación y la multiculturalidad peruana: son características de un país que hace de la comunicación masiva, en este caso radial, un escenario diverso, que además puede ayudar a sostener y fortalecer la democracia desde la libertad de expresión” (Rivadeneira, 2009:). En este sentido, Ernesto Lamas¹⁴⁹ cuestiona que “si la comunicación es considerada como mercancía, los avances tecnológicos no necesariamente serán un avance hacia una comunicación transformadora y democrática” (Lamas, 2011: 13). Lamas increpa que “si la televisión digital ha avanzado mientras la radio digital aún se encuentra empantanada y sin futuro cierto, es porque la radio no representa un esquema comercial claro para ninguno de los actores involucrados” (Lamas, 2011: 13).

¿Cuál será el rol de la radio y las nuevas comunicaciones respecto a temas tan actuales y vigentes desde hace más de un siglo? ¿De qué manera deberían influenciar en las futuras generaciones, sobre todo en las futuras generaciones indígenas donde su cultura, su idioma y costumbres, viven un reto de adaptación hacia el futuro?

149 Ernesto Lamas. La Radio después de la Radio. Asociación Mundial de Radios Comunitarias América Latina y Caribe (AMARC ALC). Buenos Aires, 2011.

3.6. Teoría dramática: radio, melodrama y radio novela

Para Ricardo Haye¹⁵⁰, la radio tiene la capacidad de producir y reproducir obras de arte a manera de: “artefactos incorpóreos y fugaces que resultan del ensamble armonioso de sus componentes discursivos” (Haye, 2010:97). El arte se manifiesta, atestigua Haye, “cuando los textos sonoros amalgaman materiales amasados con la especificidad de lo estético y cuando se obtienen mensajes expresivos a partir de atributos como la multisensorialidad, sinestesia, registro de los relieves, principio de visibilidad, criterio cinemático y verosimilitud. Entonces, también la radio despliega la actividad central del arte que consiste en expresar emociones” (Haye, 2010:97).

Haye argumenta que, aunque la filosofía estética no se planteó una reflexión en lo que respecta a la producción radiofónica, se podría aceptar que: “se trata de un lienzo que también debe aprehenderse en su totalidad, en el que se imprimen partes discernibles con certeza”. En ese sentido, para Haye, los elementos que componen el discurso de la radio, a decir: “música, palabras, efectos sonoros, silencios, al igual que el simbolismo discursivo¹⁵¹, también expresan significados” (Haye, 2010:99).

Dentro del lenguaje radiofónico, que corresponde como menciona Haye a la existencia de un código de comunicación que le otorga a la radio un lenguaje propio, específico y característico. El radio drama, por ejemplo, es una familia de géneros que utilizan los elementos del lenguaje radiofónico para contar historias. Francisco Godínez Galay¹⁵², asegura que: “las distintas formas del radio drama se re-significan en el presente, con nuevos roles y nuevas posibilidades. Sus características técnicas, narrativas y subjetivas, se suman a las potencialidades que brindan las tecnologías de la información” (Godínez Galay, 2015: 01).

150 Ricardo Haye – Sobre Radio y Estética. Una Mirada desde la Filosofía del Arte. Revista Convergencia. Universidad Nacional de Comahue, Argentina. Setiembre del 2000, pp. 97- 115.

151 Susanne Langer trabajó en pos de establecer una base filosófica y científica para la experiencia estética. Langer creyó oportuno establecer una tipología para la creación simbólica y planteó una distinción entre el *simbolismo discursivo* y el *simbolismo presentacional*. Dos formas contrastantes de transmitir un mismo significado. Por ejemplo, en la idea de un hombre talando un árbol, el *simbolismo discursivo* consiste en la expresión de esa noción mediante palabras u otros tipos de “lenguajes”. En contraposición, la variante del *simbolismo presentacional* nos permite extraer una idea equivalente a la inicial a partir de una pintura.

152 Francisco Godines Galay – Revisitando el Radiodrama en la Actualidad. Comunicación y Medio Nro. 31 (2015). Instituto de la Comunicación e Imagen, ICEI, Universidad de Chile. ISSN 0719-1529.

Una característica particular que distingue al radio drama de otros modos para contar historias, argumenta Godínez Galaz, se debe a su fuerza para potenciar la imaginación, ya que: “la falta de anclaje con imágenes visuales, genera tantas lecturas como oyentes existan”. En ese sentido, gracias a que el bagaje de posibles interpretaciones es más flexible que en otros medios, sus posibles decodificaciones, asegura Francisco Godínez, son diversas, pues tienen la capacidad de comunicar: “no solo conceptos, sino también emociones y sentimientos como ningún otro género y como en ningún otro soporte” (Godínez Galaz, 2015: 01).

Aquí una pequeña reseña de las formas que puede adquirir el género dramático en radio:

- a) Radioteatro: Historia radiofónica que empieza y termina en una misma emisión. Personajes, y casi siempre un narrador, llevan adelante las acciones que son presenciadas sonoramente por el oyente.
- b) Radionovela: Muchas veces usado como sinónimo de radioteatro, pero que en rigor de la verdad, se trata de una historia contada a través de capítulos, cuyas entregas pueden ser diarias o semanales. Las acciones se continúan de emisión a emisión.
- c) Radio serie: Una serie radiofónica se puede ubicar entre el radioteatro y la radionovela. Tiene sutiles diferencias con ellos: si bien se trata de una historia con varios capítulos, cada capítulo es una historia en sí misma que empieza y termina.
- d) Socio drama: Este concepto, asociado a la radio con fines de educación popular, fue impulsado sobre todo por Mario Kaplún o José Ignacio López Vigil (1997). Refiere a la utilización del radio drama con fines sociales, educativos y emancipatorios. En su concepción, solía tratarse de radio series o radionovelas, y su diferencia radica en los objetivos temáticos para los cuales se produce. En lo formal, el socio drama abre dos posibilidades: que sea creado e interpretado por la comunidad, lo que la pone en un rol activo en la reivindicación de luchas sociales; y que exista una retro-alimentación con el oyente, a través de la implementación de instancias posteriores al relato, y que sirvan como espacio de debate, opinión o acción.

3.6.1 El drama y la radio

El drama consiste en representar la realidad, a partir de un discurso, a través de actores que interpretan a personajes ficticios con voluntades específicas y particulares. Dichas voluntades, opuestas entre sí, generan los acontecimientos de una historia que se articula lógicamente bajo un orden que tiene un inicio, un desenlace y un final. En ese sentido, el drama es esencialmente un conflicto de fuerzas. Para que exista drama es necesario que ocurra una oposición de dos fuerzas o voluntades principales en una situación. Esta oposición desencadenara a su vez en otros conflictos y situaciones que configuraran la historia o argumento.

David Mamet¹⁵³ plantea que “el hombre utiliza mecanismos de sobrevivencia por medio del cual, interpreta el mundo de una manera que se asemeja a la elaboración de un argumento dramático: identifica una causa para un efecto y de ello se desprende una conclusión” (Mamet, 2011). Así, en el primer acto, se presenta el argumento hasta reconocer el deseo del héroe. En el segundo acto, se establece la lucha del héroe y se materializa en una acción concreta en relación a otros personajes. En el tercer acto, se presenta la complicación inevitable, y sin embargo, inesperada: el momento de la lucha final del héroe y su recompensa.

El melodrama y su estrecha relación con el público, simboliza para María Gutiérrez¹⁵⁴: “un vínculo que revela lo que una sociedad dice u oculta, sobre su tiempo y espacio a través de la forma en que presenta sus manifestaciones culturales” (Gutiérrez, 2015). Una historia melodramática exagera la actuación para movilizar emociones. En el drama romántico, dice Mamet, “el héroe es recompensado finalmente como si hubiera triunfado por sus propios medios: formula basada en la supremacía de la fe” (Mamet, 2011).

153 David Mamet. Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama. Alba Editorial, 2011.

154 Maria Gutierrez Castro. Las celebridades y el espectáculo de la realidad: uso de los elementos del melodrama en la representación de la pobreza en el reality show Vidas Extremas. Tesis de Licenciatura. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2015.

Para Alonso Alegría¹⁵⁵, “el pensamiento de un drama, es el contenido ideológico de una obra” (Alegría, 2014); es decir, lo que el drama dice sobre un tema en particular, esta expresado en la manera de sentir, pensar y actuar de los personajes. El pensamiento elevado de una obra no se distingue, según Alegría, por el contenido moral, sino por: “la capacidad de abordar un tema a través del comportamiento de los personajes y exponer claramente una verdad, al respecto de la cual el espectador puede extraer una experiencia que le genere una opinión” (Alegría, 2014).

Desde el punto de vista dramático, por ejemplo, la **radionovela**, explica Roberto Flores¹⁵⁶, “comprende de un relato con tramas, argumentos, narrador y personajes, que se construye a partir de los elementos del lenguaje radiofónico: palabra, música, efectos sonoros y silencio; para ser transmitido de forma episódica por una emisora en un horario y con una frecuencia determinada” (Flores, 2009). Tal como lo afirma Marta Colomina¹⁵⁷, “la radionovela deriva del drama, pues tiene una carga emocional capaz de interesar y de conmover a través de situaciones únicas que tienen como trasfondo: el amor, el poder, la justicia y la venganza, entre otras pasiones” (Colomina, 1993). El termino **novela** proviene del italiano *novella* que a su vez deriva del latín *nova* que significa noticias.

No obstante, la radionovela también se distingue por estar impregnada de experiencias comunes compartidas, estereotipos, modismos verbales, lugares comunes, matrices culturales y creencias. En la radionovela, por ejemplo, los referentes del mundo real condicionan los elementos de ficción que puedan estar presente en el relato. En consecuencia, afirma Armand Balsebre¹⁵⁸: “el género radionovela asume la ecuación: ficción: realidad, donde lo ficticio construye una impresión de realidad y verosimilitud determinante para la eficacia educativa” (Balsebre, 1994).

155 Alonso Alegría. Manual Taller Vivero de Dramaturgia. Barranco, Agosto 2014.

156 Roberto Flores. La Radionovela Caraqueña del siglo XXI. Un espacio para la divulgación de clásicos de la literatura. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social. Caracas, 2009.

157 Marta Colomina. De las Crónicas de Indias a Cristal. Caracas 1993.

158 Armand Balsebre. El lenguaje radiofónico. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. Colección “Signo e Imagen”, 1994.

Sin embargo, más allá de la relación entre ficción y realidad, Balsebre señala que, en efecto, “la posibilidad creativa en la realización de una radionovela es infinita, pues se convierte en el medio auditivo ideal para expresar cualquier manifestación que provenga de la imaginación” (Balsebre, 1994). Así, la experimentación radiofónica, en los últimos 70 años, ha sistematizado alrededor de la radionovela, un nuevo código de expresión cuya impresión creativa ha cimentado un género completo.

Lunaidy Benitez¹⁵⁹ narra que durante un largo periodo, la radionovela fue prácticamente la columna vertebral de la radio: “no solo por su popularidad y alta audiencia, dan medida de su significación social, sino porque su origen se remonta al romanticismo y nada puede ser más exuberante y curioso” (Benitez, 1983). Por otro lado, Roberto Flores¹⁶⁰, afirma que “la permanencia de las radionovelas a través del tiempo confirma su eficacia como espacio destinado al entretenimiento de las masas a través de historias que reflejan la dura realidad, pero también la tierna fantasía” (Flores, 2009).

Tal como señala Balsebre, y Godínez Galaz en el capítulo anterior, las posibilidades (decodificación) creativas y narrativas a partir del drama radial, son infinitas y apelan a la imaginación (interpretación). Cuando la radio comienza a crecer paralelamente al desarrollo de la industria petrolera, las primeras dramatizaciones radiales que se escribieron para la época no eran políticas, sino más bien tenía un carácter cultural. Por lo que surgen la siguiente preguntas:

¿Bajo qué términos (decodificadores) dramáticos, awajunes y/o amazónicos podrían verse reflejados como parte de la cotidianeidad que significativa ser peruano? ¿Quiénes son los héroes en Etsa Nantu? ¿Cuál es su deseo? ¿Qué tipo de recompensa buscan? ¿Por qué? ¿Qué tipo de fuerzas contrarias se desarrollan en su narrativa dramática? ¿Qué tanto de la ecuación ficción: realidad está presente en el desarrollo narrativo de Etsa Nantu?

159 Lunaidy Benitez. La radionovela en Venezuela: reportaje al pie del micrófono. La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada? Reseña histórica de la radionovela en Venezuela. Tesis de Licenciatura en Comunicación por la Universidad Central de Venezuela. Setiembre, 1983.

160 Roberto Flores. La Radionovela Caraqueña del siglo XXI. Un espacio para la divulgación de clásicos de la literatura. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social. Caracas, 2009.

3.6.2. Drama y su relación con la sociedad

Para Roberto Flores¹⁶¹ la radionovela viene a ser: “una representación social mediática, un género utilizado para proyectar signos y matices de un periodo social determinado o la situación de un país” (Flores, 2009). Víctor Turner¹⁶², por ejemplo, percibe el drama social no tanto en relación con la fiesta o el rito, sino con la vida cotidiana y las crisis institucionales. Turner trata de comprender los procesos implicados que suceden cuando una sociedad evoluciona, los cuales adquieren, como él mismo afirma, un carácter dramático. En ese sentido, Turner asume como modelo, la metáfora del drama que: “a diferencia de los funcionalistas, quienes habían tomado metáforas orgánicas, es decir, de la naturaleza para intentar explicar ciertos cambios en las sociedades, la metáfora del drama se aplica como un producto dinámico de la cultura” (Turner, 1974:23),

En ese sentido, Luis Fernando Botero¹⁶³ (Botero, 2010:) sostiene que “cuando los intereses y actitudes de personas y grupos quedan en obvia oposición, entonces, según Turner, los dramas sociales pueden ser aislables y susceptibles de una minuciosa descripción”. Los dramas sociales, señala Botero: “pueden ser aislados para su estudio en sociedades en todos los niveles de escala y complejidad, sobre todo en situaciones políticas”.

Para Botero, en el **drama** social según Turner: “se define la afiliación social a través de la elección de medios y fines; así, el énfasis se deposita en la lealtad y obligación, tanto como en el interés, por lo cual el curso de los sucesos adquiere carácter trágico” (Botero, 2010). De tal forma, afirma Botero, “el **conflicto** coloca aspectos fundamentales de la sociedad, normalmente cubiertos por hábitos y costumbres del intercambio cotidiano. La gente suele tomar partido en términos de imperativos morales y constricciones muy arraigadas, a menudo en contra de sus propias preferencias personales. La elección es subyugada por el deber” (Botero, 2010).

161 Roberto Flores. La Radionovela Caraqueña del siglo XXI. Un espacio para la divulgación de clásicos de la literatura. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social. Caracas, 2009.

162 Víctor Turner. Dramas sociales y metáforas rituales. Dramas,, Fields and Metaphors, Ithaca, Cornell University Press. 1974, págs. 23-59.

163 Luis Fernando Botero Villegas. Doctor en antropología social. El conflicto como drama y ritual. Reflexiones sobre las luchas agrarias en Chimborazo, Ecuador. Gazeta Antropología. Abril, 2010.

Botero señala que: “la estructura de los dramas sociales en Turner no es producto del **instinto**, sino de modelos y **metáforas** que están en la cabeza y mente de los **actores**. Las estructuras son aspectos más estables de la **acción** e interrelación” (Botero, 2010). En ese sentido, Botero sostiene que “otro componente que Turner considera de gran importancia en el *drama social* es el de su perfil diacrónico, es decir, las sociedades deben ser pensadas como un flujo continuo, que nunca se detiene ni muere” (Botero, 2010).

Los dramas sociales, entonces, manifiesta Fernando Botero “representan la unidad de **procesos** inarmónicos que surgen en situaciones de conflicto, para los cuales Turner, establece cuatro fases de **acción pública** accesibles a la observación: *quiebra*, *crisis*, acción de *desagravio*, *reintegración*” (Botero, 2010).

La señal de *quiebra*, comenta Botero “se da en relaciones sociales gobernadas por normas entre personas o grupos en el interior de un sistema de relaciones sociales” (Botero, 2010). Dicho evento explica Turner, “es síntoma de una fractura pública y notoria, o una deliberada falta de cumplimiento de alguna norma esencial que regula la interacción entre las partes. Burlarse de semejante norma sería una obvia señal de disidencia” (Turner, 1974:25). En ese sentido, Botero sostiene que: “una quiebra dramática puede ser causada por un individuo y, por lo general, cree hacerlo en nombre de otras partes; se ve a sí mismo como un representante de otros” (Botero, 2010). Aquí comienza a suceder lo que Turner define como: "afinidad de representación".

Tras el quiebre social, sobreviene, de acuerdo con Turner, la fase de *crisis*, durante la cual señala Botero: “existe una tendencia donde la quiebra se extiende hasta ser co-extensiva en el conjunto de relaciones a las cuales pertenecen las partes en conflicto” (Botero, 2010). Durante la crisis, y para aquello que Turner denomina: "afinidad de representación", los grupos, indica Botero (Botero, 2010), en su interior, “logran cierta homogeneidad en cuanto a cómo se perciben a sí mismos y al "otro" (Botero, 2010). En ese sentido, señala Turner: “se conforman dos grupos que se auto-representan a sí mismos, compartiendo mismos intereses; se establece una suerte de identidad de grupo pese a las notables divergencias que existen antes de la ruptura y que, aunque de manera distinta, resurgirán luego de terminado el enfrentamiento” (Turner, 1974:25).

Para Botero, la tercera fase denominada *acción de desagravio*: “limita la extensión de crisis, miembros conductores o representativos del sistema; pues pone en operación "mecanismos" de ajuste y reparación” (Botero, 2010). La complejidad de estos mecanismos, asegura Botero: “varían según factores como: profundidad y significación social que se comparte tras la *quiebra* y la abarcabilidad social de la *crisis*” (Botero, 2010). Tales mecanismos afirma Botero, comprenden desde amonestación, mediación informal, arbitraje, la maquinaria jurídica y legal o la ejecución de rituales públicos.

La última fase, asegura Turner, grafica la *reintegración* del grupo social perturbado o de reconocimiento social: “a través de la diferencia y legitimación de un cisma irreparable entre las partes en disputa” (Turner, 1974:25). Este tipo de sucesos sostiene Botero, “permiten un cambio en la naturaleza e intensidad de las relaciones. Asimismo, lo que antes estaba integrado se segmenta y lo que estaba separado se fusiona” (Botero, 2010). De tal forma, aduce Turner, “este tipo de sucesos sirven para que algunas partes fomenten nuevas fusiones y otras, en cambio, comiencen a formar parte de él; en ese sentido, las regularidades sociales, se hacen irregulares, por lo que nuevas normas y reglas se generan como intento por reprimir el conflicto” (Turner, 1974:27).

Los dramas sociales, manifiesta Turner: “hacen explícitas contradicciones, escondidas en procesos, y al mismo tiempo que generan nuevos mitos, símbolos, paradigmas y estructuras políticas” (Turner, 1974:29). Para Turner, “la memoria no es un proceso pasivo o mecánico sino, por el contrario, es constructivo y regido por la cultura” (Turner, 1974:25). El pensamiento de Turner, enfocado por Botero, utiliza elementos de la cultura para analizar y explicar procesos culturales como los implicados en los conflictos indígenas por la tierra., sucesos dramáticos como el **Baguazo**, contiene las fases representadas como producto de una realidad intercultural en conflicto de intereses y poder. En ese sentido, ¿De qué manera el drama social awajún está representado en la ficción Etsa Nantu a través de la quiebra, crisis, acción de desagravio y reintegración?

3.6.3. La construcción arquetípica de los personajes

Se entiende por **arquetipo** a la representación estereotipada de un rol, al que se le distingue por sus comportamientos, rasgos biológicos, cualidades y defectos. Existen varios modelos para distinguir a personajes arquetípicos en los relatos; las dos tipologías más universales son: el héroe y el antihéroe, protagonista o antagonista.

Olivia Velarde¹⁶⁴ asegura que “todo arquetipo puede constituirse en modelo para la **representación** y para la **acción**, para el cual, existe un nexo entre: a) la acción en el mundo de la ficción por medio de los personajes cuyos comportamientos llaman la atención; b) la representación de la moralidad, por medio de las acciones que se consideran imitables y no imitables; y c) los comportamientos reales, por medio de los actos realizados por el héroe y que los espectadores reproducen o no reproducen en su vida diaria” (Velarde, 1992:168).

En tal sentido, Mircea Eliade¹⁶⁵ sostiene que “los actos humanos cobran valor porque participan en una realidad que los **trasciende**” (Eliade, 2001). El objeto, afirma Eliade, “aparece como receptáculo de una fuerza extraña que le confiere sentido y valor. En toda acción, su significación y valor, está vinculada por ser reproducción de un acto primordial. Esa repetición consciente de gestos paradigmáticos determinados remite a una ontología original. Participa de una realidad trascendente, relacionada muchas veces con un mito desde su valor simbólico” (Eliade, 2001).

Para Eliade, todo **ritual** posee un modelo divino o arquetipo, quien considera que: “los actos religiosos han sido fundados por dioses, héroes civilizados o antepasados míticos” (Eliade, 2001). Una realidad, sostiene Eliade, “que se adquiere por participación o repetición de un arquetipo, en el que se reproduce abolición del tiempo profano (que no tiene significación mítica y carece de modelos ejemplares) de la duración, de la historia” (Eliade, 2001).

164 Olivia Velarde. Los Arquetipos: Héroes y Antihéroes de los niños. Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Reis. Pp. 168 – 178. 1992.

165 Mircea Eliade. El mito del eterno retorno. Mitos y Arquetipos. Traducción de Ricardo Anaya. 1ª ed. Buenos Aires, Emecé, 2001.

Ya que la transformación del hombre en **arquetipo** ocurre a través de la repetición, por ejemplo, los soberanos, sostiene Eliade, “se consideran como los imitadores del héroe primordial” (Eliade, 2001). En ese sentido, la transfiguración de la historia como mito, suele ser frecuente así como también la mitificación de los personajes históricos, quienes muchas veces, asegura Mircea, “deben de luchar contra dragones y serpientes porque son identificados como señores que representan la modalidad pre-formal del universo: así los conquistadores deben formar, crear los territorios ocupados” (Eliade, 2001:).

Tras un análisis en la memoria popular, Mircea Eliade afirma que: “el recuerdo de un acontecimiento **histórico** o un personaje auténtico no subsiste por más de dos o tres siglos. El personaje histórico es asimilado a su modelo **mítico** (héroe) mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de acciones míticas” (Eliade, 2001). Bajo esa perspectiva, la memoria colectiva vendría a ser “a-histórica”; de tal forma que, “la memoria popular logra restituir al personaje histórico en tiempos modernos, su significación de imitador arquetipo y reproductor de las acciones arquetípicas” (Eliade, 2001).

¿Qué tipo de modelo mítico (héroe) reformula Etsa Nantu desde su desarrollo dramático para con la cultura awajún y wampis? ¿Qué relación existe entre el arquetipo creado en Etsa Nantu con las cuatro fases de acción pública que establece Turner como parte de un proceso social inarmónico: El Baguazo?

3.6.4. Historia de la radionovela en Perú

A finales de la mitad del siglo XX las radionovelas formaron parte del ámbito cultural y social, con una capacidad de generar en oyentes no solo experiencias de entretenimiento sino también emociones con un valor de carácter cultural, ético, político y estético. En la época dorada de las radionovelas, las compañías realizaban giras al interior del país y dramatizaban una versión teatral de la radionovela en ciudades y pueblos. El público de provincia llenaba las salas en que se presentaban, gritaban durante la representación e incluso agredían a los malos (cosa que también sucede hoy con las teleseries).

Emilio Bustamante¹⁶⁶ comenta que fue Radio Goicochea una de las primeras emisoras en transmitir en diciembre de 1935, una comedia en tres actos: La verdad en los ojos, de Pedro E. Picó con Camila Sánchez, Julia Serrano, Rosa Amida, Alfredo Hernández, Alberto Ego Aguirre y Lucho Muñoz. (Bustamante, 2005: 217).

Radio Lima, cuenta Bustamante, comenzó a dramatizar episodios históricos en 1937 y en 1938. Radioteatro diario en el que actuaba “El Conjunto Travesí”, integrado por Fernando Travesí y sus hijas Gloria, Angelita y Elvira. (Bustamante, 2005: 218). Entre 1938 y 1939, refiere Bustamante, empezaron a destacar en Radio Nacional, los escritores Juan Malbourg, quien adaptaba a Julio Verne para niños, y Jorge Rivarola con obras originales para espacios como “30 minutos de historia” y “Esto sucedió ayer”. Actuaban entre otros, Pedro Ureta, Juan Ureta y Rosa Elvira Figueroa, quien oficiaba de directora. (Bustamante, 2005: 218).

Bustamante narra que a partir de 1940, Radio Nacional empezó a emitir radioteatros con una orientación educativa; escribían los libretos originales Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro y Emilio Champion. En 1942 se presentó la radionovela La Perricholi de Juan Colich, por el conjunto Evocaciones que dirigía Mecha Cabot. Así mismo, Radio Central (ex Radio Goicochea) destacó por sus radionovelas dirigidas y protagonizadas por la actriz argentina Queca Herrero. (Bustamante, 2005: 218).

166 Emilio Bustamante. Los primeros veinte años de la radio en el Perú. Revista Contratexto Nro 13. Pp. 206 – 220. 2005.

4. MARCO CONTEXTUAL

En el presente capítulo, se revisará un breve relato, histórico y antropológico, de la cultura awajún y la realidad que la rodea. Se analizará de qué manera y bajo qué principios éticos y estéticos está construida su cosmovisión, su configuración social, así como también los mitos que la abarcan.

Así mismo, partiendo de un pequeño núcleo de la cosmovisión awajún, se analizará el drama social según Turner para establecer ciertos símiles, paralelos y diferencias, presentes o ausentes en hechos particularmente específicos como el Baguazo y el desarrollo dramático de Etsa Nantu.

Por último, se examinará el concepto de arquetipo para la construcción de personajes dramáticos y como este concepto está presente en la narrativa de Etsa Nantu, según la propia cosmovisión awajún. Analizaremos que tan presente está la cultura awajún en el relato y de qué manera propone una perspectiva basada en la identidad y las mediciones interculturales.

4.1 Cosmovisión Awajún

En la Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios, expuesta en la web del Ministerio de Cultura del Perú, se afirma que el pueblo awajún, también conocido como aguaruna: “es el segundo pueblo más numeroso de la Amazonía peruana. Su lengua es la más hablada entre las cuatro que pertenecen a la familia lingüística Jíbaro”. Establecidos principalmente en el departamento de Amazonas, habitan la zona Santiago Comaina, ubicada en la frontera entre Perú y Ecuador, cerca de la cuenca del Marañón y sus afluentes: ríos Santiago, Nieva, Cenepa, Numpatakay y Chiriaco. Según datos obtenidos por el ministerio de Cultura: “la población de las comunidades del pueblo awajún se estima en 83, 732¹⁶⁷ personas”. Aledaños con los Wampis (Huambisa), Kandozi, Achuar y Shuar, pertenecen a la familia etnolingüística¹⁶⁸, que antropólogos y estudiosos han denominado bajo el nombre de *Jíbaros*¹⁶⁹, extendidos desde la sierra Ayabaca y sierra sur de Ecuador hasta llegar al alto de los ríos Santiago y Marañón.

Flavio Vera¹⁷⁰, basado en el II Censo de Comunidades Indígenas de la Amazonía Peruana (2008), calcula que: “las comunidades y anexos indígenas awajún y wampis en el Alto Marañón suman un total de 331, siendo 175 centros poblados titulados” (Vera, 2015:03). A nivel demográfico: “los awajún, componen una población de 62.765 habitantes, donde el 50,4% son hombres y 49,6% mujeres. Representan el 17% del total de poblaciones indígenas que habitan el Perú, siendo superado únicamente por el pueblo asháninca con 27%” (Vera, 2015:03). Su lengua principal es el awajún y su segunda idioma, el español. Si se comparan los resultados en el I Censo de Comunidades Indígenas de la Amazonía Peruana 1993¹⁷¹: 45.138 habitantes, frente a la actual, se puede deducir que hubo un incremento demográfico del 18% aproximadamente.

167 Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios. Ministerio de Cultura del Perú. Página Web: bdpi.cultura.gob.pe/pueblo/awajun

168 Raúl Riol, para el CD “Musique des Awajún et des Wampis. Amazonie, vallée du Cenepa” editado por IWGIA y Nouvelle Planète para los Archivos internacionales de música popular del Museo etnográfico de Ginebra, 2009.

169 Jaime Regan – Mito y Rito, una comparación entre algunas imágenes Mochicas y Jíbaras. Investigaciones Sociales. Año III, número 3, 1999.

170 Flavio Vera - Los desafíos en gobernanza y manejo forestal comunitario de los awajún y wampis. Lecciones aprendidas. Soluciones Prácticas. Lima, 2014.

171 Perú: Análisis Etnosociodemográfico de las comunidades Nativas de la Amazonia, 1993 y 2007. Colección Analisis de Resultados. Instituto Nacional de Estadística e Informática. Fondo de Poblacion de las Naciones Unidas. Lima, junio 2010.

Hacia 1630 un misionero, reflexiono así la Amazonía¹⁷²: “así como lo que más facilitó, después de la gracia de Dios, la conversión de Nueva España y de este Perú conquistado, fue el humilde rendimiento de los indios a sus Incas y reyes, viene a ser la mayor dificultad que aquí se experimenta: la libertad con que éstos viven” (Jiménez de la Espada, 1965:257). Un historiador jesuita del siglo XVIII¹⁷³ describió el tipo carismático de liderazgo de los amazónicos similares a los actuales awajún y wampis: “aquel principal que reconocen como cabeza de la parcialidad, está muy lejos de tener aquel autoridad que significa el nombre de cacique, con que suelen llamarle los españoles. Es un mero capitán o comandante para sus guerrillas. En lo demás no se le sujetan ni le reconocen por superior, y con la misma facilidad con que se arriman a uno, se apartan de él siempre que les parece” (Chantre y Herrera, 1901:68)

Para James Regan Mainville¹⁷⁴, la historia awajún en época pre inca está vinculada a los moche, con quienes habrían estado en contacto desde hace aproximadamente 2000 años. Como evidencia, sostiene Regan: “se encuentra semejanza entre mitos awajún y wampis con algunas expresiones iconografía mochica” (Regan, 1992). Con varios siglos de adaptación, “los awajún lograron establecerse eficazmente en la amazónica, basándose en hábitos como la horticultura, caza, pesca y recolección, llegando a poseer un sofisticado conocimiento de la geografía local, mediante un uso racional de los recursos naturales” (Regan, 1992). Luis Calderón Pacheco¹⁷⁵, asegura que estudiosos de la etnohistoria Amazónica como: Guallart 1964, Lathrap 1981, Santos 1992 y Taylor 1984, concuerdan que: “la zona del Alto Marañón siempre tuvo constantes cambios sociales, culturales y políticos que derivaron en procesos migratorios de población, moviéndose de norte a sur y viceversa” (Pacheco, 2013).

172 Marcos Jimenez de la Espada. Relaciones geográficas de indias. Perú. Tomo 2. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 184. Madrid: Ediciones Atlas, 1965.

173 José Chantre y Herrera. Historia de la Compañía de Jesus en el Marañón Español, 1637 – 1767. Madrid: Imprenta de A. Avrial.

174 James Regan Mainville. Hacia la tierra sin mal: La religión del pueblo en la Amazonia. 2da edición. Iquitos: CAAAP, CETA, IIAP. 1993.

175 Luis Calderón Pacheco. Hacia una radiografía de los pueblos Awajún y Wampis del Alto Marañón, Amazonas. Proyecto de Conservación de Bosques Comunitarios (CBC) Lima, 2013.

El vínculo con los shuar, revela que tanto awajún y wampis, transitaron territorios de los actuales estados de Perú y Ecuador, antes de que en 1941 se consolidara la frontera entre ambos países. Previamente a la conquista, afirma De Velasco¹⁷⁶ “pobladores de esta zona de frontera, consolidaron formas sociopolíticas bajo la dinámica de acción-experimentación-efecto, utilizando y aprehendiendo para sí mismos, bondades de la naturaleza” (De Velasco, 1981).

Regan¹⁷⁷ postula que “el pueblo awajún y wampis es una de estas sociedades libres e igualitarias y nos ofrece la posibilidad de examinar cómo funciona y que puede aportar al debate que surgió a partir del siglo XVI” (Regan, 2010: 03). El filósofo Thomas Hobbes¹⁷⁸ pensaba que; “una sociedad sin soberano a quien obedecer, se destruirá en una guerra de todos contra todos” (Hobbes, 1980). Michael Harner¹⁷⁹ sostiene que: “los jíbaros no tenían ninguna forma de organización política centralizada, sino que reconocían a los jefes de sus unidades familiares” (Harner, 1980). En caso de amenaza externa, cuenta Harner, “se organizaban en torno a un jefe militar, quien era reconocido por su experiencia, sabiduría y valentía” (Harner, 1980). Hoy en día, tanto awajún y wampis, aún mantienen formas de manutención y de organización social, adquiridas por generaciones anteriores a la experiencia colonial y formación del Estado peruano.

La economía awajún se basa principalmente en la agricultura, caza y pesca. La producción y manejo de armas o trampas, son labores exclusivas de hombres, así como el tratamiento de pieles. Mientras que es tarea de la mujer: adiestrar perros, descuartizar la carne de animales grandes y el reparto de la misma. Tanto el hombre como la mujer, tienen la función de transportar lo caza o desplumar aves. En la actualidad, algunas comunidades cultivan arroz, café, cacao y plátano para la venta, ya sea en mercados locales o para el transporte a ciudades costeras como Chiclayo. El mantenimiento del oleoducto transandino y la industria de plantas medicinales también juegan un papel importante en su economía local.

176 Juan de Velasco – Historia del Reino de Quito. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (original: 1789)

177 James Regan Mainville. Art. “Los awajún y wampis contra el Estado: una reflexión sobre antropología política”. Investigaciones Sociales Vol. 14 Nro 24, pp. 1935. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2010.

178 Thomas Hobbes. Leviatán. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. 1980.

179 Michael Harner – Shuar: Pueblo de las cascadas sagradas. Quito: Ediciones “Mundo Shuar”. 1980.

Para los pueblos amazónicos, sus territorios no solo son bosques y ríos donde se proveen de su subsistencia, la alimentación, materiales de construcción y remedios vegetales, sino son lugares de encuentro personal con otros tipos de seres. En la cosmovisión amazónica, los seres humanos están íntimamente relacionados con la dimensión espiritual de animales y plantas. Las mujeres awajún, por ejemplo, llaman a sus cultivos “hijas”, y los hombres consideran a los animales que cazan como “cuñados”. Son también lugares donde adquieren fuerza y protección de los seres sobrenaturales.

La orientación oral del pueblo awajún orienta hacia un uso sustentable de los recursos. Tanto enfermedades, desgracias y muertes, se deben, dentro de su imaginario, al mal accionar de algún individuo o la intervención de fuerzas sobrenaturales. Cada enfermedad es concebida como una flecha inmaterial que penetra el cuerpo o la pérdida de un elemento vital como el alma o la sombra. Las curaciones buscan armonizar al enfermo en naturaleza, cuerpo y espíritu. Las técnicas utilizadas por chamanes, para restaurar el equilibrio físico y psíquico, son simbólicas. Por otro lado, para obtener una caza exitosa, todo hombre debe comprender los ánen o cantos mágicos¹⁸⁰.

La estrecha relación entre aguarunas, wampís y la tierra que ocupan, se debe a que antiguamente, cuando eran nómadas, existía abundancia de recursos. Hoy en día, las comunidades han decidido permanecer cerca de centros educativos. Así mismo, bajo la promesa de titulación para sus comunidades, la inmigración foránea y el aumento demográfico, se empieza a pensar en un desarrollo sostenible. Sin embargo, a diferencia de muchos mestizos, los Awajún y Wampís desean seguir viviendo en sus territorios ancestrales.

180 Según la tradición oral un hombre se hizo amigo de Tsewa el mono machín (tséje) primordial, quien le enseñó los áneg para cazar. Este hombre los usó para matar a los familiares de Tsewa, que para vengarse convirtió al hombre en tseje. El cazador canta áneg para atraer o seducir a los animales. La letra de algunos habla de aves bellas y mujeres, y a veces le acompaña su esposa como cebo para atraer a los animales. Otros áneg cantan de aves de rapiña que siempre encuentran su presa. En los áneg cada animal tiene una denominación metafórica para no pronunciar el nombre mismo de su especie. También hombres y mujeres cantan áneg para los perros cazadores para que tengan suerte. Refieren al perro cazador doméstico en los áneg con la palabra putúkam, que es el perro salvaje (*Ictyon venaticus*) conocido por su gran destreza como cazador.

4.1.1. Contexto Histórico: La identidad guerrera

Para los pueblos awajún y wampis, los líderes tradicionales, se distinguen en tres tipos:

Pamuk: “Hombre que ha logrado obtener su visión, por lo tanto, goza de un poder que lo convierte en consejero u orientador que otorga dominio espiritual para la guerra”.

Waisam: “Hombre que cumple como negociador en los conflictos y/o preparación para la guerra.

Kakajam: “Hombre con visión de guerrero, que tiene la facultad de relacionarse con distintos líderes, así mismo, posee la capacidad para tomar decisiones y no se convence ni se rinde en el momento de la guerra”.

Víctor Nomberto¹⁸¹ cuenta que: “tradicionalmente, awajún y wampis se organizaron en unidades domésticas clásicas bajo la dirección de un líder guerrero. Para los momentos de guerra, ellos obtenían la fuerza, visión y dirección, por intermedio de plantas como la ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*), toé (*Datura spp.*) o tabaco (*Nicotiana tabacum*). Sin embargo, este líder, basándose en la conducción acertada en la guerra y sus victorias, encontraba fácilmente alianzas y apoyo de otros clanes” (Nomberto, 2010:19).

Norma Fuller¹⁸², cuenta que: “junto con los Jíbaros, los Awajún figuraban entre los grupos sociales más guerreros de la región amazónica. Solían organizar expediciones contra otros Jíbaros como los Huambisa, con el fin de matar enemigos y robar mujeres” (Fuller, 2009:). En dichas excursiones, comenta Fuller, “las cabezas de los hombres asesinados eran cortadas y convertidas en *tsantsa* (cabezas reducidas mediante un tratamiento ritual). Las mujeres robadas eran esclavizadas aunque, con el correr del tiempo, se asimilaban al grupo y pasaban a ser esposas de un varón de la comunidad en la que residían” (Fuller, 2009:).

181 Víctor R. Nomberto, Doctor en Ciencias Sociales. Teoría de la Interculturalidad Antropológica. Relaciones de Género en la Sociedad Awajún. Investigaciones Sociales, Vol. 14 Nro 24, pp. 19-35. UNMSM, Lima, Perú. 2010.

182 Norma Fuller. Relaciones de Género en la Sociedad Awajún. Investigación producida en el marco del proyecto “Derechos, Identidad Cultural y Participación de los Pueblos Indígenas Amazónicos: El Caso del Pueblo Awajún”. Care Perú. Primera Edición. Lima, junio de 2009.

Las mujeres, asegura Fuller, “no podían usar armas y, por lo tanto, no se organizaban en grupos de combate, no existía ninguna instancia que las organizase en grupos más allá de sus familias” (Fuller, 2009). Los varones, en cambio, monopolizaron el uso de armas organizándose en grupos de combate contra varios de los grupos rivales, contra los varones imputados de brujería o de hurtar la mujer de un Awajún, y contra las mujeres infieles. Al tratarse de una sociedad con visión guerrera, sus valores enaltecen esta actividad y confieren mayor valor a quienes la ejercen: los varones. Para Fuller “una unidad doméstica o *jibaría*, consistía en un varón, una o más esposas, y sus hijos e hijas” (Fuller, 2009). Tanto en una familia tradicional, como en la familia poligámica, el varón era el líder, y con su nombre se identifica a toda la familia.

Michael Brown¹⁸³ sostiene que “en circunstancia de guerra surgía un líder general del grupo que ganaba tal posición, a través de la demostración de: su **fuerza, valentía y liderazgo**” (Brown, 1986:311). Asimismo, el hombre ganaba autoridad a través de sus destrezas chamánicas, su capacidad de caza y la acumulación de familiares sujetos a él. La *influencia política* de un hombre, afirma Brown, estaba: “estrechamente vinculado con el tamaño de su unidad domestica: junto con sus yernos e hijos adultos, el hombre formaba una facción formidable dentro de la comunidad” (Brown, 1986:311).

Fuller asegura que: “las creencias religiosas tradicionales enfatizan el contacto directo con el mundo espiritual, con la ayuda de alucinógenos y prescindiendo la mediación de especialistas religiosos” (Fuller, 2009). Desde el punto de vista Awajún, sostiene Fuller, “cada ser humano debe buscar el conocimiento de su propio destino y por medio de su esfuerzo personal, recurriendo a plantas alucinógenas: **ayahuasca, toé y tabaco**. La fuerza y conocimiento transmitido en visiones, permiten que las personas de ambos géneros orienten su futuro y adquieran habilidades como: el manejo de **cantos** rituales, **cultivo** de la chacra o **cacería** de animales. Las caídas de agua eran lugares reservados para visiones de los hombres, mientras que los huertos para las mujeres. Las actividades religiosas en hombres ponen acento en la lucha y caza; los rituales de mujeres, en el cultivo y fertilidad de las chacras” (Fuller, 2009).

183 Michael Brown. Power Gender and the Social Meaning of Aguaruna Suicide. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland Stable. New Series, Vol. 21, Nro 2. June, 1986, pp. 311-328.

Existen numerosas hipótesis sobre el significado de la palabra “Aguaruna”, todas coinciden que es una denominación¹⁸⁴ derivada del quechua, “runa” significa “gente”, (Guallart, 1990). Algunos arguyen que significa “gente del agua”, como resultado de la fusión del castellano con el quechua. Otros sostienen que -awa- proviene del verbo quechua away y sería “gente del telar”. En lo que respecta a la palabra “Wampís”, se referiría al espacio donde abunda una especie de sábalo: el wampi. Ambos idiomas, tanto awajún y wampis, son aglutinantes y poseen un 80% de vocabulario en común.

A diferencia de otros grupos que existieron en el territorio que hoy es Perú, los Awajún, resistieron embates bélicos de los Moche, nunca fueron conquistados. Para los arqueólogos¹⁸⁵ Federico Kaufmann Doig y Paloma Carcedo, los Mochica o cultura Lambayeque (750-1375 d.C.) habrían obtenido del Chinchipe (territorio awajún) mucho del oro para su orfebrería. Por otro lado, Guallart¹⁸⁶ asegura que “dentro de la tradición oral awajún, se narra los conflictos contra los “Iwa”, probablemente mochica o lambayecanos. Conflictos en torno a la **extracción** de los recursos, entonces, tiene una larga historia y tradición” (Guallart, 1989:73).

La referencia histórica¹⁸⁷ más temprana sobre sociedades jíbaras, se refiere a los intentos de los incas Túpac Yupanqui y Huayna Capac de extender sus dominios sobre la región de estas sociedades, de las que los Aguarunas forman parte. James Regan narra que, según el cronista español Pedro de Cieza de León¹⁸⁸, Túpac Yupanqui trató sin éxito de conquistar a los jíbaros: “por los Bracamoros entró y volvió huyendo, porque es mala tierra aquella montaña”. Huayna Capac, según el mismo autor, también fracasó: “público es entre muchos naturales de estas partes que Guayna Capa entró por la tierra que llamamos Bracamoros y volvió huyendo de la furia de los hombre que en ella moran”.

184 Guallart, José María. 1990. Entre Pongo y Cordillera: Historia de la Etnia Aguaruna-Huambisa. Lima: Centro Amazónico de Antropología de Aplicación Práctica.

185 Lambayeque. Introducción a la cultura Lambayeque. Oro de Lambayeque – Federico Kauffman Doig. Anda ceremonial lambayecana: iconografía y simbología – Paloma Carcedo. Colección arte y tesoros del Perú. Banco de Crédito. 1990.

186 Jose María Guallart. El mundo mágico de los aguarunas. Lima: CAAP. 1989.

187 Cita sacada de un disco Awajún grabado por Cesar Bolaños, único ejemplar, contiene 44 temas exclusivos. Sonoteca del Conservatorio.

188 Pedro de Cieza de León. Crónica del Perú. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Original, 1553.

De Cieza cuenta que “cuando llegaron los españoles, los jíbaros ocupaban la región en torno a los ríos Chinchipe, Santiago y Marañón”. Guiados por Benavente y Diego Palomino, tuvieron su primer contacto cuando fundaron Jaén de Bracamoros en 1549 y poco tiempo después Santa María de Nieva. El objetivo era la explotación de oro para lo cual se esclavizó a la población indígena. Como resultado, narra Cieza: “se produjo la Gran Rebelión Jíbara en 1599, matando al gobernador de Logroño y perdiendo los españoles, el control de la región por muchos años”.

Los jíbaros conservaron su libertad lo que resta del período colonial, aunque siempre mantuvieron contacto con pueblos circundantes por medio del comercio. En 1904, en pleno boom del caucho, la resistencia awajún y wampis logró detener la avanzada de los representantes de la sociedad nacional. Como ejemplo de ese aguante nativo, awajún y wampis atacaron a la misión de Huabico, actual provincia de Bagua, y su civilización infecunda que, para esa entonces, ya se encontraba manchada de sangre indígena por causa de la explotación cauchera.

El conflicto con Ecuador en 1941, ocasionó un incremento demográfico mestizo en territorio awajún y wampis, quienes actuaron como guías y trocheros de las Fuerzas Armadas. En el año 1995, luego de iniciarse el conflicto de El Cenepa¹⁸⁹, no solo prestaron servicio al ejército peruano como soldados voluntarios, sino que además, sin estar familiarizados con las armas, fungieron de guías y yachis, transportando a pie la cordillera El Cóndor, y llevando sobre sus espaldas, la logística necesaria para abastecer batallones: alimentos, municiones, agua, combustible y armamento.

Para los awajún y wampis, defender su territorio, representa una acción fundamental en su identidad. Para Willy Guevara¹⁹⁰, antropólogo en **Etsa Nantu**, los awajún deberían ser considerados doblemente *guerreros*. En medio de la plaza de Bagua Chica, Amazonas, existe un monumento en memoria de soldados indígenas que consagraron sus vidas por el Perú: único recuerdo de la valentía demostrada por los nativos quienes sucumbieron o fueron mutilados, por minas antipersonales en defensa del territorio peruano.

189 Enfrentamiento binacional entre Perú y Ecuador

190 Guillermo “Willy” Guevara. Las Hijas de Nantu.

4.1.2. Mitos y cuentos orales

En el libro¹⁹¹: Thesaurus o Tesoro de nombres Awajún, se cuenta que los mitos y relatos awajún, representan para su cosmovisión, la principal fuente de conocimiento sobre el origen del mundo y de todo lo que habita en él: “Los *dúik muún áugbatbau* (cuentos de los antepasados) explican cómo los antepasados de este pueblo se relacionaron con sus héroes: **Etsa** (sol), **Tsúgki** (el espíritu del río y fuente de poderes chamánicos) y **Nugkui** (espíritu de la tierra), quienes les brindaban conocimientos, fuerza y valentía”.

Para Michael Brown¹⁹² estos personajes míticos, establecieron un “código moral”; y en relación a ellos, “los awajún aprendieron a comprender el mundo y sus contradicciones” (Brown, 1984). James Regan¹⁹³ explica que “la cosmología awajún está formada por tres mundos: cielo, tierra y subsuelo. Cada mundo dota de cualidades específicas a los seres que lo habitan” (Regan, 2004). La convivencia con la flora y fauna, sostiene Regan, otorga un equilibrio a la vida: “los seres del cielo dan conocimientos, poder y protección mediante visiones a los seres terrenales, quienes a su vez reciben de los seres del subsuelo, conocimientos para la agricultura y alfarería, así como también poderes chamánicos”. Esta convivencia intermundos, afirma Regan, es la base de “vivir bien”; a través de “visiones y sueños” se logra asimilar la apariencia de las cosas y revelar su **esencia**.

Cuenta un mito¹⁹⁴ que el hombre y la mujer indígena aparecieron sobre la tierra sin tener los conocimientos que hoy tenemos, tal es así que no tenían noción de cocer los alimentos ni mucho menos labrar la tierra. Se alimentaban del tallo de la topa que tiene una capa transparente de color blanco y es dulce. Cuando se trataba de semilla, las colocaban debajo de las axilas para madurarlos con la temperatura corporal, tanto así que les producía heridas en dicha zona que podría incluso producirles la muerte.

191 Gustavo Solís Fonse. Consultor responsable de la investigación: Tesoro de nombres awajún/Thesaurus. En el marco del proyecto “Identidad y Ciudadanía: ejercicio de derechos en la sierra y en la selva peruana. Primera edición. Setiembre 2012.

192 Michael Brown. Una paz incierta. Historia y cultura de las comunidades aguarunas frente al impacto de la carretera marginal. Lima: CAAAP. 1984.

193 Jaime Regan. Estructura y significado de los mitos amazónicos. En Investigaciones Sociales. UNMSM. Lima, 2004.

194 Valoración cultural de los pueblos Awajún y Wampis, Paz y Conservación Binacional en la Cordillera del Cóndor, Ecuador – Perú.

Un día, la mujer llega a la quebrada para pescar y encuentra algunas cascarras arrastradas por la corriente del río, se sorprende porque nunca había visto algo así, hoy se conocen como cascarras de yuca y plátano. La mujer se desplaza aguas arriba y llega a ver un grupo de mujeres, jamás conocidas por ella, lavando unos tubérculos grandes, sentadas en medio de la quebrada. Entonces, se les acerca y dice ¿por qué no una de ustedes vive conmigo y me enseña todo lo que saben? La respuesta fue negativa. En ese instante, el día se volvió muy oscuro, la mujer asustada regresa corriendo a su casa, en ningún momento le comunica a su esposo lo ocurrido.

Llegada la noche, al estar profundamente dormida, se le aparece en sueños una de las mujeres que estuvo lavando los tubérculos y le dice: sabes **Nuwa** (mujer) te voy a ayudar. En el camino que va al pozo, te dejo todas las semillas que vas a sembrar. Dicho esto, le enseñó como sembrar cada una de las semilla, a que distancia dejar cada semilla. Entonces, el varón hizo la chacra. La mujer sembró las semillas tal como se le indicó en el sueño. Grande fue la sorpresa del varón, cuando observó los frutos, pensando que su mujer había hecho magia. Hoy, se conoce a aquella mujer que entregó las semillas como **Nugkui**¹⁹⁵, quien enseñó todos los secretos y destrezas a las mujeres con relación al cultivo, la forma de preparar y servir cada uno de los productos de la tierra. Nugkui dio una advertencia sobre el mal uso de la tierra, por lo que las mujeres le cantan aneg¹⁹⁶, cantos sagrados para que las chacras tengan buena cosecha.

El dios **Etsa** (sol) le enseñó los oficios al varón. El tener una chacra, inicia una incipiente vida sedentaria, así como la adquisición de conocimientos basados en la experiencia cotidiana, se adquiere conciencia de supervivencia y se empieza a explorar el medio. Los **Muntas** (personas muy adultas) de cada clan, van encontrándose con el **Ajutap** (Dios Jíbaro) a través de la toma¹⁹⁷ de Ayahuasca, Toé y Tabaco.

195 Mujer sabia, Diosa de la madre tierra.

196 Los cantos Aneg son discursos del corazón, dirigidas a influir sobre el curso de las cosas, tesoros celosamente custodiados y transmitidos por parientes cercanos del mismo sexo. La persona que desea aprender, tiene que inhalar el jugo de tabaco, tság, destinado a clarificar las facultades mentales, mientras que a su lado el maestro le repite un susurro, hasta la memorización completa de la entonación y la lírica exacta.

197 La utilización de plantas como la ayahuasca, natem, el toé, baikúa, y el tabaco, tság, juegan también un importante papel en el aprendizaje vital y social de un Awajún, a la hora de definir lo que cada individuo será en su vida adulta, proporcionando la fuerza y la capacidad necesaria para “mirar” la vida; lo que llaman adquirir visión, ajutap. Aquel que ha obtenido la visión se convierte en waimaku. Es mediante la utilización

Simone Garra¹⁹⁸ (Garra, 2012:05), narra una versión libre acerca de los antiguamente conocidos **Kumpanam** y **Apajuí**, dos ancianos que habitaban en Manseriche, cerca de dos montañas grandes y bien elevadas. Apajuí tenía una hija, muy hermosa y deseada. Kumpanam la observaba todos los días, se sentía muy atraído por ella; y un día, con la mirada, la embarazó. Apajuí desconocía la fecundación de su hija. Un mes después, al ver que su hija estaba encinta, le preguntó: “¿Qué sucede? ¿Quién te embarazó?” y ella respondió: Kumpanam. Motivo por el cual, los amigos pugnaron entre sí: “hemos vivido conjuntamente, pero ya no se puede” dijo Apajuí. Kumpanam decidió irse río arriba. Como su canoa llevaba muchas cosas, navegaba muy lento. Empezó a liberar sus canastas al río, para que nadie le persiguiera. Las canastas que iba botando se convertían en grandes rocas, cerrando el río. Así se crearon todos los pongos (cañones) que en la actualidad existen. Kumpanam subió por el Cenepa y entró por trocha al Comaina, abriéndose paso, formó los cerros. Al llegar dijo: “Aquí voy a estar, no me molesten más, no se burlen de mí. Ya no me van a decir Kumpanam, me van a decir **Padre Kumpanam**. De aquí yo los voy a cuidar, voy a cuidar los animales, las plantas, el agua, el viento y el oro también”. Así, los antiguos, empezaron a tener mayor respeto por Kumpanam, cuando se acercaban no gritaban, no disparaban, no hacían ninguna bulla.

¿De qué manera el mito awajún está presente en Etsa Nantu?

de estas plantas que se entra en contacto con los espíritus, ya que en el trance provocado por las mismas el alma, wakan, efectúa un viaje hacía los mundos en los cuales habitan los espíritus y los antepasados.

198 Simone Garra. El despertar de Kumpanam: historia y mito en el marco de un conflicto socioambiental en la Amazonía. Revista Antropológica Año XXX, Nro 30, 2012, pp. 5-28.

4.1.3. Rol de la mujer awajún

Fidel Torres Guevara¹⁹⁹, asegura que para desarrollar una agricultura integrada al manejo y uso de la biodiversidad de los bosques tropicales, así como también proveer seguridad alimentaria: “las sociedades agrícolas awajún, bajo la conducción de la mujer, están inspiradas en el mito **Nigkui** que guía los valores, otorga sentido de vida y les permite interpretar su experiencia social desde estas acciones” (Guevara, 2013). Para Torres, el contexto en que se desarrolla el rol de la mujer Nugkui se da para sustentar una agricultura responsable, dentro de un orden y organización social. De tal forma, el rol de la mujer awajún es valorado por su aporte hacia la construcción de un bienestar común y buen vivir, basado en la seguridad alimentaria. La mujer Nugkui, sostiene Torres, “no solo domina los conocimientos del manejo de semillas, sino también su utilidad para distintos fines, determinando diferentes formas de preparación en dosis y frecuencia de consumo de las plantas seleccionadas para lograr su máxima eficiencia” (Torres, 2013). Las mujeres Nugkui al encontrarse en permanente domesticación de especies del bosque, representan un enorme potencial de conocimientos, cuyo valor podría ser muy apreciado por la biotecnología.

Si bien en la actualidad, tanto la mujer como los pueblos originarios, desempeñan roles importantes en la sociedad contemporánea; para Norma Fuller, “el desequilibrio de **poder** entre géneros que caracteriza a la sociedad awajún, se enraíza en su cultura y es reproducido por sus miembros: en el caso de las mujeres, a través de su sentimiento de minusvalía y su dependencia de los varones; y en el de los hombres, mediante la convicción de manejar saberes que las mujeres desconocen y de que tienen derecho a controlarlas” (Fuller, 2009). Elois Ann Berlín²⁰⁰, por ejemplo, sostiene que “los Awajún poseen una sofisticada comprensión de los procesos reproductivos, así como un sistema de manejo y control de la fertilidad basado en derivados de plantas, divididas en seis categorías generales: anti-menstruantes, abortivos, afrodisiacos, activadores y auxilantes

199 Fidel Torres Guevara. Nugkui: Inspiración de las mujeres Awajún en el manejo de la Biodiversidad para su seguridad alimentario en el Alto Marañón. Editorial Saipe. Perú. Marzo, 2013.

200 Elois Ann Berlin. Aspectos sobre el control de la fertilidad entre los Aguaruna Jíbaro, Amazonas, Perú. En: Debates en Antropología, Nro. 5. Lima, pp. 141-153.

de partos” (Berlín, 141).

Según Elvira Belaúnde²⁰¹ de acuerdo con la mitología Awajún: “en cada periodo menstrual un ser poderoso llamado **Etse** cortaba el útero de las mujeres, lo que causaba el derramamiento de sangre y posibilitaba el embarazo” (Belaunde, 2005:116). Durante la menstruación, sostiene Belaúnde, “las mujeres se encuentran en estado de impureza, y los hombres deben evitarlas para no inhalar su *Etse* y así debilitarse”. Antiguamente, la cosmovisión awajún consideraba al primer periodo menstrual como una consecuencia sexual, pues al abrir el útero, este permite el embarazo de la mujer: “la concepción tenía lugar cuando, mediante el coito, un hombre introducía en el útero de una mujer un feto no desarrollado bajo la forma de semen. Durante el periodo de gestación la mujer alimentaba al semen con su sangre para que desarrolle y se convierta en un bebé” (Belaunde, 2005:116).

Si bien es cierto que la subordinación estructural de la mujer ha existido en casi todas las sociedades²⁰²; en los pueblos amazónicos organizados alrededor del parentesco, los roles entre hombres y mujeres en torno a la distribución del poder, mutan según la composición de reglas como: descendencia, matrimonio y residencia. En la praxis, por ejemplo, la participación **económica** de mujeres indígenas es mucho menor que dé incluso, mujeres **no** indígenas. Dicho contexto es consecuencia de distintos factores: políticos, culturales, territoriales, generacionales, sociales y de género; que se manifiestan para poner en desventaja, aspectos que las afectan directamente: **violencia**, **salud** reproductiva y difícil **acceso** y permanencia de niñas y jóvenes, en el sistema **educativo**.

201 Luisa Elvira Belaúnde. Las visiones que dan fuerza: Shuar, Achuar y Awajún. En: El recuerdo de Luna: género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos. UNMSM. Fondo Editorial. Lima, 2005. Pp. 116-121.

202 El matriarcado es un tipo de gobierno dirigido por una o más mujeres, existen tres tipos: ginecocracia cuando una madre lidera un grupo, familia o nación; matrilineal, sistema social que pasa por herencia a través del linaje femenino; y la matrifocalidad se refiere a la centralidad de la mujer en la sociedad, especialmente las madres. La teoría de que sociedades prehistóricas eran gobernadas por mujeres se vuelve una noción posible dentro del contexto del siglo XIX. Aunque no hay evidencia sólida de una sociedad ginecocrática en la historia, muchos ejemplos existen de los tipos matrilineales y matrifocales. Enciclopedia de Psicología y Religión. En el Perú, las crónicas de Fray Bartolomé de las casas, señalan la denominación de Capullana, para las mujeres costeñas que gobernaban a los pueblos yungas tallanas y huancavilcas. Así mismo, el hallazgo de la Señora de Cao en el año 2004, es otro ejemplo muy claro que evidencia el rol femenino en la élite Moche hace 1700 años.

Dos acontecimientos claves fueron claves para lograr la emancipación de la mujer en la sociedad: la obtención del sufragio ²⁰³ femenino y las primeras apariciones de **movimientos** feministas²⁰⁴ que lucharon por y para defender la maternidad, la liberación femenina y la libertad sexual. A partir de dichos acontecimientos, el rol de la mujer en la sociedad contemporánea adquirió un protagonismo mayor, sobre todo en el ámbito laboral y su inclusión en diversas disciplinas, que anteriormente suponían escenarios exclusivos del hombre.

“El progreso hacia la plena igualdad y ejercicio de derechos sin restricciones es una condición necesaria para profundizar las democracias del siglo XXI”, advierte Sonia Montaña ²⁰⁵ (Montaña, 2013); pues solo así se podrán alcanzar políticas que legítimamente valoren la diversidad. El acceso a una educación de calidad, genera un impacto positivo en el desarrollo **intelectual, personal y profesional** de la mujer; sin embargo, aunque su presencia en cargos de alta responsabilidad e importancia política, ha aumentado progresivamente, el proceso ha sido lento. Mientras se posiciona exitosamente el rol de la mujer, desde lo económico y social, habrá un mejor acceso a puestos de poder, valiéndose de sus propios méritos.

203 El sufragio femenino, fue producto de un movimiento reformista social, económico y político que promovió la extensión del derecho a votar a las mujeres, abogando por el «sufragio igualitario» (abolición de la diferencia de capacidad de votación por género) en lugar del «sufragio universal» (abolición de la discriminación debida principalmente a la raza), Considerado revolucionario comparado con la reivindicación del sufragio femenino

204 La Ilustración (época que enfatizó políticamente la igualdad) y la Revolución Industrial (origen de grandes cambios políticos y sociales) proporcionaron un ambiente favorable a finales del siglo XVIII y principios del XIX para la aparición del feminismo y otros movimientos reformadores. En Francia, los clubes de mujeres republicanas pedían que los tres ideales de la época (libertad, igualdad y fraternidad) se aplicasen por igual a hombres y mujeres. El primer acto feminista fue llevado a cabo por Olimpia de Gouges, quien parafraseó en 1791 la "Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano", designándole el nombre "Declaración de los Derechos de la mujer y de la Ciudadana". El feminismo norteamericano surgió gracias a que la mujer tomo conciencia de que su situación era análoga a la de los esclavos.

205 Sonia Montaña. Mujeres indígenas en América Latina: dinámicas demográficas y sociales en el marco de los derechos humanos. Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía (CELADE) División de Población y División de Asuntos de Género de la CEPAL. Chile, 2013.

En el año 2003, cuenta Beatriz Ramírez Huaroto²⁰⁶, un grupo de mujeres pudo concretar la formalización legal de una Federación de Mujeres Aguarunas del Alto Marañón (FEMAAM). Con más de diez años de labor institucional, una de sus principales líneas de acción del FENAAM, sostiene Beatriz Ramírez “es el impulso a la reforma de los reglamentos internos de las comunidades para asegurar protección y sanción frente a situaciones que dañan a las mujeres” (Ramírez, 2008). En ese sentido, la FEMAAM, asegura Ramírez, “se ha encargado de facilitar el acceso de las mujeres awajún a la justicia nacional y, por eso, está a cargo de una defensoría comunal indígena acreditada ante el Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social (MIMDES)”. La Federación, sostiene Ramírez, “mantiene una importante labor de incidencia tanto con las dirigencias de las organizaciones indígenas que agrupan a las comunidades nativas del distrito de Imaza, como con las autoridades políticas y sociales que se encuentran en el Centro Poblado de Imacita, donde tiene su sede principal” (Ramírez, 2008).

Si bien, organizaciones sociales como el FEMAAM, representan la idiosincrasia de la mujer awajún de querer adaptarse a cambios históricos y sociales. En 1970 aun persistía la visión de no tomar en cuenta la participación política de mujeres. Diversos estudios antropológicos, enfocan la mujer amazónica como sujetos con voz propia, empero, estudiar las particularidades en las relaciones de género en la Amazonía peruana, sigue siendo una latente por parte del Estado Peruano.

¿De qué manera es reflejada la mujer awajún en Etsa Nantu?

206 Beatriz Ramirez Huaroto – Artículo: Mujeres indígenas awajún: una experiencia de proyectos de desarrollo desde una perspectiva de multiculturalidad. Revista de la Red Nacional de la Mujer Rural. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristan. Pp. 31-44.Lima, Peru, Marzo, 2008.

4.1.4. Medios de comunicación en el pueblo awajún

Si bien es cierto que pueblos como los awajún y wampis, son poblaciones cuya cultura ha valorado tradicionalmente la experiencia guerrera, se debe tener cuidado con exotizar ese tipo de costumbres. Oscar Espinosa²⁰⁷, por ejemplo, sostiene que: “muchos pueblos indígenas han desarrollado habilidades creativas para la negociación política desde su propia tradición cultural guerrera”. Y en casos como el Baguazo, en que estos hayan tenido que recurrir a la violencia, “generalmente ha sido como último recurso defensivo en situación en las que primera han sido víctimas de la violencia ellos mismos” (Espinosa, 2014:25).

Hacia mediados de la década de 1960, cuenta Espinosa, “los indígenas amazónicos comienzan a organizarse de una manera diferente para poder defender sus territorios y sus formas de vida” (Espinosa, 2014:42). Desde un inicio, argumenta Espinosa: “las comunidades nativas se diferenciaron de otras organizaciones campesinas de la costa y sierra del país, cuya principal reivindicación era el acceso y la propiedad de tierras” (Espinosa, 2014:42). Por el contrario, asevera Espinosa, “los indígenas amazónicos insistieron en reivindicar su identidad étnica, buscando defender sus propios valores, su cultura, sus idiomas, su forma de ver el mundo, y por supuesto, también sus territorios que incluyen también sus bosques y cochas” (Espinosa, 2014:43).

Espinosa narra que desde el inicio de la década de los años noventa, en conmemoración del quinto centenario de la llegada de Colón al continente americano: “se produjeron una serie de eventos políticos en América Latina que han visibilizado las demandas de los pueblos indígenas frente a los Estados nacionales en defensa de sus identidades, sus territorios y sus recursos naturales” (Espinosa, 2014:44). Por ejemplo, en el año 1992 se le otorgó el premio Nobel de la Paz a la indígena guatemalteca Rigoberta Manchú, y en 1993, las Naciones Unidas declararon dicho año como: “Año Internacional de los Pueblos Indígenas” dando inicio a una “Década de los Pueblos Indígenas” en todo el mundo.

207 Oscar Espinosa - Luisa Elvira Belaunde. ¿Indigenismos, ciudadanías? Nuevas Miradas. Serie Diversidad Cultural 7. Ministerio de Cultural del Perú. Viceministerio de Interculturalidad. Dirección Desconcentrada de Cultura de Cuzco. Subdirección de Interculturalidad. 2014.

Los pueblos indígenas, asegura Tarcila Rivera²⁰⁸, son conscientes de la situación que ha significado: “el aprendizaje y apropiación de instrumentos y medios para desenvolverse en diferentes coyunturas socio/históricas que han enfrentado. A diferencia de hace décadas, las posibilidades que hoy brinda la tecnología, permite acceder a diferentes herramientas capaces de construir un *sistema de comunicación* propiamente **indígena**” (Tarcila, 2012). La libertad de expresión y el derecho a la comunicación de pueblos indígenas, instauran irreparablemente un binomio dentro del campo de los derechos humanos. Para Liliana Valiña²⁰⁹, “el derecho a la comunicación, como parte integral de la libertad de expresión, puede entenderse también como un derecho colectivo esencial de los pueblos indígenas, como parte de su identidad cultural y como parte de su desarrollo” (Valiña, 2007).

Hoy en día se vive una creciente participación²¹⁰ social y política de pueblos **indígenas** en América Latina. La constante **visibilidad** y demanda de sus organizaciones han logrado que gobiernos y organismos internacionales enfoquen la atención en sus necesidades. Sobre la superficie de *ampliación de la ciudadanía*, se busca una mayor participación indígena fundada en las diferencias y el pluralismo cultural. Con mayor continuidad, los Estados son llamados a asumir la necesidad de generar políticas que tomen en cuenta las **demandas** de pueblos indígenas, en relación al **empleo, salud, educación**, cuidado del **medio ambiente** y su situación de **vulnerabilidad demográfica**.

208 Tarcila Rivera Zea, Presidenta CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú. Wiñay Rimayninchik. Comunicación y Agenda Indígena. Guía para el fortalecimiento de un sistema de comunicación indígena, 2012.

209 Liliana Valiña, Representante Adjunta en México de La Oficina en México del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos humanos OACNUDH. Medios de Comunicación y Pueblos Indígenas: abrir comunicación para escuchar diferentes voces. En conmemoración del Día Internacional de las Poblaciones Indígenas del Mundo, México, 09 agosto de 2007.

210 El 23 de diciembre de 1994, la Asamblea General de las Naciones Unidas (ONU) establece el Día Internacional de los Pueblos Indígenas del Mundo. En su resolución, decide que se celebre el 9 de agosto de cada año durante el Decenio Internacional de las Poblaciones Indígenas del Mundo (1995 – 2004). En 2004, la Asamblea proclamó un Segundo Decenio Internacional, del 2005 al 2015, con el tema «Un decenio para la acción y la dignidad». La Declaración establece estándares internacionales mínimos para la protección de los pueblos indígenas y fue adoptada en junio de 2006 por el Consejo de Derechos Humanos. El proceso de elaboración de la Declaración duró 20 años. Su contenido deriva de las experiencias de miles de representantes indígenas que han compartido sus angustias y esperanzas.

5. E TSA NANTU: LA RADIO PELÍCULA AWAJÚN

A partir del presente capítulo y en adelante, se empieza a contar el análisis en concreto del estudio de caso y motivo de investigación: Etsa Nantu, la radio película awajún. El relato de la observación de campo, la cual también fui partícipe, incluye información de primera mano que va desde: los antecedentes, el proceso de producción, la estructura y escritura aplicada del guión, la transmisión, así como también los resultados y alcance del proceso de exploración.

Posteriormente, en el acápite de antecedentes conoceremos el escenario en el que se genera y desarrolla, la realización de Etsa Nantu, en la ciudad de Bagua Chica, región Amazonas en Perú. Así mismo, la experiencia como proceso histórico, incluye extractos de la bitácora del director del proyecto: Matías Vega, quien narra desde la concepción de la idea original, hasta su ejecución y estreno radial.

Finalmente, conoceremos los alcances suscitados en el proceso de transmisión radial de los 24 capítulos bilingües, en las 7 emisoras radiales esparcidas en las regiones de Amazonas y Cajamarca. Así mismo, se explicará la dinámica de transmisión y el enfoque de los conversatorios a los que fueron invitados los oyentes. Por último, se presenta también el resumen dramático de la obra.

5.1. Antecedentes: Fundación Prince Claus y Cultura Awajún en Etsa Nantu.

En diciembre de 2009, Matías Vega, responde a un llamado de proyectos, financiado por Prince Claus Foundation, en el que elabora y postula el proyecto²¹¹: “Campañas de comunicación a través de radionovelas en la Amazonía peruana” como una iniciativa individual. El proyecto, influenciado por los sucesos violentos en Bagua, proponía la creación (en la ex-zona de conflicto), de una radionovela bilingüe, entretenida y apasionante, acerca de la necesidad de conciliación y las implicancias de vivir bajo el marco de una democracia en desarrollo. En dicha postulación se listaron tres objetivos:

- Generar procesos de reflexión sobre nuestra identidad como país intercultural.
- Empoderar a un grupo de pobladores en manejo de medios de comunicación.
- Crear un nuevo producto cultural awajún / wampís.

Varios meses después de la convocatoria, Matías Vega es notificado que el proyecto de radionovela bilingüe presentado al concurso de la fundación en Holanda, había sido seleccionado para ser financiado y desarrollado en la ciudad de Bagua, Amazonas. El premio ascendía al monto económico equivalente a veinte mil euros.

211 Ver ANEXO 03: Proyecto enviado a la Fundación Prince Claus para la cultural y desarrollo.

5.2 Proceso histórico: gestando una historia radial

Matías Vega²¹² define **ETSA NANTU**, *Pasión en la Amazonía* como “una película para ver con los oídos. Historia épica de amor y traiciones ambientada en las comunidades indígenas awajún y wampís, contada únicamente mediante elementos sonoros. La primera historia de ficción para medios masivos realizada por pobladores de las etnias mencionadas” (Vega, 2015:14).

Para postular aquella definición, Matías Vega, como gestor y director del proyecto, tuvo que pasar por un largo de proceso de ensayo-error, hasta llegar a moldear la forma final de un proyecto experimental que: al ser bilingüe e intercultural, requería de una visión antropológica con experiencia, así como también de una visión de la comunicación audiovisual y comunitaria, capaz de adaptarse a un ritmo laboral intenso, pues su realización demandaba formar un equipo de trabajo en plena selva amazónica peruana.

Matías, entonces, lanza una convocatoria a la Red Cinematográfica del Perú, solicitando los servicios de una persona con experiencia cinematográfica en la amazonia peruana y con especial énfasis en comunidades awajún. Willy Guevara responde, aduciendo sus conocimientos de cine documental en la Universidad de la Plata, Argentina, así como también su experiencia de más de diez años, visitando, estudiando y compartiendo con comunidades awajún y wampis.

Willy Guevara²¹³ calcula que “awajún y wampís habitan su territorio desde hace 10,000 o 12,000 años; dos grupos étnicos territoriales, de larga tradición guerrera, organizados originalmente en grandes grupos de familias extendidas o clanes” (Guevara, 2011:72). Cazadores que se acentuaron a medida que conocieron y perfeccionaron la agricultura. Pueblos ágrafos que han transmitido sus costumbres e historias a través de la oralidad. Sus mitos de origen, sostiene Guevara, revelan una cosmovisión fuertemente condicionada por el entorno en el que viven y muestran una visión animista del mundo:

212 Matías Vega. Etsa Nantu, Pasión en la Amazonia. La primera radio película awajún. Trabajo profesional teóricamente fundamentad. Escuela Universitaria de Humanidades. Facultad de Comunicación. Universidad de Lima, 2015.

213 Guillermo Guevara. Las Hijas de Nantu. El intento de suicidio de las mujeres awajun desde sus contextos internos. Lima, 2011.

Todo tiene **vida**. En sus **relatos**, hombres, mujeres, animales, plantas y astros, interactúan con normalidad, llegando, incluso, a transformarse unos en otros.

En lo que respecta a la comunicación awajún, esta se encuentran mayoritariamente determinadas por factores como: geografía, infraestructura y nivel de presencia de Estado. Situación que Matías Vega grafica así: “si bien existen centros poblados que tienen servicio de electricidad y reciben señal de televisión, en las provincias de Bagua y Condorcanqui, la mayor parte de las comunidades no cuenta necesariamente con esos servicios” (Vega, 2015:14). La señal radial se convierte entonces en el medio de mayor alcance, pues se recibe incluso en comunidades que no tienen servicio de electricidad, pues solo basta una radio a pilas para funcionar. Cabe resaltar que no existe estadística de recepción geográfica, pero se sabe que ninguna emisora radial cubre la totalidad del territorio de comunidades awajún o wampís. Las radios más populares son RPP, Radio Maraón y Radio Nieva (Ahora Radio Kampankis).

Alternativamente, existen aquellas emisoras que Rivadeneyra califica como “las otras radio” quienes transmiten para audiencias y territorios segmentados: Radio Chiriaco (Chiriaco), LD Stereo (Bagua capital) o Radio Victoria (Chachapoyas). La recepción y calidad de la señal, asegura Vega: “varía de acuerdo a los espacios y horas del día. Las radios transmiten, sobre todo programación musical y noticiero local. Los comentarios que genera la radio, gira en tono a situaciones locales, denuncias y noticias que llegan junto con anuncios comerciales y propaganda política, si se trata de época electoral. Algunas radios transmiten eventualmente contenidos en awajún; otras, como Radio Kanús, que lo hacía también en idioma Wampís” (Vega, 2015:15).

5.3. Producción radial en Bagua Amazonas.

Una vez que Matías decide la incorporación de Guevara al equipo, diseña un esquema de trabajo dividido en cinco etapas y por un lapso de siete meses. Una guía de ejecución logística o cronograma de trabajo para con la fundación en Holanda.

Etapa	Duración	Actividades
Investigación	1 mes y medio	Reconocimiento general de la zona, su población y la situación general.
Preproducción	1 mes	Consolidación de la unidad central, cronograma de trabajo y funciones del equipo. Diseño de talleres de capacitación en producción en medios.
Capacitación	2 meses	Se dicta talleres de capacitación para pobladores locales: Guión, producción y manejo técnico. Se escribe el guión de la radionovela.
Grabación y edición	3 meses	Se graba la radionovela en dos idiomas. El equipo de trabajo (y remunerado) está formado pobladores capacitados por el proyecto.
Transmisión	2 meses	Se emite la radionovela por radios locales. Se realiza conversatorios al aire en los que se aborda los temas de fondo a partir de la trama

Cuadro 01: Programación inicial estimada del proceso

Matías cuenta que el proceso de creación significó: “un periodo de diez meses, durante el cual se buscó y se descubrió el espíritu del proyecto, bajo una dinámica de constante ensayo y error, en la que la solidez de sus bases se vio complementada por una gran capacidad de adaptación por parte del equipo²¹⁴” (Vega, 2015:21).

Investigación	Preproducción	Capacitación	Grabación	Postproducción	Transmisión
Mayo – Julio 2011	Julio – Agosto 2011	Setiembre – Octubre 2011	Octubre – Diciembre 2011	Diciembre – Marzo 2012	Febrero – Marzo 2012

214 Ver anexo 05: Video La experiencia Etsa nantu.

Una vez que Matías, logra consolidar un plan de trabajo con la aprobación de la fundación, en Lima se inician los trabajos logísticos a partir de la información e impresiones recogidas. Así se replantea el cronograma y se termina de definir la unidad central con la incorporación de Alexander Muñoz Ramírez como productor general y diseño de talleres de comunicación; y de Carlos Andrés Rodríguez Daza como jefe del área técnica de sonido.

Matías decide contar con los servicios de Alexander Muñoz como productor debido a su vasta experiencia en educación intercultural y así lo relata: “Alex llega a Bagua a fines de agosto y se inicia el trabajo de diseño y planificación de los talleres de capacitación. La experiencia de Alex en proyectos de capacitación y formación en tecnologías de la información y comunicación, es de gran valor en esta etapa” (Vega, 2015:14). Alex es uno de los fundadores del TAFE²¹⁵ (Taller Ambulante de Formación Audiovisual), movimiento que lleva más de diez años produciendo trabajos vinculados al arte, la animación y la creación sonora, en zonas rurales de Perú y Bolivia (Lacunza 2011:35).

Es así que Matías junto con Alexander, decide establecer Bagua como sede principal para la realización del proyecto: “si bien se encuentra fuera de territorio de selva, se trata de una ciudad de importancia en la zona que ofrece una serie de facilidades logísticas relevantes para el proyecto, como la constancia del fluido eléctrico, un costo de vida razonable y una velocidad de conexión a internet que, a pesar de ser baja, es superior a la de Imaza, Chiriaco o Santa María de Nieva” (Vega, 2015:21).

Otro factor decisivo para optar por Bagua, cuenta Matías fue: “la presencia de un grupo de estudiantes particularmente interesantes para con el proyecto: La primera promoción de **enfermeros interculturales** de AIDSESEP. Un grupo de jóvenes entre 18 y 30 años provenientes de comunidades awajún y wampís quienes venían estudiando en Bagua desde hace tres años” (Vega, 2015:22). Aquel grupo se capacitaba en enfermería técnica para combinar la medicina occidental, con saberes de la medicina tradicional indígena.

215 Mariana Lacunza. Estéticas digitales y nociones de identidad en el cine boliviano contemporáneo. Universidad Estatal de Ohio. 2011.

El origen y lugar de residencia de los futuros enfermeros interculturales, no solo era influyente para con el desarrollo del proyecto, sino que también su experiencia como estudiantes en Bagua, además del conocimiento lingüístico, y sobre todo por su cercanía con la cosmovisión awajún y wampis, lograron convencer al equipo de producción para elegir Bagua como campamento base de producción. Mientras tanto, Willy Guevara emprendía un viaje de reconocimiento por la zona, reclutando futuros actores y técnicos para la realización del proyecto.

Cuando Guillermo Guevara realizó el diagnóstico²¹⁶ antropológico en las principales comunidades awajún y wampis, a través de 100 encuestas de acuerdo a una muestra científica correctamente distribuida, se obtuvo como resultado un listado de temas que nombró las distintas impresiones y demandas de la comunidad. Entre el listado de más de 40 demandas descritas y argumentadas, destacan las siguientes preguntas: ¿Cómo conseguir dinero para vender sus productos? Formas productivas distintas, rentables y sostenibles. ¿Por qué AIDSESEP y/o ORPIAN no visitan la comunidad? (Se reúnen con dirigencias pero no con comunidades).

Aquellas interrogantes, representan, desde un plano literal y simbólico, los insumos temáticos que influenciaron el desarrollo del drama Etsa Nantu. Los resultados destacan quejas y demandas, que hoy por hoy, sus líderes actuales, no saben, aún, cómo resolver. En el sentir popular awajún, los fracasos se deben a una mala alianza entre dirigentes y ONGs, o también porque sus representantes, no se encuentran bien capacitados. En siglos anteriores, las comunidades no necesitaron dinero para sobrevivir pero hoy en día sí. Entonces, al comparar el pasado con el presente, se cuestionan: ¿Cómo vamos ser en el futuro? Por lo que necesitan nuevas visiones de “poder” y “ajutap”.

En ese sentido, es importante resaltar que todo ese cúmulo de información que se pudo recopilar a través del estudio de campo elaborado por Willy Guevara, resultó siendo el insumo que utilizó en Etsa Nantu para recrear situaciones, contextos y personajes que representen dicha dialéctica socio-política awajún; pues para ellos, por ejemplo, resulta vital e importante, retornar a las enseñanzas de su antiguo héroe cultural: Bikut.

216 ANEXO

5.4. Talleres de producción, realización y mercadeo en Bagua

Paralelamente al desarrollo narrativo e investigación antropológica, en el campamento base de producción, situado en una pequeña casa alquilada en el barrio de San Miguel, se iba planificando, junto con Alexander Muñoz, la metodología de los talleres.

Para la convocatoria a los talleres, Matías y Alexander, como director y productor del proyecto, visitaron los sets de diversos medios de comunicación local, tanto en radio como en tv, para invitar a toda la comunidad baguina a participar de los talleres a dictarse de manera gratuita. La experiencia de Alexander en la gestión y desarrollo de metodología, logró concretar alianzas con la Escuela de Bellas Artes y el Colegio Mariscal Cáceres, quienes accedieron a prestar sus aulas para el dictado de las sesiones.

RADIONOVELA

Taller Integral de Producción Sonora

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

Semana #1.- Polivalencia – NIVEL 1

Duración	Día 1	Día 2	Día 3	Día 4	Día 5
De 17:30 a 18:00	Introducción Taller	Audición	Audición	Audición	Audición
De 18:00 a 19:00	Introducción Taller Dinámica	GUIÓN Técnico/Escaleta	GUIÓN Modelos de Guion para Radio	GUIÓN Dibujar Estructura Narrativa	GUIÓN Capítulo 1 y 2 Ejercicio

Semana #2.- Polivalencia

Duración	Día 1	Día 2	Día 3	Día 4	Día 5
De 17:30 a 18:00	Audición	Audición	Audición	Audición	Audición
De 18:00 a 19:00	Sinopsis Argumento	GUIÓN Técnico/Escaleta	GUIÓN Modelos de Guion para Radio	GUIÓN Dibujar Estructura Narrativa	GUIÓN Capítulo 1 y 2 Ejercicio

NIVEL 1. Ejercicio de Investigación en cuentos, música, danza, tejidos, máscaras del lugar.

El 5 Septiembre de 2011, cuenta Matías Vega: “se dicta la primera sesión del taller en la ciudad de Bagua. Los talleres son gratuitos y se dictan diariamente por las tardes para un grupo de aproximadamente 30 personas, entre los 17 y 50 años, de procedencia awajún, wampís y mestiza (Bagua)” (Vega, 2015:31). La metodología de los talleres, diseñada por Alexander Muñoz, siempre estuvo enfocada en brindar nociones básicas de dramaturgia, narración y actuación a través de dinámicas de juego y participación. Así mismo, también se incluyen sesiones de fotografía y marketing para la promoción mediática del proyecto. El objetivo de los talleres, afirma Matías Vega, era formar al futuro equipo con quienes se producirá y realizará la radionovela.

Ya establecidos en Bagua como base central, cuenta Matías Vega: “se alquila una casa y a los pocos días llega Carlos Rodríguez, completándose la unidad central. Rodríguez Daza sería el responsable del registro de sonido y el área técnica, motivo por el cual, trae consigo una serie de equipos para construir una cabina de sonido artesanal: una computadora, micrófonos, una tarjeta de sonido, parlantes y consola para la mezcla de audio” (Vega, 2015:14).

Una vez que hubo una cantidad significativa de participantes inscritos, los talleres se dividieron en tres: Producción, a cargo de Alex Muñoz; Guión, a cargo de Matías Vega y Aprestamiento técnico de sonido, a cargo de Carlos Rodríguez. Cada participante, según los conocimientos y adiestramiento que fue adquiriendo, se iba adhiriendo al área técnica de realización, que avanzaba en forma paralela. Simultáneamente a los talleres, Matías junto al equipo central de investigación y producción: Willy Guevara y Alex Muñoz, empieza a hilvanar un boceto de guión. Así mismo, se construye la cabina de sonido y se inicia un proceso de casting en Bagua y en comunidades indígenas cercanas para hallar a posibles actores bilingües²¹⁷.

217 Ver anexo 14: Video “Casting Etsa nantu”

5.5 El guión

La escritura del guión de Etsa Nantu, que tiene una duración de 24 capítulos bilingües de 15 minutos cada uno aproximadamente, también atravesó, así como el proceso en su totalidad, por varias etapas de ensayo-error hasta encontrar su formato final. La autoría de la misma, pertenece a Matías Vegas como creador y guionista, y así mismo, tiene a Willy Guevara y Alexander Muñoz como co-autores.

Desde las primeras reuniones de trabajo en Lima, todo lo concerniente al guión siempre resultó ser un tema de mucha preocupación. Matías había decidido iniciar un proceso de investigación para adentrarse en la cultura awajún, la cual desconocía, antes de empezar a escribir la historia. Motivo por el cual, el aporte de Willy Guevara fue vital desde lo antropológico y creativo para con la narrativa, pues supo matizar su conocimiento y acercamiento de la cosmovisión awajún con una historia de ficción entretenida. Así mismo, Alexander Muñoz, quien tenía la experiencia de haber estudiado producción cinematográfica en cuba, aportó a la estructura de guión a partir de la teoría de los doce pasos del héroe según Campbell²¹⁸.

218 Las 12 etapas del viaje del héroe según Campbell: 1) El Mundo Ordinario: la audiencia conoce al héroe, descubre sus ambiciones y limitaciones, y forma un lazo de identificación y reconocimiento. 2) El Llamado a La Aventura: el héroe es desafiado a resolver un problema. 3) Rechazo De La Llamada, cuando el héroe duda o expresa temor. 4) El Encuentro con El Mentor, donde el héroe hace contacto con una fuente de apoyo, experiencia o sabiduría. 5) El Cruce Del Primer Umbral, el punto en el que la persona se compromete con la aventura, deja los límites conocidos de su mundo y se aventura hacia el lo desconocido. 6) Pruebas, Aliados y Enemigos: situaciones y personas que ayudan al héroe a descubrir lo que especial de la aventura. 7) Acercamiento A La Cueva Profunda: fase en que el héroe se prepara para la batalla central, confrontación con el fracaso, la derrota o la muerte. 8) La Prueba Más Difícil: la crisis central de la historia en la que el héroe enfrenta sus temores. 9) La Recompensa: el héroe disfruta los primeros beneficios de haber confrontado el miedo. Todos los pasos previos sirven para preparar y purificar para este paso, ya que en muchos mitos la recompensa es algo trascendente como el elíxir o la vida misma. Un regalo o bendición es dado al héroe basado en sus habilidades y conciencia. 10) El Camino De Regreso: el héroe se compromete, ya sea voluntariamente o no, a finalizar la aventura y deja (o es echado de) el "Mundo Especial". El héroe no quiere volver a su existencia previa y deber ser convencido de hacerlo. El héroe debe escapar con la recompensa, si es algo que los Dioses han estado guardando celosamente. Volver del Viaje puede ser tan lleno de aventura y peligroso como fue ir en él. Así como el héroe puede necesitar guías y asistentes para emprender la aventura, muchas veces debe tener guías poderosos y rescatadores para traerlo de vuelta a la vida de todos los días, especialmente si la persona está herida o debilitada por la experiencia. 11) La Resurrección: el héroe enfrenta el desafío que lo purifica, lo redime y lo lleva del Umbral a Casa. La persona se vuelve competente y cómoda con ambos mundos, el interior y el exterior. 12) Regreso con el Elíxir: el héroe vuelve a casa y comparte lo que ha ganado en su búsqueda, con lo que beneficia a sus amigos, familiares, la comunidad, el mundo, la galaxia.

La primera propuesta de guión tuvo como título preliminar: La Defensa de Etsa Nantu. De aquella primera propuesta, se grabaron tres capítulos a modo de prueba, tanto para el desarrollo de guión como para las actuaciones y locuciones. Si bien en esos primeros capítulos ya se contemplaba el esquema general de salvar a la comunidad ficticia “Etsa Nantu”, aún se podría decir que la historia global se encontraba en una fase beta o experimental.

Tras cotejar los primeros capítulos grabados, Matías replantea el guión, incluye nuevos personajes y crea nuevas situaciones. Así, la nueva historia parte de un arco dramático propuesto por Willy Guevara, Alexander Muñoz y co-escrito por Matías, quien recoge, una vez más, los hallazgos del estudio²¹⁹ antropológico y las vivencias de los talleres. La nueva estructura se basa en una familia indígena imaginaria: Los Ikam: “Bosque” en awajún, que viven en la comunidad **Etsa Nantu**: “sol y luna” en awajún, que sería el espacio en el que se desarrollaría una historia que mezclará: el imaginario awajún / wampís con estructuras narrativas más bien occidentales.

Matías concibe entonces, una estructura general y empieza con la escritura del guión a un ritmo de tres capítulos por semana. Si en un inicio se tenía planeado contar con las llamadas de los oyentes para que pudieran participar en el devenir de la historia, esa opción fue desestimada por la rigurosidad que tomó escribir, luego grabar y finalmente hacer el montaje final de cada capítulo. Los guiones en su totalidad los escribió Matías en colaboración con Willy Guevara.

Así mismo, la escritura de guión incluye también un proceso de traducción que resultó ser más complejo de lo previsto. Pues luego de pasar por diferentes traductores, se llega al proyecto, el profesor Levi Tiwi, traductor oficial awajún, quien contará, más adelante, con el apoyo de Julián Taish, otro traductor oficial de esta lengua, ambos asociados al proyecto. Cabe resaltar que Levi Tiwi, no solo apoyó con las traducciones del guión, sino que también estuvo presente en las locuciones en awajún.

219 Ver anexo 15: Estudio Antropológico

5.5.1. Realidad, drama y personajes en Etsa Nantu

El guion se basó en cuatro cimientos fundamentales. El primer componente sólido para la estructura dramática fue el viaje de reconocimiento a comunidades, en el que Matías junto a Willy Guevara presentaban el proyecto en asambleas generales y en donde se tuvo la oportunidad de conocer más a fondo los ambientes en donde se desarrollaría la historia. El segundo elemento importante para el desarrollo argumental, fue en un diagnóstico²²⁰ aplicado por Willy Guevara en las Escuelas para Líderes Indígenas de la región, en donde se pudo conocer qué temas les gustaría que estuvieran presente en la historia a contarse, se obtuvo además importante documentación de otras temáticas como: personajes, lo sonoro, mitos vigentes, horarios de las emisoras que se escuchan en la zona, etc.

Luego, en colaboración con Alexander Muñoz, productor general, se diseñó una estructura narrativa muy común en las superproducciones hollywoodenses: el “camino del héroe” y los doce pasos para llegar al objetivo final, descrito en el acápite anterior. Así, plop points o puntos de no retorno y demás, fueron los ingredientes para terminar de estructurar el diseño narrativo de los 24 capítulos de Etsa Nantu. Por último, y quizás el aporte más sustancioso, los talleres de guión con los chicos Awajún y Wampis, en donde se pudo tener acceso más cercano a historias, tradiciones y cosmovisión de las comunidades, terminó por darle forma a las distintas historias que se entrelazan en los 24 capítulos de Etsa Nantu, Pasión en la Amazonia.

La radio película, posee una duración de 24 capítulos de 15 minutos aprox. por capítulo. Cuenta una historia coral entre Yunuik Ikam y Roberto Wisum Jintash como personajes principales. Yunuik, termina convirtiéndose en la primera mujer Apu, luego de liderar a su comunidad, Etsa Nantu, para defenderla del acecho de Bruguera, mafioso traficante internacional de biodiversidad. Roberto Wisum Jintash, es un joven awajún que llega a la comunidad, en Condorcanqui, para realizar su SERUMS²²¹, después de culminar años de estudios de medicina en la costa. Allí conoce y se enamora de Yunuik, una lideresa local que practica la medicina tradicional awajún.

220 ANEXO

221 Servicio Rural y Urbano Margina de Salud implementado por el Ministerio de Salud.

Los deseos de Roberto por cambiar y modernizar la salud amazónica, se estrellan con una comunidad que desconfía de su medicina y lo acusa de haber perdido su identidad. Roberto tiene que ganarse la confianza de la gente y el corazón de Yunuik pero en el proceso descubre un terrible plan encabezado por el siniestro Sr. Bruguera para apoderarse del territorio de la comunidad. El profesor Rogelio, su cómplice, envenena al Apu de la comunidad y asume su cargo; luego expulsa a Roberto y, aprovecha su condición de representante oficial para vender legalmente el territorio de Etsa Nantu al Sr. Bruguera. El desalojo es inminente. Yunuik asume el control de la comunidad y convoca un “ipaamamu”²²² amazónico para defenderla. Roberto, por su lado, alcanza el “Ajutap”²²³ y entiende que la violencia no es la solución. Roberto parte entonces a detener un enfrentamiento de proporciones épicas entre la policía y las fuerzas amazónicas. Los esfuerzos de Roberto dan resultado y el desalojo se cancela por una orden judicial.

Etsa Nantu se ha salvado, Roberto decide quedarse y Yunuik se consolida como su lideresa. Es el inicio de una nueva etapa. El rol de la mujer awajún a través de Yunuik queda totalmente empoderada. Hacia el final del drama, un Ipaamaamu (invitación) Amazónico, acontece como escenario donde coincide en la radio película, delegaciones de todas las etnias amazónicas. Roberto, logra consolidar su identidad intercultural gracias a las Visiones de Poder y de Futuro (Waymat – Ajutap)²²⁴, así como revelar al héroe civilizador Bikut, quien instruyó a los Awajún en nuevas costumbres de higiene, así como diseñar la sociedad sanitaria de los antiguos Mum, hoy perdida.

Los demás conflictos que se plantean a través de personajes secundarios y distintas situaciones que se presentan a lo largo de los 24 capítulos, están relacionados principalmente a temas de la salud, la educación, la discriminación, la corrupción, la falta de oportunidades y la necesidad de conciliar para llegar al progreso. Los temas de fondo en la historia son **la interculturalidad, la salud, el conflicto entre la tradición y la modernidad**, entre otros.

222 Ipaamamu es término awajún que significa reunión.

223 Visión de poder y futuro.

224 Instituciones culturales únicas en el mundo que hacen de los Awajun y post jibaros en general totalmente diferenciales de las demás etnias amazónicas.

5.6 La grabación de Etsa Nantu (Octubre 2011 – Diciembre 2011)

Una vez que Matías tuvo escrito un primer lote de capítulos, y el área de sonido ya contaba con un espacio acondicionado como sala de grabación, se da inicio con el proceso de registro de voces. Así lo relata Matías, “el 22 de octubre del 2011 se lleva a cabo la primera grabación de una historia que, en ese momento, se llamaba: La defensa de ETSA NANTU”.

Durante nueve semanas intensas, las diferentes áreas de producción avanzan un trabajo en paralelo. Matías escribe el guión a un ritmo acelerado, para que luego sea traducido y lo describe así: “se diseña un plan de grabación de voces y se organiza el trabajo de equipos. En días de grabación se ensaya las escenas en un parque cercano a la cabina, los actores preparan sus voces y luego graban, primero en español y luego en awajún. La versión awajún se graba bajo la supervisión de Levi Tiwi o Rusvelt Hinojosa. Se establece un ritmo regular de grabación de tres capítulos por semana²²⁵”.

El guión al exigir numerosos personajes de distintas edades y características específicas, presupone el reto de realizar un casting riguroso. Matías Vega²²⁶ lo grafica de la siguiente manera: “algunos actores tiene que llegar desde comunidades lejanas, quienes tardan incluso, hasta dos días en llegar a Bagua, la producción cubre los viáticos de esos actores, además de pagar sus días de trabajo” (Vega, 2015:34).

Lo que resta del equipo técnico, que llega a contar con trece pasantes durante la etapa de realización, son provenientes de comunidades awajún pero acentuados en la ciudad de Bagua. La mayoría de pasantes son estudiantes que pertenecen a la primera promoción de enfermeros interculturales, quienes acompañados de dos mestizos de Bagua, desempeñan las funciones para las que han sido capacitados en los talleres. En esta etapa reciben una remuneración por su trabajo.

225 Ver anexo 16: Video “Sesiones de grabación”

226 Matías Vega. Etsa Nantu, Pasión en la Amazonia. La primera radio película awajún. Trabajo profesional teóricamente fundamentad. Escuela Universitaria de Humanidades. Facultad de Comunicación. Universidad de Lima, 2015.

- Listado de los pasantes:

Departamento	Nombre	Procedencia	Participación
Guión	Raissa Chamik Jintash	Awajún	Escritura de guión y actuación
	Alfonso Mostacero Neyra	Mestizo	Escritura de guión, narrador español
	Juan Carlos Yampis	Awajún	Asistencia de dirección
Producción	Zéfora Kakias	Awajún	Producción y marketing
	Regina Simbucat	Awajún	Producción y actuación
	Nevin Chumpik	Awajún	Producción y coordinación
	Albercio Bazán Jempekiu	Awajún	Producción y actuación
	Jhalya Alvarez	Mestiza	Producción y actuación
	Freddy Amapama	Wampís	Grabación de foleys
Sonido	Jesús Rafael	Mestizo	Asistencia de sonido y actuación
	Hernández Mayán	Awajún	Registro de voces y actuación
	Aníbal Shupingahua	Quechua	Registro de voces y actuación
	Juan Carlos Najamtai	Awajún	Registro de voces

Mientras las grabaciones avanzan, el equipo de producción a cargo de Alex Muñoz, desarrolla labores de marketing: “se visita radios y medios locales para promocionar el proyecto y buscar auspicios. Acercamiento exitoso con la Dirección Regional de Salud de Amazonas y UNICEF, quienes ven potencial y deciden colaborar. UNICEF contribuye a la traducción de guiones al awajún, mientras que la Dirección Regional de Salud posibilita la impresión de 300 afiches, 1000 volantes y 6 gigantografías de ETSA NANTU. Se crean nuevas alianzas y se establece contacto con radios” (Vega, 2015:34).

5.7 La banda sonora y música en Etsa Nantu

En lo que respecta a la banda sonora en Etsa Nantu, la propuesta contempla un collage sonoro que incluye desde música local en versiones originales, gracias a Pasión Real, banda cuya sala de ensayo quedaba a media cuadra de la casa base en Bagua; así como también, una colaboración con la banda bagüina de cumbia Rojobel, quienes acceden a hacer los arreglos en versión cumbia de una canción escrita y compuesta por Matías Vega y Fernando Cárdenas para la radio película: “La cumbia Etsa Nantu”.

Paralelamente a los grupos de cumbia, la música para la banda sonora también incluye la participación de Fernando Cárdenas Garreta, músico compositor con estudios en el Conservatorio de Lima, quien se une al proyecto para reforzar la propuesta musical desde el punto de vista dramático. Su trabajo y participación estuvo enfocado en crear canciones diseñadas tanto para ciertos personajes específicos como: el héroe, el malvado; así como también para el desarrollo de determinadas escenas: la intro según avanza la historia o la dramatización de un puesta en escena que venía influenciada del cine a modo de plano secuencia, en donde la música aportaba un valor, diegético y extra-diegético desde lo simbólico y emocional.

Así mismo, otro valor fundamental para la propuesta sonora, incluye un compilado con más de 200 grabaciones de aves amazónicas en zonas awajún/ wampis. De aquel listado general, el equipo de sonido realizó un desglose exhaustivo con el nombre de cada ave y paralelamente se les otorgó un valor simbólico desde la propia cosmovisión awajún. Por ejemplo: aves cuyo canto anuncia la época de siembra o época de lluvias, o cuya presencia está relacionada con el desamor o el típico pájaro de mal agüero, y así sucesivamente. Aquellos cantos sirvieron para dotar de una musicalidad inspirada en la naturaleza, y ambientada en los distintos paisajes sonoros de la radio película, que anunciaban las escenas por venir o se asociaba un ave a cada personaje.

Aquellas grabaciones fueron cedidas buenamente por Rusvelt Hinojosa²²⁷, joven wampis que se interesó por el proyecto y acudió a Bagua para ofrecer su colaboración. Su experiencia al mando de radio Kanús²²⁸ sería vital para comprender el contexto radial y sociocultural al que el proyecto se iba a tener que enfrentar. Además de su experiencia radial y aporte lingüístico, el conocimiento de la cosmovisión wampis, así como una visión diferenciada de la cultura awajún, lo convirtió en pilar fundamental para con el proyecto.

Por último, se realizó un trabajo antropológico, en donde se propone incluir grabaciones de instrumentos tradicionales, registrados en varias sesiones de improvisación. Para ello, se realizó un viaje a la comunidad de Chiriaco en Imaza, con el objetivo de realizar un estudio de antropología musical a cargo de Fernando Cárdenas. Las grabaciones incluyeron diversos tipos de flautas, semillas, pinkuy, gutam, cuernos, tambores y manguaré.

Al llegar el mes de diciembre el programa de estudios de AIDSESEP termina y los jóvenes que trabajan en el proyecto son enviados de vuelta a sus comunidades. Matías Vega lo narra así: “el proyecto no tiene la capacidad de cubrir los viáticos que supondrían hacerlos permanecer en Bagua, por lo que se acelera el ritmo de las grabaciones. Los días son intensos pues se deben concluir las grabaciones antes de que regresen a sus comunidades. La grabación de voces termina a tiempo, pero la partida de los pasantes deja un vacío que hay que llenar para cumplir las tareas de las etapas que se avecinan” (Vega, 2015:38).

227 Rusvelt Hinojosa fue un líder radiofónico wampis muy reconocido en el río Santiago que falleció víctima de cáncer en el año 2015.

228 Radio Kanus 96.7 FM: La Voz de los pueblos Fronterizos.

5.8 La postproducción y doblaje en awajún (Diciembre 2011 – Marzo 2012)

El proceso de la postproducción sonora y el doblaje al awajún en Etsa Nantu, tampoco estuvieron exentos de un proceso beta a modo de ensayo-error. No por ello, y en cierta medida por lo complejo que resultó siendo, todo el equipo siempre estuvo consciente de la responsabilidad moral y de orgullo, que representaba el reto de lograr una versión en awajún, como un elemento único de una cultura única e irrepetible.

Durante los primeros encuentros de trabajo en Lima, Matías compartía sus impresiones sobre vivir una experiencia intercultural y bilingüe, al haber trabajado un proyecto de instalación y performance con una compañía china en Suecia. Así mismo, Alex venía del mundo andino con una experiencia de trabajo en aymara y quechua. Sin embargo, la realización radial y bilingüe, no era una ciencia exacta, y es por ello que la fórmula se fue construyendo día a día, a veces con errores, a veces con aciertos.

Una vez que se terminaron las grabaciones de voz en ambos idiomas, proceso que contempló grabar a más de 40 personajes incluyendo narrador, principales y extras, la oficina que se usaba como estudio artesanal de grabación, se tuvo que devolver. Matías Vega lo relata así: “la energía del equipo se concentra en la edición, que ocurre en la casa en donde vive la unidad central, un espacio en donde las computadoras rara vez se apagan. Es el momento en que todo cobra sentido. Voces, ambientes sonoros, música y efectos de sonido se ordenan y modulan para convertirse en un relato muy visual, a través del sonido” (Vega, 2015:39).

Para la edición del montaje sonoro en ambos idiomas, el equipo de post producción, conformado por los talleristas, utilizó el software Adobe Audition 3.0. Así mismo, es importante resaltar que las voces, la música y efectos (fxs) se complementaron con los ambientes sonoros facilitados gentilmente por Rosa María Olliart y otros registrados por el equipo de realización. Una vez que la estructura de un capítulo está construida, se pasa a una etapa de pre mezcla, en donde la historia cobra vida.

La mezcla sonora se realiza desde una visión cinematográfica. Para Matías: “es la etapa donde se encuentra y define el lenguaje narrativo de ETSA NANTU: planos sonoros y transiciones” (Vega, 2015:34). Se genera un espacio de creación sobre la estructura y pista sonora del relato, Matías lo define así: “la narrativa se enriquece, las actuaciones mejoran y las escenas cobran tridimensionalidad. Etsa Nantu descubre su propio lenguaje y absorbe elementos de muchas fuentes y evoluciona hasta convertirse en **radio película:** serie radial de tratamiento cinematográfico de serie B” (Vega, 2015:34).

Los episodios en castellano al ser aprobados, pasan al doblaje en awajún; experiencia que Matías describe: “reemplazar audios en español por sus equivalentes en awajún, no fue tarea sencilla pues el español y awajún son idiomas muy distintos. La duración de audios tiene variaciones de tiempo significativas de acuerdo al idioma, lo que implica un trabajo constante de ajuste y reinterpretación” (Vega, 2015:41). El doblaje representa una labor que sólo pueden hacer los jóvenes bilingües capacitados por el proyecto, pues nadie más tiene el conocimiento del idioma y el software que la tarea requiere.

El proyecto entra a una nueva etapa, casi todos los talleristas interculturales capacitados, se van de Bagua, y empiezan a llegar nuevas personas a cubrir esos espacios vacíos: familiares y amigos de ex-talleristas. Se contrata una asistente de producción en Bagua, se alquila computadoras y se incorpora refuerzos, incluidos Fernando Cárdenas que llega desde Lima y Daniela Franco, editora con experiencia cinematográfica y miembro del TAFE²²⁹ que llega desde Ecuador. Paralelamente, se consolidan convenios con radios locales y se establece el 30 de enero como fecha de estreno. La promoción radial de “ETSA NANTU” empieza: “trailers bilingües que se transmiten a distintas horas del día a través de las emisoras contactadas. La promoción incluye también la repartición afiches, volantes y gigantografías” (Vega, 2015:43).

229 Taller Ambulante de Formación Audiovisual

5.9 Alcances: La transmisión de Etsa Nantu (Enero – Marzo 2012)

El 29 de enero de 2012 se realiza el estreno oficial de Etsa Nantu en la plaza de armas de Bagua. Al día siguiente, se transmite, en sus dos versiones, el primer capítulo de la radio película por siete radios de Amazonas y Cajamarca. Se inicia entonces una nueva etapa de trabajo, en donde los grupos de edición en español y awajún, trabajan en paralelo; mientras que otro equipo realiza las grabaciones de sonidos y efectos restantes, un siguiente grupo trabaja la pre-mezcla. Inmediatamente después de aquel proceso, el equipo de dirección da el visto final a los capítulos, luego de una audición general junto con el equipo central: traductores awajún, producción, dirección y equipo sonoro intercultural.

El número total de individuos que tuvieron la oportunidad de compartir la experiencia **Etsa Nantu**, como proceso de diálogo, varía desde distintas nacionalidades, quienes en su mayoría fueron los involucrados con la producción y ejecución del proyecto, hasta en distintos rangos de edades y condición social. No existe una cifra estadística exacta de cuantos oyentes la escucharon, más si existe un estimando de audiencia, basado en las cifras de rating que las radios mantenían: por lo que se deduce que aproximadamente más de 350,000 000 personas que llegaron a escuchar la radio película en toda la región Amazonas.

La cifra mencionada en el párrafo anterior, pertenece a un estimado del alcance total de las siete emisoras donde se transmitieron los 24 capítulos de Etsa Nantu, en sus dos idiomas, awajún y castellano, por las distintas ciudades de la región Amazonas, sumándose también la ciudad de Jaén, en Cajamarca y alrededores, a través de Radio Marañón. En Chachapoyas se transmitió a través de Radio Victoria, en Bagua Grande por Radio Uctubamba, en Bagua Chica por Radio Estelar y Radio Ld Stereo, por último, en Nieva se transmitió por Radio Nieva.

La transmisión bilingüe a nivel regional de la radio película se realizó en distintos horarios y programaciones, de lunes a jueves, según el tiempo disponible y precio por el espacio radial. Buena parte del pago por derechos radiales estuvo financiado por el Ministerio de Salud; asimismo, la Municipalidad de Bagua cedió parte de su propio espacio radial contratado en Radio Ld Stereo.

La intención de publicar cuatro capítulos por semana, era una propuesta que venía de Matías Vega, quien como director del proyecto tenía el objetivo, el de programar un conversatorio para el quinto día, invitando a todos los oyentes a dialogar acerca de los distintos temas vinculados con la narrativa y ficción en Etsa Nantu. Así, todos los oyentes de la radio película, tuvieron la oportunidad de llamar a la radio y participar en una sesión de micrófono abierto para dialogar, junto con un invitado especializado, en torno a los temas que se desarrollan en Etsa Nantu.

Así, los viernes estuvieron destinados a llamadas de oyentes, micrófono abierto, con la finalidad de conocer sus impresiones acerca del proyecto y el tema planteado según la semana y moderador invitado (casi siempre miembro del equipo). Cada semana tenía un tema en particular que abarcaba: capítulos de la semana y las temáticas relacionadas. La propuesta del dialogo abierto y sincero, significó un acercamiento hacia la percepción de radio escuchas amazónicas sobre su propia realidad y el vínculo que se podría llegar a tener con la trama de Etsa Nantu.

Temáticas de conversatorios:

Semana 1 – La ficción y su relación con la realidad.

Semana 2 – Visiones de salud. Vacunaciones en la Amazonía

Semana 3 – La pobreza en la Amazonía. Posible salidas.

Semana 4 – La brujería y la salud.

Semana 5 – El papel de la mujer

Semana 6 – Los resultados de la violencia. Vida en democracia.

5.10 Resumen Dramático²³⁰ (Sinopsis de 1 página)

Etsa Nantu cuenta la historia de la comunidad del mismo nombre, liderada por el Apu Chimpa Ikam y su familia, una de las más antiguas de la región, conformada por el viejo Yankuan; su hijo Chimpa (Apu de la comunidad); Cecilio, hijo mayor que viaja por toda la Amazonía; Yunuik, lideresa y médico vegetalista; y Tsamajaen, hermano menor que estudia en Bagua desde hace dos años.

La tranquilidad de la comunidad se ve amenazada por los malos intereses de Bruguera, mafioso que quiere adueñarse de Etsa Nantu, corrompiendo a jueces y comprando la confianza del profesor Rogelio, quien en pro de querer modernizar Etsa Nantu, sumado al remordimiento de haber sido rechazado por Yunuik, hija del apu, se ve envuelto en las garras de Bruguera, quien lo convence de envenenar al Apu a costa de vender Etsa Nantu.

Paralelamente al acoso de Bruguera, en Bagua ciudad, Tsamajaen, el benjamín de los Ikam, enamora a una mestiza llamada Thalia, y rivaliza junto a los Sharianes contra el Chango y su pandilla para defender el amor que siente por la bella Thalia, a quien le compone una cumbia en su honor, canción con la que ganaran el concurso de bandas de la municipalidad.

Con la muerte del Apu y la comunidad en peligro. Yunuik y los Ikam emprenden una lucha para defender a Etsa Nantu. Así mismo, Roberto Wisum Jintash, el nuevo médico de la comunidad también batalla por defender Etsa Nantu, quien influenciado por sus raíces y un ferviente enamoramiento hacia Yunuik se aventura selva adentro para encontrar la visión o ajutap y así salvar a la comunidad de Etsa Nantu.

Tras una ardua lucha contra jueces, policías y comuneros comprados por Bruguera, Etsa Nantu es salvada. La hazaña es liderada por Yunuik, junto a Roberto, Tsamajaen y demás personajes que dieron la vida por defender sus ideales y preservar a Etsa Nantu de las mafiosas manos de Bruguera. Yunuik es proclamada la nueva apu. Fin.

230 ANEXO

6. RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

Finalmente, luego de haber hecho un repaso al planeamiento del problema, plantear una metodología de investigación; así como también, revisado el marco teórico en base al mito, la identidad, la interculturalidad, la industrialización de la cultura, la radio como medio cultural masivo, la teoría dramática, para seguidamente abarcar el contexto de la cultura awajún y wampis; y posteriormente analizar con profundidad y detenimiento, el objeto de estudio en mención: Etsa Nantu la radio película awajún; hemos llegado al capítulo en donde se presentarán los resultados descubiertos en el proceso.

Al aplicar la metodología de investigación, se propuso analizar el objeto de estudio a partir de la teoría de Taylor y Bogdan, a saber: ver el escenario y a las personas (personajes) desde una perspectiva holística, en donde las personas (personajes) y los escenarios, no son reducidos a variables, sino considerado como un concepto global. En consecuencia con los objetivos planteados, fue necesario diseñar una propia herramienta de investigación en relación a los conceptos planteados al inicio de la misma.

En ese sentido, para lograr el análisis descriptivo de una mirada arquetípica del escenario y sus personajes, en donde se logre visualizar distintas dimensiones o categorías, al describir las relaciones entre Etsa Nantu, con las representaciones de los conceptos: identidad e interculturalidad, como un fenómeno global a estudiar; se tuvo que diseñar como herramienta de investigación: tres matrices de datos establecidas específicamente para cosechar información relevante para con la identidad e interculturalidad en Etsa Nantu.

6.1 Herramientas de investigación:

Para identificar y determinar las características de las variables presentes en el relato, a decir: interculturalidad e identidad en el drama Etsa Nantu, se diseñaron tres matrices de datos para analizar el contenido narrativo en torno a los 24 capítulos de la radio película.

En ese sentido, para poder distinguir el perfil de los personajes que participan en la radio película, y así mismo conocer su relevancia en el relato, se diseñó una primera matriz de datos en base al perfil de los personajes y el tiempo de duración de su participación en la ficción.

Paralelamente, con el objetivo de comprender la semántica presente en la narrativa y ficción, se diseñó una segunda matriz de datos para clasificar el género y/o temática de todas las escenas presentes en Etsa Nantu; así mismo, la matriz busca contabilizar la cantidad de minutos que excede cada escena para luego hallar un total temático.

Por último, con la finalidad de descifrar la interculturalidad presente en Etsa Nantu, se programó una tercera y última matriz de data, cuyo objetivo fue contabilizar el tiempo de ficción de cada idioma (castellano y awajún) presente en la versión bilingüe.

6.1.1 Matriz I: Personajes y capítulos

La primera matriz se diseñó, en primer lugar, para clasificar el perfil de todos los personajes que participan en la ficción de Etsa Nantu. Así mismo, la misma matriz, sirve para analizar el desarrollo dramático y proporcional de cada personaje en la ficción en relación a su participación en la historia, de tal manera que se pueda delimitar su tiempo de ficción.

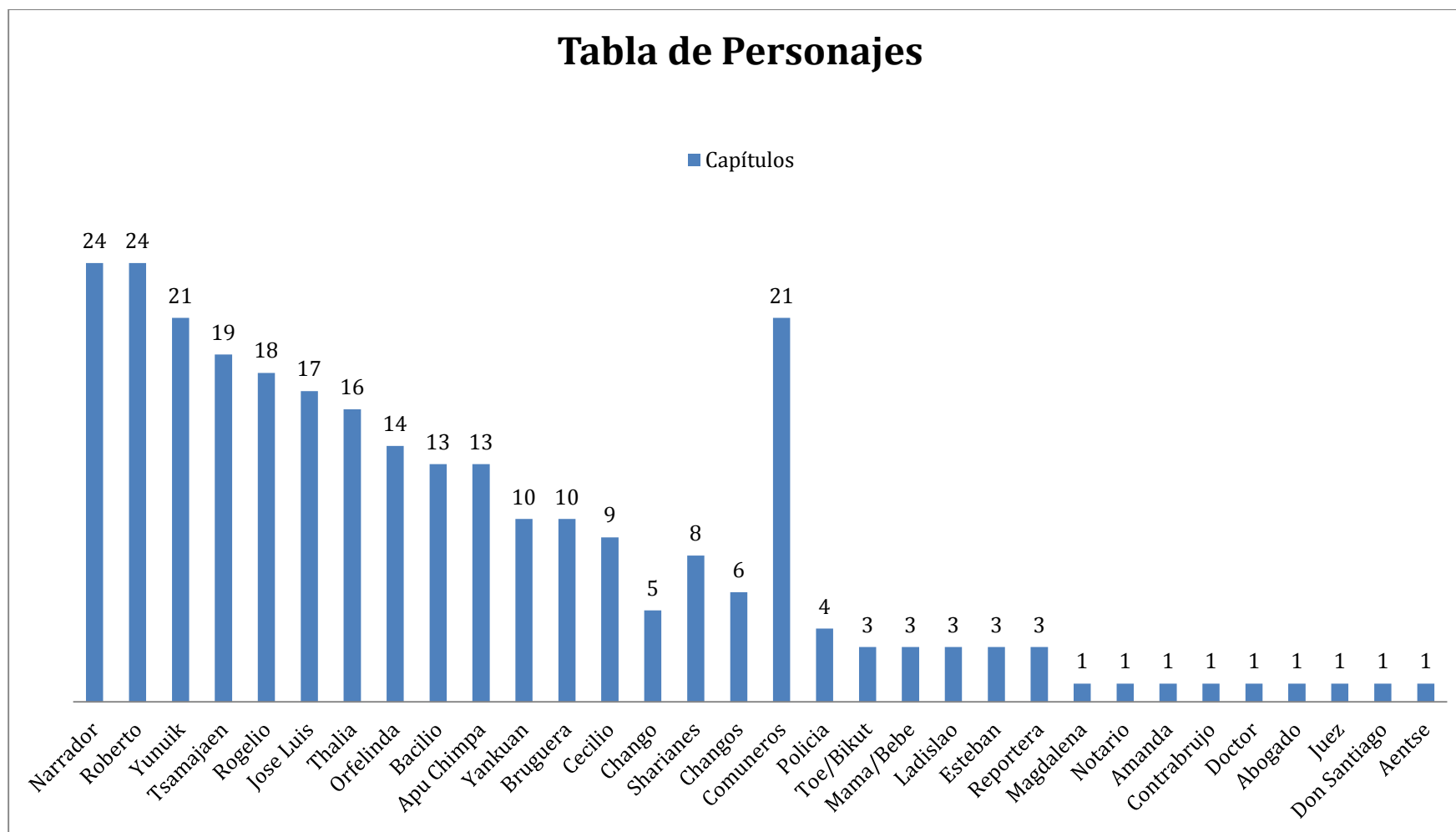
Conocer a detalle y profundidad, el perfil de cada personaje en la ficción, permitirá catalogar con exactitud quienes son los protagonistas y su peso dramático en la radio película, así como también quienes son los antagonistas y personajes secundarios. Así mismo se podrá conocer la cantidad de capítulos en los que aparece cada personaje, con el fin de conocer quiénes son los personajes con más apariciones.

En la matriz, se puede apreciar dos tipos de variable: “x” e “y” que corresponden a dos indicadores. La primera variable: “x”, fue diseñada para contabilizar la cantidad de intervenciones que tiene cada personaje en el capítulo en cuestión. La segunda variable: “y”, corresponde al tiempo de duración de todas las intervenciones de cada personaje según el capítulo indicado. Así por ejemplo, al finalizar la medición, se podrá observar, hipotéticamente, el siguiente valor numérico: 15/311; entonces, 15 representa la cantidad de intervenciones que tuvo cada personaje en Etsa Nantu en su totalidad, mientras que 311, corresponde a la cantidad de segundos, extensión temporal de la participación del personaje según la narrativa o desarrollo de la ficción.

Matriz Nro I.

Personajes	Cap 1	Cap 2	Cap 3	Cap 4	Cap 5	Cap 6	Cap 7	Cap 8	Cap 9	Cap 10	Cap 11	Cap 12	Cap 13	Cap 14	Cap 15	Cap 16	Cap 17	Cap 18	Cap 19	Cap 20	Cap 21	Cap 22	Cap 23	Cap 24	Total
Narrador	36/371	35/192	19/180	23/331	24/317	35/179	31/273	33/256	35/265	36/382	39/279	23/243	22/203	27/215	29/274	54/464	27/253	31/311	24/254	28/235	23/239	37/299	44/307	33/386	24
Roberto	8/38	10/55	9/54	8/54	9/49	19/113	11/65	14/71	10/62	24/116	8/35	10/57	16/109	13/86	6/38	2/7	5/22	6/37	16/109	11/77	13/85	7/67	14/76	9/43	24
Yunui	3/20	7/36		7/52		7/49	3/22	12/118		10/92	12/69	7/41	12/49	12/95	7/72	4/23	11/76	4/34	12/142	7/65	9/205	14/115	13/88	22/266	21
Tsamajaen		7/24	18/74	1/11	7/31	11/65	4/63	6/38	10/59	4/45	8/32		1/6	6/45	10/65	15/66	15/97		1/3	2/9			1/3	1/5	19
Rogelio		10/39	3/15	4/8	7/49	1/3	7/71	3/21	6/44	6/60	1/19	4/37	13/171	13/164		1/6		6/35	3/21	1/3			7/35		18
Jose Luis				4/19	1/4	4/48	3/11		3/28	6/69		4/15	8/36	5/43	5/37			10/55	5/32	8/73	5/33	9/62	4/36	2/9	17
Thalia			11/36		4/21	10/55	3/15	5/21	5/35		1/4		4/18		5/26	9/29	3/36		4/18		3/24	1/6		4/15	16
Orfelinda	1/6					2/17			5/17		1/4	5/21	2/18	2/11	3/16	2/8	6/19		1/4			2/16	4/37	3/15	14
Bacilio	5/29	10/25	1/4	1/2	3/47	4/24				8/57	1/5	3/22	1/4					5/26	1/6	3/17					13
Apu Chimpa	1/4	1/19	3/13	6/68	3/21	3/24	7/51	4/21	11/109		1/9	14/193					6/65	8/56							13
Yankuan	9/38	1/3		11/65		5/26			6/35				1/5	1/4	7/60				1/5	6/38					10
Bruguera					11/124						10/66		7/95					8/59	4/45	4/35	4/56	3/19	9/45	2/11	10
Cecilio				1/57			1/55							1/56		1/6	8/37		2/9	4/36	2/14	2/11			9
Chango					10/52			7/52			9/40				3/15	12/86									5
Sharianes		3/7	4/32						4/47	5/34	2/9			4/23	6/36	10/41									8
Changos					1/3	1/5	1/7	8/48							2/8	5/31									6
Comuneros	4/24	6/20			9/64	4/22	2/14		3/13	7/42	9/57	5/43	1/8	9/46	5/47	1/6	1/11		4/30	5/33	7/52	3/21	4/26	4/24	21
Policia		4/16																			7/52	7/44	1/14		4
Toe/Bikut						3/31												2/26		5/52					3
Mama/Bebe	5/48	4/32	7/44																						3
Ladislao																					9/52	5/34	2/9		3
Esteban		1/2										5/24							3/20						3
Reportera																					1/21	3/18	2/9		3
Magdalena	3/8																								1
Notario					3/18																				1
Amanda							8/41																		1
Contrabrujo													3/28												1
Doctor																4/36									1
Abogado																			4/35						1
Juez																			6/33						1
Don Santiago																		5/30							1
Aentse																					1/3				1

Gráfico Nro. I



6.1.2. Matriz II: Escenas según su categoría:

La segunda matriz se diseñó para clasificar, catalogar y describir, la semántica presente en el desarrollo dramático por escenas según la caracterización, género narrativo y/o eje temático. Durante los 24 capítulos de Etsa Nantu, más de 6 horas de ficción, se puede contabilizar una gran cantidad de escenas que fueron escritas específicamente para dar mensaje cuyo simbolismo, radica en quienes son los personajes que actúan y la acción dramática a desarrollarse.

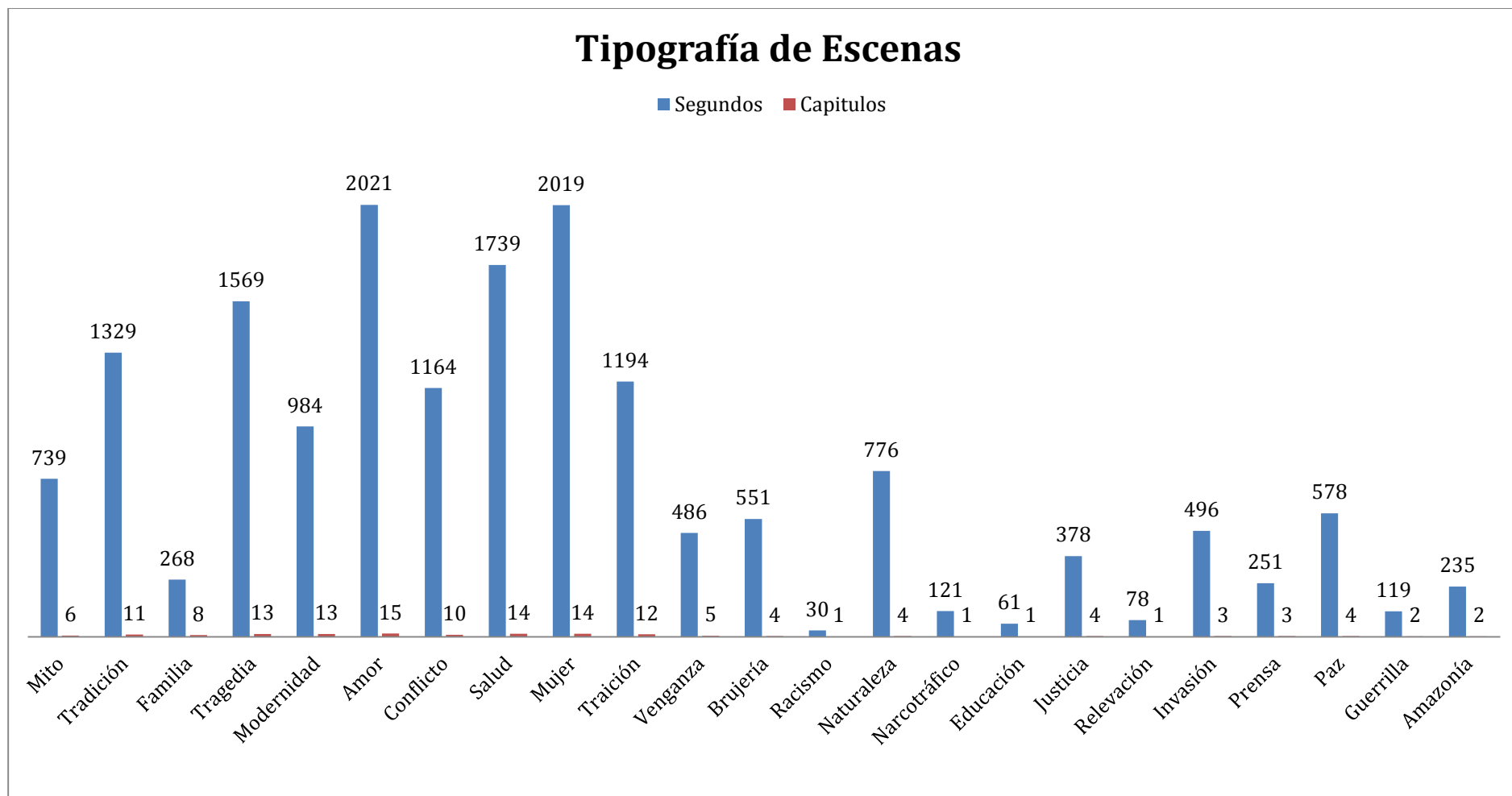
Así, por ejemplo, la matriz podrá contabilizar las escenas por su género dramático, a decir: escenas de amor, traición, comedia, persecución, conflicto. De tal forma, una vez aplicada la matriz al análisis respectivo, se podrá conocer: 1) cuántas escenas de amor aparecen en cierta cantidad de capítulos; y 2) la extensión de tiempo de cada escena en la ficción total.

En ese sentido, de la segunda matriz, se pretende obtener tres tipos de datos: a) la primera variable, contabiliza los segundos de realización por capítulos en los que se mantiene cada escena según su tipo o género; b) la segunda variable, contabiliza el total de segundos en toda la serie de 24 capítulos; y por último: c) la variable al final, contabiliza la cantidad de capítulos en total en los que aparece tal tipo de escena.

Matriz Nro II:

Escenas	Mito	Tradición	Familia	Tragedia	Modernidad	Amor	Conflicto	Salud	Mujer	Traición	Venganza	Brujería	Racismo	Naturaleza	Narcotráfico	Edu. Inter.	Justicia	Revelación	Invasión	Prensa	Paz	Guerrilla	Amazonia
Capítulo 1	332	111	22	109	107																		
Capítulo 2		23		163	11		136	70	124														
Capítulo 3					81	191	47	205															
Capítulo 4		282		156	137				95														
Capítulo 5					85		248	195		165													
Capítulo 6		247			58	147	12	131	28														
Capítulo 7		50			14	196		102	110	69				134									
Capítulo 8					8	152	40		146	99	250												
Capítulo 9	53	68		174	70	222		127															
Capítulo 10					45	124		181		33	25			125		61							
Capítulo 11				30		248	116			41	37			177	121								
Capítulo 12		69	31	129		39		39				41		340									
Capítulo 13				119		121	160	114		208			73										
Capítulo 14	71			22	70	47			20			383	30										
Capítulo 15		131	23	43	225	166			46		97	54											
Capítulo 16			45	34	73	118	350	80	50	51	77												
Capítulo 17			66	386		89	55	131															
Capítulo 18	145			92				155		248							94						
Capítulo 19		118		112					325	61							178						
Capítulo 20	40	159							111	110									67		153		22
Capítulo 21									292	75										20	175		213
Capítulo 22		71	60						265	34									83	94	93	86	
Capítulo 23	98					50		24	54								47	78	346	137	157	33	
Capítulo 24			21			111		185	353								59						
Total Seg.	739	1329	268	1569	984	2021	1164	1739	2019	1194	486	551	30	776	121	61	378	78	496	251	578	119	235
Total Cap	6	11	8	13	13	15	10	14	14	12	5	4	1	4	1	1	4	1	3	3	4	2	2

Gráfico Nro. II



6.1.3. Matriz III: Drama intercultural y bilingüe

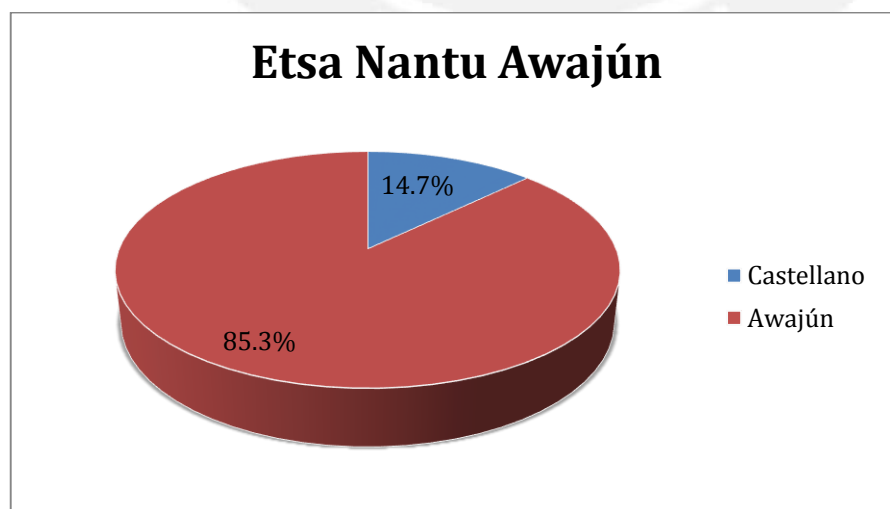
Por último, la tercera matriz busca demostrar el grado de interculturalidad y mestizaje bilingüe presente en la ficción. Puesto que los personajes hispanoparlantes en la ficción no fueron doblados al awajún por una decisión estética y narrativa por parte del director Matías Vega; cabe la posibilidad de medir con exactitud: la cantidad de minutos o segundos en castellano presentes en la versión awajún de Etsa Nantu.

Por ello, solo existe una única variable: la del tiempo castellano en la versión awajún. Dicha variable permitirá descifrar no solo términos porcentuales de la fusión bilingüe, sino que también, aportará información para descifrar el subtexto en el que se sostienen las acciones que interpretan los personajes castellano hablantes.

Eso quiere decir que la interacción awajún con lo externo o foráneo, en este caso, un idioma con raíz latina: el castellano; representa (simbólicamente) la barrera o frontera cultural a la que se enfrentan, día a día, las comunidades amazónicas en el país; de tal modo, cada personaje castellano-hablante simboliza ese enfrentamiento lingüístico y cultural presente en la amazonia. Por ello, vemos desde policías, jueces corruptos, así también como el amor intercultural, lo que nos lleva a cuestionar: ¿De qué manera ese enfrentamiento lingüístico se ve representado en Etsa Nantu?

Matriz Nro III:

Idiomas	Awajún	Castellano	Total
Capítulo 1	13:46	0	13:46
Capítulo 2	11:32	54	12:26
Capítulo 3	10:04	106	11:50
Capítulo 4	14:47	30	15:17
Capítulo 5	13: 47	147	16:14
Capítulo 6	11:25	122	13:27
Capítulo 7	13:56	83	15:19
Capítulo 8	11:56	155	14:31
Capítulo 9	13:53	74	15:07
Capítulo 10	15:06	82	16:28
Capítulo 11	15:55	69	17:04
Capítulo 12	14:58	63	16:01
Capítulo 13	12:49	214	16:23
Capítulo 14	15:33	65	16:38
Capítulo 15	14:38	124	16:41
Capítulo 16	13:32	261	17:53
Capítulo 17	12:23	179	15:22
Capítulo 18	12:37	230	16:27
Capítulo 19	13:27	194	16:41
Capítulo 20	14:09	178	17:07
Capítulo 21	12:16	239	16:15
Capítulo 22	15:33	305	18:38
Capítulo 23	15:42	308	20:50
Capítulo 24	15:17	117	17:14
Total	19741	3399	23140
Porcentaje	85.30%	14.70%	100%



6.2 Resultados de investigación en base a las matrices de datos

Una vez que se aplicaron las propuestas de investigación, en relación a las matrices de datos, herramientas especialmente diseñadas, con los capítulos bilingües de Etsa Nantu, se logró concentrar un cúmulo de data e información, que posteriormente hubo que clasificar y decodificar desde su estado natural, para luego cotejarlo con los objetivos planteados al inicio de la investigación.

A continuación, se pasará a detallar los resultados hallados en las tres matrices de datos. Cada matriz obtuvo sus propias resoluciones y descubrimientos; así mismo, también es posible que se hayan podido postular interrelaciones entre dos o más matrices, para formular nuevas reflexiones según la manifestación de respuesta o veracidad en relación a lo propuesto en los objetivos de la hipótesis.

En ese sentido, dentro de los resultados encontrados en la primera matriz, que estuvo enfocada en la identidad intercultural; se logró concluir con un perfil detallado de todos los personajes principales y secundarios que en la radio película; si bien los extras si pertenecen y aparecen en la clasificación, estos no están descritos a detalle.

Así mismo, de la segunda matriz, la cual estuvo enfocada en estudiar el drama social, de la que se desprende un análisis íntegro basado en el género dramático, representado en todas las escenas de Etsa Nantu. A partir de las evidencias halladas, se formularon una secuencia de interpretaciones, en base a la realidad awajún e intercultural a través de la narrativa decodificada en las matrices.

Finalmente, a partir de la tercera y última matriz, la cual estuvo enfocada en analizar lingüísticamente las dos versiones bilingües de Etsa Nantu; se desligan una serie de interpretaciones cuyo sustento se orienta hacia las fronteras lingüísticas e interculturales presentes en el desarrollo dramático de Etsa Nantu.

6.2.1 La estructura dramática de Etsa Nantu:

Personajes principales: Protagonistas y Antagonistas. Son los personajes en los que reside el peso dramático de la radio película. Al ser una ficción awajún, los protagonistas o héroes pertenecen a la cultura en mención, mientras que los antagonistas en su mayoría pertenecen al mundo foráneo de la ciudad.

Personajes secundarios: La presencia de los personajes secundarios se denota por tener una menor participación en la ficción en comparación a los personajes principales. Aparecen en menor cantidad de capítulos y sus diálogos son más cortos. Sin embargo, su aporte dramático es significativo para con la acción de la puesta en escena, pues apoyan directamente a los protagonistas y/o a los antagonistas.

Personajes de tránsito: Mayormente, los personajes en transición son aquellos que aparecen en contabilizadas ocasiones durante la ficción. Su presencia es funcional, pues casi siempre ayuda a potenciar la historia, a favor o en contra, en función de la línea dramática y su acción u objetivo final.

Personajes de apoyo en escenas y secuencias concretas: Son aquellos personajes que contextualizan la historia con acciones muy concretas. Muchas veces son representados desde la colectividad. Por ejemplo, en Etsa Nantu, cuando aparecen los pobladores de la comunidad, todos ellos poseen una voz con un mensaje o mandato unificado.

Personajes figurantes funcionales: Son aquellos personajes que tienen la función de “adelantar” la historia con acciones muy puntuales. Los figurantes, aparecen casi en su mayoría en uno o máximo dos capítulos.

Espacios o escenarios:

A continuación se describirá a detalle, los distintos espacios como escenarios en los que se desarrolla la ficción de Etsa Nantu, como radio película awajún.

Etsa- Nantu: Es una comunidad ficticia, cuyo nombre significa Sol – Luna, fue creada para dar a relucir que la historia que se presenta a continuación no está emparentada con la realidad. La comunidad de Etsa Nantu viene a ser el escenario en donde transcurre la buena parte de la ficción y en donde se desarrollan ciertas escenas claves para el peso dramático.

Nugkui: Viene a ser la comunidad vecina de Etsa Nantu, cuyo nombre significa Madre Tierra, y se encuentra a casi 5 kilómetros de distancia. Su peso dramático se sostiene en que muestra un claro contraste con el pensamiento de la comunidad de Etsa Nantu.

Bagua: La ciudad de Bagua representa el lugar en donde se desarrolla a mayor medida la experiencia intercultural. En ese sentido, Bagua viene a ser el segundo lugar/espacio como escenario en donde transcurre otra cierta cantidad de eventos importante para con el drama en la radio película.

Juzgado: Es el lugar que representa a la justicia del mundo occidente, muy distinto e indiferente para con los intereses de la comunidad de Etsa Nantu. Es el lugar en donde se consume la corrupción.

Santa María de Nieva: Representa a la ciudad funcional o de tránsito.

Imacita: Comunidad funcional o de tránsito.

6.2.2 Perfil de personajes en Etsa Nantu (Matriz I)

A continuación, se detalla cada ítem según los resultados de la primera matriz:

La mayor participación del relato está representada por la voz del **Narrador**. Aparece en todos los capítulos en su versión bilingüe. Este describe los sucesos en tercera persona, siendo su principal característica la de ser un narrador omnisciente; es decir, funciona como un dios que sabe todo acerca de los personajes y la trama: informa el desarrollo de la historia de forma descriptiva, pues conoce lo que ocurrió en el pasado, predice las acciones y se interna en los personajes y sus pensamientos más íntimos.

Roberto Wisum Jintash es el único personaje que tiene participación en todos los capítulos, convirtiéndose en protagonista. Los capítulos 06, 10, 13 y 19, son los capítulos en los que sobrepasa los 100 segundos de interpretación. **Roberto** es médico serumista, proviene de la comunidad de Chicais y vivió diez años en Chiclayo. Su pasado es triste y su reciente presente exitoso, no se reconoce como. El reconocimiento de las labores que hace Yunuik en el bosque junto con las mujeres y sus discusiones sobre biomedicina y etno-medicina, finalmente los acerca en el amor. La acusación de brujería que le infringe **Rogelio**, como su posterior huida hacia Bagua para salvar al Apu envenenado, y su final logrando adquirir la “Visión”, lo convierten en un personaje donde convergen lo “externo” e “interno”. Su compromiso final con la causa de la defensa de Etsa Nantu le otorga un peso dramático determinante en la historia.

Yunuik Ikam es el personaje femenino con mayor participación. Aparece en 21 capítulos, convirtiéndose junto a Roberto en co-protagonista; incluso sobrepasa a Roberto en tiempo de interpretación, con un monólogo de más de 200 segundos en el episodio final. **Yunuik** hija de los Ikam, toma relevancia desde la segunda mitad del relato, desempeñando el rol de heroína. Asume el destino de su comunidad como nueva Apu, constituyéndose así, en la primera mujer awajún en cumplir ese rol. **Yunuik** posee una clara referencia a las mujeres míticas Nugkui, así como también a las mujeres guerreras de la era clásica awajún o matriarcado primigenio donde tuvieron mayor preponderancia. En ese sentido, **Yunuik** logra empoderar el rol de la mujer awajún.

El tercer personaje con mayor participación en la serie es **Tsamajaén**. El hijo menor del apu, y hermano de **Yunuik**, aparece en 19 capítulos. En las primeras dos terceras partes del relato, su interpretación se desarrolla en Bagua como líder de la banda musical **Los Sharianes**. **Tsamajaén** es uno de los personajes más interculturales de Etsa Nantu, ya que no solo precede su condición de awajún, sino que su vida en la ciudad (trabaja en una notaría), así como su romance con la mestiza **Thalía** y el enfrentamiento con los **Changos**, hacen de **Tsamajaen** un personaje con mucha riqueza intercultural. El capítulo con mayor participación es el 16, cuando gana el concurso de bandas de la municipalidad de Bagua, con 15 intervenciones, sumando un total de 66 segundos.

Rogelio es el cuarto personaje con mayor participación, lo cual lo convierte en el villano con más apariciones (18 capítulos). **Rogelio** vendría a ser un personaje bisagra e impulsor dramático, pues es el creador de los conflictos que se evidencian en la historia. Influenciado por **Bruguera**, quien logra convencerlo de sus planes de modernizar la selva, **Rogelio** se muestra como un villano con bastante humanidad, un mal traidor de su pueblo, pues sus problemas de conciencia están definidos no en relación con sus víctimas a quienes engañan, sino con **Bruguera** mismo, quien lo engaña con una falsa visión de modernidad. **Rogelio** es un personaje central y sobre él gira los conflictos en toda la historia. Los capítulos 13 y 14, son los episodios con mayor participación para **Rogelio**: quien luego de envenenar a Apu, se auto propone como nuevo representante de la comunidad con la finalidad de vendérsela al mafioso **Bruguera**.

José Luis es el quinto personaje con más apariciones en la serie, 17 capítulos, lo cual lo convierte en el mestizo con mayor participación. **José Luis** es profesor en la comunidad de Etsa Nantu, y tiene una presencia fundamental en el descubrimiento de los engaños de **Bruguera**. Su convocatoria a los medios de comunicación y la organización de la llegada de los Títulos de Propiedad auténticos hasta Etsa Nantu, en plena batalla, hace de **José Luís** un personaje trascendental aun cuando su conciencia dramática es muy ligera. Personaje secundario clave que media en todos los conflictos y siempre desde el lado pacífico. En el capítulo 20 aparece su mayor interpretación con 10 intervenciones, sumando un total de 55 segundos.

Thalía es la mujer mestiza con más participación en el relato y de quien **Tsamajaén** se termina enamorando. Aparece en 16 episodios, siendo el capítulo 06 el de mayor interpretación con 10 intervenciones sumando un total de 55 segundos. **Thalía** trabaja en una juguería y es pretendida al mismo tiempo por el **Chango**, lo que ocasiona el enfrentamiento entre **Changos** y **Sharianes**. Cobra mayor protagonismo al convertirse en novia de **Tsamajaén**, lo cual la lleva a involucrarse en el plan para salvar a la comunidad de Etsa Nantu de la garras del mafioso Bruguera.

Orfelinda, esposa del **Apu Chimpa** y madre de **Yunuik**, es la segunda mujer awajún con mayor participación en la serie, aparece en 14 episodios. Su mayor interpretación sucede en el capítulo 23 cuando se retira al monte para realizar el ritual del tabaco y así poder entonar un **Ánen**, canto tradicional y mágico, utilizado para diversos fines en la tradición awajún, en este caso proteger a su comunidad de la inminente invasión de la policía junto a Bruguera.

El **Apu Chimpa**, es el personaje de mayor jerarquía social en la comunidad de Etsa Nantu, y responsable de soportar los acosos de Bruguera de quererle comprar a toda costa los bosques de Etsa- Nantu. Aparece en 13 episodios, siendo el capítulo 09 el de mayor interpretación con un total de 11 intervenciones que suman 109 segundos. La muerte del **Apu Chimpa** es la que desencadena la trama principal del relato.

Bacilio, comunero de Etsa-Nantu quien le informa sobre el Ipaamaamu del huacharo y le enseña el Puesto de Salud a **Roberto**. Así mismo, le enseña a **Roberto** el bosque y sus maravillas, así como las aves y sus sonidos. **Bacilio** es un personaje de segundo plano que está presente en cada escena importante. Típico personaje mediacional que carece de la funcionalidad de **José Luis**, pero tiene la eficacia en las escenas claves. **Bacilio** vendría a ser el personaje cómico de la serie, aparece en 13 episodios.

Yankuan, abuelo de **Yunuik**, padre del **Apu Chimpa**, es el anciano sabio que da inicio al relato en la cacería de huacharos, aparece en 10 episodios. **Yankuan** tiene la misión de hacer que **Roberto**, vuelva a la identidad de sus ancestros buscando una visión de convocando a **Bikut**, el héroe civilizador y padre de la medicina awajún.

Jeremías Bruguera es el villano principal. Aparece en el capítulo 05, cuando solo se escucha su risa malévola. Participa en 10 episodios. **Bruguera** es comerciante de tierras, narcotraficante y falsificador, entre otras figuras delictivas que pueden intuirse en su voz. Sus actos hablan por sí mismos y lo definen sin necesidad de que lo haga el narrador. Su presencia se aleja de los sucesos en Bagua, pero es un personaje que potencialmente está presente en toda la Amazonía, donde la tala ilegal, la minería ilegal, la trata de personas y otros delitos, lo diseñan como un gánster de nuevo cuño. Es poco lo que se define de él por sus diálogos, ya que estos los realiza directamente con los fines que persigue y son dramáticamente relevantes para con **Rogelio**.

Cecilio, hijo mayor del **Apu Chimpa**, hermano de **Yunuik** y **Tsamajaén**. Amplía la narración fuera de sus límites, convirtiéndose en personaje en off para casi la mayor parte del relato, a través de las cartas que manda a su familia mientras viaja por toda la amazonia. Aparece hacia el final del relato cuando viaja a Bagua a ver a su padre enfermo. Las cartas de **Cecilio** y su propuesta del Ipaamaamu amazónico final: la unión de todas las comunidades amazónicas desde Brasil, Colombia, Ecuador y Bolivia, le otorga un plano de epopeya: la comunidad que defiende sus territorios de un malvado y de un traidor. La gesta de **Cecilio** es paralela y tiene otros alientos que se expresan en las cartas que remite a su padre.

Así mismo, durante el relato se le da voz a un personaje mítico como **Bikut** y a una planta mágica como el **Toé**, aparece en 3 capítulos. El **Bikut** es el héroe civilizador y padre de la medicina awajún, un ser que se transforma en **Toé** y que se mezcla con el ayahuasca para conectarse con otros mundos. El **Toé** es una planta psicoactiva que los awajún utilizan para celebrar una ceremonia mística en la obtención de poder y visión.

Los Sharianes, la banda musical awajún que fusiona ritmos de la selva, aparecen en 8 capítulos. **Los Sharianes** son lo que ayudan a **Tsamajaén** a vencer a los Changos, rivales de **Tsamajaén** por el amor de **Thalía**. Al ser una banda con varios integrantes en la ficción, su función se asemeja a la de un personaje coral, ya que ninguno de sus integrantes cobra mayor protagonismo, salvo **Estaban**, el mejor amigo de **Tsamajaén**, que tiene apariciones en 3 capítulos.

El **Chango** es otro de los villanos cuya rivalidad se da con Tsamajaén. Aparece en cinco episodios. El **Chango** es el brazo derecho de **Bruguera**, pero tiene la calidad de un mero delincuente sin el peso de hombre complejo y cruel como su jefe. No pasa de ser un pillo de poca monta. No tiene dimensiones mayores como personaje, pues solo sobresale su racismo y su odio a **Tsamajaén**, quien junto a sus amigos, **Los Changos**, se la pasan acosando a **Tsamajaén** y golpeándolo.

Los Changos, banda criminal cuyo líder es el **Chango** y quienes se enfrentan con **Los Sharianes**, aparecen en 8 episodios.

PERSONAJES FIGURANTES DE INCIDENCIA PUNTUAL:

Niños

Comuneros

Comunero 1-comunidad Nugkui- epidemia. Rabia.

Comunera 2- comunidad de Nugkui

Notario

Jefe

Hombre 1

Hombre 2

Policía

Comandante

Ladislao Ampama.

Claudia (periodista)

Camarógrafo

Comandante castila

Oficial Ponce

Apu de Nugkui

Abogado

Juez

Zandor – Contra-brujo

Piloto (entre otros)

6.2.3 Del género temático a la escena: representaciones e interpretaciones (Matriz II).

El tema más recurrente en Etsa Nantu es el **Amor**, pues no solo aparece en la mayor cantidad de capítulos, 15, sino que también es el tema con mayor desarrollo con 2021 segundos. Las escenas de amor se reparten entre el idilio de **Roberto** y **Yunuik**, mientras que por otro lado existe una versión de amor intercultural entre **Tsamajaén** y la mestiza **Thalia**. Sin duda alguna, desarrollar el tema del amor, vincula las intenciones de conciliación presente desde todas sus vertientes.

La **Mujer Empoderada** viene a ser el segundo tema más recurrente. Aparece en 14 capítulos y con una extensión de 2019 segundos. Aquí el tema se trata exclusivamente del desarrollo de **Yunuik** como heroína principal y su lucha por defender la comunidad de Etsa Nantu, hacer justicia por la muerte de su padre hasta llegar a convertirse en **Apu**. Un tema bastante interesante la intención de proponer una Apu mujer, pues no solo se reivindica a las míticas mujeres **Nugkui**, sino que también se invita al oyente a una confrontación con su propia realidad.

El tercer tema más recurrente es la **Salud**. Aparece en 14 episodios con una extensión de 1739 segundos. No es casualidad que la Dirección Regional de Salud de Amazonas sea una de las organizaciones que apoyo su realización. El tema de la **salud** se vincula con cuatro subtemas de vital preponderancia para con el desarrollo de la cultura awajún: brujería, modernidad, salud intercultural y medicina tradicional. Solo basta con leer la noticia ²³¹ de cuatro médicos asesinados en Bagua, para poder entender la necesidad sociocultural de abordar el tema de la **Salud** en Etsa Nantu.

La **Modernidad** es el cuarto tema más reiterado. Aparece en 13 capítulos y de manera ininterrumpida en los primeros 9 episodios. La **Modernidad** está relacionada con una visión intercultural desde la perspectiva de vivir en la ciudad. Tsamajaén no solo conoce el amor en Bagua, sino que también forma una banda musical en la que reinventa los sonidos awajún con ritmos modernos y urbanos. Así mismo, la **Modernidad** es una de las motivaciones que tiene Rogelio para traicionar al Apu y su visión conservadora.

231 <http://larepublica.pe/03-05-2005/nativos-asesinaron-equipo-medico-que-viajo-amazonas>

El siguiente tema más frecuente en la serie es la **Tragedia**. Presente en 13 capítulos e interpretada con dos muertes. La primera muerte acontece desde el primer episodio a través de un bebe recién nacido, quien llega a Etsa Nantu como víctima de la rabia por picadura de murciélago pero acusado de haber sido brujeado. La segunda muerte está relacionada con el fallecimiento del Apu, hecho que desencadena la acción dramática de todo el relato. A partir de la muerte del patriarca Ikam, la siguiente **Tragedia** se grafica a través de la venta ilegal de la comunidad.

La **Traición** es el sexto tema que más se desarrolla en la ficción de Etsa Nantu. Aparece en 12 capítulos. La **Traición** se relaciona exclusivamente a Rogelio y la manera en que este vende los intereses de su comunidad al mafioso Bruguera.

El séptimo tema en desarrollarse es la vida **Tradicional** awajún, la vida en comunidad. La **Tradición** awajún aparece en 11 capítulos, y está representada desde la cacería de huacharos en la cueva de los tallos con la que inicia la serie, los aconsejamiento de wais, los rituales de visión y poder en los que Roberto toma toé, los cantos ánen que pronuncia Orfelinda contra la guerra, y por último, el Ipaamamu amazónico convocado por Cecilio que toma lugar en los últimos capítulos. Todas aquellas escenas, ponen en vitrina las condiciones sociales de una cultura que muchas veces pasa desapercibida en los medios de comunicación tradicional.

La **Familia** es el octavo tema desarrollado en Etsa Nantu. Aparece en 8 capítulos y se reduce exclusivamente a la familia Ikam, a la cual pertenecen el Yankuan (el abuelo); el Apu Chimpa (su hijo); Orfelinda (su esposa); Yunuik, la hija mayor; Cecilio con su esposa y su pequeña hija Magdalena. Tsamajaén, es el menor de la familia y vive en Bagua. Es importante destacar que la comunidad hipotética Etsa Nantu (sol y luna) gira alrededor de una familia, que representa la versión del antiguo clan o familia ampliada o también llamada Shiwag, característica que persiste hasta hoy la cultura post-jíbaro awajún y sus primos hermanos: wampis, shuar, entre otras desaparecidas.

El **Conflicto** es el octavo tema más desarrollado en la serie. Su desarrollo gira en torno al conflicto de amor entre: Yunuik, Rogelio y Roberto; al mismo tiempo que sucede un triángulo amoroso similar en Bagua entre: Thalía, Tsamajaén y el Chango, así como los enfrentamientos entre Sharianes y Changos. Posteriormente, en los capítulos finales, el **Conflicto** de mayor dramatismo se plasma en la invasión policial a la comunidad, y que una vez solucionado el tema de la venta ilegal, sucede un último enfrentamiento que se da entre Aentse, un hostigador a la violencia, y la comunidad de Etsa Nantu.

El **Mito** es el noveno tema de mayor presencia en la serie, pues aparece en 6 episodios. Los momentos **Míticos** que cobran vida en Etsa Nantu, suceden cuando se le da voz a personajes como el Bikut, el héroe civilizador y padre de la medicina awajún; o cuando escuchamos por primera vez, desde el punto de vista de una ficción, la voz de plantas sagradas como el Toe, planta que es utilizada en rituales awajún para encontrar la visión o ajutap.

La **Venganza** es el décimo tema más desarrollado en la serie Etsa Nantu. Aparece en 5 capítulos. Principalmente la **Venganza** está relacionada a los conflictos de amor que se presentan entre Changos y Sharianes, quienes deciden vengar al Chango por haber sido despreciado por Thalía quien elige a Tsamajaen como compañero; mientras que en Etsa Nantu, la venganza viene de la mano de Rogelio contra Roberto, quien al enamorarse de Yunuik, hace caso omiso a las amenazas del traidor que lo termina acusando de brujo, y haciéndolo responsable de la muerte del Apu, hecho por el cual Roberto termina siendo expulsado de la comunidad.

La **Brujería**, el **Robo de Biodiversidad**, la **Justicia** y la **Paz**; son temáticas que, indistintamente, aparecen en 4 episodios. La **Brujería** es un tema íntimamente ligado a la cultura popular amazónica, pues aquello que no puede explicar la ciencia, lo explica la **Brujería**. El **Robo de Biodiversidad** se plasma en la ficción como la tala ilegal de bosques amazónicos a cargo de Bruguera y sus secuaces.

La **Justicia** se desarrolla dramáticamente cuando José Luis y Bacilio, litigan frente a un juez en San María de Nieva en contra de la venta ilegal de Etsa Nantu, tiene relación directa a los procesos de diálogo antes del Baguazo. La **Paz** toma presencia gracias a José Luis y Roberto, quienes se oponen drásticamente a solucionar el conflicto de la venta ilegal a través de las armas.

La **Invasión** y los **Medios de Comunicación** aparecen en 3 capítulos. Ambas temáticas mantienen una relación directa con el Baguazo, pero con la gran diferencia de que en Etsa Nantu, poseen un tratamiento dramático totalmente opuesto a lo ocurrido en vida real. La **Invasión** a cargo de los policías, hecho que aparentaba un conflicto de grandes proporciones en la ficción, finalmente es detenida por orden del juez en el capítulo 23. Mientras que la participación de los **Medios de Comunicación** se desarrolla a favor de un proceso de paz, contrariamente a los trágicos hechos, y de mucha complejidad, que suceden en el Baguazo, en relación al programa radial: “La Voz de Uctubamba”²³².

La **Guerrilla** o **Infiltrados**, así como la **Amazonia** como región unificada, aparecen en 2 capítulos respectivamente. Los **Infiltrados** son aquellas personas que instigan a la violencia en las manifestaciones sociales. En la ficción el **Infiltrado** está representado por Aentse, quien justifica la muerte de policías en pos de un bien común. Por otro lado, la temática de una Amazonia unificada está interpretada por el Ipaamamu, evento que congrega a todas las naciones amazónicas, incluidas las de Ecuador, Colombia, Brasil, Bolivia y Paraguay.

Finalmente, el **Narcotráfico**, el **Racismo**, y la **Educación Intercultural**, aparecen en 1 capítulo indistintamente. El **Narcotráfico** aparece explícitamente en un episodio cuando el Chango cita a Bruguera para comprarle cocaína. El **Racismo** está explícitamente presente en Etsa Nantu, cuando Rogelio calla a José Luis acusándolo de ser mestizo y excluyéndolo, por ende, del debate acerca de quién debería ser el elegido para suceder al Apu quien se encuentra gravemente envenenado. La **Educación Intercultural** da lugar en un episodio, cuando José Luis, el profesor de la comunidad, expone a sus alumnos acerca de la importancia de convivir con otras culturas amazónicas.

232 <http://www.anp.org.pe/ofip/alertas/380-fiscal-de-utcubamba-archiva-denuncia-contra-radio-la-voz>

6.2.4 Fronteras lingüísticas e interculturales: Etsa Nantu Bilingüe (Matriz III)

De la tercera y última matriz se deduce lo siguiente:

Luego de analizar los 24 capítulos en sus dos versiones bilingüe, se llega a la conclusión de que Etsa Nantu, la radio película en su versión en castellano no es 100 % castellana. Existe momentos en los que se puede apreciar diálogos en awajún, sobre todo aquellos relacionado a la vida tradicional.

Así mismo, Etsa Nantu en su versión awajún, al igual que en su versión castellana, no llega a ser 100% awajún. El idioma castellano invade aquellas escenas en awajún en los que aparecen personajes mestizos como: el profesor José Luis, el mafioso Bruguera o la enamoradiza Thalía.

Por un tema de verosimilitud y realismo, el director y guionista, Matías Vega, decide explorar y apostar por este formato bilingüe, en donde ambos idiomas confluyen con mucha naturalidad en una ficción radial que, si bien no llegar a ser ni 100% awajún, ni 100% castellana, definitivamente se muestra como una producción 100% intercultural.

Además de definir Etsa Nantu como una producción 100% intercultural, se deduce:

Thalía, José Luis, Bruguera, los changos, el juez y los medios de comunicación, son los personajes que solo hablan en castellano en ambas versiones. Por lo que se puede intuir o deducir, desde el imaginario de cualquier radioescucha awajún, que el castellano es un idioma que sirve para delinquir con mafiosos y jueces corruptos, para enamorar a mestizos, y para enseñar.

Por último, Rogelio y Tsamajaen, son los únicos personajes cuyo despliegue lingüístico los lleva a interactuar durante toda la ficción tanto en castellano como en awajún. Lo cual los convierte en los personajes más interculturales según la estructura dramática de los 24 capítulos, ya que Roberto al venir de Chiclayo también vendría a ser bilingüe.

CONCLUSIONES

A partir de ahora, pasaremos a examinar unas reflexiones a manera de conclusión, que surgen luego de cotejar los resultados de la exploración, con toda la información recopilada en las matrices, y confrontada con los objetivos iniciales de investigación.

En ese sentido, tras contrastar los objetivos del estudio con lo hallado en las matrices, se realiza un análisis en la retroalimentación que surge desde el drama social hacia el drama radiofónico y viceversa. Aquel instante en cuando la realidad inspira a la ficción para sumergirse en lo que Turner define como: el Drama Social.

Así mismo, partiendo de los concepto para la investigación: identidad e intercultural, se presenta una serie de consideraciones que se basan en la percepción de lo propio y lo foráneo, muchas veces presente en la experiencia intercultural. Entonces el enfoque trata de capturar la manera en que tales percepciones se desarrollan a través del drama de Etsa Nantu

Finalmente, bajo esa misma línea de la identidad cultural, se despliegan argumentos hacia una postura narrativa acerca de la diversidad de personajes en Etsa Nantu; y de qué manera, dicha variedad de características dramáticas, proviene como nuestra del país diverso y multicultural en el que vivimos, y que muchas veces no lo percibimos.

i. Drama social y drama radiofónico

Luego de un extenso análisis en comunicación intercultural bilingüe, reflexionar el Baguazo desde sus implicancias sociolingüísticas y culturales: drama social según Turner que se vincula indirectamente con un drama radiofónico; escenario estudiado en tres matrices de datos analizadas y descritas en 24 capítulos de su versión bilingüe; cuyas características o rasgos esenciales presentes durante todo el evento, instala a Etsa Nantu dentro de un discurso de pertenencia latinoamericana e indígena, recordando antiguas formas de ver el mundo, previas a la conquista y al Tahuantinsuyo. Un híbrido comunicacional, lingüístico, generacional y tecnológico: experiencia interdisciplinaria que siempre tuvo presente el saber encontrarse bajo una zona de frontera cultural, social y política.

El Baguazo, visto desde el drama social de Turner, no solo esquematiza una diversidad de acciones que simbólicamente influenciaron la narrativa de Etsa Nantu; sino que a su vez, evidencia la profunda necesidad de establecer nuevos canales para comunicarnos de una manera sincera y eficaz, como ciudadanos de una nación pluricultural como el Perú. No resulta redundante entonces que conceptos como identidad e interculturalidad, terminen siendo vitales para la realización de Etsa Nantu. No solo desde el punto de vista teórico, sino y sobre todo, desde un enfoque pragmático de querer comprender las vicisitudes que vive una sociedad indígena como la awajún, junto con las demandas que ellos enfrentan, hoy por hoy, y las cuales los llevó a enfrentarse con el estado peruano.

Comprender las demandas indígenas requiere complejidad, más aún dentro del contexto en el que varias de estas comunidades, vienen de sufrir un enfrentamiento con el estado. Orgánicamente resultó imprescindible entablar un diálogo amical y horizontal con las comunidades y sus dirigentes, siempre desde una visión enfocada a la experiencia y respeto por la cosmovisión amazónica y sobretodo awajún.

Resulta curioso que si bien dentro del discurso narrativo de la ficción, la reivindicación por los derechos de la mujer indígena está presente a lo largo del desarrollo dramático; desde el punto de vista proporcional en relación al género global de todo el reparto de actores/personajes, no sucede lo mismo.

Por ejemplo, de los 33 personajes con mayor participación en Etsa Nantu, la relación de género es de casi 3 a 1, es decir: existen 24 personajes masculinos que representan al 72% del reparto, mientras que solo existen 9 personajes femeninos que representan al 28%.

Eso sin contar al narrador en masculino que representa más del 20% de la obra en general. Tal detalle estadístico se hubiera podido equiparar, si por ejemplo, en la versión en awajún se utilizaba un narrador femenino.

Así mismo, cabe resaltar que de lo que sí se puede jactar Etsa Nantu es que el 51.5% del elenco es representativamente awajún, es decir: 17 personajes son netamente awajún y representan su cultura y cosmovisión. Por otro lado, existen 9 personajes mestizos que representan al 27.3% del reparto, la mayoría de ellos, salvo Bruguera, con participación espontánea más no menos importante, entre los que se encuentran: notarios, abogados, periodistas. El resto del elenco, derivan en personajes interculturales con el 21.2% del total, aquellos que transitan por ambas culturas, tanto la awajún como la mestiza, y que están desde su acción dramática, en constante interacción y cuestionamiento de dos realidades muy disimiles entre sí.

Finalmente, si sumamos la cantidad de personajes aguarunas con los interculturales, tendremos como resultado que el 72.7% del elenco, proviene o tiene un conocimiento profundo de la cultural awajún. Un acercamiento hacia una de las tantas culturas amazónicas existentes en el Perú.

ii. Entre lo propio y lo ajeno

Si el mito organiza miedos humanos, o como dice Lule²³³: “expresa ideales, ideologías y valores” (Lule, 2011:101), el mito awajún en Etsa Nantu organiza un sentido de pertenencia entre lo propio y ajeno. En ese sendero, como drama representa o escenifica la lucha intercultural como proceso histórico que conduce la existencia de distintas visiones del mundo: bruguera vs apu, los changos vs sharianes.

Armando Robles Godoy²³⁴ comentó alguna vez en una conferencia que los tres temas más universales, presentes en la gran mayoría de culturas y manifestaciones humanas son: el amor, el sexo y la muerte. No sorprende por lo tanto que al revisar los tres temas más frecuentes en el desarrollo dramático de Etsa Nantu, estos graviten en torno a los tres tópicos universales comentados anteriormente. En el caso específico de la radio película se desglosan en: el amor, la salud y la mujer, representando entre los tres temas juntos el 36% del drama, sumando un total de 5779 segundos de un total de 15992.

El segundo tercio dramático, con 6240 segundos de ficción representados en un 39%, se reparten cinco grandes subtemas: tragedia, tradición, conflicto, traición y modernidad. Dicha estadística en concreto conduce hacia las siguientes reflexiones: Desde el punto de vista histórico de la conquista, aquella puja entre tradición y modernidad, aun hoy en día se mantiene tan vigente y de maneras muy diversas, 500 años después aún queda mucho por hacer desde lo político, social y cultural para construir mejores puentes hacia un dilema que, hoy por hoy, se manifiesta como un Macondo 2.0. En la actualidad, las comunidades cada vez más tienen acceso a tecnologías pero aún no es suficiente.

El último tercio con un 25% se reparte entre temas no menos importantes como: el mito, la familia, la brujería, la venganza, la naturaleza, el racismo, el narcotráfico, la educación, la justicia y la guerrilla. Es decir, al dilema histórico de la conquista que habría que añadirle nuevos desafíos socioculturales que dificultan el desarrollo de los pueblos originarios de la amazonia peruana y latinoamericana.

233 Jack Lule – News as Myth: Daily News and Eternal Stories. Media Anthropology. California. Sage. Publications Inc., pp 101-110. New York, 2011.

234 Conferencia de Armando Robles Godoy en el Teatro Británico de Miraflores. Año 2001.

Etsa Nantu contribuye a visibilizar mediáticamente una cultura a partir de su propio discurso amazónico y bilingüe. Una sociedad oral como la awajún preserva su memoria a través del relato, sin embargo, cuando el relato político está manchado de sangre: ¿De qué manera aquel discurso influencia en el devenir de las próximas generaciones?

El problema de la identidad nacional en indígenas amazónicos data de una larga historia en el Perú. Oscar Espinosa²³⁵, por ejemplo, cuenta que: “hacia fines del siglo XIX, después de la Guerra del Pacífico (entre Perú y Chile), era muy conocida la anécdota de que durante la guerra, había “indios” que creían que la guerra era entre un General llamado “Perú” y otro General llamado “Chile”. Así nació lo que en el Perú se ha denominado “el problema del indio”; es decir, qué es lo que va a hacer el Perú con sus indios” (Espinosa, 1998:96). Hoy, a cinco años del bicentenario de la independencia, se podría afirmar que es un problema que no se ha resuelto del todo en el Perú.

Está demostrado que los medios masivos de comunicación en la actualidad, cumplen un rol fundamental en el proceso de creación de identidad, sobre todo en aquellas personas cuyos recursos y accesos a bienes son casi nulos o inexistentes. La radio indigenista en México, por ejemplo, comenta Inés Cornejo²³⁶, logró acometer una reflexión muy oportuna en un contexto de reconocimiento y regulación constitucional de los derechos indígenas: “recuperando así cierta relevancia en el *nosotros indígenas* y haciendo que sus voces sean escuchadas sin intermediaciones impostadas” (Cornejo, 2009: 56).

La discursividad del *nosotros indígenas* presente en la radio película, transita por caminos paralelos a través de su realización y dramatización. Desde el equipo humano que llevó a cabo la producción a lo largo de 24 capítulos bilingües, hasta en su recorrido dramático, Etsa Nantu demuestra ser un relato que esquivo aquello que se deriva del etnocentrismo cultural, para enfocarse en una propuesta novedosa e híbrida, que no solo fusiona los conocimientos de la cultura awajún, junto con las experiencias de sus integrantes mestizos, sino que también renueva e reinventa: el “nosotros indígena” awajún/wampis.

235 Oscar Espinosa. Los pueblos indígenas de la Amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación. Artículo en América Latina Hoy. Nro. 19. Pp. 91-100. 1998.

236 Inés Cornejo Portugal. La radio cultural indigenista en México: dilemas actuales. Universidad Iberoamericana. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Pp. 55- 66. México, 2009.

Sin la intención de tocar fibras políticas por lo acontecido en Bagua, no es casualidad ni gratuito, que el drama Etsa Nantu, gire en torno a la venta ilegal de la comunidad en manos del mafioso Bruguera (10 capítulos/41.7% del drama) y el traidor Rogelio (18 capítulos/75% del drama). Pues, más allá de lo ilícito que resulta la transacción, no quepa la menor duda que dicha escenificación representa fielmente un conflicto muy actual para con las comunidades indígenas y la amazonia peruana como territorio geográfico: lotizar sus tierras en pos del tan ansiado desarrollo, así como la degradación ambiental en manos de la minería ilegal.

Resulta curioso que mientras los medios de comunicación tradicional, muestran a las comunidades amazónicas como incivilizados; estos dentro de sus propias limitaciones por el entorno en el que viven, reflejan inquietudes a demandas tan actuales como aquello de preocuparse por el bienestar y futuro del medio ambiente. Comparar su cultura con generaciones pasadas, para visionar un mejor mañana en armonía con la naturaleza y sus demandas sociales, demuestra una consciencia colectiva muy propia del siglo XXI.

Una ficción radial con las características de Etsa Nantu, no solo reinventa un nosotros indígenas desde lo awajún, sino que también reinventa un nosotros Bagua, un nosotros peruanos. Reinventar mitos y ficciones desde lo cotidiano y urgente, demanda plantear escenarios con una amplia mirada angular. En ese sentido, resulta interesante, conocer personajes como Rogelio: un bipolar cultural que se enfrenta a dos mundos. Un traidor de su pueblo que en el fondo buscaba un cambio de paradigma: abrirse al mundo, hacer negocios con foráneos, atraer dinero y progreso para su comunidad. Rogelio es uno de los pocos personajes bilingües dentro de la ficción Etsa Nantu que habla en awajún para comunicarse con su comunidad y castellano para cerrar tratos con Bruguera, maligno personaje que supo aprovechar la inocencia indígena para el beneficio personal.

iii. Diversidad de personajes como estrategia narrativa

Esa riqueza y variedad de personajes, fue posible gracias a la diversidad de temas que se abordan desde el relato y parten de una previa investigación socio-antropológica. Uno de los aciertos más controversiales de Etsa Nantu, tiene que ver con la propuesta de autodenominarse radio película; pues más allá de que resulta siendo un tema meramente anecdótico y marketero, por su concepto novedoso, y que muchas veces la academia²³⁷ ha rechazado, no quepa duda de que esa búsqueda por acercar el cine a la radio a través de la cultura amazónica, cuyo acceso precisamente a la experiencia cinematográfica es escasa, resulta imprescindible, siendo sus resultados dramáticos los más beneficiados.

Así como resulta imposible llevar una sala de cine a la selva, salvo experiencias sociales e independiente como *Nómadas*²³⁸, demandas tan básicas como agua o luz, representan un requerimiento actual, y hasta más inmediato, para muchas comunidades que viven en situación de no contacto, tanto para con el estado peruano, como para con la sociedad peruana en su conjunto: basta ir a un pequeño pueblo fuera de la capital y preguntar a cualquier estudiante qué sabe sobre la cultura awajún para tener una idea al respecto.

En casi todas las culturas amazónicas orales, cuya cosmovisión es animista, el concepto de ficción o drama, tal y como lo conocemos en la academia, con referencias aristotélicas, no existe. El popular trama, nudo y desenlace no está presente al 100% en la tradición oral amazónica; de hecho resulta anecdótico que muchas de las veces que los actores awajún se enfrentaron al micrófono para representar a sus personajes, era la primera vez que lo hacían, ya que la dramatización tal como la conocemos en el mundo occidental, no pertenece a su cultura, menos a su cosmovisión. Sin embargo, si existe el concepto de “visión”, relacionado a rituales como el toé o el ayahuasca, en donde cada participante vive experiencias ultra sensoriales a través de imágenes y cantos; es decir, su capacidad de visualizar la fantasía interior está presente.

237 Cuando expuse en más de una vez el proyecto a varios profesores de la facultad, más de uno mostro sus argumentos de porque un proyecto con tales características no podía llamar así, radio película. Sin embargo, mas allá de conceptos meramente teóricos, Alonso Alegría fue uno de los pocos que no solo entendió el concepto sino que lo festejó a su manera, reinventar la radio en pleno siglo XXI es una tarea ardua y de batalla continua.

238 www.facebook.com/nomadas.peru

Luego de analizar el contexto de donde se desprende la raíz del concepto de radio película, este toma mayor relevancia, pues no simboliza un invento producto de la inspiración o de la noche, sino que representa el resultado de un enfoque de trabajo que empezó a tomar forma día tras día, con el correr de la investigación y el trabajo de campo. En ese sentido, Etsa Nantu propone intrínsecamente un atrevido mensaje socio cultural de lo que representa la radio y el cine en pleno siglo XXI.

Más allá de las intenciones de querer reinventar la dramatización radial, fueron las propias experiencias cinematográficas de los principales gestores de Etsa Nantu, lo que suscitó que el cine termine siendo una influencia narrativa desde lo sonoro. Tal es así, que se utilizan muchos recursos cinematográficos como el plano secuencia: en donde la voz del narrador y sus descripciones se convierten en una cámara en movimiento para relatar persecuciones en mototaxi entre Changos y Sharianes, o enfrentamientos desde helicópteros. Existen secuencias en Etsa Nantu, cuyas distintas escenas consecutivas comparten un mismo tiempo de ficción narrativa, como por ejemplo, una de las secuencias más recordadas: cuando la lluvia se convierte en protagonista, y llega a mojar a todos los personajes principales quienes se encontraban esparcidos en distintos espacios en la ficción. Sin duda alguna, una influencia directa del videoclip.

Otra clara referencia cinematográfica, toma lugar a la hora de presentar a Bruguera, el villano de Etsa Nantu, quien recién aparece en el 5to capítulo y no precisamente se le distingue por escuchar su voz, sino a través de sus pasos y risas malévolas, dejando en suspenso al espectador. Un recurso meramente cinematográfico que viene influenciado por la película Tiburón, en la que el villano, es decir, el tiburón, recién aparece en la segunda mitad de la película.

Desde la fantasía de lo cinematográfico, Etsa Nantu apela un estado de la ficción radial en donde logra reinventar un lenguaje radiofónico híbrido e intercultural, que fusiona el conocimiento ancestral con lo lingüístico, en base a interrogantes propias del siglo XXI. La existencia de la banda awajún los Sharianes (8 capítulos), reinventando al mítico héroe y guerrero wampis Sharian, no solo manifiesta esa fusión de modernidad y tradición; sino que a su vez, plantea un enfoque distinto en la forma de proponer la interculturalidad en el plano de la ficción.

Etsa Nantu no solo reinventa desde la ficción, mitos y héroes awajún, o le da voz a sus plantas mágicas como el Toé; sino que al mismo tiempo, logra reinterpretar y revitalizar, desde el punto de vista lingüístico, a una cultura como la awajún: herida políticamente por los enfrentamientos con el gobierno en junio de 2009. Capturando una esencia viva sobre cantidad de matices sumamente exclusivos (propias de lo sonoro) y lo particular, según el actor que interpreta a cada personaje en el desarrollo de la acción dramática.

Etsa Nantu, sin pretenderlo, logra ir más allá, ya que como documento histórico, representa el registro vivo de una lengua, y toda la dialéctica que ello implica, para preservar hacia la posteridad una lengua destinada a la extensión como la mayoría de las lenguas amazónicas, si es que no se hace nada por revalorar el conocimiento ancestral que ellas poseen. El hecho que se haya podido escribir los libretos en awajún, demuestra el genuino interés por preservar lingüísticamente su cultura, la cual lo convierte, como documento histórico, en el primer²³⁹ drama escrito íntegramente en idioma awajún.

¿Cuál es la necesidad de crear nuevos mitos o manifiestos que reemplacen vacíos arquetípicos de una sociedad? Al ser el awajún un idioma oral que no posee escritura, pues si bien existen experiencias²⁴⁰ que le han aportado un vocabulario y gramática a través de un diccionario awajún bilingüe, toda la tradición y el conocimiento alrededor de la cosmovisión indígena está basado en una herramienta que se hereda de generación tras generación y de manera oral; de manera que preservar la cultura desde la visión de Gutenberg no ha sido un desafío constante, y probablemente nunca lo sea.

Mientras que todo lo contrario sucede con Etsa Nantu, un objeto que cobra valor socio-cultural, a través del registro sonoro de una lengua y que conjuga dos dialectos awajún y wampis, junto con una fusión coral de la vida al otro lado de la frontera amazónica, y solo para los oídos. Un mensaje mucho más simple que todo el complejo constructo creado a su alrededor: escucharnos. El Perú condensa una sociedad babel condenada al caos pero bendecida con la diversidad geográfica y cultural. De nosotros depende.

239 ANEXO – Capítulo 24 en awajún.

240 Es importante hacer mención y destacar la labor que viene desarrollando el Instituto Lingüístico de Verano (ILV) quienes se vienen dedicando a la investigación de idiomas ágrafos en comunidades o grupos que a menudo viven en aislamiento geográfico, social y económico. EL ILV se dedica a capacitar a dichas comunidades para desarrollar sus propios programas lingüísticos.

iv. De la crisis a la ficción: reinventar la realidad que necesitamos

La crisis movilizadora indígena awajún conocida como el “Baguazo” logra irrumpir en la conciencia social no solo amazónica sino del país entero. En tal sentido, ocurre lo que Stalin Herrera²⁴¹ denomina como: “reconfiguración de la historia, el imaginario social y las relaciones de poder” (Herrera, 2003), donde la identidad étnica, la interculturalidad, la industrialización de la cultura y la crisis social, son reinterpretadas nuevamente en un distinto escenario: fusión y representación dramática tal como sucede en Etsa Nantu.

Al relatar una realidad alternativa a través de una ficción sonora como Etsa Nantu, donde se reinterpreta distintos aspectos de la cultura y tradición awajún, así como también sus relaciones interculturales; supone revitalizar un discurso del tipo realista, no precisamente porque refleje la realidad amazónica tal y como la conocemos, sino por todo lo contrario, pues en su apuesta por reinterpretar las necesidades sociales y discursivas de la comunidades amazónicas, en este caso awajún/wampis, se logra instalar en el pensamiento colectivo, una realidad que necesita ser expuesta es pos de generar cambios positivos para con la sociedad tanto awajún como peruana, y es en ese sentido, que la convierte en una ficción realista.

Etsa Nantu tiene la particularidad de ofrecer dos discursos o lecturas paralelas, a la hora de analizar el suceso como objeto de estudio: en pasado y presente: El pasado se basa exclusivamente en el mito, es decir, a los sucesos que permitieron darle vida al objeto en cuestión: drama radial bilingüe de 24 capítulos. Sin embargo, desde el punto de vista antropológico, la experiencia de convivir con culturas como la awajún y wampis, supuso no solo un respeto para con su cosmovisión, sino que a su vez, logra imprimir un momento único y particular, desde lo intercultural, en la radio amazónica peruana, una experiencia muy difícil de imitar y replicar no solo por su alto costo, sino también por la gran cantidad de capital humano involucrado.

241 Stalin Herrera – El proceso de construcción de la identidad política del movimiento indígena ecuatoriano. Informe final del concurso: Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2003. Pp. 01 – 14.

Por otro lado, existe también el relato en presente, cuando Etsa Nantu cobra vida y narra una historia multifacética a través de lo sonoro, una película para ver con los oídos y con los ojos cerrados, una acción mucho más íntima y personal en comparación a la experiencia cinematográfica, que necesita de una sala acondicionada con cientos de butacas al lado. Etsa Nantu como mecanismo de comunicación, representa una acción intrapersonal para con el público masivo: lo puedes disfrutar desde unos audífonos, sin la necesidad de una pantalla gigante ni tecnología de alta gama. Con una pequeña radio a pilas es suficiente.

Resulta inimaginable pensar en la cantidad de información que se podría acceder si es que se llegara a replicar proyectos interculturales e interdisciplinarios como Etsa Nantu, y no necesariamente expuestos y compuestos para la ficción radial. Hoy por hoy, existe una gran variedad de mercado creativo en las industrias culturales como para permitir experiencias bilingües e interculturales en espacios como: en las orillas del Titicaca en aymara, por ejemplo. Reimaginar y reinventar la nación peruana desde la comunicación intercultural a nivel multilingüístico; aportaría una experiencia muy enriquecedora para cualquier persona o individuo que se involucre desde cualquier distancia posible: ya sea como: escritor, actor, diseñador sonoro, músico, director, profesor u oyente.

RESPUESTAS FINALES

Durante todo el proceso de investigación, a lo largo de los diversos capítulos presentados según cada tema abordado, surgieron una cierta cantidad de preguntas, cuyas interrogantes mantienen las sinceras intenciones por clarificar y explicar aquella realidad que se genera y está presente como parte de una cultura viva en ebullición, a través de Etsa Nantu como el escenario planteado a estudiar. Así mismo, cabe resaltar que las preguntas tienen como segunda finalidad la de invitar al lector a cuestionarse lo leído, mediante una reflexión, en relación a la realidad planteada en la investigación.

Para poder contestar certificadamente a aquellas interpelaciones que suscitaron el presente y último capítulo de la investigación, no solo se acudió hacia una literatura que se aproxime a la esencia del contexto. Todos los autores estudiados y citados correspondientemente, fueron analizados desde el marco teórico, detallados en el contexto en el que se despliega el estudio, así mismo, en el capítulo en donde se desarrolla las matrices de investigación, estas fueron cotejadas posteriormente con las respectivas descripciones de los hallazgos y sus conclusiones correspondientes.

A continuación, pasaré a contestar cada interrogante luego de un extenso análisis reflexivo y final. Me tomé la libertad de agrupar las preguntas según la temática, por lo que estas no corresponden a un orden cronológico de la misma. Así como también, hay preguntas que complementan interrogantes mayores, motivo por el cual fueron agrupados en un mismo bloque. Finalmente, para poder ubicar el contexto de la pregunta, se dispuso de un breve párrafo, a modo de acotación previa, por lo que también se indica el número de página de donde proviene el cuestionario.

RESPUESTAS

¿Bajo qué circunstancias, la radio puede convertirse en una herramienta para conciliar conflictos entre la cultura y la política? (Pág. 04)

Sería pretensioso otorgarle a la radio una tarea tan significativa y trascendental como la de conciliar conflictos entre cultura y política. Si bien la radio, en sus tres versiones: estatal, privada o comunitaria, tiene la facultad de fomentar la comunicación popular, su misión esencial no es llevar la bandera de la reconciliación. Puede que la radio como tecnología, acorte ciertas brechas para un mejor diálogo entre las partes en conflicto; sin embargo, la responsabilidad de proponer escenarios alternativos como posibles soluciones, idealmente, debería venir desde la propia interna de cada ente en cuestión.

En ese sentido, si bien la radio se muestra como una eficaz herramienta que acorta tiempo y distancia; este no debería ser el único frente de donde se visiona el panorama del conflicto. La comunicación radial puede aportar a la mesa de diálogo y la reconciliación entre las partes involucradas, pero con total certeza afirmo que no debería ser la única fuente de donde proponer soluciones, sobre todo porque no es responsabilidad suya.

¿Qué tipo de relación existe entre las diferentes poblaciones lingüísticas presentes en territorio peruano con las nuevas tecnologías de la información; y qué discursos desarrollan? (Pág. 04)

La relación entre las diversas comunidades andinas y amazónicas con la tecnología, varía según sus índices generacionales. Los más jóvenes, por ejemplo, quienes tienen un mayor acceso a la vida en la ciudad, si están más adiestrados a mantener hábitos tecnológicos. Sin embargo, casi en su inmensa mayoría, las poblaciones indígenas carecen del acceso a derechos tan básicos como el agua y la electricidad. Es por ello que una radio a pilas facilita enormemente un encuentro sonoro e intercultural con el mundo exterior, como podría ser la vida política de los gobiernos o ciertas tendencias de consumo popular. Los discursos que se desarrollan en las comunidades, hoy en día, mantienen la batalla constante por conservar su memoria oral heredada a través de generaciones pasadas. En ese sentido, su discurso transmite la custodia de su cultura al servicio de la naturaleza:

conviven con ella y se interrelacionan en todo nivel; ya sea, intelectual, filosófico, místico, espiritual y medicinal.

¿Qué beneficios o perjuicios aportaría a la sociedad actual, el reinventar la radio y las nuevas tecnologías sobre el objetivo de revitalizar fenómenos lingüísticos nativos, cuya propia naturaleza como expresión cultural, está destinada, en un tiempo no muy lejano, a su propia extensión? (Pág. 04)

Reinventar la radio desde fenómenos lingüísticos, interculturales y bilingües, tanto en la amazonia peruana como en los andes, requiere de una planificación y logística especial, sumándose a ello, la responsabilidad que representa tamaño desafío. Un intercambio cultural, con tales características, esparcido por todo el país, podría ocasionar un big bang de expresiones multi-culturales muy interesante a tomar en cuenta. Sin embargo, dada su compleja realidad, a su vez representa un escenario utópico y babélico, por lo que un mal rumbo de sus objetivos y aplicaciones, podría llevar al caos y desentendimiento.

Por tal motivo, considero que no es oportuno de mi parte, intentar pronosticar resultados, a favor o en contra, y cuyas mediciones no pertenecen al alcance de la presente investigación. Ello no desmerece que, de manera particular, pueda emitir una opinión, mostrándome a favor de promover la experimentación, en distintos niveles, de intercambios culturales y de conocimiento entre las futuras generaciones del país. En ese sentido, es importante no solo reinventar la radio, sino todos los medios; en un mundo que muta día tras día, es vital acompañar su evolución con propuestas que incentiven la expansión de la consciencia.

¿Bajo qué circunstancias se puede llevar a cabo, sin caer en el etnocentrismo o relativismo cultural, un proyecto de comunicación radial bilingüe en castellano y awajún: idioma de una de las tantas naciones amazónicas, cuya cosmovisión se desconoce: mitos y leyendas; y cuyos pobladores, además, vienen de sufrir un enfrentamiento a mano armada contra el Estado que los representa? (Pág. 14)

Para que una realidad como Etsa Nantu suceda y se lleve a cabo de comienzo a fin, se ameritan circunstancias y/o contextos bastantes específicos, debido a su complejidad en el espacio/tiempo. Por ello, Esta Nantu es el resultado de un cúmulo de acontecimientos que forjaron su creación. En ese sentido, uno de los factores más importantes que influyeron en el devenir del proyecto, fue su financiamiento; cuya génesis, se debe a un premio otorgado por una fundación presidida por la corona holandesa, valorado en veinte mil euros.

Las circunstancias externas que rodearon al desarrollo del proyecto, de principio a fin, siempre se encargaron de delimitar las fronteras, a las que el mismo se tuvo que enfrentar como escenario. Más allá de la teoría etnocéntrica o su relativo cultural, la realidad que se vive y percibe selva a dentro, es totalmente única, distinta, caótica y salvaje, pues tiene sus propias reglas, muy distintas a las que se viven en la capital, por ejemplo. En ese sentido, la empatía supuso un factor muy importante para que sucedieran hechos, a favor de la realización sonora de Etsa Nantu: la radio película awajún.

Al valor del premio económico, otorgado a la gestión de un proyecto radial, diseñado por un foráneo (Matías Vega) para los awajún, habría que sumarle el capital humano que poco a poco se fue involucrando profesionalmente con el proyecto. La gravedad de Etsa Nantu, como objetivo comunitario y común, atrajo consigo a un equipo de trabajo bastante variado que abarcó: distintas generaciones y edades, diversas disciplinas profesionales: técnicas, artísticas y de gestión, así como también diversas nacionalidades e idiomas.

En ese sentido, enfrentarse a aquella realidad, totalmente alternativa al mundo ordinario de la zona de confort, resultó un reto muy gratificante para con todo el equipo humano que se involucró con la radio película. Junto con el resultado final y la experiencia personal de cada participante, meya un hito en la memoria colectiva e individual, para quienes, según su propia realidad en particular, se vieron inmersos en una serie de experiencias viscerales, cuyas vicisitudes, a veces jugaban en contra, y otras, a favor del proyecto.

Desconocer en su totalidad, la cosmovisión y la realidad, a la que se iba a enfrentar Etsa Nantu como proyecto, generó que en un principio, lo que estuvo planteado para terminarse en tres meses, se tuviera que alargar por nueve meses más, cambiando la fecha de estreno en tres oportunidades. Vivir el proyecto en plena amazonía, supuso un aguante de moral y energía que superaron cualquier tipo de cotidianidad, ya sea en el campo o en la ciudad.

En ese sentido, Etsa Nantu, como escenario laboral e intercultural, siempre se vio forzada por circunstancias naturales a sobrepasar límite tras límite. Un trabajo de lunes a domingo, cuya labor demandó más de 10 horas productivas al día. Un equipo solamente enfocado en llegar al objetivo final: 24 capítulos de ficción, cuyo contenido sonoro suma más de 6:35 horas de narración sonora y bilingüe, en sus versiones en awajún y castellano.

Si Etsa Nantu desarrolla un discurso a partir de la oralidad amazónica para amalgamarla en un drama radial como herramienta de comunicación hacia aquellas interrogantes que habitan en una cultura como la awajún y wampis, y los llevó a enfrentarse con el Estado: ¿Bajo qué términos, *Etsa Nantu* y sus personajes, se adentran a lo que D'Angelo llama: acto constitutivo (sujeto–Otro–“excentricidad”) triangulación que se reproduce dentro de un proceso intercultural enriquecedor y de autoconocimiento? (Pág. 18)

Etsa Nantu como ficción amazónica, se reescribe bajo un complejo sistema, que considera aquellas zonas de frontera presentes: dentro y fuera de su territorio. Simbólicamente, la Amazonía, y en particular las comunidades awajún/wampis, han sido despreciados por actividades culturales hegemónicas que obstaculizan el reconocimiento de su compleja realidad. Tanto la Amazonía, como las comunidades awajún y wampis, representadas en Etsa Nantu, se muestran como un territorio virgen, más allá de lo geográfico, en torno a un espacio de la realidad peruana, dedicado a los procedimientos de las industrias culturales bilingües, enfocados exclusivamente en un acontecimiento radial y regional del país.

En ese sentido, para profundizar en la narrativa amazónica, desde niveles semióticos, que D´Angelo grafica como: simbólico, mítico y marginal; se debe tener en cuenta que tales características, no solo pertenecen o están presente, en el discurso amazónico y/o awajún del día a día, sino que también se manifiestan a través de sus personajes y situaciones en la ficción. Es así que, en la narrativa de Etsa Nantu, lo simbólico se entrelaza con estructuras míticas y alegorías misteriosas, donde la marginalidad se manifiesta como parte de un discurso que proviene desde la experiencia intercultural amazónica, awajún y wampis.

Para especificar si Etsa Nantu efectivamente desarrolla un discurso amalgamado que vincula oralidad amazónica con comunicación radial, no es suficiente con escuchar la ficción sonora y estudiarla; sino que también resulta imperioso tener un conocimiento previo de la cultura en mención. Es decir, para argumentar a la radio película como una herramienta de comunicación, se necesita primero probar y demostrar su utilidad, así como también precisar sus beneficios y/o perjuicios para con la sociedad. Sin duda, un objetivo que carece las intenciones de la presente investigación.

Al analizar Etsa Nantu a través de su desarrollo dramático, se descubre un discurso que se nutre de una variedad de caracteres (personajes) y circunstancias (escenografías), que efectivamente están asociadas a la realidad amazónica, y en particular, a la forma de ver el mundo awajún y wampis. Así mismo, la radio novela también retrata personajes con perspectiva provinciana (Bagua Chica) y malhechores como antagonistas cuya ambición es apoderarse de territorios indígenas. Tal escenario idóneo e irrepetible, propicia el interés por corroborar: qué tanto de awajún y/o amazónico existe en la historia y porque está presente dramáticamente, así como su contra punto excéntrico (foráneo), es decir: qué relevancia tiene para con la drama/trama, y su relación con la cultura en mención.

Los resultados de las matrices ratifican la presencia de las variables antes mencionadas, a través de tres personajes: Roberto, Tsamajaen y Rogelio, quienes transitan por aquel acto constitutivo, que D´Angelo define como sujeto - otro – excentricidad. Dicha relación como acción constitutiva, está presente de una manera intercultural y bilingüe, tal y como se percibe la esencia del estudio en mención.

Roberto es un médico serumista de la comunidad de Chicais, vivió diez años en Chiclayo. Su pasado es triste y no se reconoce en su presente. Aquella dualidad de enfrentarse a dos realidades disimiles en contexto e idioma, convierten a Roberto en un personaje donde converge lo “externo” e “interno”.

Tsamajaén, por otro lado, vive en Bagua como líder de **Los Sharianes**, convirtiéndose en uno de los personajes más interculturales, ya que no solo precede su condición de awajún, sino que su vida en la ciudad (trabaja en una notaría), así como su romance con la mestiza **Thalía** y el enfrentamiento con los **Changos**, convierten a **Tsamajaen** en un personaje con mucha riqueza intercultural y una noción bastante cercana de lo foráneo.

Por último, **Rogelio** un personaje igual de bisagra e impulsor dramático, convirtiéndose en creador de los conflictos que se evidencian en la historia. Influenciado por **Bruguera**, y sus ambiciones de modernizar la selva, **Rogelio** se muestra como un villano con bastante humanidad, un mal traidor de su pueblo, pues sus problemas de conciencia están definidos no en relación con sus víctimas a quienes engaña, sino, que es burdamente engañado por Bruguera con una falsa visión de modernidad.

¿De qué manera está representado el mito awajún en Etsa Nantu? (Pág. 20)

Los mitos y relatos orales awajún, representan para su cosmovisión, la principal fuente de conocimiento sobre el origen del mundo y de todo lo que habita en él. Los *dúik muún áugbatbau* (cuentos de los antepasados), explican cómo los ancestros de este pueblo se relacionaron con sus héroes: **Etsa** (sol), **Tsúgki** (espíritu del río) y **Nugkui** (espíritu de la tierra), quienes les brindaban conocimientos, fuerza y valentía.

El mito awajún está representado en Etsa Nantu a través de distintos niveles semánticos. Arquetipo de un mito constituido desde personajes modernos como Roberto: doctor recién egresado y educado en Chiclayo; o el post-moderno Rogelio: quien fue más allá de su noción de modernidad y traicionó a su pueblo envenenando al Apu. Si bien los mitos de generaciones pasadas no han desaparecido, y mucho menos, han perdido su poder explicativo, su vigencia hoy en día, sigue siendo válida para la consciencia, y en ese sentido, renovarla para públicos amazónicos actuales, resulta un gran acierto.

Jack Lule delimita el mito como una historia que expresa ideales, ideologías, valores y creencias que prevalecen en sociedad: narrativa social, cuya esencia es imperecedera de los aspectos de la existencia humana. Los discursos generados desde aquella “narrativa social”, provienen de figuras arquetípicas y circunstancias que ofrecen modelos esenciales de vida social. En ese sentido, al analizar los resultados obtenidos en las matrices de investigación, los ideales, valores y/o creencias que se expresan en la trama de Etsa Nantu se relacionan con: la familia, el amor, la amistad, la valentía, la vida en comunidad y la cosmovisión amazónica awajún. Así mismo, también se logra apreciar un contrapunto dramático con valores negativos para la trama, como: la avaricia, la envidia y el racismo; reflejados en personajes como Bruguera y el Chango.

El mito en Etsa Nantu, se posiciona como una instancia creada sobre unidades básicas de la cultura awajún y su relación con un mundo intercultural. Desde la ficción se construyen narrativas que actúan como sistemas de interpretación de eventos, escenas o actos. Dichos acontecimientos son aceptados por los oyentes o espectadores, no por su argumentación lógica, sino por su carácter **simbólico**: pues se intenta definir la realidad con la ayuda de símbolos culturales es busca de una resolución o liberación del mito.

Para Inés Quevedo, los mitos poseen estructuras narrativas que son autosuficientes y duraderas, ya que permanecen de manera subyacente en una cultura, saliendo a relucir, generalmente en momentos de crisis. Bajo esa misma lógica, al focalizar el contexto de la crisis dramática en Etsa Nantu, vemos que la crisis presentada en su conjunto, es bastante similar a lo sucedido en junio del 2009. Empero, si bien el Baguazo está presente de una manera directa: un enfrentamiento violento; Etsa Nantu deja de lado el tema político, sin la necesidad mencionarlo, pues el problema de fondo tiene que ver con la territorialidad de los pueblos ancestrales y su defensa al medio ambiente.

Por otro lado, a pesar de que en la trama de Etsa Nantu no existen connotaciones políticas, ni personajes que se asemejen; en la realidad amazónica que subsiste si suele generarse una correlación entre el mito, lo social y lo político/gubernamental. Pues para Amador Bech, la gran mayoría de sistemas políticos y sociales, se han sustentado en discursos míticos compuestos por símbolos y rituales que los celebran y representan.

Dentro de los insumos narrativos que se tomaron en cuenta para desarrollar la cosmovisión de la cultura awajún y wampis, se adoptaron algunos personajes importantes de los mitos orales y se reinventaron en personajes cotidianos otorgándoles el poder de aquel héroe y/o heroína según el mito en cuestión. Así, por ejemplo, vemos que el personaje de Yunuik está inspirado en el mito de mujer Nugkui. Así como también el héroe wampis Sharian esta reinventado en la banda los Sharianes.

Cuando Bech propone una visión del mito como modelo generativo clásico del *discurso*, como consecuencia, surgen nuevos modelos discursivos. Durante el **rito**, afirma Bech, existe aquel momento en el cual los mitos fundamentales de la comunidad son revelados: génesis fundamental para crear una identidad colectiva. En ese sentido, las revelaciones que evidencia Etsa Nantu, forman parte de una literatura oral presente en la identidad colectiva de una cultura como la awajún, en la que no existen evidencias de personajes antagonistas. Sin embargo, en la concepción de la ficción, esta carece de matices occidentales llámense, aristotélicos. Y es así que la presencia de personajes antagonistas se debe un factor externo para darle peso dramático a la historia, un aporte 100% intercultural.

¿Cómo o de qué manera, abordar y retratar ese sentido de pertenecía awajún, ya resquebrajado, en la ficción? (Pág. 20)

Por la connotación de la pregunta, es importante resaltar que no existe una receta, por así decirlo, para abordar el sentido de pertenencia awajún, menos aun cuando el sentido de pertenencia esta resquebrajado. La cultura, al ser un ente vivo, único e irrepetible, según su locación geográfica, y que muta día a día según acontecen las circunstancias históricas para la identidad de cada persona; de tal forma que, el sentido de pertenencia amazónico y/o awajún también se transforma con el paso de tiempo.

Así, por ejemplo, en el caso particular de Etsa Nantu, para abordar y retratar el sentido de pertenencia awajún, lo primero que se tuvo que hacer fue un viaje de reconocimiento a la zona junto al antropólogo Guillermo Guevara, quien lleva más de 10 años conviviendo y teorizando sobre la cultura viva awajún. Una experiencia que lo ha llevado a visitar casi todas las comunidades de los pueblos awajún y wampis en su conjunto.

Durante el viaje de reconocimiento, Guevara se encargó de introducir a Matías al mundo awajún. Matías fue presentado públicamente junto al proyecto, frente a las autoridades de varias comunidades, así como también frente a sus asambleas y representantes. Así mismo, paralelamente a las actividades sociales y de representación, Guevara se dedicó a plasmar una recopilación de datos que había diseñado a modo de entrevistas y encuestas, dirigida tanto a niños como adolescentes y principales apu de las comunidades, con el objetivo de profundizar en el pensamiento awajún actual, desde una mirada más amplia y con un universo de información más generalizado.

Una vez acentuados en Bagua, con el proyecto avanzando, los talleres con los jóvenes estudiantes de medicina intercultural, facilitó una gran cantidad de información, en torno a la cultura awajún y la vida en comunidades. Los talleres fueron diseñados con la metodología TAFA (Taller Ambulante de Formación Audiovisual) y tenían como objetivo: resaltar el conocimiento y reconocimiento de cada participante en el taller para con la propia cultura awajún y la experiencia intercultural que ello conlleva. Así, por ejemplo, una de las actividades del taller del guión, consistía en dibujar el mapa de una comunidad para luego poder plasmarlo geográficamente en el drama.

En cuanto al resquebrajamiento del sentido de pertenencia, desde el punto de vista foráneo, nosotros como co-realizadores de Etsa Nantu, al relacionarnos con miembros de una cultura como la awajún, cuya memoria más reciente aún mantiene la herida de un enfrentamiento contra policías y políticos, acontecimiento que hasta ahora lleva consigo juicios, muertes y desaparecidos; siempre tuvimos en cuenta que nuestro acercamiento hacia su cosmovisión e intimidad tenía que darse a través de la sinceridad y el respeto hacia su cultura para con el proyecto y el grupo humano que se fue gestando durante la realización.

Puntualmente en la narración, para llevar ese sentido de pertenencia quebrado a la ficción, se optó por utilizar personajes claves que reflejaran ese pensamiento y accionar. En ese sentido, la manera en que se aborda los conflictos internos de los personajes, se deben a una suma de cualidades y defectos que pertenecen al estudio elaborado por Guillermo Guevara.

¿Qué fenómenos interculturales se reflejan en Etsa Nantu? (Pág. 20) ¿De qué manera Etsa Nantu se relaciona con la interculturalidad? ¿De qué manera se desarrolla el concepto de interculturalidad desde la narrativa de sus personajes? Si nos situamos en un contexto como el Baguazo, en el que las *negociaciones* tuvieron un extenso desarrollo entre los involucrados, ¿Qué tanto de *conversión* y *descentración* se tomó en cuenta para solucionar un conflicto social de tamaño magnitud? ¿Estarán presentes tales conceptos en el desarrollo dramático de Etsa Nantu? ¿De qué manera? ¿Cómo se ve representado el concepto de “negociación intercultural” en el drama? (Pág. 46)

Existe una gran variedad de fenómenos interculturales presentes en Etsa Nantu. En el sentido estricto de la interacción entre culturas, la radio película, en la mayor parte de su desarrollo, aborda un acercamiento entre dos culturas: la cosmovisión de las comunidades awajún/wampis y la foránea, representada por la vida provinciana en la ciudad de Bagua.

Incentivar la interculturalidad tiene que ver con favorecer la integración y manejar los conflictos existentes entre las diversas culturas involucradas. De tal forma que, todas las relaciones interculturales están sujetas a axiomas como: definición de cultura (visión dinámica). Así, desde aquel escenario, se puede observar que la cultura awajún es descrita a través de sus personajes, desde una visión guerrera y defensora de su herencia lingüística, así como también de su lugar de origen y tradición.

Desde el otro lado de la frontera, la vida foránea y provinciana en la ciudad de Bagua, es descrita a través de sus personajes mestizos, con una visión un tanto racista para con algunos. Como la relación que se establece entre el Chango y compañía, para con los Sharianes, quienes representan a las comunidades amazónicas; así como también se da el abuso de poder hacia sus territorios con Bruguera. Salvo personajes como Thalía, quien se enamora de Tsamajaén, y José Luis, profesor bilingüe en la comunidad, son pocos los personajes mestizos con cierto arraigo hacia la identidad awajún.

Al analizar Etsa Nantu, según las tres etapas de todo proceso intercultural: Negociación, Conversión y Descentración; vemos que estas están presentes en el desarrollo dramático e incorporadas en cada personaje. Así, por ejemplo, Roberto negocia su visión de medicina con Yunuik, mientras que la conversión se daría con la fusión de ambas

experiencias. Así mismo, la etapa de descentración sucede cuando Roberto decide salir de la comunidad para encontrar su visión, volviendo a una nueva etapa de negociación y reconversión.

En las mediaciones interculturales se instaura una dinámica basada en el respeto a la diversidad y el enriquecimiento mutuo, de tal manera que, la interculturalidad no se ocupa solo de la interacción que ocurre, por ejemplo, entre un awajún y un mestizo, sino que además se encarga de lo que también sucede entre un hombre y una mujer, un rico y un pobre, un mafioso y un apu que quiere defender su territorio y tradición.

En ese sentido, las mediaciones interculturales en Etsa Nantu, muestran distintos matices y perspectivas. Se observa entonces, un tipo de interacción cultural que se establece desde el encuentro entre: la medicina occidental y la medicina tradicional awajún, sin duda, un enfrentamiento intercultural que se debate en la ficción, a través de una negociación entre sus personajes: Yunuik y Roberto.

Desde el punto de vista de la negociación y conversión, el amor también puede mostrar una faceta intercultural en ambas etapas. Así, por ejemplo, el romance que se genera entre Yunuik Ikam y Roberto Wisum Jintash, una visión del amor un tanto más madura, en contraparte a un amor adolescente, pero no por ello menos intercultural, entre Tsamajaen y la mestiza bagüina Thalia. En ambas versiones del amor, madura y adolescente, suceden las 3 etapas del proceso intercultural antes descritas.

Así mismo, la interacción cultural también se puede apreciar en los negocios turbios entre Bruguera y Rogelio, pues en ella muy bien se representa, las tres etapas de toda interacción intercultural. Por lo que se observa a un Rogelio retratado como un personaje cuyo proceso de negociación, conversión y descentración, está caracterizado desde un ángulo muy cercano al conflicto cultural, pues siempre se debate entre las tradiciones de su comunidad o su errada visión de modernidad.

Otra faceta intercultural se retrata cuando un amazónico tiene que enfrentarse a la justicia. Aquella acción se constituye como una experiencia intercultural, una realidad que no solo está presente como parte de un proceso narrativo en la ficción, sino que también representa una realidad bastante común. Como por ejemplo, los juicios bilingües que

vienen afrontando algunos miembros de la comunidad awajún involucrados con el Baguazo.

La música posee características que representa a cada cultura como única e irreplicable, tal como su propio fenómeno lingüístico. Como instrumento generador de identidad, se comporta de manera muy similar al lenguaje. En ese sentido, cuando en Etsa Nantu, se presenta la historia de los Sharianes, como la banda de música fusión entre awajún y cumbia, también se muestra como otro fenómeno de interacción cultural presente en la ficción. A través de la música también se develan las etapas de negociación, conversión y descentración, y con resultados interesantes, porque además de transmitirse, por ejemplo, a través de una canción, la transmutación de aquella realidad; también ayuda a potenciar la cosmovisión de la cultura awajún a través de una expresión artística, en este caso musical, como instrumento revitalizador de la cultura awajún.

Por otro lado, en la violencia también se puede descubrir una faceta de interacción cultural. Así, por ejemplo, se descubre que durante el enfrentamiento de los Sharianes contra el Chango y sus secuaces, se produce interculturalidad motivada por un rencor amoroso no correspondido entre Thalia y el Chango. Los ánimos de venganza hacia Tsamajaen quien si logra el cariño de Thalia, devino en tufo racista y de desprecio, por parte del Chango hacia los Sharianes y en particular hacia Tsamajaen. Aquella acción, representa una forma de retratar la interculturalidad a través de la adversidad entre el amor y el racismo. En aquel proceso también se puede observar las tres etapas presentes en toda interacción cultural.

La educación como fenómeno intercultural, también se hace presente en Etsa Nantu. Así, a través de José Luis, profesor mestizo en medio de una comunidad, hecho bastante común al interior del país, que si bien no habla su idioma (en la versión awajún, José Luis solo habla castellano), si posee el rasgo de entender y comunicarse con el pueblo awajún, y sobre todo de tener en cuenta sus demandas. El retrato sonoro de José Luis tiene la particularidad de no mostrar las tres etapas interculturales, pues estas pertenecen al tiempo pasado ficcional. Al ser un profesor que lleva un tiempo en la comunidad, ya pasó por aquellas etapas.

Thalía, José Luis, Bruguera, los changos, el juez y los medios de comunicación, son los personajes que únicamente se comunican en castellano en ambas versiones. Por lo que se puede deducir que, desde el imaginario de cualquier radioescucha awajún, este podría asociar el castellano como un idioma cuyos hábitos están vinculados con la delincuencia, el racismo, la mafia, la justicia corrupta, así como también para enamorar a mestizos.

Por otro lado, Rogelio y Tsamajaen, son los únicos personajes cuyo despliegue lingüístico los lleva a interactuar durante toda la ficción tanto en castellano como en awajún. Lo cual los convierte en los personajes más interculturales según la estructura dramática de los 24 capítulos, ya que Roberto al venir de Chiclayo también vendría a ser bilingüe.

Por último, los procesos interculturales no solo están presentes cuando la cultura mestiza y la amazónica se encuentran. La interculturalidad también sucede cuando dos comunidades cuyas familias lingüísticas son disimiles entre sí, interactúan. Así, por ejemplo entre las comunidades awajún y wampis también están presentes ciertos fenómenos interculturales.

Etsa Nantu asimila la unión intercultural, con los beneficios de la *transculturación* bajo una influencia bidireccional, ligada más a las relaciones humanas, como responsable de suscitar la interacción entre una cultura hegemónica y otra subalterna. Bajo dicha dinámica, la radio película diseña intenciones para desarrollar el respeto por las diferencias culturales y realzar la autoestima de los individuos que pertenecen a ella. En ese sentido, el grado de interculturalidad y mestizaje bilingüe presente, puesto que los personajes hispanoparlantes en la ficción, no fueron doblados al awajún por una decisión estética y narrativa, tuvo la posibilidad de pasar por un cálculo estadístico para medir con exactitud: la cantidad de minutos o segundos del castellano presente en la versión awajún de Etsa Nantu.

La interacción awajún con lo externo o foráneo, en este caso, un idioma con raíz latina: el castellano; representa (simbólicamente) la barrera o frontera cultural a la que se enfrentan, día a día, las comunidades amazónicas y andinas en el país; de tal modo que, cada personaje castellano-hablante simboliza ese enfrentamiento lingüístico y cultural. Por ello, vemos desde policías, jueces corruptos, así también se presencia el amor intercultural.

Finalmente, es importante mencionar que Etsa Nantu, en su versión en castellano: no es 100 % castellana. Existe momentos en los que se puede apreciar diálogos en awajún, sobre todo aquellos relacionado a la vida tradicional. Así mismo, Etsa Nantu en su versión awajún, no llega a ser 100% awajún. El idioma castellano invade aquellas escenas en awajún en los que aparecen personajes mestizos como: el profesor José Luis, el mafioso Bruguera o la enamoradiza Thalía. Definiéndose entonces como una producción 100% intercultural.

Si toda expresión artística y cultural constituye identidades desterritorializadas e interculturales. ¿Existe algún tipo de identidad desterritorializada? (Pág. 51)

En las identidades desterritorializadas presentes narrativamente en Etsa Nantu, se percibe una interesante variedad de fenómenos desde la cotidianidad. El mito organiza miedos humanos, o como dice Lule: “expresa ideales, ideologías y valores”; y el mito awajún en Etsa Nantu organiza un sentido de pertenencia entre lo propio y ajeno. En ese sendero, como drama, se escenifica la lucha intercultural como un proceso histórico que conduce la existencia de distintas visiones del mundo: bruguera vs apu, los changos vs sharianes.

En aquellas confrontaciones entre: bruguera vs apu o los changos vs sharianes, desde el punto de vista de la negociación en la interculturalidad, se establece un vínculo con el destierro y la identidad. Así, se observa que al revisar los tres temas más frecuentes en el desarrollo dramático de Etsa Nantu, estos gravitan en torno a los tres tópicos universales, en el caso específico de la radio película: el amor, la salud (la muerte) y la mujer.

Por otro lado, en el segundo tercio dramático, fluctúan cinco grandes subtemas: tragedia, tradición, conflicto, traición y modernidad. Bajo aquellas cinco ópticas, se observa que desde el punto de vista histórico de la conquista en el Perú: la desterritorialización, hoy en día, aún se muestra como aquella puja que se resiste al cambio entre lo tradicional y la modernidad, manteniéndose aún tan vigente y con escenarios muy diversos.

El último tercio dramático se reparte entre temas no menos importantes como: el mito, la familia, la brujería, la venganza, la naturaleza, el racismo, el narcotráfico, la educación, la justicia y la guerrilla. Es decir, aparte del sentido de desterritorialización, representada entre tradición y modernidad, habría que añadirle nuevas formas de destierro identitario.

En ese sentido, Etsa Nantu contribuye a visibilizar mediáticamente una cultura a partir de su propio discurso amazónico y bilingüe. Un espacio/artefacto/producto donde co-existen varias identidades que transcurren por aquel proceso llamado desterritorialización de la identidad o destierro identitario. Empezando por uno de los protagonistas: Roberto, quien vive dos destierros, el primero cuando recién llegado de Chiclayo y le toca adaptarse a la realidad de la comunidad de Etsa Nantu. El segundo destierro sucede cuando, una vez adaptado a la vida en comunidad, es expulsado por los comuneros, acusado de brujo.

Así mismo, Yunuik, sufre un tipo de desterritorialización más relacionada a la tradición awajún desde lo cultural, al enfrentar sus conocimientos de medicina natural con la medicina occidental que propone Roberto. Posteriormente, cuando es nombrada Apu de la comunidad, luego de recuperarla del mafioso Bruguera, Yunuik nuevamente experimenta un proceso de destierro identitario: al poseer la cultura awajún una visión de patriarcado, cuando Yunuik se convierte en la primera mujer apu, asume una nueva identidad.

Paralelamente en la ficción, Tsamajaen experimenta una desterritorialización opuesta a la que viven Yunuik y Roberto, pues su destierro de identidad, sucede en la ciudad de Bagua, fuera de su lugar de origen: la comunidad de Etsa Nantu. Así por ejemplo, se observa que Tsamajaen atraviesa por una confrontación de su identidad, al enfrentarse al racismo del Chango y sus secuaces, quienes en todo momento lo discriminan por su

condición tribal. Al mismo tiempo, al enamorarse de Thalia, joven mestiza, Tsamajaen atraviesa por un proceso de destierro de identidad.

Otro personaje de Etsa Nantu que atraviesa por un tipo de destierro de identidad bastante particular es: Rogelio, quien paralelamente convive en dos mundos/objetivos: tratando siempre de sacar adelante a su comunidad pero mal influenciado por las oscuras ambiciones de Bruguera, otro de los personajes que sufre un tipo de desterritorialización más orientada en la avaricia por las tierras fértiles de los awajún.

Por último, está el profesor José Luis, quien también vive un tipo de desterritorialización, al dejar la vida de la ciudad, por las aulas en plena amazonía, salvando el detalle de que su historia de conversión y descentración, sucede en el pasado ficcional y no en el tiempo en que sucede la trama. Así, analizamos que el destierro de identidad es un proceso al que se enfrenta cada persona en distintos momentos trascendentales de la vida; ya sea a nivel simbólico, como la identidad, o a nivel físico como el territorial.

¿De qué manera mitos son presentados en Etsa Nantu y se proporcionan, lo que Morin define como apoyos imaginarios a la vida práctica y puntos de apoyo práctico a la vida imaginaria? (Pág. 56) ¿Qué discurso o mensaje: simbólico, mítico y/o marginal, se puede encontrar en el drama sonoro Etsa Nantu a través del subtexto o lo intratextual en sus personajes? (Pág. 21) ¿De qué manera, desde lo simbólico, mítico y/o marginal, la identidad awajún está representada en el drama? (Pág. 22)

A partir de los apoyos imaginarios que surgen en su entorno, así como su contraparte en el apoyo práctico a la vida imaginaria, se observa que desde la demanda cultural awajún, la radio película propone mecanismos de auto-identificación y proyección a través de mitos y héroes. Así, los mitos en Etsa Nantu son representados desde una demanda cultural (vacío racional) ver encuestas de Guillermo Guevara. Empezando por el título “Sol y Luna” a la traducción awajún, se puede encontrar simbolismos que representan la dualidad presente en la realidad amazónica, cuyo resultado es el ying yang desde un punto de vista intercultural.

A partir del discurso de los personajes, se puede inferir que, por ejemplo, muy a pesar de que el narrador no está considerado como un personaje que pertenece exclusivamente a la ficción, este si mantiene una jerarquía narrativa por su participación en Etsa Nantu. En ese sentido, es importante recalcar que en el imaginario simbólico, al exponer un narrador en la versión en castellano cuya dicción grave y neutral, muy al estilo de la National Geographic, denota cierto grado de etnocentrismo cultural, pues bien se pudo presentar un narrador con un acento más amazónico, dicho esto sin desmerecer la gran labor del narrador del locutor.

Por otro lado, todo lo contrario a la jerarquía narrativa, sucede con un personaje como Yunuik, quien simbólicamente, dentro de su marginalidad por ser mujer awajún, logra posicionarse como una lideresa de su comunidad y con mucha convicción. Por lo que, Yunuik como personaje, empodera el rol de la mujer amazónica, bajo una clara referencia que se influencia en la personalidad de las míticas mujeres Nugkui.

Así mismo, Tsamajaen, quien interpreta al líder de los Sharianes, banda amazónica que reinventa el nombre de un mítico héroe wampis: Sharian. Desde el imaginario colectivo, Tsamajaen se muestra como un personaje que, sin proponérselo, reivindica la herencia de la cultura awajún con su música; mientras que, al mismo tiempo, sufre la marginación racial al enfrentarse contra el Chango y sus secuaces, por el amor de Thalia.

Finalmente, el retrato awajún en Etsa Nantu, muestra un tipo de identidad amazónica que está representada desde lo mítico, lo simbólico y lo marginal, no solo por sus personajes, sino también por lo que representaron las circunstancias de su realización. En ese sentido, es importante resaltar que dichas características para con la realidad awajún, motivan la generación de una identidad en constante cambio y sufrimiento.

¿Qué mensaje, discurso o significante sub-textual se podría encontrar en *Etsa Nantu*, como experiencia radial y sonora? (Pág. 22)

La experiencia radial de Etsa Nantu lleva consigo un mensaje de integración nacional y de género, no solo a un nivel sub-textual, sino que también lo hace de manera directa/frontal. Que cualquier persona con una radio a pilas, tenga la posibilidad de conectarse con un mundo tan distinto al suyo, sin duda alguna representa una gran oportunidad de aprendizaje y de comunión con lo foráneo. Así mismo, transmitir a través de un retrato sonoro, las vicisitudes que significa vivir en plena selva peruana en la segunda década del siglo XXI, genera un mensaje de visibilización, hacia una cultura como la awajún: desconocida por muchos peruanos alejados de aquella región.

Por los tópicos que logran trascender a la ficción, queda claro que el interés narrativo de Etsa Nantu, transita hacia el respeto por la naturaleza y la sabiduría ancestral awajún, así como también incentiva la integración nacional y la educación intercultural. Además de demostrar un verídico interés por las temáticas antes mencionadas; Etsa Nantu al retratar personajes y escenografías, manifiesta las claras intenciones de poner aquellas materias sobre el tapete, con la finalidad de invitar al oyente hacia una reflexión. Motivo por el cual, la programación radial incluye un conversatorio abierto para todos los viernes.

La intención de aterrizar sobre dos dimensiones de un fenómeno de comunicación radial desde el punto de vista de sus propios personajes, esta sitúa a la investigación en el contexto de examinar de qué manera influye la presencia de: identidad e interculturalidad en el drama y su realización. ¿Llegan a tomar vida a través de algún personaje? ¿Cuál es el desarrollo del drama? ¿Quién es el héroe? ¿Qué personaje lleva la acción contraria? ¿A quién representa cada personaje? ¿Cuál es el personaje que tiene más apariciones en toda la ficción? (Pág. 28)

Para una respuesta más puntual, precisa y con mayor detalle, se debe indagar entre las páginas: 131 - 137. Allí, se observará que los héroes en Etsa Nantu son Yunuik, Roberto, Tsamajaen, José Luis. Los villanos: Bruguera, Rogelio, el Chango, el Púa. El personaje

con más apariciones es Roberto quien aparece en todos los capítulos, sin embargo la personaje con mayor extensión es Yunuik.

Cuando Urpi Montoya sostiene que las generaciones actuales adoptan una “renuncia a la identidad”, un rechazo a autodefinirse como parte de un solo universo cultural. Esta renuncia, constituye, según la autora: “una forma de asumirse y representarse como sujetos heterogéneos” pues la ausencia de un discurso de identidad, representa un rechazo a marcar diferencias, originando un esfuerzo encaminado hacia la generación de igualdad. En tal sentido, desde la visión de las nuevas generaciones awajún: ¿Qué tipo de renunciaciones están representadas en Etsa Nantu? (Pág. 41)

La presente interrogante enfoca la renuncia de identidad, de una manera tal que se relaciona en cierta medida, con la anterior pregunta orientada hacia la desterritorialización. En ese sentido, para llenar esa ausencia de discurso es necesario incentivar el ejercicio de generar conciencia en base a una identidad étnica. Para lograr tales resultados es imprescindible que se instaure un conjunto de diferencias o fronteras culturales con otros grupos étnicos o lingüísticos. Empero, tales asimetrías sociales corren el riesgo de condicionar, a quienes se identifican como indígenas, a seguir viviendo en la subalternidad. Motivo por el cual, Etsa Nantu motiva esas diferencias para resaltar lo positivo y que se convierta en motivo de orgullo personal y comunitario.

Las nuevas generaciones awajún, experimentan hábitos influenciados por su relación con la ciudad, lo que genera una transmutación de su identidad indígena: renuncia y destierro. Al hacer una analogía de la realidad amazónica con Etsa Nantu como escenario, se observa a personajes como Rogelio, quien renuncia a su identidad awajún por una errada visión de modernidad; Roberto renuncia a su visión de medicina occidental; Yunuik renuncia a sus deseos de no vincular la medicina tradicional awajún con la occidental; Tsamajaen renuncia a su identidad para enamorarse de la mestiza Thalía; por último, está el caso de José Luis, quien renuncia a la vida en la ciudad para dedicarse a la educación intercultural.

La renuncia como acción representa también un acto de liberación. No solo personajes individuales atraviesan por aquellos estados de liberación. Existen también los personajes colectivos, aquellos que representan la voz de un grupo determinado de personas. En ese sentido, en Etsa Nantu, se observa como el pueblo awajún renuncia al patriarcado como un sistema político, para inclinarse por una lideresa como Yunuik, quien obtiene su posición luego de luchar arduamente para liberar a su pueblo de las garras del mafioso Bruguera.

La importancia de ir (visionar) más allá del diálogo que se entabla como dinámica social (rito), tal y como plantea Cristina Mata, nos lleva a la siguiente reflexión y cuestionamiento: cuando una sociedad oral como la awajún que preserva su memoria a través del relato; se convierte en espectador y generador de un relato político violento: ¿Qué relato surge como consecuencia de esa herida y de qué manera aquel discurso puede dialogar con los oyentes, tanto para las comunidades awajún, como para las siguientes generaciones políticas de la nación en cuestión? (Pág. 43)

No quepa la menor duda de que los sangrientos hechos ocurridos en Bagua en junio de 2009, aún persisten en la memoria colectiva del pueblo awajún. Es más, varios de los realizadores que participaron en la ficción, estuvieron presentes junto con el colectivo awajún durante el enfrentamiento, incluso hasta son capaces de mostrar sus heridas como anécdota. Así mismo, durante mi estadía en la realización de Etsa Nantu, entre setiembre de 2011 a marzo de 2012, las huellas de impacto de balas aún permanecían en los asientos públicos de la plaza de armas en Bagua. Cuando Rusvelt Hinojosa, periodista wampis, se une al proyecto, trajo consigo un material de archivo desclasificado, compuesto por varios videos donde se mostraba con crudeza los sangrientos sucesos del 05 de junio.

Es así que Etsa Nantu aborda la influencia del Baguazo con la prudencia respectiva por su significado para con todo el equipo humano involucrado. No por ello, se obvió como tema en el desarrollo del proyecto. En ese sentido, a pesar de que la trama central de Etsa Nantu, radica en defender las tierras del acoso maléfico de Bruguera; el retrato oral, no muestra un enfrentamiento politizado, sino que más bien propone una solución pacífica, presentando a Yunuik como futura apu de su comunidad. De tal forma que, si bien no es

el Estado el involucrado, la acción de enfrentamiento y defensa por la naturaleza simbolizan lo mismo.

No obstante, enfocarse narrativamente en aquel episodio, cuyo nivel de enfrentamiento político, hubiese significado: “agregarle más sal a la herida”, cuando la realidad muestra a un público ansioso por la novedad y que más bien necesita estímulos orientados más hacia una reconciliación. De tal forma que, Etsa Nantu propone nuevos niveles narrativos para enfocar un drama épico que busca revitalizar la percepción e interacción de una cultura amazónica como la awajún para con el mundo exterior: la nación peruana en su conjunto.

Finalmente, la radio película posiciona temáticas como la medicina intercultural y el amor intercultural, de tal forma que un relato que nace a partir de hechos sangrientos, posiciona un mensaje de unión, tolerancia, amor por la naturaleza y por la tradición, y a su vez, invita a la nación awajún a reflexionar en torno a temas como la modernidad o el rechazo a la medicina occidental. Al visibilizar el reclamo por los territorios ancestrales, se refleja uno de los tantos reclamos necesarios de justicia bilingüe, como es el caso amazónico o andino.

Resulta vital que toda nación se reconozca en sus historias, en sus raíces. ¿Se reconoce la cultura awajún en un relato oral como Etsa Nantu? (Pág. 44)

Es importante que toda persona o individuo se reconozca como parte de un grupo, y asimile su propia identidad. Desde aquella perspectiva, la radio película si cumple con la función de estimular la revitalización cultural awajún como colectivo. Ya que como artefacto, Etsa Nantu, así como cualquier otra producción artística, tiene la capacidad de incentivar el reconocimiento cultural en la identidad amazónica. En ese sentido, cuando se establece entre la radio película y el oyente, un tipo de relación más íntima: al escuchar, proyectar, visionar y reflexionar el drama como ficción, se instauran parámetros más intrapersonales para con los oyentes, y que escapan a mediciones de carácter cuantitativo.

Sería improbable afirmar que la cultura awajún se reconoce en un relato oral como Etsa Nantu, ya que al hacerlo, no solo podría sonar pretencioso sino que también errado, pues desde el punto de vista estadístico, una medición con tales características sobrepasa los objetivos de la investigación. Sin embargo, al escuchar Etsa Nantu, se posiciona un plano de interacción, donde lo interesante son las reacciones que genera su reproducción.

En ese sentido, por ejemplo, se posee un registro de llamadas telefónicas, en las que varios oyentes awajún declaran su aprecio por Etsa Nantu:

Rosita Kayap de 19 años, proveniente de la comunidad de Nazareth y que escuchó Etsa Nantu por Radio Estelar, declara lo siguiente: “me gustaría participar en la radio novela para ser como Yunuik”.

Yackelyn Amag de 18 años, desde la comunidad de Wawaim, a través de Radio Estelar, declara: “es bonito la radio novela porque se está expandiendo el awajún a nivel nacional”.

Gina Kakias de 24, oriunda de la comunidad de Chipe, a través de Radio Marañón, declara: “espero que así saquen en video porque están muy bonitas las voces de Yunuik. El capítulo 4 es muy triste en awajún”.

Por otro lado, la experiencia del equipo de realización de Etsa Nantu, un grupo humano, conformado por quienes la escribieron, los actores que dieron vida a los personajes, así como también los narradores, sonidistas, músicos, editores y traductores; reencarna en cada individuo involucrado, y de manera más personal e íntima, no solo los recuerdos de lo que significó aquella experiencia; sino que además, por ejemplo, demuestra que algunos de los involucrados lograron interiorizar el mensaje en su discurso cotidiano. De tal manera que, se reconoce a Etsa Nantu como un producto radial que enriquece la experiencia personal.

Así, tenemos el caso del actor que interpreto a uno de los protagonistas de Etsa Nantu: el médico serumista Roberto Wisum Jimtash: Neire Unkuch Jempekit, quien hoy en día, trabaja como Consejero Regional para el Gobierno Regional de Cajamarca, siendo además representante awajún en la Oficina de Asuntos Indígenas en la Municipalidad Ecológica Provincial de San Ignacio. Así mismo, existen otros casos de participantes que

también desarrollaron y empoderaron sus habilidades para la vida dentro y fuera de su comunidad.

Finalmente, como resultado estadístico, cabe mencionar que del grupo humano de 32 actores que interpretan Etsa Nantu, 19 son de procedencia amazónica, por lo que se puede deducir que la radio película está compuesta por un 59.38% awajún. Aquellos índices sin duda ayudan a fortalecer los cimientos de identidad en proyectos con tales características.

El pueblo awajún, como sujeto histórico perteneciente a una cultura, posee también la capacidad de adaptación. Bajo esa lógica: ¿Qué sentido y significación le puede otorgar el pueblo awajún, desde una ficción radial, al conflicto político en junio de 2009? Así mismo, ¿Bajo qué términos, desde la ficción, el pueblo awajún como sujeto histórico y cognoscente, está dispuesto a adaptarse a los nuevos rumbos actuales: industriales, interculturales y tecnológicos? (Pág. 53)

La capacidad de adaptación se concreta como la disposición de ajustarse a los cambios. En ese sentido, la capacidad de adaptación awajún está supeditada no sólo a su cosmovisión ancestral y tradición, sino que está también se ve influenciada por las circunstancias que la rodean. Para plasmar a gran escala, el sentido y/o significación que el pueblo awajún, como sujeto histórico, le pueda otorgar a la ficción, se necesita aplicar un estudio cuantitativo que refleje de manera estadística, el sentir del pueblo awajún con respecto a la radio película.

Personalmente, por lo que pude experimentar en la realización de la radio película, como parte de una vivencia directa con el escenario en cuestión, me atrevo a decir que, si bien el Baguazo, representa para el pueblo awajún, amazónico y guerrero, un acontecimiento histórico, su trágico desenlace, los ha llevado a una profunda reflexión de lo que significa ser awajún y peruano en pleno siglo XXI.

Varios de los realizadores de Etsa Nantu, estuvieron presentes en los hechos ocurridos en junio del 2009 en Bagua. Muchos de ellos tienen aún el recuerdo palpable de los sucesos. En ese sentido, la realización de la radio película representó para ellos un doble reto: vivir una nueva experiencia enfocada en un producto mediático de comunicación radial bilingüe, y saber que aquel trabajo representa no solo el sentir de un pueblo que pocas

veces ha sido escuchado por los políticos de la capital, sino que también representa la oportunidad para sanar heridas del pasado, con la visión de encontrar una reconciliación no solo con la política peruana, sino también con su propio entorno, su cultura y la naturaleza.

**¿De qué manera Etsa Nantu puede vincularse narrativamente con lo transmedia?
¿Qué tipos de imaginarios culturales y educativos son recreados en Etsa Nantu? ¿De
qué manera Etsa Nantu se vincula con lo que García Canclini llama hibridación?
(Pág. 60)**

La narrativa transmedia es aquel relato cuya historia se desenvuelve a través de múltiples medios o plataformas de comunicación, y en el cual parte de los consumidores asume un rol activo en el proceso de interacción. En ese sentido, es importante resaltar las nuevas facetas mediáticas que Etsa Nantu ha ido demostrando como proceso interactivo, pues luego de su estreno radial, tanto a nivel regional como a nivel nacional por medio del Consejo Nacional de Radios Comunitarias, Etsa Nantu logró convertirse en material educativo para escolares de toda la región Amazonas, mediante un convenio con el Gobierno Regional.

Posteriormente a la realización en Bagua, el equipo de producción a cargo de Alexander Muñoz y Matías Vega, grafican un comic basado en la historia principal de Etsa Nantu, y adicionalmente a la historieta, diseñan un cuestionario vinculado a la comprensión “lectora” y “auditiva”, en base a la narración. Es decir, como elemento transmedia, la radio película logra trascender a lo sonoro para convertirse en una herramienta que incentiva la lectura.

Por último, hoy en día existe una gran variedad de aplicaciones musicales como Spotify, donde el usuario posee un rol más participativo en cuanto a sus elecciones. En virtud de aquella interacción transmedia, se podría llevar a cabo una participación más directa entre el oyente y la narrativa, con el objetivo de establecer la dinámica que en un principio se intentó y que suele ser utilizada en telenovelas brasileñas, en donde el público decide la suerte de los personajes en base a encuestas virtuales.

Muy a pesar de que las nuevas tecnologías atraen consigo no sólo nuevos contenidos, sino también nuevas formas de comunicar e interactuar. La radio, ha sido y continua siendo, atestigua Jorge Acevedo: “un medio de comunicación en el que se crean, expresan y recrean imaginarios e identidades culturales” (Acevedo, 2006:43). En ese sentido, teniendo en cuenta a Etsa Nantu como objeto de estudio: ¿De qué manera se crea, expresa y recrean los imaginarios awajún en base a sus identidades culturales? (Pág. 62) ¿De qué manera es reflejada la mujer awajún en Etsa Nantu? (Pág. 95)

Si bien las nuevas tecnologías proponen nuevos contenidos a partir de la interacción con el gran público, la radio aún continúa siendo para muchas personas aquel espacio en donde se recrean imaginarios e identidades culturales. Para quienes viven apartados de las ciudades, o aquellos grupos generacionales que se volvieron adultos antes del cambio de siglo, los llamados no millenials, la radio se muestra como un espacio para comunicar e interactuar la realidad, en base a imaginarios sociales y su relación con la formación de identidad.

Es así que tomando a Etsa Nantu como espacio de investigación, se observa que durante la narración, se recrea el rol de la mujer awajún, que recae casi en su totalidad en un solo personaje: Yunuik. En ese sentido, si bien es significativo como el rol de la mujer awajún es empoderado con personajes como Yunuik, también hubiese sido, aún más interesante, poder observar distintos roles de la mujer awajún.

De igual manera, Etsa Nantu, además de recrear el rol de la mujer awajún, también recrea el rol de la medicina y la educación intercultural, con personajes claves como Roberto y José Luis. Sin embargo, es importante anotar que, si bien era imposible abarcar todos los temas propuestos en las encuestas elaboradas por Willy Guevara, hubiese sido interesante reforzar el rol de las nuevas generaciones, mas allá de la buena interpretación que hubo con los Sharianes.

No debería ser necesario esperar otra tragedia nacional como el Baguazo, para que los pueblos amazónicos tengan un acceso a los medios de comunicación, con el fin de visibilizar sus demandas sociales. ¿De qué manera Etna Nantu reinventa una estrategia de comunicación con el fin visibilizar las necesidades de una minoría

social como la awajún? (Pág. 65)

Más allá de que el nombre “radio película”, como género o concepto mediático, si cumple con cierto carácter novedoso, Etsa Nantu no logra trascender con todo su potencial deseado, por una serie de factores: económicos y logísticos. Como ficción amazónica, califica de entretenida, al igual que muchas otras propuestas que buscan reinventar estrategias bilingües de comunicación. Quizás en algún futuro Etsa Nantu, marque un fenómeno a tomar en cuenta pero en el mediano y corto plazo, sus resultados son limitados, un tanto por falta de presupuesto, y otro tanto por su nivel de impacto mediático desde lo masivo.

¿Cuál será el rol de la radio y las nuevas comunicaciones respecto a temas tan actuales y vigentes desde hace más de un siglo? ¿De qué manera deberían influenciar en las futuras generaciones, sobre todo en las futuras generaciones indígenas donde su cultura, su idioma y costumbres, viven un reto de adaptación hacia el futuro? (Pág. 68)

Con la tecnología disponible hoy en día, a tan solo un click de distancia, la radio, aún se proyecta con un gran potencial para ejercer como herramienta de difusión para con el gran público. En ese sentido, el contexto para que ello suceda, amerita que la radio demuestre tal capacidad de adaptación a los cambios para lograr conectarse con los demás medios o soportes de comunicación.

Las nuevas tecnologías y las aplicaciones para telefonía móvil, han logrado consolidarse con los usuarios, quienes cada vez más, se acostumbran a consumir contenido audiovisual en sus móviles, reemplazando las pantallas de casa, por celulares. La inmediatez, más la ligereza de los dispositivos, han logrado que, con el paso del tiempo, el televisor se vuelva un objetivo obsoleto, para ser reemplazado por la pantalla táctil. En ese sentido, queda demostrado que no basta con hacer fusiones entre radio y tv, para acceder y cautivar al gran público. Así, desde esa perspectiva, la tecnología puede ser el gran aliado de la radio.

Un juego en 2D o 3D de Etsa Nantu, por ejemplo, lograría un impacto con las generaciones más jóvenes, y con resultados totalmente distintos al radial. Mayor aún sería la interacción, si es que se logra vincular ambas tecnologías en productos multi-

plataformas, bilingües e interculturales, teniendo como resultado: nuevos productos, con nuevos escenarios, y muy interesantes para analizar.

Varios recordarán el famoso programa en RPP: “Los que más saben”, bastante popular en los años 90, sobre todo en centros educativos a nivel nacional. Hoy en día, por ejemplo, se podría retomar, aquellas dinámicas participativas en base a historias radiales, comics o juegos virtuales, sobre personajes históricos. Un gran incentivo para estudiar la historia de un país que, en sus 200 años de república, sumándose a ello, los tiempos pre coloniales y pre colombinos, es aún incierta para con el gran público, salvo contadas excepciones.

¿Bajo qué términos (decodificadores) dramáticos, awajunes y/o amazónicos podrían verse reflejados como parte de la cotidianeidad que significativa ser peruano? ¿Qué tanto de la ecuación ficción: realidad está presente en el desarrollo narrativo de Etsa Nantu? (Pág. 73)

La defensa de un territorio como patria trasciende a todos los pueblos e individuos, pues aquel sentimiento, proviene del instinto de sobrevivencia, presente en cualquier especie en este planeta. Toda persona o individuo que vea a su hogar amenazado, va a ejercer algún tipo de reacción según el contexto. Sin embargo, lo que plantea Etsa Nantu, es que paralelamente a los conflictos, existen también, distintas formas de diálogo, algunas más fructíferas que otras, pero que sobre todo, llevan a resultados totalmente distintos a los que se pueden generar con la violencia.

Por otro lado, la cotidianidad que significa ser peruano es más compleja, por lo que sería imposible abarcarla en 6 horas de ficción. De cierta manera se ve reflejado hacia un nivel intercultural, pues ser peruano es ser de todas las razas. Quizás el hecho de poder conocer una visión particular dentro de un territorio como el Perú, sea capaz de invitar a la reflexión de, justamente, lo que significa aquella cotidianidad, muy distinta a la que conocemos o estamos acostumbrados.

Los dramas sociales, manifiesta Turner: “hacen explicitas contradicciones, escondidas en procesos, y al mismo tiempo que generan nuevos mitos, símbolos, paradigmas y estructuras políticas” (Turner, 1974). Para Turner, “la memoria no es un proceso pasivo o mecánico sino, por el contrario, es constructivo y regido por

la cultura” (Turner, 1974). El pensamiento de Turner, enfocado por Botero, utiliza elementos de la cultura para analizar y explicar procesos culturales como los implicados en los conflictos indígenas por la tierra., sucesos dramáticos como el Baguazo, contiene las fases representadas como producto de una realidad intercultural en conflicto de intereses y poder. En ese sentido, ¿De qué manera el drama social awajún está representado en la ficción Etsa Nantu a través de la quiebra, crisis, acción de desagravio y reintegración? (Pág. 76)

El drama social según Turner, escenifica la unidad de procesos inarmónicos que surgen en situaciones de conflicto, para los cuales se establece cuatro fases de acción pública: quiebra, crisis, desagravio, reintegración. Curiosamente, en Etsa Nantu, también se pueden encontrar tales fases de acción pero enfocados desde un punto de vista dramático.

La señal de *quiebra*, es el síntoma de cuando las relaciones sociales entre personas o grupos atraviesan por etapas de fisura gracias a una deliberada falta de cumplimiento de alguna norma que regula la interacción entre las partes. La muerte del apu, por ejemplo, representa una quiebra dramática causada por un individuo, en este caso Rogelio, quien por lo general, cree hacerlo en nombre de la modernidad, viéndose a sí mismo como un representante de aquello. Aquí comienza lo que Turner define como: "afinidad de representación".

Tras el quiebre, viene la *crisis* que se expande hacia las relaciones a las cuales pertenecen las partes en conflicto, lo que genera afinidad de representación y cierta homogeneidad en cuanto a la propia identidad y al "otro". Así, se conforman grupos que se auto-representan a sí mismos y comparten intereses: defender al apu y a la comunidad. Yunuik, Roberto y compañía, establecen una identidad de grupo. Pese a las discrepancias del momento, Roberto es acusado de brujo y de haber envenado al apu, por lo que es expulsado de la comunidad, resquebrajando la unidad que resurgirá luego de terminado el enfrentamiento.

La tercera fase se denomina *acción de desagravio* y limita la extensión de crisis junto a los miembros más representativos, como "mecanismo" de ajuste y reparación. La complejidad de estos mecanismos, varía según factores como: profundidad y significación social que se comparte tras la *quiebra* y la abarcabilidad social de la *crisis*.

En Etsa Nantu, por ejemplo, tales mecanismos, comprenden desde que expulsan a Roberto de la comunidad, la familia Ikam cuida al Apu en el hospital, y mientras Rogelio intenta apoderarse de la comunidad.

La cuarta y última etapa, representa la *reintegración* social del grupo perturbado. De tal manera que, se restablece la calma, a través de la diferencia y legitimación de un cisma irreparable entre las partes en disputa: se acepta la muerte del Apu, logran expulsar a Bruguera de la comunidad y Yunuik se corona como la nueva representante de Etsa Nantu. Este tipo de sucesos, son lo que permiten la reintegración de un cambio en la naturaleza e intensidad de las relaciones sociales.

Finalmente, se aprecia que en el drama social de Turner, lo que antes estaba integrado se segmenta y lo que estaba separado se fusiona. De tal forma, se fomentan nuevas fusiones y otras, en cambio, comiencen a formar parte de él; en ese sentido, las regularidades sociales, se hacen irregulares, por lo que, nuevas normas y reglas se generan como intento por reprimir el conflicto. Así, por ejemplo, se observa que en Etsa Nantu, la fusión se da en el amor y en la medicina: mientras Yunuik y Roberto salvan a Tsamajaen de las heridas de bala, gracias a la fusión de sus conocimientos en medicina tradicional y occidental; el amor intercultural entre Thalia y Tsamajaen se ve fortalecido; entretanto, la integración del mal con Bruguera, Rogelio, el Chango y demás personajes antagonistas, se dispersa pues son vencidos en la defensa de Etsa Nantu.

¿Qué tipo de modelo mítico (héroe) reformula Etsa Nantu desde su desarrollo dramático para con la cultura awajún y wampis? ¿Qué relación existe entre el arquetipo creado en Etsa Nantu con las cuatro fases de acción pública que establece Turner como parte de un proceso social inarmónico: El Baguazo? (Pág. 78)

Distintos autores, desde las tragedias griegas, han definido a los héroes como personajes extraordinarios y de naturaleza mixta: mitad humanos, mitad dioses. Así mismo, diversas comunidades tribales alrededor del mundo, describen a sus héroes, a través de relatos y mitos, como seres con inteligencia superior que encarnan rasgos claves y más valorados en su cultura, pues poseen habilidades y personalidad idealizada para perseguir sus objetivos sin importar obstáculos, lo que les permite lograr hazañas extraordinarias y beneficiosas: actos heroicos, para salvar al mundo del peligro. Todo héroe posee una

biografía compuesta que separa el hecho histórico del mito, como las circunstancias de un nacimiento inusual.

Al hacer una analogía con Etsa Nantu, se observa que en la radio película, se reivindica a dos héroes wampis como Sharian y Tsamajaen, quienes a inicios del año 1940, se instalaron en el lugar donde actualmente se encuentra el caserío mixto de La Poza. Cuando el ejército del Perú se traslada hacia la frontera, los soldados empezaron a abusar de las mujeres wampis de la comunidad, por lo que Sharian y Tsamajaen, o Tsamarain, empezaron a organizar fuerzas para frenar los excesos militares. Lamentablemente, con todo el poder del Estado en contra, Sharian es capturado con engaños y fusilado en el año 1943 frente al batallón Teniente Pinglo, según cuentan los relatos de los abuelos wampis.

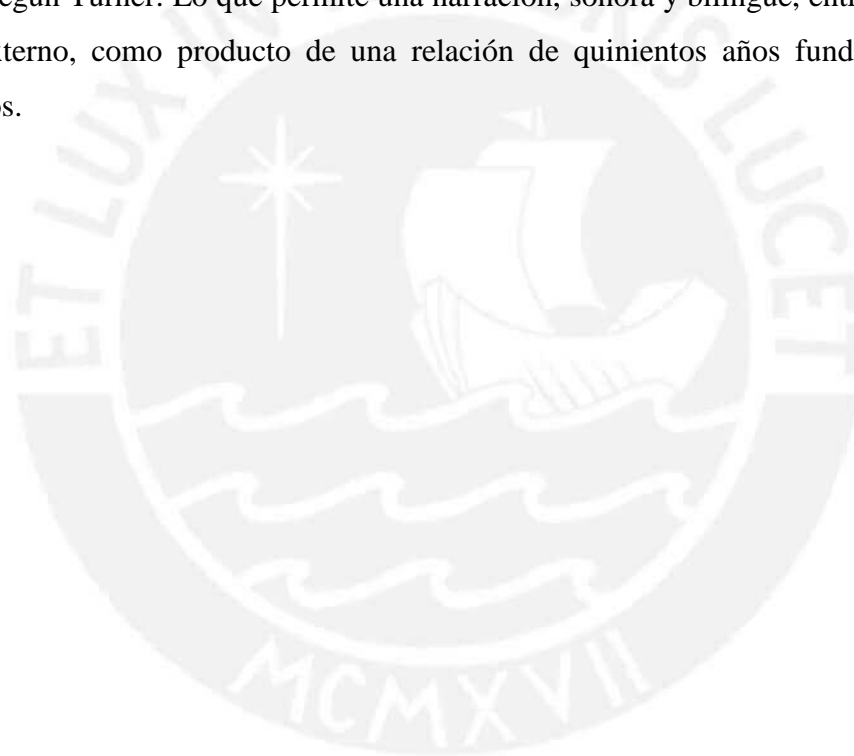
De tal forma, se observa que dos héroes wampis del siglo XIX, son retratados de distintas formas y reinventados en la ficción de Etsa Nantu. Así mismo, es interesante analizar como esa reinterpretación, que si bien intenta mantener cierta esencia de los personajes, estos no están involucrados en la ficción con algún tipo de agravio contra el ejército, sino todo lo contrario, pues la propuesta narrativa incentiva una nueva visión de héroe, sin dejar de lado la historia wampis. Por lo que queda demostrado que la intención de la radio película se orienta por incentivar la reconciliación entre las distintas comunidades amazónicas y lo foráneo (nación peruana).

Así mismo, Etsa Nantu también reformula un nuevo héroe: el médico. Anteriormente, en los rituales amazónicos de visión y poder, se adquiría la sabiduría para realizar labores como la pesca, la cazaría o el ser guerrero; sin embargo con los tiempos modernos, la concepción de visión y poder ha cambiado, a tal punto, que la visión de poder hoy en día, también incluye el ser abogado, economista o arquitecto. Los desafortunados desenlaces de médicos peruanos en campañas de vacunación, asesinados por comunidades amazónicas, pues estos pensaban que la vacuna contenía veneno, incentivaron a que se incluya a un médico en la ficción. Lo que revela la intención de Etsa Nantu en apaciguar socialmente la concepción de las comunidades amazónicas para con la medicina occidental.

Por otro lado, el rol de la mujer como heroína también es reinventado en la radio película otorgándole un nuevo significado a las míticas mujeres Nugkui. Así, Etsa Nantu presenta

a un personaje femenino como Yunuik (juego fonético de Nugkui al revés), cuya influencia en las mujeres Nugkui se ve reflejado en su personalidad como mujer semilla, rasgo bastante significativo a la hora de proclamarse nueva apu de la comunidad. Desde el punto de vista de la heroína amazónica, Etsa Nantu aporta en recrear desde el imaginario awajún, el rol de la mujer amazónica en pleno siglo XX.

Etsa Nantu como ficción amazónica lleva intrínsecamente el mensaje de las poblaciones indígenas que vienen defendiendo sus territorios desde épocas anteriores a la conquista. Los héroes awajún/wampis reinventados para la narración bilingüe, reconocen el reclamo legal de las tierras indígenas, por lo que su accionar representa las cuatro fases del drama social según Turner. Lo que permite una narración, sonora y bilingüe, entre la amazonia y lo externo, como producto de una relación de quinientos años fundada en varios procesos.



BIBLIOGRAFÍA

- Diario La República Bagua: La Curva del Diablo se convirtió en un infierno. Edición Impresa. 05-06-2009.
- Informe Nro.19-3 Comisión Investigadora. Ciudad de Bagua. Congreso de la República Cronología nacional y regional antes de los hechos. Lima, Perú 2009.
- Dafne Lastra Art. “La construcción del poder en la prensa escrita: el caso de Bagua”. Revista Anthropía. Pontificia Universidad Católica del Perú. Págs. 32-37. Perú, 2010.
- Protesta Indígena Información sobre la lucha indígena en el Perú. Cronología del Conflicto Amazónico. Viernes, 19 de junio de 2009. <http://indigenaprotesta-peru.blogspot.pe/2009/06/cronologia-del-conflicto-amazonico.html>
- El Comercio Web <http://elcomercio.pe/politica/gobierno/alan-garcia-tierras-amazonia-son-todos-peruanos-no-pequeno-grupo-noticia-287400>
- Fuente videografía <https://www.youtube.com/watch?v=He41YLgm28k>
- Diario La República ¿Quién dio la orden de desalojar a indígenas sin prevenir represalias? Edición Impresa. 12-06-2009.
- El Comercio Web <http://elcomercio.pe/sociedad/peru/bagua-que-demoro-7-anos-proceso-que-no-resolvio-nada-noticia-1935392>.
- Víctor Isla Rojas Informe en minoría. “Comisión Investigadora sobre los hechos acontecidos en la ciudad de Bagua, aledaños y otros, determinando responsabilidades a que haya lugar” Periodo Anual de Sesiones 2009-2010. Segunda Legislatura Ordinaria. Congreso de la República del Perú. Lima, Mayo 2010.
- Guido Lombardi Informe en minoría. “Comisión Investigadora sobre los hechos acontecidos en la ciudad de Bagua, aledaños y otros, determinando responsabilidades a que haya lugar” Periodo Anual de Sesiones 2009-2010. Segunda Legislatura Ordinaria. Congreso de la República del Perú. Lima, Mayo 2010.
- Omar Cavero Cuaderno de trabajo Nro. 13 Serie Justicia y Conflictos No. 1. Después del Baguazo: Informes, diálogo y debates. Departamento de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Setiembre 2011.

- Pilar Mazzetti Informe en minoría. “Comisión Investigadora sobre los hechos acontecidos en la ciudad de Bagua, aledaños y otros, determinando responsabilidades a que haya lugar” Periodo Anual de Sesiones 2009-2010. Segunda Legislatura Ordinaria. Congreso de la República del Perú. Lima, Mayo 2010.
- Sara Núñez de Prado Minorías nacionales y medios de comunicación: una visión de Europa. Ámbitos, núm. 10. Universidad de Sevilla. España. p. 02, 2003.
- Bertolt Brecht. Teorías de la Radio. Extraído de “El Compromiso en Literatura y Arte” (1927-1932). Ediciones Península. Barcelona, 1973, traducido por J. Fontcuberta de la edición original preparada por Werner Hecht y publicada por Suhrkamp Verlag, de Frankfurt Main.
- Ricardo Reátegui Recuerdos de un conflicto. Informe “Paro Amazónico: Cuatro años después”. Revista Punto Edu Año 9, numero 271. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2013.
- Ernesto Lamas Gestión Integral de la Radio Comunitaria. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina. Quito. p. 05. Noviembre de 2003.
- Delia Tapia Marín Retos y Perspectivas de la Radio Universitaria de cara al siglo XXI. Tesis profesional. Universidad Nacional Autónoma de México. Revista Electrónica “Deporte, Cultura y Comunicación”, Número 69. Página 11. Año 2003.
- Lidia Camacho La Radio, germen de una nueva oralidad. El Correo de la UNESCO. pp. 51 – 55. Febrero de 1997.
- Ana Pizarro Voces del Seringal: Discursos, Lógica, Desgarramientos Amazónicos. Un Rio de Palabras. Estudios sobre Literatura y Cultura de la Amazonía. Biagio D`Angelo. María Antonieta Pereira (Curadores). Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Página 25. Año 2007.
- Cesar Toro Montalvo Mitología Amazónica. Estudio de Aproximación desde la diversidad de Mitos, Leyendas, Cuentos Maravillosos, Mitológicos y Compiladores Orales de la Amazonía. Un Rio de Palabras. Estudios sobre Literatura y Cultura de la Amazonía. Biagio D`Angelo. María Antonieta Pereira (Curadores). Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Páginas 49 - 88. Año 2007.
- Martin Heidegger Ser y Tiempo. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Editorial Trotta. p. 169. 1927.

- Heinrich H. Chávez Mbaisik, en la penumbra del amanecer. Literatura Oral del Pueblo Harakmbut. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Lima, 1996.
- Roberto Echevarría Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica. 2000.
- Biaggio D'Angelo Un Rio de Palabras. Estudios sobre Literatura y Cultura de la Amazonía. Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. pp. 253 – 265. 2007.
- Jenny Asse Chayo El mito, el rito y la literatura, Tiempo, México: Universidad Autónoma Metropolitana. Octubre, 2002, pp. 54-55.
- David Bidney Mith, symbolism and truth. Mith and Literature. pp. 8-9. 1996.
- Olga Lucía Molano Identidad Cultural un Concepto que Evolucionan. Revista Opera, núm. 7 mayo, 2007, pp. 69-84 Universidad Externado de Colombia. Bogotá, Colombia.
- Aleida Alavez Ruiz Interculturalidad: concepto, alcances y derecho. Cámara de Diputados, Mesa Directiva. México, noviembre 2014.
- Aristóteles Poética. Traducción de Valentín García Yebra, en Poética de Aristóteles, edición trilingüe, Madrid, Gredos, 1974.
- Antonio Cantos La Composición de la Interpretación: Trabajo sobre el Texto y el Subtexto. Quiero Ser un Actor de Cine. Pp. 42. Noviembre 2014.
- David G. Rossiter Preparation for MSc Thesis Research. ITC. Enschede, NL. 2006.
- Ray Rist On the relation among education research paradigms: From Disdain to Détente. Anthropology and Education. Quarterly. 1977.
- Steve Taylor y Robert Bogdan Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Paidós, Barcelona, 1984.
- Elsa Martínez Olmedo Seminario de Tesis. Unidad 1: Marco Metodológico. Tipo, alcance y diseño de la investigación. Maestría en Tecnología Educativa. Abril, 2013.
- Roberto Hernández Sampieri Metodología de la investigación. Mc Graw-Hill Interamericana. México, 2006.

- María Lorenzo. Guía para realizar el análisis de los personajes de un largometraje animado. Facultad de Bellas Artes Universitat Politècnica de Valencia. 2011.
- Walter Lippman Opinión Pública. 1922.
- Margaret Lecompte Un matrimonio conveniente: Diseño de investigación cualitativa y estándares para la evaluación de programas. Escuela de Educación, Universidad de Colorado-Boulder. 1995.
- Romagnano, L. Managing the dilemmas of change: A case study of two ninth grade general mathematics teachers. Tesis doctoral inédita, School of Education, University of Colorado-Boulder (1991).
- LeCompte, M.D. y Preissle, J. Ethnography and qualitative design in educational research. San Diego: Academic Press. Lincoln, Y.S. y Guba, E. G. (1985). Naturalistic inquiry. Beverly Hills, CA: Sage (1993).
- Julio Amador Bech Mito, Símbolo y Arquetipo en los procesos de formación de la Identidad Colectiva e Individual. Artículo para Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Agosto 1999. pp. 05-34.
- Mircea Eliade Tratado de historia de las religiones. Editorial Era, México, 1988, pp. 386-387.
- Jack Lule News as Myth: Daily News and Eternal Stories. Media Anthropology. California. Sage. Publications Inc., pp 101-110. New York, 2011.
- María Inés Quevedo Narrativas Noticiosas: Mitos e Identidad. Revista Pozo de Letras. Vol.11, Núm.11 (2013) pp. 91-102.
- Heinrich H. Chávez Mbaisik, en la penumbra del amanecer. Literatura Oral del Pueblo Harakmbut. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Lima, 1996.
- Mihai Coman Cultural Anthropology and Mass Media: A Processual Approach, en Media Anthropology. California. Sage. Publications Inc., pp 46-55. 2005.
- Jorge Luis Borges *Otras inquisiciones*, cit., págs. 14-19: «La esfera de Pascal». Madrid, Alianza, 1952.
- Nancy Llerena Campaña comunicacional para la recuperación de la memoria historia del Barrio San Marcos. Tesis de Licenciatura. Universidad Politécnica Salesiana. Ecuador, 2012. Pp. 40 – 49.

- Rafael Gállegos Artículo: Ideología, Identidad y Cultura. Licenciado en Trabajo Social, Antropólogo Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Rafael Landívar. Guatemala, 2003. Pg. 01 – 04.
- Giovanni Reyes Artículo: Identidad y desarrollo. Reflexiones comparativas en países menos desarrollados. Revista Nueva Sociedad Nro. 158 Noviembre – Diciembre 1998, pp. 173 – 184.
- Rosario Esteinou - René Millán Cultura, Identidad y Consumo. Revista Debate Feminista. Año 2, Vol. 2, Marzo 1991. México DF. Pp. 55
- Manfred Max Neef Una teoría de las necesidades humanas para el desarrollo. Chile. Capítulo 5
- Jürgen Habermas La inclusión del Otro: estudios de teoría política. Paidós, Barcelona, México. 1996. Pp. 109 -100.
- Gustavo Bueno El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura. (1996), séptima edición, Barcelona 2004. Pp. 33 – 35.
- Edward B. Tylor Cultura Primitiva. 1871.
- Alejandro Ulloa Cultura, Identidad y Comunicación. El discurso de la Identidad o la Identidad como Discurso. Diálogos de la Comunicación. Culturas y Participación a Propósito de la Modernidad. Edición 38. 1994. Pg. 01 – 12.
- Nelson Manrique Enciclopedia Temática del Perú. Sociedad. Capítulo II Lima: El Comercio 179pp. 2004
- Nino Bariola Art. Punto Edu, Versión Nro.
- Julio Cotler Democracia e integración nacional. Lima: IEP 103pp. 1980
- Carlos Iván Degregori Perú: Identidad, Nación y Diversidad Cultural. Revista de Antropología Nro. 1. Lima, mayo 2003.
- Fredrik Barth Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales, Introducción. México: Fondo de Cultura Económica. 1976.
- Urpi Montoya Entre Fronteras: convivencia multicultural. Lima, siglo XX. Lima: Sur y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. 2002.

- Bolsa de Comercio de Rosario Artículo: “La Confusión entre Estado y Gobierno”. Revista Institucional. Rosario, Argentina, agosto 2010.
- Eduardo Bracamonte Artículo: “Política, Estado y gobierno”. Revista Ciencia y Cultura. Edición Nro 10. La Paz, Bolivia, marzo 2002.
- Frank La Rue. Pueblos Indígenas y el Derecho a la Comunicación. Libertad de expresión: debates, alcances y nueva agenda. Naciones Unidas, Derechos Humanos. Quito, Ecuador, 2011. Pp. 243 – 254.
- María Cristina Mata La Radio: Una Relación Comunicativa. FELAFAC: Diálogos de la Comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. pp. 1-6. Marzo, 1993.
- Giovanni Reyes Revista Nueva Sociedad nro. 158 noviembre-diciembre 1998, pp. 173-184. Ingeniero y Economista guatemalteco; ex-profesor titular de la Universidad Jesuita Centroamericana, ex-Director Ejecutivo del Centro Internacional de Pre-Inversión y Desarrollo.
- Stalin Herrera El proceso de construcción de la identidad política del movimiento indígena ecuatoriano. Informe final del concurso: Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2003. Pp. 01 – 14.
- Víctor N. Bazán La interculturalidad en José María Arguedas, 2002.
- Margalit Cohen Por un enfoque intercultural en la intervención social. Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa, 54, p. 11 - 38. Comunicación intercultural y diversidad. 2013.
- Fernando Ortiz Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983: 86 – 90.
- Jacques Rousseau Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres. 1754.
- Noam Chomsky Los Guardianes de la Libertad. Ensayo de los escritores, publicado en 1988. Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media. Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT).
- Otfried Hoffe Derecho Intercultural. 2000.

- Miquel R. Alsina La Comunicación Intercultural. Anthropos Editorial, Barcelona, 1999.
- UNESCO Industrias culturales, México, F.C.E., 1982.
- Miquel R. Alsina Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Los estudios de comunicación intercultural. Artículo desarrollado en el Centro de Estudios de Comunicación y Cultura de la Universidad Saint Louis entre marzo y abril de 1995.
- Gunther Dietz Estudios Interculturales. Universidad Veracruzana. México. Artículo publicado originalmente en la revista electrónica: Sociedad y Discurso. Universidad Aalborg, Dinamarca, 2009.
- Edward T. Hall The Silence Language. 1959.
- Jerónimo Repoll Migración y comunicación: redes sobre redes en la construcción del espacio social transnacional. Interculturalidad: Miradas críticas. Cynthia Pech Salvador, Marta Rizo García. Bellaterra. Institut de la Comunicació. Universitat Autònoma de Barcelona. Pp. 75. 2014.
- Eileen McEntee Comunicación Intercultural. Editorial McGrawhill. Pp. 88. México, 1998.
- Nobleza Asunción L. Intercultural Communication: Teaching Strategies, Resources, Materials. ERIC-RCS Resources in Education, September. Pp. 13. 1978.
- Edgard Weber Líneas transversales de los debates (identidad, cultura, religión, islamismo, modernidad, mundialización, interculturalidad y negociación). Revista CIDOD d'Afers Internacionals, 36, p. 07. 1997.
- Patricio Guerrero La Cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. Escuela de Antropología Aplicada. UPS – Quito. Ediciones Abya-Yala 2002.
- Lévis-Strauss Artículo: El estudio estructural del mito. Journal of American Folklores. 1955.
- Robin G. Collingwood Idea de la Historia, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Max Weber Economía y Sociedad. Fondo de Cultura Económica de España, 1993.

- Theodor Adorno La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas "Dialéctica de la Ilustración" Fragmentos filosóficos" o "Dialéctica del Iluminismo" 1967.
- Néstor García Canclini Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos - Profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Plantel Iztapalapa, ciudad de México. 2002.
- Jesús Martín Barbero Industria cultural: capitalismo y legitimación. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, Gustavo Gilli, Barcelona, 1987.
- John Fiske Teoría de la Comunicación, Introducción al estudio de la comunicación 1985, Editorial Herder, p. 1-17.
- Edgar Morin L'Esprits du temps, Paris, Grasset. P. 104. 1962.
- Jürgen Habermas Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos. 1981.
- Xosé Pousa Conferencia: La radio digital, mucho más que un cambio tecnológico. La Era Digital: Primer Congreso Internacional de Comunicación. Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2009.
- Guillermo Guevara Artículo. Las Hijas de Nantu. 2012.
- Michael C. Keith Voices in the Purple Haze: The Radio Station: Broadcast, Satellite and Internet. Elviesier, 2010.
- Mario Kaplun Producción de Programas de Radio. El Guión – La Realización. Ediciones CIESPAL – Colección INTIYÁN. Editorial “Quipus” – Quito, Ecuador. Diciembre, 1999.
- Romeo Grompone Posibilidades y Límites de experiencias de promoción de la participación ciudadana en el Perú, Documento de Trabajo N° 132, Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2004.
- Héctor Schmucler y Orlando Encinas Entrevista con Jorge Mancilla Romero. Las radios mineras de Bolivia. México, 1982.
- Jorge Acevedo (Editor) Voces y movidas radio-ciudadanas. Itinerarios, experiencias y reflexiones desde la Coordinadora Nacional de Radio. Pág. 13-17. Lima, 2006.

- Carlo Scolari Narrativas Transmedia: cuando todos los medios cuentan. Austral Comunicación. Volumen 2, número 2. Universidad Austral. Buenos Aires.
- Francisco Godines Galay Revisitando el Radiodrama en la Actualidad. Comunicación y Medio. Nro. 31. Instituto de la Comunicación e Imagen, ICEI, Universidad de Chile, 2015.
- Gumucio D. Alfonso Haciendo Olas. Historias de Comunicación Participativa para el cambio social. New York: Rockefeller Foundation. Pp. 62.
- Milton Flores C. La Influencia de las radios comunitarias: Caso Radio Ayabaca. Tesis de pregrado en Comunicación. Universidad de Piura. Facultad de Comunicación, Piura, Perú, 2006.
- Oscar Espinosa Los pueblos indígenas de la amazonia peruana y el uso político de los medios de comunicación. Revista América Latina Hoy. Nro. 19. Pp. 91-100. 1998.
- Donald Browne Electronic media and indigenous peoples: a voice of our own? Ames: Iowa State University Press, 1996.
- Carlos Rivadeneyra O. Las otras radios: El Complejo escenario de la radio en el Perú. Universidad de Lima. Revista Contratexto Nro. 17. Pp. 217-234. 2009.
- Ernesto Lamas La Radio después de la Radio. Asociación Mundial de Radios Comunitarias América Latina y Caribe (AMARC ALC). Buenos Aires, 2011.
- Ricardo Haye Sobre Radio y Estética. Una Mirada desde la Filosofía del Arte. Revista Convergencia. Universidad Nacional de Comahue. Argentina. Setiembre, 2000.
- David Mamet Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama. Alba Editorial. 2011.
- María G. Castro Las celebridades y el espectáculo de la realidad: uso de los elementos del melodrama en la representación de la pobreza en el reality show: Vidas Extremas. Tesis Licenciatura. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2015.
- Alonso Alegría Manual Taller Vivero de Dramaturgia. Barranco, Agosto 2014.

- Roberto Flores La Radionovela Caraqueña del siglo XXI. Un espacio para la divulgación de clásicos de la literatura. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social. Caracas, 2009.
- Marta Colomina De las Crónicas de Indias a Cristal. Caracas 1993.
- Armand Balsebre El lenguaje radiofónico. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. Colección “Signo e Imagen”, 1994.
- Lunaidy Benitez La radionovela en Venezuela: reportaje al pie del micrófono. La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada? Reseña histórica de la radionovela en Venezuela. Tesis de Licenciatura en Comunicación por la Universidad Central de Venezuela. Setiembre, 1983.
- Víctor Turner Dramas sociales y metáforas rituales. Dramas, Fields and Metaphors, Ithaca, Cornell University Press. 1974, págs. 23-59.
- Luis F. Botero V. El conflicto como drama y ritual. Reflexiones sobre las luchas agrarias en Chimborazo, Ecuador. Gazeta Antropología. Abril, 2010.
- Olivia Velarde Los Arquetipos: Héroes y Antihéroes de los niños. Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Reis, 1992.
- Mircea Eliade El mito del eterno retorno. Mitos y Arquetipos. Traducción Ricardo Anaya. Editorial Emecé. Buenos Aires, 2001.
- Emilio Bustamante Los primeros veinte años de la radio en el Perú. Revista Contratexto Nro. 13. Pp. 206 – 220. 2005.
- Ministerio de Cultura Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios. Ministerio de Cultura del Perú, 2017.
- Raúl Riol CD “Musique des Awajún et des Wampis. Amazonie, vallée du Cenepa” editado por IWGIA y Nouvelle Planète para los Archivos internacionales de música popular del Museo etnográfico de Ginebra, 2009.
- Jaime Regan Mito y Rito, una comparación entre algunas imágenes Mochicas y Jíbaras. Investigaciones Sociales. Año III, número 3, 1999.
- Flavio Vera Los desafíos en gobernanza y manejo forestal comunitario de los awajún y wampis. Lecciones aprendidas. Soluciones Prácticas. Lima, 2014.

Perú: Análisis Etnosociodemográfico de las comunidades Nativas de la Amazonia, 1993 y 2007. Colección Análisis de Resultados. Instituto Nacional de Estadística e Informática. Fondo de Población de las Naciones Unidas. Lima, junio 2010.

- James Regan M. Hacia la tierra sin mal: La religión del pueblo en la Amazonia. 2da edición. Iquitos: CAAAP, CETA, IIAP. 1993.
- Luis Calderón P. Hacia una radiografía de los pueblos Awajún y Wampis del Alto Marañón, Amazonas. Proyecto de Conservación de Bosques Comunitarios (CBC) Lima, 2013.
- Juan de Velasco Historia del Reino de Quito. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (Original: 1789).
- Marcos Jimenez de la Espada Relaciones geográficas de indias. Perú. Tomo 2. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 184. Madrid: Ediciones Atlas, 1965.
- José Chantre y Herrera Historia de la Compañía de Jesús en el Marañón Español, 1637 – 1767. Madrid: Imprenta de A. Avrial.
- James Regan M. Los Awajún y wampis contra el Estado: una reflexión sobre antropología política. Investigaciones Sociales Vol. 14. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2010.
- Thomas Hobbes Leviatán. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. 1980.
- Michael Harner Shuar: Pueblo de las cascadas sagradas. Quito: Ediciones “Mundo Shuar”. 1980.
- Víctor R. Nomberto Relaciones de Género en la Sociedad Awajún. Investigaciones Sociales, Vol. 14 Nro. 24, pp. 19-35. UNMSM, Lima, Perú. 2010.
- Norma Fuller Relaciones de Género en la Sociedad Awajún. Investigación producida en el marco del proyecto “Derechos, Identidad Cultural y Participación de los Pueblos Indígenas Amazónicos: El Caso del Pueblo Awajún”. Care Perú. Primera Edición. Lima, junio 2009.
- Michael Brown Power Gender and the Social Meaning of Aguaruna Suicide. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland Stable. New Series, Vol. 21, Nro. 2. June, 1986, pp. 311-328.
- José María Guallart Entre Pongo y Cordillera: Historia de la Etnia Aguaruna-Huambisa. Lima: Centro Amazónico de Antropología de Aplicación Práctica.

- Lambayeque Introducción a la cultura Lambayeque. Oro de Lambayeque – Federico Kauffman Doig. Anda ceremonial lambayecana: iconografía y simbología – Paloma Carcedo. Colección arte y tesoros del Perú. Banco de Crédito. 1990.
- José María Guallart El mundo mágico de los aguarunas. Lima: CAAP. 1989.
- Pedro de Cieza Crónica del Perú. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Original, 1553.
- Guillermo Guevara Las Hijas de Nantu.
- Gustavo Solís Fonse Investigación: Tesoro de nombres awajún/Thesaurus. En el marco del proyecto “Identidad y Ciudadanía: ejercicio de derechos en la sierra y en la selva peruana. Primera edición. Setiembre 2012.
- Michael Brown Una paz incierta. Historia y cultura de las comunidades aguarunas frente al impacto de la carretera marginal. Lima: CAAAP. 1984.
- Jaime Regan Estructura y significado de los mitos amazónicos. En Investigaciones Sociales. UNMSM. Lima, 2004.
- Simone Garra El despertar de Kumpanam: historia y mito en el marco de un conflicto socioambiental en la Amazonía. Revista Antropológica Año XXX, Nro. 30, 2012, pp. 5-28.
- Fidel Torres Guevara Nugkui: Inspiración de las mujeres Awajún en el manejo de la Biodiversidad para su seguridad alimentario en el Alto Marañón. Editorial Saipe. Perú. Marzo, 2013.
- Elois Ann Berlín Aspectos sobre el control de la fertilidad entre los Aguaruna Jíbaro, Amazonas, Perú. En: Debates en Antropología, Nro. 5. Lima, pp. 141-153.
- Luisa E. Belaúnde Las visiones que dan fuerza: Shuar, Achuar y Awajún. En: El recuerdo de Luna: género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos. UNMSM. Fondo Editorial. Lima, 2005. Pp. 116-121.
- Sonia Montaña Mujeres indígenas en América Latina: dinámicas demográficas y sociales en el marco de los derechos humanos. Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía: CELADE. División de Población y División de Asuntos de Género de la CEPAL. Chile, 2013.
- Beatriz R. Huaroto Artículo: Mujeres indígenas awajún: una experiencia de proyectos de desarrollo desde una perspectiva de multiculturalidad. Revista de la Red Nacional de la Mujer Rural. Centro de la Mujer Peruana. Lima, Perú. Marzo, 2008.

- Luisa E. Belaunde ¿Indigenismos, ciudadanías? Nuevas Miradas. Serie Diversidad Cultural 7. Ministerio de Cultura del Perú. Viceministerio de Interculturalidad. Dirección Desconcentrada de Cultura Cuzco. Subdirección de Interculturalidad. 2014.
- Tarcila Rivera Zea Presidenta CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú. Wiñay Rimayninchik. Comunicación y Agenda Indígena. Guía para el fortalecimiento de un sistema de comunicación indígena, 2012.
- Liliana Valiña Medios de Comunicación y Pueblos Indígenas: abrir comunicación para escuchar diferentes voces. En conmemoración del Día Internacional de las Poblaciones Indígenas del Mundo. México, agosto 2007.
- Matías Vega Etsa Nantu, Pasión en la Amazonia. La primera radio película awajún. Trabajo profesional teóricamente fundamentad. Escuela Universitaria de Humanidades. Facultad de Comunicación. Universidad de Lima, 2015.
- Guillermo Guevara Las Hijas de Nantu. El intento de suicidio de las mujeres awajún desde sus contextos internos. Lima, 2011.
- Mariana Lacunza Estéticas digitales y nociones de identidad en el cine boliviano contemporáneo. Universidad Estatal de Ohio. 2011.
- Jack Lule News as Myth: Daily News and Eternal Stories. Media Anthropology. California. Sage. Publications Inc., pp 101-110. New York, 2011.
- Oscar Espinosa Los pueblos indígenas de la Amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación. Artículo en América Latina Hoy. Nro. 19. Pp. 91-100. 1998.
- Stalin Herrera El proceso de construcción de la identidad política del movimiento indígena ecuatoriano. Informe final del concurso. Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2003.

ANEXO – SINOPSIS GENERAL DE ETSA NANTU

Etsa Nantu es una comunidad awajún ubicada en lo profundo de la selva amazónica peruana. Sus habitantes se encuentran en medio de un “ipaamamu”, invitación en el que toda la comunidad viaja hasta cuevas lejanas para realizar las tradicionales cacerías de guacharos o tayus, invitados por la familia Ikam, una de las más antiguas de la región, conformada por el viejo Yankuan; su hijo Chimpa (Apu de la comunidad); Cecilio, hijo mayor que viaja por toda la Amazonía; Yunuik, lideresa y médico vegetalista; y Tsamajaen, hermano menor que estudia en Bagua desde hace dos años.

Mientras celebran en el bosque, Roberto Wisum Jintash, joven que vuelve después de años de estudiar medicina en la costa, llega a Etsa Nantu y la encuentra vacía. Viene a hacer su serum y sólo encuentra a Basilio, que se alegra al saber que reabrirán el puesto de salud. En ese instante, una mujer desesperada, trae a su pequeño hijo moribundo. Roberto, recién llegado y sin equipamiento, debe hacerse cargo de la situación. Junto a Basilio intentan auxiliar a la señora. El puesto de salud ha estado cerrado por mucho tiempo y Basilio no tiene la llave, así que sale a dar la voz de alarma al apu que está en el ipaamamu, mientras tanto, Roberto se hace cargo de la señora y su bebé.

En Bagua, Tsamajaén, hijo menor del Apu, pelea contra unos pandilleros locales, racistas e irrespetuosos. Tiene como aliado a su buen amigo Esteban, wampís de nacimiento. Tsamajaén suele juntarse con otros amigos awajún y wampís que viven en Bagua y están en constante contacto con mestizos. Ellos tienen una banda de música con la que fusionan ritmos tradicionales con música moderna. Al salir del ensayo, Tsamajaen invita a salir a Thalía, una chica mestiza de quien está enamorado.

En medio del bosque, Rogelio, profesor de la comunidad, intenta propasarse con Yunuik, la hija del Apu; ella lo rechaza y él la amenaza. En ese momento llega Basilio y cuenta lo que está pasando en la comunidad. El apu deja la celebración y parte hacia Etsa Nantu. Mientras Tsamajaen y Yunuik la pasan mal, Roberto consigue romper la puerta del puesto de salud, con la esperanza de encontrar lo necesario para salvar al niño, lamentablemente, por dentro está completamente vacío.

Roberto hace todos sus esfuerzos por salvar al niño que termina muriendo en sus manos justo cuando llega el Apu. La accidentada llegada de Roberto, genera la desconfianza de Rogelio y Yunuik. A pesar de esto, el Apu le permite seguir como encargado del puesto de salud y lo autoriza a realizar una vacunación contra la rabia en la comunidad de Nugkui, de donde venía el niño fallecido. Rogelio se opone.

Yunuik ve a Roberto en pesadillas, al despertar se encuentra con que su padre, el Apu, y se somete a sesiones de aconsejamiento con su abuelo, el viejo Yankuan, quien le revela su preocupación por el interés en las tierras de Etsa Nantu. Paralelamente, en Bagua, Tsamajaén improvisa sesiones de aconsejamiento frente a fotografías familiares.

Tsamajaén llega a la notaría donde trabaja y se encuentra con el pandillero Percy, con quien peleó días atrás, acompañado del Chango, líder de la pandilla, quien lo amenaza por meterse con su gente. El Chango está también interesado en Thalía. Al entrar a la notaría, Tsamajaén se encuentra con el misterioso Sr. Bruguera, quien hace negocios extraños con el notario. Todo esto le produce un mal sabor.

Roberto, José Luis y Basilio tratan de hacer una vacunación masiva en Nugkui. La gente tiene mucha desconfianza y prefiere no vacunarse: ellos están seguros de que la gente se enferma por brujería. Finalmente consiguen vacunar a un grupo de pobladores, y una mujer aprovecha el momento para decirle a Roberto que algo raro pasa en el monte, están haciendo un robo selectivo de plantas y pronto va a necesitar ayuda.

En Santa María de Nieva, Rogelio se reúne con Bruguera, hablan de un elaborado plan para apoderarse de Etsa Nantu. Al terminar la reunión le dan un frasco de veneno al profesor. Su misión es matar al Apu.

Roberto regresa a frustrado por la resistencia contra la ciencia. Durante una cena en casa del Apu, Roberto es encarado por Yunuik: lo desafía por menospreciar el conocimiento local. El viejo Yankuan ofrece su ayuda para encontrar visión: el “ajutap”. Esa misma noche, Roberto tiene pesadillas en las que cuestiona lo que está pasando: aparece una planta de toé y lo conmina a hacerse fuerte, le espera una importante misión.

En Bagua, Tsamajaén lleva a Thalía a pescar, bajo la mirada vigilante de Percy, uno de los hombres del Chango. Tsamajaén conquista a Thalía con una canción que ha escrito y la besa. Percy inmediatamente le informa al Chango. Tsamajaén es emboscado por el Chango y su pandilla, lo golpean cobardemente hasta dejarlo mal herido.

Roberto dirige los trabajos de rehabilitación del puesto de salud. Al pasar Yunuik, él la invita a conocer el espacio, ella no está segura pero finalmente accede, está impresionada. Roberto trata de besarla pero ella lo rechaza y se retira, no sin antes, reclamarle su falta de humildad y la forma en que ha perdido su identidad awajún. Todo empeora cuando Rogelio lo amenaza y le advierte que se mantenga alejado de Yunuik.

Rogelio se reúne con el Apu, quien lee una carta de Cecilio desde el Bajo Urubamba donde ha conocido a los Machiguengas. Rogelio exhorta al Apu a vender Etsa Nantu: el dinero los sacará de la pobreza y ellos podrán ser retribuidos por su trabajo. El Apu bota a Rogelio de su despacho y se queda pensativo: su gente necesita dinero pero él no quiere vender las tierras. Rogelio recapacita, hace las paces con el apu y le ofrece un vaso de masato envenenado. El apu bebe sin imaginar que lo han traicionado, empieza a sentirse mal pero se niega a admitirlo aunque su mujer, Orfelinda, lo nota. El veneno está haciendo efecto.

Thalía se horroriza al ver a Tsamajaén golpeado. Le dice que es mejor que no se vean más, pues el Chango ha amenazado a ella y a toda su familia. Thalia tiene mucho miedo. En Bagua, Tsamajaén y sus amigos forman una resistencia indígena contra los maltratos. Su nombre será “Los Sharianes” y no permitirán más injusticias contra ellos.

Basilio lleva Roberto a conocer la organización de mujeres que plantan, elaboran y envasan medicina natural. Roberto se amista con Yunuik, y ella le muestra el trabajo que hacen. En el camino encuentran huellas, al parecer se roban las plantas y Roberto se alarma: lo mismo le dijeron en Nugkui. Una lluvia repentina los obliga a esconderse entre árboles. Protegidos, se rinden antes sus sentimientos y hacen el amor. Horas más tarde, ya de noche, la lluvia se detiene y se encuentran cara a cara con los ladrones. Roberto toma fotos sigilosamente pero son descubiertos y perseguidos a balazos.

En Bagua, los Sharianes siguen al Chango y descubren que trabaja para el señor Bruguera comercializando drogas. Diseñan un plan para su venganza.

Roberto y Yunuik regresan a Etsa Nantu; el Apu está en malas condiciones y preocupado por la ausencia de Yunuik. El apu encara a Roberto y se niega a que este lo revise, Rogelio aprovecha para acusarlo de ser el causante del malestar el apu, la situación se tensa. En ese momento llega una notificación policial para el Apu, quien anteponiendo el interés comunal a su salud, sale a recibir a las autoridades seguido por la comunidad que se va sumando en el camino. La notificación avisa de un conflicto de propiedad, alguien quiere quedarse con sus tierras. El Apu, luego de hacer un llamado a la calma y la unión, se desploma y queda inconsciente en medio de la población. El caos se apodera del lugar.

En medio del desorden, Roberto y Yunuik llevan al apu al puesto de salud, mientras preparan su traslado al hospital en Bagua. Se convoca asamblea de emergencia presidida por Rogelio. Gracias a los votos comprados, Rogelio consigue ser elegido representante legal transitorio, y lo primero que hace es acusar a Roberto de brujería y de ser el responsable de la enfermedad del apu. Se inicia un juicio contra Roberto, con varios testimonios en su contra, gracias a los comuneros sobornados. El plan de Rogelio está muy bien urdido y Roberto sufre con impotencia el ser declarado brujo y expulsado de la comunidad con el desprecio generalizado de la población. El Apu está inconsciente pero estable, Orfelinda le lee una carta de Cecilio, desde territorio Airo Pai, en el río Putumayo.

En Bagua, Tsamajaen y los Sharianes se presentan en el concurso municipal de grupos musicales. Con Thalía en el público, Tsamajaen desafía públicamente al Chango antes de tocar y ganar el concurso. Después del concierto, Thalía y Tsamajaén se reencuentran, han pasado mucho tiempo separados y deciden irse juntos. El Chango va tras ellos, embosca a Tsamajaén, pero es enfrentado por los Sharianes. Luego de una peligrosa persecución en mototaxis, los Sharianes vencen a los pandilleros: Tsamajaén rescata a Thalía y el Chango es entregado a las autoridades.

Mientras tanto, en el monte, Roberto se prepara para una noche a la intemperie, y recibe la visita de Yankuan, trae ropa y comida, y le recuerda la importancia de alcanzar su “Ajutap”: se vienen épocas agitadas. Roberto replica que no es el momento, le ha prometido a Yunuik encontrarla en Etsa Nantu y va cruzar el monte para verla. Roberto se pierde y es mordido por una serpiente. Mientras que Yunuik y su madre llegan a Bagua llevando al apu convaleciente. Los Ikam se encuentran con su hermano Cecilio, ha vuelto de su viaje por la Amazonía para reencontrarse con su familia.

Rogelio sale de Etsa Nantu hacia la audiencia convocada en Santa María de Nieva para definir temas referentes a la propiedad del territorio. En la asamblea, donde también se encuentra Bruguera, contento e impaciente, se oficializa la venta de la comunidad ante el juez. José Luis y Basilio irrumpen en la sala para impedirlo pero es demasiado tarde: el señor Bruguera es el nuevo dueño de Etsa Nantu.

Tsamajaén está con Thalía cuando recibe una llamada de Yunuik para alertarlo sobre la salud de su padre. Tsamajaén corre al hospital. El doctor confirma el envenenamiento. El Apu reacciona y se alegra al ver a su familia unida después de años. Los Ikam se dan cuenta de que Rogelio está detrás de la venta de Etsa Nantu, y al Apu alarmado, pierde el conocimiento nuevamente. Yunuik llama a José Luis para que detenga a Rogelio.

Roberto, deshidratado por el veneno, cae sobre una carretera. Un poblador lo rescata y lleva a su casa para curarlo con hierbas y medicina natural. En sus desvaríos, Roberto se encuentra con el Apu, quien se despide y lo conmina a cuidar de su hija y la comunidad. Mientras tanto, el Apu se despide de Yunuik y le encarga defender Etsa Nantu, muere rodeado de su familia. Cuando Roberto llega a Bagua, Yunuik y su familia ya habían partido de regreso con el cuerpo del Apu. Roberto se encuentra con Thalía, viene a buscar a Tsamajaen, y ambos se ponen al corriente de la situación.

En Etsa Nantu se celebran los funerales del Apu, Yunuik crema el cuerpo de su padre junto a la casa donde creció. Luego encara a su pueblo, y los conmina a levantarse. Ha llegado el momento de responder y ella va a dirigirlos. Yunuik encabeza juicios populares en contra de la gente que vendió su voto a Rogelio en la asamblea comunal. Llega una

notificación de desalojo a Etsa Nantu, no tienen más que algunos días antes de que un contingente policial venga a sacarlos del territorio.

Roberto llama a José Luis, le explica que si consiguen probar irregularidades en la venta de Etsa Nantu, se puede anular la transacción. Thalía le presenta a Estaban, amigo de Tsamajaén quien trabaja en la notaría, y accede a conseguir pruebas de la compra ilegal. Roberto se comunica con Yunuik pero ya todo ha cambiado. Yunuik le dice que tienen que recorrer caminos diferentes. Roberto parte hacia el monte, en busca del anciano Yankuan para encontrar finalmente su visión. Mientras tanto, oculta en la jungla de Etsa Nantu, Yunuik llora por última vez, pues sabe que ya nada volverá a ser igual.

Cecilio sugiere convocar una unión amazónica contra el desalojo, conoce gente en todos los pueblos y puede reunirlos. José Luis se opone pues una convocatoria con esa prisa sería un llamado a la guerra. Finalmente Yunuik invita a José Luis a retirarse. El tiempo de paz ha terminado y ha llegado la hora de la defensa de Etsa Nantu.

Roberto encuentra a Yankuan en el monte y culmina su entrenamiento. En sus sueños de niño se encuentra con el Bikut, un mítico guerrero awajún, quien encara a Roberto su realidad: una mezcla de awajún y mestizo. Roberto debe saber sacar lo mejor de ambos, pues su misión es detener la violencia y poner orden en medio de la locura.

Por la mañana, Yunuik reúne a los pobladores de Etsa Nantu y les ordena hacer un llamado a toda la Amazonía para defenderse de las injusticias, el llamado es enorme. Roberto llega a Imaza, en donde ha acordado encontrarse con Thalía. El lugar es una locura, hay gente de toda la Amazonía, policías y helicópteros. En una conversación telefónica, José Luis le cuenta los últimos sucesos; ambos acuerdan hacer un esfuerzo conjunto para detener la violencia sin sentido.

Bruguera revisa mapas junto a sus hombres, cuando ve por televisión un flash en el que se informa del movimiento amazónico sin precedentes que se está produciendo en torno al desalojo en Etsa Nantu. Enfurecido, ordena mayor drasticidad y fuerza en el desalojo. No va a dejar que le quiten lo que con tanto esfuerzo ha conseguido.

Miles llegan a Etsa Nantu desde toda la Amazonía sudamericana. El sueño de Cecilio de reunir a toda la Amazonía se hace realidad, pero no es una unión alegre, sino una resistencia. Yunuik recibe a todos y toma las riendas de la gran movilización. No se van a dejar robar. Etsa Nantu es destruida y convertida en un fortín para albergar a todos los llegados y soportar el ataque de policías. Entre los llegados, llama la atención Ladislao, un personaje extraño que habla de temas políticos y siempre tiene seguidores.

Mientras la policía prepara el desalojo, el Señor Bruguera tiene todo planeado, ha infiltrado sicarios y matones, a la espera que las cosas se salgan de control para su beneficio. Anuncia que irá personalmente a supervisar los resultados con Rogelio desde su helicóptero privado.

Thalía llega a Imaza para encontrarse con Roberto, trae los documentos que prueban que el señor Bruguera ha conseguido los terrenos a partir de tramites ilegales con el notario de Bagua. Roberto y Thalía se contactan con una periodista, amiga de José Luis, que viene desde Lima para hacer una cobertura de los enfrentamientos desde un helicóptero. Roberto le muestra los documentos y la convence de que lo que tiene entre manos, no sólo es la noticia del año, sino que puede cambiar totalmente el resultado del conflicto.

Las fuerzas amazónicas se apostan en los alrededores de Etsa Nantu. En una explanada se encuentran frente a las fuerzas policiales. Yunuik y el jefe de la policía se entrevistan pero no hay acuerdo. Llega el momento del desalojo y ambos bandos se preparan para luchar. La violencia se desata, los policías disparan bombas lacrimógenas pero son sorprendidos por una unión amazónica bien organizada que repele el ataque. De pronto, armas de fuego son disparadas por Ladislao y sus hombres, todo se sale de control. Empieza una lucha salvaje que deja muertos y heridos en ambos lados.

Orfelinda, esposa del Apu, inicia un canto ánen por la paz desde lo alto del monte; mientras que José Luis entra a una radio y, consigue transmitir un mensaje de unión para todo la Amazonía; paralelamente, Roberto llega al campo de batalla en helicóptero, aterriza en medio y con las pruebas de la venta fraudulenta en mano, consigue detener la violencia.

El desalojo se cancela, las fuerzas policiales ayudan a los heridos y Yunuik se reencuentra con Roberto. Todo parece resultado hasta que llega Bruguera y Rogelio en helicóptero. Al ver todo está en paz y el desalojo cancelado, Bruguera enfurece, saca una ametralladora y dispara desde lo alto. El caos vuelve a desatarse. Rogelio no puede permitirlo más, y se enfrenta a Bruguera, el piloto pierde el control del helicóptero y terminan estrellándose en un cerro. La situación está lejos de tranquilizarse: Tsamajaén ha sido herido de bala.

Roberto y Yunuik llevan a Tsamajaén al puesto de salud y realizan una cirugía conjunta en la que combinan sus conocimientos de medicina tradicional y moderna. Extraen la bala y estabilizan la condición de Tsamajaén; ahora es necesario llevarlo a Bagua.

Al salir del puesto de salud, se dan con la sorpresa de que Bruguera ha sobrevivido y la comunidad quiere ejecutarlo junto a Ladislao. Yunuik, nuevamente al mando, conmina a respetar la vida de esas personas aunque no sean buenas, y los entrega a las autoridades y los exhorta a iniciar una nueva etapa donde la justicia los respete a ellos y ellos a la justicia. Al mando de toda la unidad amazónica, Yunuik hace un llamado a la unidad, a la necesidad de que todos nos respetemos a pesar de nuestras diferencias y a la necesidad de conocer nuestro pasado y mirar hacia el futuro para ser una nación constituida. Yunuik ya no es más una simple chica de la comunidad, es una mujer con fuerza y visión, una “waimaku” que sabrá guiar el camino.

Mientras tanto, Roberto vuela de regreso a Bagua para llevar a Tsamajaen al hospital. Al observar el paisaje de la jungla, Roberto está convencido completamente de su identidad: un awajún con influencia mestiza. Etsa Nantu es su hogar y allí piensa quedarse para formar una familia con Yunuik.

ANEXO - CAPITULO 24 AWAJÚN

NARRADOR

En nuestro último capítulo el desalojo de Etsa Nantu se convertía en una batalla campal entre la policía y la fuerza amazónicas. La violencia era provocada por infiltrados en ambos bandos.

Juju nagkamaj juwig aujmatui Etsa Nantu aentsji jija utsam policía amazónicojai manikmau nutikam makichik campua nunin jugaku. Juju maniamua juwig mai unumkajtin pachiintujan nunikaju.

Extracto cap.23 Esc.02

CAPITAN

Preparen bombas lacrimógenas ¡Fuego!

Disparos. Reacción de los indígenas.

YUNUIK

Ahora... Disparen!

GRITOS

NARRADOR

En medio del caos, Roberto llegaba en un helicóptero y lograba detener la violencia justo cuando se anunciaba que Etsa Nantu no sería desalojada.

Maakchau pampannayamunum, Roberto minau helicopteronum maniamun epegkeatatus dekas Etsa Nantu jetemaisui tusa chichamunum

Extracto cap. 23. Esc.08

ROBERTO

En mis manos tengo las pruebas de que la venta de Etsa Nantu es ilegal. Este desalojo no procede... Este desalojo no es legal!!!

NARRADOR

Todo parecía solucionado cuando, desde otro helicóptero, Bruguera abrió fuego contra la multitud. Rogelio estaba dentro de la nave, se enfrentó contra el mafioso y terminaron estrellándose contra un cerro no sin antes herir de bala a Tsamajaen.

Ashi epegkea inajnakjistai tamaunum tikich helicopteronum, Bruguera ipaatau aents tuwak ijunmaunm. Rogelio nuwî egketu nagkamnayau wainak takamnujai nuninak muja tuku tsainjau Tsamajainan balai tukutsuk.

Extracto Cap. 23. Esc.12

YUNUIK

Tsamajaén!!

ROBERTO

Esto es muy serio Yunuik... Rápido! Si no hacemos algo pronto, tu hermano morirá.

NARRADOR

Continuamos con "EtsaNantu – Pasión en la Amazonía"
"Etsa Nantu – Pasión en la Amazonía" emaji

Esc.2

EXT. EXPLANADA. DÍA

Quejidos de Tsamajaén. Preocupación de la gente.

NARRADOR

Un círculo de curiosos se había formado en torno al muchacho que agonizaba. Roberto y Yunuik estaban arrodillados junto a él.

Datsa chichaman umik dekamin ainaun tenteemtika umik pujujmaunum. Roberto Yunuikajai jegantaj tikishmatuj pujujsaju.

ROBERTO

Tranquilo Tsamajaén, tranquilo... (REVISA) Tiene orificio de entrada pero no salida. La bala todavía está dentro.

Imatipa Tsamajaina, imatipa... (NIIJU) tukumujig wâa ajawai tujash jiintukchae. Balak înitak tepejui.

Tsamajaen gime.

Tsamajain najaimak buutu

YUNUIK

¿Qué hacemos Roberto?

¿Roberto itujkatjiki?

NARRADOR

Roberto levantó la vista. El ataque de Bruguera había sido fortísimo. Había gente tirada en el piso agonizando, también habían cuerpos sin vida. Los pocos médicos de la policía hacían todos sus esfuerzos pero no eran suficientes para tratar a todos.

Roberto pagkai. Bruguera jeteelatmauk shiij ishamaintsatai. Aents nugkâa kakegak jakattak matsauaske nuwigtushkam jinaush matsame. Policía medicoji ainauk niita kakamun kakantiajme tujash ashi âentsnak tinamaj ampichajme

ROBERTO

Al puesto de salud... Pronto. Vamos a EtsaNantu !
Puesto salud...waamak. Etsa Nantu wemi!

NARRADOR

Roberto cubrió rápidamente la herida en el pecho de Tsamajaén, luego lo levantó con ayuda de algunas personas y partieron a prisa hacia la comunidad.

Roberto waamak Tsamajain detsepnum tukumun dukujkau, nutikâ inankiu tikich aents ñaigkam nutikâ waujûs comunidad wegaju.

Pasos. Voces. Gemidos de Tsamajaen.

Wekaemau chichamu, tsamajain buutmau

Esc.3

EXT. EXPLANADA. DÍA

Puerta que se abre. Pasos. Voces.

ROBERTO

Aquí, pónganlo, en la camilla!!!
Juju pegaka juwi aepsatajum!!!

NARRADOR

Roberto empezó a buscar entre sus cosas.

Roberto waji egkeamunm egau

Buscando cosas.

Waji egau

ROBERTO

Mis medicamentos. Faltan cosas. ¿Dónde está todo?
Mina ampijsa. Waji atsawai.¿ashi nusha wajukame?

COMUNERO

Lo siento doctor, no va a encontrar mucho. Después de que lo expulsaron, Rogelio hizo que botaran muchos de sus medicamentos.

Doctor wait anentajame dukap igkugchattame. Amina ajapjamawajmaya nuwik, Rogelio chichaak ampi ashi utsagtajum timayi

NARRADOR

Roberto miró a todos lados. Yunuik no estaba ahí ¿A dónde había ido? Juntó rápidamente los materiales que pudo y se acercó a al muchacho.

Roberto ashi añampaj niimu. Nuwig Yunuikak atsau. ¿Nusha tuwi weme? Wajijin wainmaunak waujûs ñajuak datsa jegaantau.

ROBERTO

Bueno Tsamajaén, no tengo todo lo que debería, pero vamos ayudarte, esta bien?... aquí vamos.

Ayu Tsamajaina, ajutmaya nunak ashi takaktsujai, tujash jaasta ñaigtajame, ayu tamek? Jasta niismi

YUNUIK

Espera!

Jasta!

NARRADOR

Yunuik acababa de llegar al puesto de salud y traía una serie de hierbas y productos de medicina natural.

Yunuik puesto saludnum wee ikamia ajak ampin tinamaj najanamun ñajuak jukî tantau.

YUNUIK

Esto lo hacemos juntos. A tu modo y al mío.

Juka amijai jimajka ampiami. Ame takataijum minaujai.

ROBERTO

Vamos.

wemi

NARRADOR

Ante la mirada de todos, Roberto y Yunuik empezaron a trabajar juntos sobre el menor de los Ikam.

Cubrieron el cuerpo del joven con musgos húmedos y hongos que ella había traído, dejando sólo la herida de bala al descubierto.

Luego de limpiar bien y estudiar los órganos que pudieran estar comprometidos, Roberto aplicó una inyección de anestesia local y procedió a extraer la bala.

Ashi wainmaunum, Roberto Yunuikjai, takinak pujujsaju Ikama uchiji muntsu inajnaku akinaun.

Îñashîin ashi duka, esem aina nii Yunuik ikaunmamujin, bala tukumunak antintsuk.

Nutikamtâi shiij jaupij nuwî wajig maakchau emaminkita nuna aujtus, Robertoshkam anesthesiayai iju nutikâ bala tishipjutan nagkamau.

Gemidos/**Buutu**

NARRADOR

Yunuik asistía la intervención y calmaba a su hermano con sus hierbas. Luego de algunos minutos el doctor extrajo la bala. Un chorro de sangre empezó a brotar. Yunuik utilizó algunos compuestos naturales para detener la hemorragia. Una vez contralada, Roberto le aplicó un desinflamante por vía intravenosa. La situación se normalizaba lentamente.

Yunuikak nii dupayau ampiamujin niyaku nutikam umañiishkam najaimamujinak bikipau. Nutikai imachik asa doctorshakam bala jijkiu. Nutikam numpanak sujut wajakiu. Nunitai Yunuikshakam ikamia najanamun jujuki ampiau numpa puwamun degajti tusa. Nutikâ umikmatai, Robertoshkam iyamaun chuwipajti tusa kuntunum iju. Nutikam imachik maak dekafeu.

Voces ruido desde afuera.
Agaa chichamu antugu

NARRADOR

En este momento la puerta se abrió y la bulla aumentó. Había un gran alboroto en la calle. Thalía entro muy preocupada.
Nutikainaig waiti ujaniu nuniag pampamu nagkamnau. Agag maniamu asau imaniajtai Thalíashkam puyatki wañau.

THALIA

Tsamajaén!!! ¿Qué te ha pasado?

ROBERTO

Tranquila Thalía... Tenemos esto bajo control pero si no vas a estar calmada es mejor que te retires.

Imanipa Thalía...juwig kuitamainak matsamtainawai wainka imanipa ûntsu ame nuniachkumek dekas wakitkita.

(A la gente)(aentsun)

Por favor, cierren esa puerta y pidan silencio! Que salgan todos. Esto es serio.

Wait anejasjum anu waiti epentajum nuniakjum takamtak ijuntsatajum tita! Ashi jijnjatnume. Juka wake mesemjai.

YUNUIK

Tu no, Thalía. Acércate... Tómale la mano. Pero guarda la calma.

Atsa amek, Thalía tantata...uweje achijkata. Tujash puyatkaipa.

NARRADOR

Thalía cogió la mano del joven mientras Roberto cosía lentamente la herida. Todos estaban en silencio y concentrados dentro del puesto de salud. Thalía se mordía los labios de los nervios pero no hacía ruido alguno.

Roberto fue terminando de suturar lentamente la herida. De pronto Tsamajaén gimió y abrió lentamente los ojos. Todos lo miraron expectantes. El recorrió el lugar con la mirada, miro a Roberto, a su hermana y finalmente a Thalía.

Una sonrisa se le formó lentamente en los labios.

Thalía uchi uwejen achijkau nuniai Roberto tsupikmaun diipas apijtau. Ashi bitat matsatu puesto salu utsana. Thalía weni esau ishamak nuna nuniakush bitat eketu.

Roberto kuwiman dipas apijuj umiau. Nutikâ nagkanai Tsamajainchakam buutk tiki diipas niimiu. Nunitai tikich ainaush niinau nutikan ashí esegaj niimas, Roberto niiyau, aikasag umañinchakam nunik nagkanak Thalían

TSAMAJAEN

Ves? Te dije que ibas a venir a mi comunidad.

Wainmek? Wiika juwi mina comunidajui taatnaitme timajame

NARRADOR

Tsamajaen quiso reírse pero terminó haciendo un gemido de dolor.
Tsamajain yushijtakama najaimak ejetuk nagkaankau.

ROBERTO

Tranquilo. Tranquilo. Descansa..

Make. Make. Ayamjata

NARRADOR

En ese momento la puerta se abrió de nuevo y apareció Orfelinda desesperada, venía con Cecilio.

Nuniai ataktu waiti ujanui nunikmatâi Orfelinda puyatki Ceciliojai minau.

ORFELINDA

Mi hijo. Déjenme ver a mi hijo... (LLORA) Tsamajaen! Hijo!!! ¿Qué te han hecho?

Mina uchij. Inaitustajum mina uchijun wainkatjai (BUUTU) Tsamajain! Uchiju!!! ¿itujtamkaje?

NARRADOR

Yunuik abrazó a su madre.

Yunuik dukujin pagkuku.

YUNUIK

Tranquila mamá. Es una herida de bala... Es muy serio pero está fuera de peligro. Hay que llevarlo al hospital ahora mismo.

Imatipa dukuwa. Auk kuwimai bala tukumu...puyatjumainai tujash nunak nagkaekine. Yamaikiuch hospital jukimi.

ROBERTO

El helicóptero!!Tenemos que llevarlo para allá.

Helicoptero!! Atu jukimi

THALIA

Yo voy con él.

Wii niijai wetajai.

ROBERTO

Vamos !!!

Wemi!!!

NARRADOR

Con ayuda de algunos comuneros levantaron a Tsamajaen de la camilla y salieron todos juntos del puesto de salud.

Comunero ainau ñaigkam Tsamajainan pegaknum patainiaj juwinau nutikiajtai puesto saludnumia jinaj niinau.

Esc.04

EXT. ETSANANTU. DÍA

Ambiente comunidad/**Comunidadnum matsatmau.**

NARRADOR

Pero al hacerlo se encontraron con algo que no imaginaban.

En la plaza principal, la comunidad y las fuerzas Amazónicas tenían amarrados a Bruguera y Ladislao y los torturaban públicamente.

Estaban casi desnudos, con el pelo cortado, ensangrentados y terriblemente magullados.

Nuna nutikkamaj igkugkaju makichkish anentaimjachmaujai.

Plaza ejapeen Comunidadnumia nuwigtu amazónicas âatus

Bruguera Ladislaojai achikaj ijunmaunum asutinak matsamtau.

Jaanchjinak ashi utsantuk, awata awajaj numpanak tsaenmitkaj puyatjumainun tuntuumtikaj.

COMUNEROS

Justicia comunal !! Muerte a los traidores !!!

Comunidad iikmawai!! Sujujatnuk kajeenkati!!!

YUNUIK

¿Qué es esto?

¿aush wajimpaya?

COMUNERO 1

Encontraron vivo al señor Bruguera; fue el único sobreviviente del choque y ahora la van a matar. A Ladislao también, parece.

Sr Bruguera aunak iwaku wainkaje auke maniamunum eweemjauk yamai aunak mawajtatui. Ladislaonashkam.

NARRADOR

Yunui y Roberto se miraron preocupados. Los dos hombres estaban muy maltratados y la gente los seguía golpeando con una rabia y satisfacción interminables. El comandante Castilla miraba todo desde

la distancia sin saber qué hacer. La prensa también estaba ahí registrando todo.

Yunuik Robertojai pujatus niininau. Mai shiij maakchau awajsaju imatjuamunak aents ainauk shiij suwi tsagkujchamnun anentaimtusaj suwimainau. Imatikiajtai comandante Castilla ikaag wajas niyau itujkatki. Nuwigtushkam chichaman estejnushkam nuwî matsatu ashi niita wainmaun agag juwinak.

Gritos, alboroto.

Untsumau pampanmau

BRUGURA Y LADISLAO

Basta!!!! Por favor, basta !!! Piedad!!!

Make!!! Wait anejasum make!!! Wait anenjutajum!!!

YUNUIK

Espérenme un momento.

Imachik dakajsatajum

NARRADOR

Yunuik se alejó del grupo y acercó al círculo de gente. Eran cientos de personas enojadas, una fuera imparable. Se paró en medio de todos y levantó la voz.

Yunuik ijunja wekaemujin kanaku nunik aents ijunaj matsatmaun jegaantau. Kuwashat aents kajej natupaakchamin wajas matsatu. Ashi ijunmaunum ejapeen wajanta senchi untsamak chichaku

YUNUIK

Hermanos ¿Qué están haciendo?

Umaaj ainau ¿waji aikajme ?

COMUNEROS

Justicia comunal !!!! Que mueran!!!

Comunidad iikmawai!!! Jinaatnume!!!

Gritos

Untsumainau

YUNUIK

¿Es que no hemos aprendido nada? ¿Quieren derramar más sangre?

¿iik shiij unuimakchaji? ¿ataktu numpa ukajmi tajumek?

GRITOS QUEJAS

Untsumau ejetmau

YUNUIK

Esúchen!!! Quiero que pensemos bien lo que ha pasado hoy día: La policía dio un paso atrás en el desalojo y decidió no matar. Creo que es justo que nosotros hagamos lo mismo: No matemos a estos traidores. Vamos a entregarlos a la policía para que la Ley se encargue de ellos.

Antuktajum!!! Shiij anentaimjami yamai waji nagkaemakne: policía aents jittatamaunum ukunum waketainak magkajtamunash inajnakaje. Iishkam nutiksaik inaimainitji. Sujujatnush maachmi. Juka jukî policíanum sujukmi nutikam nuwî Ley niitanak niistinme.

MAS PROTESTAS. QUEJAS.
NUNI SENCHI KAJEAMU

NARRADOR

Roberto estaba muy asustado. Yunuik se estaba poniendo entre dos criminales y cientos de personas enardecidas. En cualquier momento podrían agredirla a ella también y todo se saldría de control

Roberto shiij ishamkajtuku. Yunuik mai magkajtin aina nuwî ejapeen wâjânmatai kuwashat aents ainauk kajejaju. Namput awajainachi niinash nutikmainnak tujash nuniakjan ashi maakchau jugamain ainau.

YUNUIK

¿No se dan cuenta? Esta es una gran oportunidad para todos: Hoy la justicia nos ha escuchado. Se dio cuenta de su error y detuvo el desalojo. Es justo el momento para demostrar que nosotros también podemos ser flexibles, que también podemos escuchar... Que es posible encontrar puntos de conciliación!!!

¿atumek anentaimja niimtsujmek? Yamaik jeganji ashi waji nutikmainita nuwî: yamaik ayamjumamunash dekajtamawaje. Anentaimaj niinawai dewakmaujin nuniak jijattan nagkaankaje. Jutiish katsunja chicham epegmaina nunu iwaintumainnum jeganji, nuwigtushkam antujmainitji...nuniaku chichamai tsagkujnaimainitji!!!.

COMUNERO 1

La justicia no sirve !!!
Justiciak wainkañai!!!

COMUNERO 2

Los van a soltar. Mátenlos !!!
Akupkajtatui. Maatajum!!!

YUNUIK

Claro que la justicia falla a veces, lo sabemos bien. Pero la nuestra no es mejor.

Aquí está la prueba: el doctor Roberto Wisum Jintash fue expulsado hace unas semanas por brujo y por asesinar a mi padre, pero sabemos que es inocente.

Ya no somos niños. No podemos estar pensando que la justicia comunal no comete errores. Por supuesto que los comete y es natural: No existe un sistema perfecto!!!

Pero si queremos avanzar y si queremos ser un pueblo unido, tenemos que aprender a confiar. Si queremos que se nos respete también tenemos que respetar.

La democracia no significa que las cosas sean solamente como nos gustan, significa que hay reglas iguales para todos. A veces nos favorecen, otras no. Pero nadie es superior o inferior a nadie. Igualdad.

Dekaske justiciak dewatnash dewauwai, nuka dekaji. Tujash ii wajukeaji jujuka maakchawai.

Juwai iwainamu: doctor Roberto Wisum Jintach tunchi tusa nuwigtuushkam mina apajun maamtai jiiki ajapam tsawan nagkaesae tujash nunuka yamaik nuninchawai.

lik uchichuitji. Yamaik justicia comunal dewatsui tusa nunu anentaimtu pujumaitsui. Dekaske dewatain tukee dewakmawai.

Atsawai iman dewashtainchuuk.

Tujash eemkatasa wakegakuik yaakat ijunaj matsamin ainau ematajtakuik unumajmi antujnyat. Ajaantus niijmasti takuishkam ajaantusa niisajmi

Democraciak ii wajuk wakegaji nunuke ati tichamui, nuwig ashi umikajtin ainau umikmawai. Ayamkajtaush awai nuwigtuushkam ayamkajtachushkam tujash nuwig yakita imanush nuniachkus imanchaush tumainuk atsawai. Ashi betekaitji.

NARRADOR

La gente escuchaba a Yunuik con atención. Los ánimos se habían calmado un poco.

Aents ainauk wake meses Yunuika antujuinau. Suwijnak imachik tsagkuinau.

YUNUIK

Acá tenemos a dos caras de la misma moneda:

Por un lado, un empresario corrupto que cree que todo está a la venta, que no reconoce los derechos de los otros y que es capaz de robar y matar con tal de apoderarse de lo que quiere.

Por el otro, a un agitador que aprovecha cualquier oportunidad para que las cosas se salgan de control y todo se desestabilice. No quiere soluciones, sólo quieren caos y destrucción porque le conviene. El

también es capaz de robar y matar con tal de que las cosas salgan como quiere. No queremos a ninguno de estos extremos.

Hermanos, nuestra situación complicada: Vivimos entre la tradición y la modernidad; entre la pobreza económica y la riqueza de recursos; queremos progreso pero no queremos cambiar. Es difícil.

La vida se basa en el cambio... y siempre vamos a tener que estar tomando decisiones, tratando de buscar un equilibrio.

Pero si queremos que la ley nos proteja de enemigos como estos debemos aceptarla ley, incluso cuando a veces no nos deje hacer lo queremos.

Juwi awai kiichak nunu yapinmak umikmau:

Nagakamchak kuwichkijtín kasa ashi sujutaintskai tamau, tusa tikich ayamjumaka pujutajinak antujchau nuniak kasamak magkajtinai itujkatki nii wakegamu juwaush nuniu asa.

Tikichnum makichi chichaman dapamkajtin pujut maakchau ati tutitaj awajkajtin. Chichama epegtanash dakitin, tutitj pujutan anentaimtin. Niishkam kasamak magkajtuatus wakeyin wajuk nagkaankatin nunash anentaimtuchu. Nunin ainauk yamaik atsmatsji.

Umaaj ainau, jutiik utujchatnum jeganji: sujunitmum nuwigtu yapajintainum, nujantai waittanum nuwigtu tajimtamea matsamtainum, wakegaji tajimtamet nuniakuish yapajiintsuk. Utujchatai.

Pujutak yapajiinta nunuwai... tuke juka chichamjittaji pegkejnum pujuta nunu egaku.

Tujash ley ñaimpakti iina shiwajinish yamai wajukeyaji juju antujkami, nuwintushkam nutikmainchau nutikajinish esetamati.

NARRADOR

Yunuik miró a la multitud amazónica que la miraba en silencio y con respeto. Sentía una fuerza poderosa dentro de sí, un fuego interior que la guiaba. Miró directamente al Comandante Castilla.

Yunuik amazónico ainau bitat ijunas niima ijunun ajaantus niiyau. Nuniak nii dekapsamak paan kakajam anentaimmamu initkats jii kegaak ewkawa tumain comandante jikatus niiyau.

YUNUIK

Señor Comandante:

Hago entrega pública de estos dos criminales a la policía y exijo que se cumpla la ley. El pueblo amazónico entero es testigo y usted responsable de que todo salga como debe.

Sr.comandante:

Aents ijunmaunum juna jimaj magkajtinum polician suwajai nutikakun segajai ley umiktii tusan. Amazónico ainau wainainawai nuwîgtu ametme anajmamumek jusha wajuk nagkaanmainita

Comentarios
chichainau

NARRADOR

El capitán de policía avanzó lentamente hacia donde estaban los dos hombres en un ambiente de tensa calma. La gente le fue abriendo paso, con una mezcla de desconfianza y respeto. Finalmente llegó hasta el medio del círculo.

Kajenayatak tsagkuj matsatmaunum policia capitanejishkam wegau tiki niipataik jimaj aents ijunmaunum. Aentsuk nagkeamaktinjin tupantainau dekaskeapi tuwinachiatak ajaantus ninak. Nuniak aents tentenamunum ejapeen jegan wâjântu.

COMANDANTE CASTILLA

Es Usted una gran líder, señorita Ikam; esto impresionado. Me encargaré personalmente de estas dos personas sean debidamente castigadas. Tiene mi palabra de honor.

Amek shiij kakajmaitme, muntsujta ikama, anentai jegajchajame. Juju jimaj aentsua junak wii suwimka suwaku niistajai. Chichamjua juke antujtukta.

NARRADOR

El capitán y sus hombres se llevaron a Bruguera y Ladislao bajo arresto. En su corazón, Yunuik sabía que podía confiar en el comandante Castilla, quese haría justicia y que ambos hombres pagarían por sus crímenes.

Capitan aentsjijai Bruguera Ladislaojai achik jukiaju. Yunuik nii anentaimsag Comandante Castillo dekaskeap jimaj aentsua juka dekas justician umimtikattawa tusa nuwig anentaimtau.

Esc.05

EXT. EXPLANADA. DIA.

NARRADOR

Yunuik miró entonces hacia el puesto de salud, varios metros más allá. Su madre, Thalia y Roberto la miraban en silencio, orgullosos y expectantes. Tsamajaén seguía en la camilla y tenían que partir al hospital.

Ella quería ir con ellos, quería estar con su hermano y su familia, pero en ese momento no podía. La comunidad necesitaba a su líder.

Por fin entendía a su padre fallecido y el terrible dilema de tener que cuidar de una familia y ser, al mismo tiempo, el responsable de un pueblo entero. Había terminado de convertirse en Apu.
Desde el medio de la plaza les hizo un breve gesto con la cabeza.

Yunuik puesto salud niyau, nuwí imuu ekemak. Dukují, Thalía nuwigtu Roberto bitat ijunas wajuu emematus niinau. Tuja Tsamajainak pegaknum hospitalnum wetatak tepau.

Yunuikak niitajai wetajtus anentaimu, umañijai nuwigtuu pujutan pujustatus waakegau, tujash nuniayatak nuwigkik wemainchau dekapeu. Comunidadji chichamtinun atsumau asamtai.

Nuwi nagkanak aneaju apaji jakawa nunu chichaak pataim ñaigtin ata nuniakum ashi comunidadjum jetemjukta. Nuniakum amesh apu wajastin ataa.

Plaza ejapeen wajas tutpnik buukê wampaimak anentaimta sukajtusú.

ROBERTO

Vamos. Ella no puede venir ahora.

Wemi. Niig yamaikik minimaitsui

NARRADOR

El grupo partió a llevando a Tsamajaén al helicóptero.

Mientras se alejaban, Roberto y Yunuik se miraron largamente a los ojos. Sabían que tendrían que separarse una vez más pero que muy pronto volverían a verse y que, desde ese momento en adelante estarían más unidos que nunca.

Ijunaj matsatushkam Tsamajainan helicopteronum juwinau.

Roberto Yunuikajai ukuninak niinikaj atushat amamkiaju.

Niitak nekaninau ukuniktinak tujash ataktu waamak wainiktinjinashkam, nunikaj ajumaish ukuniikchatnun anentaimainau.

Pasos que se alejan

Wekaesa wegamu atushat antugu

NARRADOR

Lo último que los Ikam vieron antes de desaparecer por el camino fue cómo Cecilio se paraba en lo alto de una tarima para dar un mensaje a las miles de personas que se habían concentrado:

Ikam ainaushkam wainikaju jinta shinak kanatsuk Cecilio pegakmun wajai wajas aents shiij kuwashat tuwakmaunum wajan chichaman etseju.

CECILIO

Hermanos amazónicos: desde que se tiene memoria, jamás nos habíamos reunido para conocernos, a pesar de haber pasado por los mismos sufrimientos: epidemias, abusos, esclavitud.

Este primer Ipaamaamu será recordado como “La Defensa de Etsa-Nantu” y nos compromete en una visión: avanzar hacia el futuro en busca de tiempo nuevo, en que seamos protagonistas y ciudadanos, no subalterno, salvajes o ciudadanos de segunda.

Somos peruanos y amazónicos. Esa doble condición nos obliga a aceptar muchas cosas, y a asumir que no todo es como queremos; pero también obliga al país a conocernos, respetarnos y aceptarnos de un modo digno y con respeto.

Amazóniconmaña yatsuj ainau: nagkamsa anentaimjamua nuwig junikaits ijunjatnaitji tuuk anentaimjachmawai, ñaunchuk waitiamun jumamtin nagkaemakiuwai: jata, wainka takatai nuwigtuu wainka imatai.

Juju yama ipaamaj juka ajumaish Etsa Nantu ayamjaku niimajmau aneaku: yamajma nunu wekaetaku etsejkatnaitji tujash wainka inashtai kuntinjai betel chichajchatai aents segunda tamaukesh achatnaitji.

Jutiish peruanuitji nuwigtuu amazónicos. Juju jimak nugkanum pujaj nunu sumimtijamui kuwashat anentaimtanum, ashi ii wakegamua nunuchawai, nuniayatak paisan inawai atak antujtamkatnun nuwigtu ajannaisa niniistina nuna.

TEXTO SE FUNDE CON SIGUIENTE ESCENA.

ESC.04

INT/EXT. EXPLANADA. DÍA.

Ambiente, vuelo, onírico.

NARRADOR

Mientras el helicóptero se alejaba volando hacia la civilización, Roberto veía Etsa Nantu hacerse cada vez más pequeña. Las fuerzas de la policía se retiraban y la multitud de personas se iba a convirtiendo en diminutos puntos en medio de una geografía inmensa y majestuosa.

¿Qué vendría ahora? ¿Cuál era el siguiente desafío que tendrían que enfrentar?

El viento le golpeaba la cara y él miraba la Amazonía asombrado: Se extendía en todas direcciones y era interminable. Los ríos, las montañas, los árboles, el cielo... Todo un solo hogar que tenían que cuidar y proteger: Su hogar. Había vuelto y nunca más se iría de allí.

Un par de lágrimas cayeron de sus ojos y se perdieron en el viento mientras el helicóptero se alejaba hacia Bagua y el aire iba quedando nuevamente limpio y en silencio.

El futuro es incierto pero debe afrontarse con confianza y optimismo.

Nuniamunum helicopteroshkam wajaki wegau apach matsatmaunum, Roberto Etsa Nantu ikaa wegak piipich wantinun. Policiaskam waketuinu, aents imanik tuwainush imau ikam wegajush maanchuch jugau. ¿yamaish wajig miniti? ¿nuwigtuush wajimpe kakanja jetemjuktinush?

Dase senchi dasentak yapiin tukuju nutikam niig jikatus amazonian niyau: wajas ashi nagkaanmainchau wegajun namakan, ikaman, numi wegajun nañaimpin âatus niyau...nunu niina jee anentaimtus ajumaish kuitamkatin. Nuniak nuwig jiinkig ukukchatnun anentaijau.

Dase imaniamunum ûjûmak jiiin negaikin buuti ajapeu helicóptero Bagua wegak amamtai nuniai daseg mekgagu nutikak bitat pegkej ukukiu.

Ajumaya nunuka dekaskechutskaitai tujash jikattsa jetemjukmau amainai.

"Solo seremos nosotros mismos si somos capaces de ser otro"
"iik jutiik aajmi nuwintushkam iikitku tikichish amainitji"

Octavio Paz

FIN DEL CAPÍTULO 24

FIN DE

"ETSA NANTU - PASIÓN EN LA AMAZONÍA"

RESUMEN EJECUTIVO DEL DIAGNÓSTICO SOCIAL, CULTURAL Y COMUNICACIONAL Y LINEA DE BASE QUE SE DESARROLLÓ EN LAS COMUNIDADES AWAJUN Y WAMPIS PARA EL PROYECTO RADIONOVELA. AGOSTO 2011.

Se difunde el presente documento en cumplimiento del Convenio N° 169 de la OIT y de la Ley de Consulta Previa.

EL SIGUIENTE ES EL LISTADO DE TEMAS PRINCIPALES EXPRESADOS EN EL DIAGNÓSTICO. SE TOMÓ UN CRITERIO ESTRICTO DE PREFERENCIA, SE APLICARON MÁS DE 100 ENCUESTAS DE ACUERDO A UNA MUESTRA CIENTÍFICA CORRECTAMENTE DISTRIBUIDA.

TEMAS:

- 1-Cómo conseguir dinero. Extrema pobreza.
- 2-¿Por qué AIDSESEP no visita cada comunidad? ¿Por qué ORPIAN no visita las comunidades permanentemente? Solo se reúne con las Dirigencias pero no con las comunidades.
- 3-Venta de productos. Formas productivas distintas y rentables. Sostenibles. No a los talleres de las ONGs. Necesitamos mejores precios. Estos temas son urgentes pero los líderes no saben cómo resolverlos. ¿O tal vez no se resolverán nunca?
- 4-No se puede hacer agricultura intensiva en la Amazonía. No sabemos cómo hacer dinero con nuestros productos.
- 5-Los proyectos fracasan porque hay una mala alianza entre dirigentes y ONGs. Hay malos dirigentes. No están capacitados
- 6-¿Cómo conseguir dinero? Este es nuestro principal problema. Antes de las comunidades no lo necesitábamos pero ahora sí, por eso hay que comparar la cultura Awajun y Wampis del Pasado, del Presente y cómo vamos a ser en el futuro Necesitaremos nuevas Visiones de Poder y de Futuro. Es importante retornar a las enseñanzas del Héroe Cultural Bikut.
- 7-La carretera. Los precios son muy altos. No podemos sacar ningún producto porque no hay mercados, pero si nos juntamos todas las comunidades podemos sacar nuestros productos en grupo hasta Bagua o Chivilavo con una carretera mejor.
- 8-¿Que son los certificados de captura de carbono? ¿Nos pueden servir para salir de la pobreza o conseguir dinero?
- 9-Bikut nos enseñó la salud y el uso de las plantas pero todo eso se ha olvidado y ahora las comunidades están todas cochinas, desorganizadas. Necesitamos un nuevo Bikut.
- 10-Hay que volver a tomar Toe para Visiones de Poder y de Futuro pero para adelante, para resolver nuestros problemas de desarrollo.
- 11-Es necesario tener nuevos Apus, justos, creadores y capacitados para generar desarrollo.
- 12-La inutilidad de las intervenciones externas a través de ONGs y Organismos Internacionales. No hay becas para que se profesionalicen los jóvenes. Necesitamos más profesionales indígenas.
- 13-Estamos en extrema pobreza y muchas comunidades no tienen servicios de salud, educación, agua, luz eléctrica y otras necesidades básicas. Así no podemos avanzar nunca.
- 14-Violencia familiar. Abandono de los padres a los hijos. Hay muchos niños huérfanos. La poligamia es un problema que afecta a las mujeres y ahora los hombres dicen que no es poligamia sino sacada de vuelta como hacen todos los mestizos. Eso provoca el envenenamiento.
- 15-La poligamia ¿Por qué se sigue practicando?
- 16-Planificación familiar. Educación sexual. Educación psicológica intercultural.
- 17-Qué otros proyectos pueden haber para las mujeres que no sea la artesanía porque hay mucha artesanía en Lima y otros lugares del Perú. Tenemos que saber usar nuestra biodiversidad y hacerla productiva y sostenible.
- 18-El grito de los hombres a las mujeres. Cómo poco a poco el hombre va cansando a la mujer hasta que ella no resiste.
- 20-El abuso de los mayores a los jóvenes sobre el enamoramiento. El enamoramiento. Cómo era el enamoramiento antes y como es ahora y los problemas que hay. Cómo resolver este tema.
- 21-No entendemos muy bien porque los viejos y los viejos antiguos siguen creyendo en las matanzas, la hechicera y la brujería.
- 22-Los Puestos de Salud no nos entienden a los indígenas. Algunos sí, pero la mayoría no. Hay mujeres que están recuperando el uso de las plantas medicinales.
- 23-Explicar al mundo qué eran los guerreros clásicos de antes porque muchos creen que eran asesinos y reducían cabezas por gusto. No entienden esas antiguas historias.
- 24-Las niñas y como deben aprender los cantos Anen que es algo muy importante en la cultura y se está perdiendo.
- 25-Violencia familiar. Las abandonadas. Las engañadas. Los chismes.



- 26-Recientemente ha ingresado el homosexualismo entre los varones. Hay ITS y VHS y también sífilis. Necesitamos recuperar la antigua sociedad sanitaria para tener una buena salud y vivir bien.
- 27- La radionovela debe revisar brevemente las historias de: Nantu, Etsa y Nugkui, Suwa e Ipak, Bikut, y otras historias que formaron nuestras culturas. Eso fortalecerá la identidad y servirá para las nuevas generaciones.
- 28-¿Cómo podríamos hacer para que se formen nuevos líderes que no estén buscando los talleres de las ONGs para los viajes y viáticos y no toman en cuenta a las comunidades? No hacen Asambleas donde explicar a toda la comunidad lo que aprendieron.
- 29-El problema de salud más grave es la desnutrición crónica infantil porque ya no hay que cazar ni recolectar y los alimentos de los programas sociales son malos y no garantizan calidad.
- 30-¿Cómo hacer que las niñas y niños sepan que tienen derechos y deberes y hacerse respetar sin discriminación? Los mestizos ven a los Awajun y a los Wampis como a salvajes. Eso no puede ser. Hay racismo y discriminación.
- 31-Hay que comparar lo bueno y lo malo de la Cultura Awajun y Wampis. lo de antes y lo de ahora, y resaltar en la radionovela cosas buenas que se han perdido como el Aconsejamiento, por ejemplo. Las ceremonias de aseo, etc.
- 32- Es necesario destacar la historia de una lideresa Awajun que haya contribuido al desarrollo de las mujeres.
- 33-Que los jóvenes estudien pero consigan trabajo. Estudian carreras que no sirven y no tienen preferencias en los gobiernos regionales y locales.
- 34-Que los autores de la radionovela en base al diagnóstico también propongan soluciones.
- 35-Una opinión de los autores de la radionovela sobre el Baguazo.
- 36-Hay graves problemas con los colonos. Algunos Awajun y Wampis por conveniencia se han aliado a ellos y son nuestros enemigos. Quieren hacer de la Amazonía Aguaruna una chacra para ellos solos.
- 37-Habrà un cambio radical cuando se eduquen y profesionalicen todas las jóvenes mujeres y varones de la actualidad.
- 38-Rescatar la Medicina tradicional y volver a practicarla. Con dietas, ayunos, abstinencias, como antes.
- 39-Las Municipalidades tienen muy poco presupuesto para las comunidades.
- 40-Faltan radios para escuchar las noticias del Perú. No conocemos el Perú. El Estado. Los trámites. Cómo gestionar. Todo lo hacen los Dirigentes y sus asesores pero no las comunidades.
- 41-Otro tema será cómo saber conservar el medio ambiente, las plantas y los animales.
- 42-Es necesario una Universidad Awajun-Wampis. Eso dará una nueva vida a toda la juventud y los líderes se formarán ahí también.
- 43-Terminar con el tema de la territorialidad indígena y su titulación definitiva

PERSONAJES

- Un profesional /Una profesional.
- Un Apu injusto y descuidado con su comunidad /Un Apu creador y justo.
- Una lideresa femenina Awajun
- Un brujo.
- Una niña huérfana /Un niño abandonado.
- Bikut, Nugkui, Etsa, Nantu y otros héroes culturales.
- Un narrador general. Un contador de la historia. Debe haber también una presentación de dónde quedan las naciones Awajun y Wampis y sus datos generales.
- Un profesor indígena que no engaña a las mujeres ni sea polígamo/ Un profesor mestizo que no sea violador y sea respetable.
- Joven Enamorada /Joven Enamorado.
- Una mujer engañada (abandonada)
- Gente externa que vienen a supuestamente ayudar al desarrollo: UNICEF, ONGs, Mineras, Etc. Los Nazarenos / Los Católicos.



SR: DIRECTOR DE PROYECTO RADIONOVELA
ETA NANTU.

SR. MATHIAS VEGA NOBEL.

ALLI LE ENVIÓ EL PRIMER REPORTE DE LA
SEMANA SOLO DE LOS CAP. 1 hasta 4

Y 5 y 6 son pocos que han mandado
su opinión.

Comberso por la Radioponia y las gente
que escucha mandan su comentario la
mayoría dicen lo mismo por eso hay le
envio con lo poco que dicen del comentario.
esta semana voy a reportar más con la
gente y con ustedes. solo envio una
hoja y otra es mitad. espero su
comprensión. señas Director.

Eso es todo por hoy me despido con
un fuerte abrazo. y saludos a todo el
equipo: que Dios guarde a Ud.

Gracias.

P.D. Por favor que me
lo guarde mi recibo
por Honorarios.

Comer
Larry Ceñacú Caicat
DINE: No 44009596.

Nazareth.

quiero que me envíe pasaje
para venir el 16 de este mes
Aino un adelanto de 50.00 S.
eso es todo.

MEDICION DE IMPACTO COMUNIDADES AWAJUN Y WAMPIS
BASE CENTRAL NAZARETH - CHIRIACO

ETSA NANTU Pasión en La Amazonía

Coordinador Oficial del Proyecto: LARRY CUÑACHI CAICAT

Día: **L. VIERNES**

Capitulo: **1-2-3-4.**



MAIL:
CEL:
RPM:

Hora	Nombre (opc)	Sexo	Edad	Comunidad	RADIO	HORA	Comentario
	Elia Tima Pauca Gina Kakias	M M	48 24	SEASME CHIPE	NIEVA R. MARAÑON	4:30pm 6:pm	Que el Capitulo 4 lo es muy triste en awajun Espero que así saquen en video por que esbn muy bonito los voces de Yunuk. y triste.
	José W Tajim	H	35	LA. CURVA-CH	ESTELAR	12:30pm	le gusta los capitulos más en awajun y el personaje Roberto lo hace bien.
	Alvan Kunchikui	H	27	SARI RAFAEL	ESTELAR	2:30pm	ME gusta la R.P. más los personajes. Yunuk y R.
	Regina Shimpukat Espajo	M	21	HUAMPANI	NIEVA	3:00pm.	quiero que nos envíe las grabaciones. y saludos.
	HERNANDEZ NAVAN	M	22	TEESH.	NIEVA	11:30am.	quiero participar y me gusta porque trabaje como actor.
	Yackeyn Anag	M	18	WAWAIM	ESTELAR	9: am.	es bonito la radio novela xq se esta expandiendo a nivel.
	Maria Anog	M	27	WAWAIM	ESTELAR	11:00am	quiero que nos manden por somos fanaticos de la radio.
	Pablo Kayap.	H	30	NAZARETH	R. Marañon	3:45 pm	se escucha bien la abla awajun y me gusta los actores de los actores.
	ADAN MAYAR	H	26	EPEMIMU	ESTELAR		
	KELLY WACHARA	M	19	SAN RAFAEL	KANUS		
	RAQUEL IMPI	M	28	SANTIAGO	KANUS		
	ARMANDO CHOVE	M	43	SAN RAFAEL	KANUS		
	MISAEZ MANTU	H	32	KAYAKUSH	NIEVA		
	DANIEL APATIU	H	46	KUNCHIN	HARAÑON		
	DINA TAWAM	M	19	PAANTAM	NIEVA		
	DINA TAWAM NEYRE UGRUSH	M H	19 23	PONTON	NIEVA		
	NEYRE UGRUSH	H	23	SUPAYAKU	R. MARAÑON		
	LINO SANEKASA	H	47	CHIPE.	R. MARAÑON		
	SIMEON YBUN	H	57	YUPICUSA	R. MARAÑON		
	Lady Jaucito	M	28	L. CURVA CHIRIACO	ESTELAR		
	SEGUNDO UGRUSH	M	48	ACHUIM.	NIEVA		
	MAGOALENA SUGKA	M	20	TUTINO	NIEVA		
	ROSA JINITASH	M	21	SHUSHUG	ESTELAR		
	FRANCISCO W.	H	49	SANTIAGO	KANUS		
	ANGEL CUÑACHI	H	39	CHAPIZA	KANUS		
	HAPIECA JIMA	M	19	SEASME	NIEVA		
	FLORENTINA UWAR	M	49	NIEVA	NIEVA		
	ELISEO CHUP	H	22	WAWAIM	ESTELAR		
	FELIX DAICAR	H	37	L. CURVA CHIRIACO	ESTELAR		
	LENIN CHAVEL	H	21	KAYAKUWA	NIEVA.		

→ 811032

976295754.

