

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE POSGRADO



**Diseños de identidad: universos del *kené*:  
proceso de producción del *kené* hecho por las artesanas shipibo-konibo de  
Cantagallo sobre nuevos soportes en la ciudad: el mural *kené***

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN  
ANTROPOLOGÍA VISUAL**

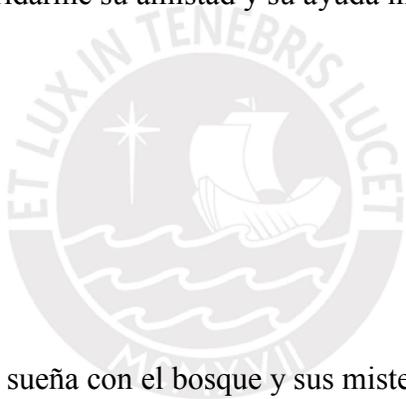
**AUTOR  
Rodolfo Abdías Arrascue Navas**

**ASESOR:  
Alonso Quinteros Melendez**

**Noviembre 2018**

## **Dedicatoria**

A las comunidades amazónicas que luchan por preservar sus culturas y territorios  
Y a la Comunidad de Cantagallo a quienes admiro por su lucha y de manera  
especial a las artistas Olga, Olinda, Wilma y Silvia quienes luchan día a día por preservar su  
arte, su cultura y además por brindarme su amistad y su ayuda incondicional



A mi hijo Valentino Mar quien sueña con el bosque y sus misterios

## Resumen

El arte y las culturas amazónicas despertaron en mí el interés para investigar sobre el *kené*, elemento de identidad, simbólico y espiritual, de la cultura shipibo-konibo, que a su vez se convierte en cultura viva y en Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú. La presente investigación busca visualizar el arte tradicional del *kené* y cómo se está adaptando a nuevos soportes que se han incorporado como producto de la migración y la globalización. En un nuevo contexto para la cultura nativa, se da paso a un diálogo entre la tradición y la cultura actual ciudadina en relación a la producción, representación y la significación, y cómo en torno a ellas se generan nuevas prácticas con el fin de estar en relación a las nuevas condiciones de producción y mercados.

Así, busco desarrollar un documental participativo que muestre la nueva forma de producción y las redes de circulación que se dan alrededor del *kené* mural, a través de una comparación con la producción tradicional y el mural, visibilizando procesos de hibridación cultural. Para esto me enfocaré en los murales *kené* que comenzaron a producirse de manera constante en la ciudad de Lima en espacios públicos (tren Línea 1) y espacios de arte (Lugar de la Memoria-LUM).

Las madres artesanas shipibo-konibo de Cantagallo innovan constantemente la representación del *kené* sobre nuevos soportes: en la moda, la pintura, los murales y otros soportes tecnológicos. Esto permitirá cuestionar sobre la identidad y representación del *kené*, su futuro como Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú, la identidad shipibo-konibo y sobre los nuevos soportes de producción del *kené*, como también de las prácticas sociales y los nuevos espacios de circulación.

El *kené* como objeto de diseño ha permitido a la cultura shipibo-konibo desarrollarse en diferentes niveles artísticos, sociales, económicos y, por supuesto, tener el reconocimiento y la distinción de su cultura en la sociedad limeña, peruana y mundial.

## **Agradecimientos**

A la Amazonia por ser fuente de conocimientos y vida

Al pueblo Shipibo y en especial a la comunidad de Cantagallo por brindarme su ayuda

A Olinda Silvano por su ayuda, su amistad y amor a su pueblo shipibo

A la maestría, por brindarme conocimientos que me han ayudado a formar una nueva mirada

A la doctora María Eugenia Ulfe y al doctor Oscar Espinosa quienes desde el comienzo me han ayudado a desarrollar mis proyectos cinematográficos, mis investigaciones y mi trabajo antropológico. A mis asesores Alonso Quinteros y Oscar Espinosa por su ayuda en mi investigación.

A mis profesores de la Maestría; en especial a Mauricio Godoy, Alonso Quinteros y Sofia Velázquez por brindarme los conocimientos documentales y la mirada antropológica.

Al departamento de comunicaciones, quienes me ayudaron con su apoyo a seguir mis estudios de Maestría. En especial a Rocío Trigos, compañera de esos grandes proyectos fotográficos en aulas.

A mis alumnos quienes son parte también de mi vida artística, profesional y una fuente de conocimientos

A mi familia, A mis padres por su apoyo incondicional. A mi hijo Mar quien sueña con los misterios del bosque , a mi esposa Galia quien su ayuda fue infinita y quien con su trabajo artístico y de investigación han ayudado a mi motivación .

A mis amigos de la maestría con quienes compartimos proyectos y conocimientos.

A mis amigas artistas de la Comunidad de Cantagallo quienes cada día sorprenden con su arte y su amistad. Gracias a todos de todo corazón.

## ÍNDICE

Dedicatoria	2
Resumen	3
Agradecimientos	4
Índice	5
Índice de figuras	8
Introducción	9

### MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO I: Antecedentes y marco analítico	10
1.1 Estado de la cuestión	10
1.1.1 El <i>kené</i> y la cultura shipibo-konibo	10
1.1.2 Medios de representación y producción del <i>kené</i>	11
1.1.2.1 La artesanía y el arte shipibo-konibo	
1.1.2.2 La producción de <i>kené</i> en contexto amazónico	
1.1.2.3 Producción de <i>kené</i> en medios comerciales	
1.1.3 El <i>kené</i> y la patrimonialización	14
1.1.4 Análisis de diseños del <i>kené</i>	15
1.1.5 Significaciones de <i>kené</i>	16
1.2. La cosmovisión y el perspectivismo amazónico	16
CAPÍTULO II: Contexto de la comunidad de Cantagallo	20
2.1 Locaciones, territorio y espacios	20
2.2 Personajes	21

<b>CAPÍTULO III: La cultural material e inmaterial del <i>kené</i></b>	<b>22</b>
<b>3.1 Cultura material del <i>kené</i></b>	<b>22</b>
<b>3.2 Cultura inmaterial del <i>kené</i>: Patrimonio Cultural</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO IV: Representación indígena en nuevos soportes:</b>	<b>23</b>
<b>El muralismo</b>	<b>23</b>
<b>4.1 Procesos de producción del <i>kené</i> mural</b>	<b>24</b>
<b>4.2 El <i>kené</i> mural: Procesos de circulación en el contexto limeño</b>	<b>25</b>

## **MARCO DE LA PRODUCCION Y REALIZACION DOCUMENTAL**

<b>CAPÍTULO I: Propuesta de la realización</b>	<b>28</b>
<b>1. Sinopsis</b>	<b>28</b>
<b>2. Justificación</b>	<b>28</b>
<b>3. Locaciones</b>	<b>29</b>
<b>4. Personajes</b>	<b>30</b>
<b>5. Ficha Técnica</b>	<b>32</b>

## **CAPÍTULO II: Reflexiones sobre el proceso del documental etnográfico\_33**

<b>1. Cuestionamiento sobre la Realidad y mi posicionamiento documental</b>	
<b>1.1. Tensiones entre el Audiovisual y la Antropología Visual</b>	<b>34</b>

<b>2. Propuesta de una Metodología Participativa</b>	<b>36</b>
<b>2.1 Tratamiento y Metodología Documental</b>	<b>36</b>
<b>2.2 Narrativa Documental y Replanteamiento de la estructura en la Edición</b>	
<b>2.2.1 Procesos de Edición</b>	<b>38</b>
<b>CAPÍTULO III: Hallazgos Principales de la Investigación</b>	<b>41</b>
<b>1. Contextos y perspectivas: El inicio en el bosque y el paso a la ciudad.</b>	<b>41</b>
<b>2. Producción de <i>kené</i>, tradición e identidad en Cantagallo</b>	<b>42</b>
<b>3. Producción <i>kené</i> en telar en Cantagallo y distribución</b>	<b>43</b>
<b>4. Apropiación e identidad en los murales en Cantagallo</b>	<b>45</b>
<b>5. Nuevos soportes y adaptaciones del <i>kené</i>: los murales en la ciudad</b>	<b>45</b>
<b>5.1 El Mural de Barranco: Carachama.</b>	
<b>5.2 El mural en el LUM: <i>kené</i> en un espacio museográfico</b>	
<b>5.3 Incendio y visualización: <i>kené</i> mural, nuevas oportunidades</b>	
<b>5.4 Línea 1 del tren: <i>kené</i> en el espacio público</b>	
<b>5.5 Nuevos espacios, nuevos territorios de comunidad: Cantagallo Chiquito. Nuevas apropiaciones del espacio</b>	
<b>5.6 Nuevas extensiones del <i>kené</i></b>	
<b>Conclusiones</b>	<b>63</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>66</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: <i>Kené</i> , El arte shipibo konibo .....	9
Figura 2: Locaciones de la investigación.....	29
Figura 3: Personajes, madres Artesanas .....	30
Figura 4: Elaboración de <i>kené</i> en la comunidad Cantagallo (frame) .....	31
Figura 5: Elaboración de <i>kené</i> en la comunicadad Cantagallo por Olinda (frames).....	31
Figura 6: Mural en barranco Carachama.....	47
Figura 7: Mural <i>kené</i> LUM, en labor .....	49
Figura 8: Mural <i>kené</i> LUM.....	53
Figura 9: Mural en San Isidro y mural en el Centro de la Imagen en proceso .....	55
Figura 10: Olinda en labor, mural <i>kené</i> en línea 1 del tren .....	57
Figura 11: Muros del tren , Estación Arriola .....	58
Figura 12: Imagen de facebook de PROMPERU, marca Perú en Rusia .....	62



## Introducción:

Figura 1: *Kené*, El arte shipibo konibo



Uno de las manifestaciones artísticas más representativa de la Amazonía es el arte shipibo konibo. El *kené* es el diseño realizado en patrones geométricos que los shipibo konibo indican que les proviene de la naturaleza y que reproducen tradicionalmente para adornar sus cuerpos y muchos productos y espacios con líneas, colores, energías, y espiritualidad. Es un diseño tradicional que identifica su cultura y que representa en el imaginario nacional a los shipibos konibos. En el año 2008 el Ministerio de Cultura declaró al *kené* y a los *ícaros* o cantos chamánicos shipibos konibos como patrimonio inmaterial del Perú por ser parte de una cultura viva con el fin de salvaguardar este conocimiento y su tradición.

En Lima, el pueblo shipibo konibo cuenta con la comunidad de Cantagallo, ubicada al borde del río Rímac, como un espacio importante en la ciudad. En este espacio urbano la comunidad shipiba vive diversos cambios sociales y culturales.

Este proyecto documental explora algunos cambios y transformaciones del diseño *kené* en el nuevo contexto de la ciudad, en esta nueva selva de cemento. El documental investiga sobre las maneras de producir, percibir, y entender el arte tradicional shipibo konibo del *kené* al relacionarlo con este nuevo contexto. Retrata un fenómeno social, las transformaciones de esta expresión artística y la lucha de las artesanas por la continuidad de las tradiciones y su arte en la comunidad urbana de Cantagallo. Su arte le ha permitido, precisamente, seguir en la lucha de progreso y resurgir de sus problemas hacia un mejor porvenir.

## ***CAPITULO I: ANTECEDENTES Y MARCO ANALITICO:***

### **1.1 Estado de la Cuestión**

#### **1.1.1 El *kené* y la cultura shipibo konibo**

El *kené*, diseño tradicional shipibo-konibo, es un arte que representa e identifica su cultura amazónica y está caracterizado por patrones geométricos. La cultura shipibo-konibo ha sido, de alguna manera, la cultura amazónica peruana más conocida artísticamente y la más visibilizada por su estructurada y desarrollada producción (Illius, 1994 y Belaunde, 2009).

El *kené*, sin embargo, no es un diseño exclusivo de los shipibos, ya que se pueden encontrar este tipo de diseños en otros pueblos amazónicos como es el caso de los kashinahua, yine o kukama-kukamiria, entre otros. Incluso, hay algunos estudios que ponen en cuestión si el *kené* es de origen shipibo o es derivado, asumido de otros pueblos (Belaunde 2012).

Este arte se ha desarrollado en procesos sociales, económicos y culturales que han ido marcando sus formas de producción. Mi tema de investigación se desarrolla en torno a nuevos soportes de producción para el *kené* en la población migrante de Cantagallo, quien es, en la actualidad, la más cercana y directa a cambios y procesos de hibridación cultural.

Estudios históricos y antropológicos de la cultura shipibo-konibo son la base principal para situarnos dentro de ella. Uno de los estudios de la *Guía Etnográfica de la Alta Amazonía* (Morín, 1998) está dedicado al pueblo shipibo-konibo y desarrolla un análisis histórico de la cultura y su arte, desde los registros e investigaciones arqueológicas, análisis lingüísticos, étnicos y territoriales; sus influencias culturales con otras culturas amazónicas y sus lazos andinos. Además, incluye recuentos históricos desde los primeros contactos con los jesuitas y franciscanos, así como lo ocurrido durante las épocas del caucho y las correrías. También desarrolla otros temas, como el de las actividades de la caza, la pesca, la horticultura, la artesanía, la vivienda, el territorio, etc. En cuanto a la artesanía shipibo-konibo, hace un análisis completo sobre los procesos tradicionales en la producción del *kené*. Este tipo de acercamiento permite poder comparar los nuevos procesos de producción y circulación del *kené*, en etapa de cambios e hibridaciones.

## **Los shipibo-konibo**

Los shipibo-konibo viven por lo menos en 150 pequeñas comunidades que se distribuyen en las riveras y afluentes del río Ucayali. Entre las principales actividades de los shipibo-konibo están la pesca, la caza, el cultivo, la recolección de productos y la artesanía.

En la *Guía Etnográfica de la Alta Amazonía*, se describe a la comunidad como un pueblo relacionado con su naturaleza y, en especial, con el río: “El régimen de crecientes del río Ucayali ejerce un efecto determinante sobre las formas de apropiación del medioambiente y los recursos naturales de los shipibos-konibos y, por lo tanto, sobre su modo de vida” (Morin, 1999). Su cultura nace de la relación directa con la naturaleza; tal como se expresa en su cosmovisión.

### **1.1.2. Medios de Representación y producción del *kené***

También existen importantes investigaciones sobre el *kené* como medio de representación y producción artesanal tradicional. Bruno Illius en *La 'Gran Boa': arte y cosmología de los Shipibo-Conibo* (1994), hace un análisis detallado de los sistemas de producción y representación, como también de los diseños y formas del *kené*.

Illius (1994) también desarrolla una investigación sobre la producción comercial del *kené* en productos artesanales en su artículo *Arte Tradicional y Comercial: Los Shipibo Conibo*. En este texto compara el arte tradicional y el comercial de los shipibo-konibo y permite poder ver las consecuencias que se producen en la producción y significación de estos diseños, en cuanto a estos nuevos espacios de comercio y tiempos modernos.

#### **1.1.2.1 La artesanía y el arte shipibo-konibo**

La artesanía ha sido una actividad que se producía de forma utilitaria y necesaria para la producción en sus actividades; como también como medio de distinción y pertenencia entre otras etnias amazónicas. Luego, a lo largo del tiempo, cambió para producirse con fines de comercio y supervivencia.

Entre las diferentes formas de producción de artesanías tradicionales se encuentran: para los hombres, los trabajos en maderas, caña, piedra y hueso, varillas de canoa, peinetas, pipas de

tabaco, armas de caza y pesca, instrumentos de música, entre otros. Las mujeres son especialistas en el arte de la cerámica y el telar.

Como describe Morin (1998): “La cerámica shipibo-konibo es considerada como una de las más impresionantes entre las producidas por los pueblos indígenas amazónicos. No solo son admirables su factura y formas, sino también, sobre todo, sus decorados geométricos de múltiples combinaciones que únicamente las mujeres saben ejecutar. Este arte de los motivos tenía una acogida considerable en tiempos pasados ya que, según la tradición oral y algunos investigadores (Tessmann, 1929) “cada objeto del universo material estaba decorado con estos diseños, fueran esculpidos, tejidos pintados o bordados, las casas, las canoas, los remos, las armas de caza, los utensilios de cocina, las vestimentas tejidas de hombres y mujeres, hasta los rostros, las piernas y los brazos de la gente, todo estaba cubierto de diseños.”

Podemos apreciar que los diseños servían de manera decorativa y de identificación entre su cultura como elemento de pertenencia y de distinción con otras culturas. El *kené* es el diseño que predomina en el arte shipibo-konibo, que se expresa principalmente en sus cuerpos pintados, artesanías, cerámicas y textiles. Este es un diseño caracterizado por una estética basada en patrones geométricos.

### **1.1.2.2 La producción de *kené* en contexto amazónico**

Las mujeres son las mayores productoras de artesanías, aunque en la actualidad también hay hombres que, después de muchas décadas en que dejaron de hacerlo, están integrándose también, hoy en día a la producción de artesanías y diseños.

Durante el acto de diseñar y dibujar, algunas mujeres cantan y con sus dedos van tocando las líneas de los diseños elaborados, dentro de la composición visual son contenedores de música y energías que reproducen los cantos chamánicos o *ícaros*.

El *kené* proviene de las visiones que la naturaleza proporciona. Es inmaterial, pero se materializa en su producción artesanal. Como la naturaleza es fuente de conocimiento, les permite observar estos diseños. Esto es producido por la ingesta de plantas *rao* (plantas madres, curativas, como el ayahuasca), y también por medio de gotas de piri-piri (*Eleutherine bulbosa*) que se colocan a las mujeres cuando son niñas, para que puedan ver los diseños y tengan este don en su vida.

La ingesta de ayahuasca promueve un acercamiento a los posibles diseños *kené* que se van a desarrollar. El beber ayuda a crear y a imaginar las próximas producciones. Los chamanes son los que más practican esta tradición de beber y son ellos quienes ven más este *kené*. Sin embargo, son las mujeres quienes más reproducen el *kené* en su arte (Illius, 1999).

Illius (1999) menciona que “existen percepciones sinestésicas que sirven en relación con los diseños. Existen claras pruebas de que las percepciones sinestésicas provocadas por la utilización de la droga (que producen simultáneamente sensaciones ópticas, acústicas, olfativas y táctiles) se utilizaron como patrón para la conservación de melodías y –a la inversa– qué melodías sirvieron como codificación a los diseños, y que en algunos casos se utilizan así en la actualidad”.

La importancia del chamán, como personaje que produce las visiones a través de la ingesta de bebidas, es un factor importante para el *kené*, se vuelve un protagonista. Este posee el poder de curación y de vinculación con los espíritus del bosque. El conocimiento ritual para que las mujeres vean y sientan el *kené* era proporcionado a través del *meraya*: “Esos chamanes hacían, por pedido de mujeres que eran activas en la producción artísticas, sesiones especiales, para darles *kené*. Al comienzo del ritual, las mujeres entregaban al chamán pequeños trozos de género o tiras de corteza de árbol; este se hallaba bajo su mosquitero, donde protegido de las miradas de los presentes, se comunicaban con los seres míticos” (Illius, 1999)

Podemos apreciar que los *kené* visibles se transforman luego a *kené* materiales. Para esto, Illius menciona que “la transferencia de los diseños desde el mundo de los espíritus al mundo humano debería ser entendida como **un complejo audiovisual**, es decir, sinestésico”, es el cuerpo el que siente y produce el *kené*. La fuente de origen del *kené*, es el cuerpo que luego plasma su forma sobre diferentes superficies.

Illius (1999) menciona en referencia al modo de percibir el *kené* bajo los efectos de las plantas *rao*: “la percepción de dibujos geométricos bajo los efectos de la ayahuasca ha sido ratificada por muchos informantes indígenas y también por científicos. Los dibujos pueden ser percibidos por corto tiempo con los ojos abiertos como una especie de cobertura de todos los objetos a los cuales se dirige su mirada quien se halla bajo los efectos del ayahuasca”.

### 1.1.2.3 Producción de *kené* en medios comerciales

Existe un análisis de arte tradicional y arte comercial en la artesanía shipibo-konibo desarrollado por Illius (1994), en donde observa una producción de arte tradicional que carece de calidad e identidad al ser producida de manera artesanal y comercial.

Illius menciona que “la incorporación de sociedades tradicionales a la modernidad ha incentivado una producción en masa de la artesanía de la sociedad shipiba”, esto trae la pérdida de calidad e identidad con la obra artesanal, a la par de variaciones en el rol social y económico de la mujer. El arte shipibo-konibo es producido bajo dos criterios de calidad diferentes: “El *airport art* es producida para el exterior que por sus características de *souvenir* son consideradas como objetos de investigación y no como arte. Sin embargo, la cerámica y textiles para uso interno ha consolidado un orden armónico en los diseños geométricos frente al impacto de su contacto con los mestizos” (Illius 1994).

### 1.1.3. El *kené* y su patrimonialización

Un trabajo importante y sistemático es el libro *Kené, Arte y Ciencia* de Luisa Elvira Belaunde, que resume y sistematiza todos estos conocimientos acerca del arte shipibo y del *kené*. En la introducción al libro, Bákula menciona “la complejidad simbólica de esta forma de diseño y nos muestra cómo este resultado no solo es un elemento más de la sociedad shipibo-konibo, sino que resume la cosmovisión, el conocimiento y la estética de todo un pueblo, develando el origen y los vínculos estrechos entre la comunidad y su territorio” (Belaunde 2009:11). Así enuncia la significación del *kené* no como una sola interpretación, sino como un proceso múltiples significaciones.

Este libro es resultado del expediente elaborado por Belaunde en ayuda con el Colectivo de artistas shipibo-konibo *Barin Bababo*, que se elaboró para el proceso de reconocimiento del *kené* como Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú. Esto permite al Estado salvaguardar este saber de cultura viva, renovando su compromiso del registro de esta cultura, como parte de la historia y permite el reconocimiento a este arte. En conjunto, forma una política nacional que intenta rescatar las culturas en una etapa de globalización para preservarlas.

Belaunde resalta también el análisis elaborado a partir de la relación del *kené* con las plantas madres como fuente de conocimiento y de visualización del mismo. Este punto desarrolla la

producción tradicional y su relación con la naturaleza, como también con la música: el *ícaro*, canto ritual ceremonial. Además, es un material bien sistematizado de los tipos de diseños que se desarrollan tradicionalmente del *kené*.

#### **1.1.4. Análisis de diseños del *kené***

Entre otros estudios en los que se hace un análisis del diseño indígena está el libro *Tejiendo la identidad: mitología y estética entre los matsigenka del Bajo Urubamba* (Rojas, 2017). En este libro, Rojas investiga y hace un análisis del diseño matsigenka para clasificarlo y observarlo tanto en su uso tradicional como en épocas contemporáneas. En la investigación también se cuestiona la creatividad en relación a la tradición: “la creatividad en el sentido de ruptura con la tradición, es supuesta como el fundamento del arte occidental? ...En el transcurrir de nuestro trabajo de campo hemos encontrado creatividad en las mujeres en la forma final de los objetos, mas no en los motivos o diseños textiles, ni en la técnica con la cual fue fabricado el textil y decorado” (2017:17).

Gebhart hace referencia sobre nuevos soportes y sobre su innovación del *kené* en moda como una cultura viva, que sigue su arte adaptándose a los momentos y contextos: “El desarrollo de la moda shipibo indica que el diseño artístico shipibo konibo es un arte vivo, no un arte revivido, artificial o arte nostálgico” (Gebhart, traducción propia)

En esta investigación se aprecia la producción de artesanía indígena amazónica y nos permite tener un referente en sus métodos, representaciones y significaciones para la producción artesanal shipibo-konibo. En relación a la producción y circulación de artesanía en nuevos contextos sociales y culturales, está el análisis realizado por María Eugenia Ulfe sobre los retablos ayacuchanos con motivos de la guerra interna en el país. Ulfe escribe dos artículos, que son parte de su tesis: *El arte de los retablos ayacuchanos, religiosidad, historia y práctica social*; y *Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos*. En ellos analiza la manera en que se realizaron los retablos en contextos específicos de guerra interna en el país, cómo sirvieron para la representación en su cultura y de los acontecimientos sucedidos, y cuáles fueron sus significaciones para la memoria colectiva de la población, poniendo en valor la capacidad adaptativa del arte popular indígena. Además, sirve como ejemplo en la manera de acercarse y tratar etnográficamente al caso analizado.

### 1.1.5 Significaciones de *kené*

“Para los shipibos los diseños geométricos que denominan en su estilo artístico son *quene* (sic), signos de identidad étnica (...) cualquiera sea la significación que estos diseños hayan podido tener, se ha perdido, ya que ahora son utilizados para un puro fin decorativo” (Illius, 1994).

En mis entrevistas realizadas a las artesanas de Cantagallo y a partir de las investigaciones de la antropóloga Luisa Elvira Belaunde estas afirmaciones se podrían poner en discusión. Aparte del carácter decorativo, actualmente están cargadas de otros significados. Estos son individuales y contextuales para el productor como para el receptor. Para entender estas significaciones es necesario entender esto desde una compleja forma polisémica, con sus diferentes capas de significados.

Para los artesanos los diseños están cargados de significaciones, de las cuales se desprende la vida material y espiritual de los shipibo-konibo, y permiten comprender su cosmovisión:

“Este es el telar de cintura, telar shipibo, después del telar pasamos a bordar, y dentro del bordado las líneas circulares principalmente significan el bosque; y todo lo relleno de colores significa las aves; y los grandes bordados, lo que ocupa más espacio en el bordado, significan el río. Nosotros en nuestro diseño explicamos como mapas, como ríos, como quebradas, la luna, nosotros vemos el diseño por la ayahuasca” (Entrevista a Silvia Ricopa, 2016)

“El *kené* está la historia y también está la leyenda, en el *kené* está el *ícaro* que es el canto *mashá*. El *kené* representa los bosques, el río, los peces, los animales” (Entrevista a Olinda Silvano, 2016) <sup>1</sup>

Para las artesanas de la Comunidad de Cantagallo estas significaciones también están presentes en sus trabajos y en los murales que vienen desarrollando en la ciudad de Lima.

---

<sup>1</sup> Entrevista a Silvia Ricopa y Olinda Silvano en el LUM, por Arrascue, R., 2016)

## 1.2 La cosmovisión y el perspectivismo amazónico

El perspectivismo amazónico es una nueva propuesta teórico-metodológica que permite ver el mundo como un lugar donde interactúan seres de especies diferentes a la que uno pertenece; es decir, donde interactúan humanos con no-humanos. El perspectivismo antropológico sirve para poder entrar al tema amazónico y comprender su cosmología basada en las relaciones con la naturaleza y sus seres.

Los testimonios de las madres artesanas de Cantagallo sobre el *kené* y su producción expresan y nos llevan a posicionarnos en nuevas perspectivas en su cosmología: “El *kené* representa los bosques, el río, los peces, los animales” (Entrevista a Olinda Silvano, 2016). Los diseños, están cargados de representaciones y significaciones, de las cuales se desprende la vida material y espiritual de los shipibo-konibo, y esto permite relacionarse y comprender su cosmovisión.

Para entender el mundo amazónico en su complejidad, primero deberíamos poder mirar cómo ha sido formada su cultura. En este punto, podemos considerar que su cultura ha sido determinada por la relación con la (su) “naturaleza”. Una población que se sirvió de la adaptación y del respeto para vivir con el medio ambiente. El espacio para las culturas amazónicas, sus bosques, son determinantes.

La antropóloga Luisa Belaunde (2009) en sus investigaciones sobre el *kené* aborda “la complejidad simbólica de esta forma de diseño y nos muestra cómo este resultado no solo un elemento más de la sociedad shipibo-conibo, sino que resume la cosmovisión, el conocimiento y la estética de todo un pueblo, develando el origen y los vínculos estrechos entre la comunidad y su territorio”

Históricamente, el perspectivismo tiene gran importancia para poder comprender, entender y generar conocimientos a partir del punto de vista del otro en las investigaciones de los pueblos de la Amazonía. Viveiros (1951) en sus aproximaciones a las culturas amazónicas del Brasil tuvo que cambiar su estructura de pensamiento y la forma de producir conocimientos antropológicos occidentales para, a través de una mirada desde la realidad investigada, poder penetrar en la cultura amazónica desde una perspectiva indígena, desde su entender y comprender sus formas de estructurar su cosmología y su pensamiento: “Yo quería hacer una

etnografía ‘clásica’ de un grupo indígena. Mi problema era entender estas sociedades en sus propios términos, o sea, en relación a sus propias relaciones, lo que obviamente incluye sus relaciones con la alteridad social, étnica, cosmológica”.

Refiriéndose al perspectivismo amazónico, Viveiros señala: “definir el complejo conceptual del perspectivismo, la concepción indígena según la cual el mundo está poblado de otros sujetos, agentes o personas, más allá de los seres humanos, y que perciben la realidad de manera diferente a los seres humanos”. Esto nos permite poder pensar sobre la cosmología que el mundo indígena encierra. Un mundo fascinante, misterioso y mágico, donde los seres fantásticos y la misma naturaleza son parte de una sola realidad. Según testimonio de los propios shipibos:

“En nuestra cosmovisión, el conocimiento es uno solo, no existe separación entre ideología y ciencia, porque ambas explican a la realidad. Los occidentales han parcelado la realidad entre «seres vivos» y «seres inertes» y suponen que las montañas o las cosas no tienen vida. Nosotros no la hemos parcelado, seguimos creyendo que todo el universo tiene vida y participa activamente en los procesos sociales. Los occidentales también han separado a la «naturaleza» y la llaman «recursos naturales», mientras que nosotros nos consideramos parte de ella. Nosotros reconocemos esta manera de pensar el mundo como un pensamiento holístico, integral.” (UNICEF–EIBAMAZ, 2010)

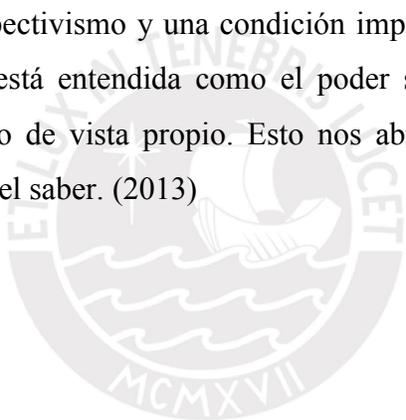
Roger Rumrill también ha mencionado, en una conferencia sobre chamanismo y cosmovisión, que “la realidad amazónica está atravesada por esta cultura mágica, por este universo mágico, por estas realidades y habitualmente no comprendemos cómo pueden ocurrir estas realidades...” (1998).

Para los indígenas, la realidad tiene aspectos materiales y no materiales, realidades visibles y no visibles en las que, por ejemplo, las visiones de ayahuasca son visiones de la realidad en las que el chamán puede ver y asumir esta realidad: “En las sociedades indígenas por lo tanto, hay una realidad ordinaria que es la que se ve, la que se toca, la que se palpa, y hay una realidad que es la verdadera realidad que es la realidad extraordinaria y que es la esencia de la realidad. Esa es la realidad indígena. Para la cosmovisión indígena hay un único cosmos, pero ese cosmos es una unidad de la biodiversidad en la multiplicidad.” (Rumrill, 1998).

Es importante considerar en el trabajo con culturas amazónicas la manera en cómo reciben y obtienen el conocimiento dado por la naturaleza. Ya que ellos provienen de los seres de la naturaleza. El *kené* y sus visiones vienen de la naturaleza. En esta cosmovisión amazónica es donde la realidad está alejada del materialismo y de la visión occidental, donde la realidad y la fantasía, los mitos y leyendas son parte de una misma realidad.

Fernando Santos Graneros (2004) en su investigación en comunidades yánesha menciona que, desde su perspectiva, el conocimiento es extraordinario, que tiene su origen en los seres que habitan otros niveles de realidad: “Si uno pregunta de dónde vinieron esos conocimientos, no responderían de la observación, el registro, la experimentación sino deviene de otros niveles del mundo.”

Viveiros de Castro, en relación a la posición del investigador, menciona que la alteridad es un punto importante para el perspectivismo y una condición importante para poder comprender este mundo amazónico. Ella está entendida como el poder situarnos en el lugar del otro, considerando también el punto de vista propio. Esto nos abre el diálogo y conexiones de conocimientos que enriquecen el saber. (2013)



## ***CAPITULO II: CONTEXTO DE LA COMUNIDAD DE CANTAGALLO Y LAS ARTESANAS***

### **2.1 Locaciones, territorio y espacios**

En los últimos años, se ha generado una extensa migración de familias shipibo-konibo a otras partes del Perú, dando origen a nuevas comunidades en donde continúan desarrollando su artesanía y costumbres, conservando su patrimonio material e inmaterial y su propia cosmovisión. Encontramos en Lima a la comunidad residente en Cantagallo, en el distrito del Rímac.

Cantagallo es una comunidad amazónica migrante que habita en las faldas del cerro San Cristóbal y al borde del río Rímac, en Lima. Es una comunidad que se constituyó alrededor del 2001 para buscar bienestar y mejores condiciones de vida para sus familias. Aproximadamente está conformada por 1000 personas que siguen manteniendo sus tradiciones en su localidad, como comunidad emergente y luchadora que intenta desarrollarse en la capital limeña, donde encuentran su mayor sostén en la artesanía. Se trata de “un espacio donde las costumbres amazónicas perviven a través del idioma y el arte. Un pedazo de selva pintada en casas prefabricadas que albergan a 200 familias, cuyo más grande sostén económico es el trabajo que realizan las mujeres artesanas, la mayoría proveniente del Bajo Ucayali” (Meneses, 2016).

En este contexto los shipibos de Cantagallo tienen una disposición de visibilizar su representación y su cultura, a comparación de otras culturas que tratan de pasar desapercibidos o invisibles. Esto les permite tener un reconocimiento y expresar su identidad.

Espinosa menciona sobre este mismo aspecto sobre la migración a la ciudad de Pucallpa, y que se repite de manera muy similar en la ciudad de Lima: “...Sin embargo, migrantes de otros pueblos como los del pueblo shipibo-konibo no tienen problema de expresar su identidad étnica, y hasta buscan espacios propicios para hacerlo, incluso en contextos como en la ciudad de Pucallpa donde siguen siendo discriminados” ... “En este proceso, los diseños *kené* que las mujeres shipibas pinta y bordan en sus cerámicas y telas se pueden encontrar reproducido en otros medios: en las paredes, avisos publicitarios, ropa de moda incluyendo minifaldas, bikinis y bolsos o carteras” (Espinosa 2016)

La comunidad de Cantagallo se encuentra organizada como una comunidad amazónica intercultural representada por asociaciones que funcionan como gremios que les sirven para sus fines comunes y bienestar de sus familias y de su sociedad. Como muchos de los grupos amazónicos que se han organizado de esta manera para fines políticos y de representación.

En este sentido los shipibos tienen una organización en relación con la espiritualidad y su artesanía. “el pueblo aparece como un pueblo callado y dócil, mas interesado en el mundo de los espíritus o del diseño artístico mas que en la lucha y negociación política, sin embargo a generado un mayor numero de organizaciones” (Espinosa 2016).

## **2.2 Los personajes y las artesanas**

Las mujeres artesanas siguen manteniendo su tradición y desarrollando el *kené* en sus producciones artísticas. Las artesanas tienen como elemento primordial al *kené* en su producción bajo diferentes soportes tradicionales como el tejido, el bordado, el pintado sobre el cuerpo, la cerámica, collares y pulseras. Pero también han comenzado a hacer producciones sobre nuevos soportes que la ciudad les ha brindado. Uno de ellos son los murales realizados en diferentes puntos de Lima: locales, paredes en calles, museos o estaciones de trenes, que les han servido para apropiarse y representarse en un nuevo espacio, y visibilizar su arte y su identidad en su nueva ciudad.

Esto les ha valido para acceder a diversos lugares y sectores artísticos. Al museo, a muestras itinerantes de arte, ferias, talleres de producción del Ministerio de Cultura y del de la Producción, así como talleres de diseño gráfico. Lo que les ha ayudado para tener mayores herramientas en su producción y seguir creciendo en este tejido de arte en nuestra ciudad, para ser reconocidas y llevar su cultura a otros círculos.

### ***CAPITULO III: LA CULTURA MATERIAL E INMATERIAL DEL KENÉ***

#### **4.1 Cultura material del *kené***

Muchas comunidades construyen su historia a partir de la materialidad, su cultura e identidad. En este contexto, podemos ver, cómo el trabajo de campo de Sandra Rozental (2011:2), describe cómo la ausencia de la materialidad, reconfigura las relaciones sociales, en tanto se pierden los espacios de reunión, de contemplación, celebraciones, ritos, posibilidades de riego para la producción del alimento, desvinculación con los ancestros y quiebre con la historia pasada. Sin embargo, esta ausencia, promueve y moviliza sentimientos de protección de la identidad, y con ella, la articulación de una serie de organizaciones sociales y de base que trabajan para salvaguardar su patrimonio material e inmaterial, y en consecuencia la historia que los define. Podemos ver que la significación de los objetos puede variar dependiendo de los contextos y situaciones a la que se enfrentan los objetos, sus prácticas y sus costumbres de la cultura, un proceso de transformación donde se pueden renegociar significados y prácticas.

El valor cultural del *kené* es dado por un proceso de significación y valor otorgado por un contexto cultural que lo define como un elemento simbólico para la comunidad shipibokonibo. Para comprender mejor cómo la materialidad es portadora de significados, nos podemos referir al trabajo de la antropóloga Sandra Rozental (2011), que menciona que “los objetos materiales, no son simplemente un elemento concreto, visible y tangible. Los objetos portan un significado. Para algunas personas, son simplemente un objeto, para otras son un tesoro. Los objetos tienen un origen y pertenecen a un territorio, y en consecuencia tienen una historia, y como tienen una historia, es posible ver desde el objeto, una serie de prácticas y relaciones sociales que se desprenden de él”.

Este valor puede cambiar dependiendo del contexto y cultura donde circule. Koppitoff (1986) al hablar sobre la biografía de las cosas, menciona que “las mercancías no sólo deben producirse materialmente como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas... La misma cosa puede ser vista simultáneamente con una mercancía por una persona y algo distinto por otra”.

Aquí podemos notar valores relativos que las cosas y los objetos materiales y culturales adquieren diferentes valores materiales y simbólicos, según los contextos donde se producen

y circulan. En el caso de los murales ¿cuáles son los significados en la producción para las artesanas de Cantagallo?, ¿qué valor simbólico poseen?, ¿qué significados y diálogos generan en la población al ser vistos y tenerlos presentes en los espacios?, ¿han cambiado estos espacios con el *kené*?

Como ejemplo, podemos analizar el caso del mural en el Lugar de la Memoria (LUM). Aquí vemos cómo la presencia de la materialidad del *kené* representada en el mural shipibo-konibo de este museo, promueve una visibilidad de su cultura y su identidad, y cómo la identidad se construye a partir y para la memoria. Podemos ver también de qué manera este *kené* realizado para el LUM tiene una carga de sentimientos y transmisión de memoria en su producción por las artesanas shipibo-konibo, debido al espacio propuesto. Además, apreciamos que su producción tiene un fin de pertenencia, en este caso, hacia la memoria y el recuerdo de su pueblo en la historia oficial peruana al estar enmarcado en un contexto o espacio histórico oficial.

#### **4.2 Cultura inmaterial del *kené*: Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación.**

Otro aspecto y tema relevante al *kené* es el del patrimonio. El *kené* y el *ícaro* (canto ceremonial espiritual) son Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú. En abril del 2008 por Resolución Directoral Nacional se reconoció al *kené* como patrimonio de una cultura viva, valorando la técnica y la manifestación espiritual. Esto sirvió para que, por primera vez, se reconociera institucionalmente el valor del arte amazónico en el Perú. Además, generó un impacto en la cultura shipibo-konibo y el reconocimiento entre las culturas amazónicas del país.

El *kené*, no es solamente un diseño. El *kené* representa su mundo, sus creencias, sus prácticas cotidianas a través de las figuras, líneas y colores. Las líneas son los caminos a los ríos y al bosque; los colores representan las aves, los peces, los distintos animales, y es así un contenedor de energías.

## **CAPITULO IV: Representación indígena en nuevos soportes: El muralismo**

### **4.1 Procesos de circulación en el contexto limeño.**

El proceso de circulación del *kené* en otros medios artísticos, sociales; y el poder proponer nuevas formas de soporte producen nuevas formas de significaciones y representaciones.

El desarrollo del arte shipibo-konibo es fruto de un intercambio cultural entre diferentes pueblos indígenas aledaños que han ido formando, nutriendo, complejizando y enriqueciendo su historia. En la ciudad de Lima podemos ver que también el *kené* va teniendo nuevas influencias e intercambios culturales. Esto produce agencia al objeto al poder tener influencia sobre los actores y los espacios.

Como dice Poole (2000), “el ver y el representar son actos "materiales" en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo. No "vemos" simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien, las formas específicas como vemos –y representamos– el mundo determina cómo es que actuamos frente a este y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es”. La historiadora del arte Griselda Pollock ha afirmado que “la eficacia de la representación reside en un intercambio incesante con otras representaciones” (2000).

El arte shipibo-konibo de Cantagallo está influenciado por su contexto y su mercado dentro de la ciudad de Lima. Esto va calando en las formas y técnicas de representación para su arte y el *kené*. No solo a su arte, también a su sensibilización y temáticas. La “industria cultural y comunicaciones masivas designan los nuevos procesos de producción y circulación de la cultura, que corresponden no sólo a innovaciones tecnológicas sino a nuevas formas de la sensibilidad, a nuevos tipos de recepción, de disfrute y apropiación” (Canclini, 1996).

A esto podemos agregar el tema de la conversión por la que los indígenas shipibo-konibo tienen que pasar desde el proceso para insertarse dentro del mercado y circular sus productos artesanales, para estar dentro de los grandes movimientos de la modernización que la ciudad y el contexto los disponen. La conversión es una de las maneras en que las culturas tradicionales han sobrevivido a la modernización. En vez de desaparecer, “se han desarrollado transformándose” (Canclini 1996:200).

Cantagallo, comunidad indígena urbana, ha ido desarrollando poco a poco sus artesanías en nuevos soportes, mientras que su cultura y el *kené*, como símbolo principal y de identidad, ha comenzado a calar en diferentes niveles de consumo y ha tenido que adaptarse a formas del mercado. Esto implica también en su producción y circulación. Sin embargo, el *kené* en su relación con su naturaleza y su cultura no ha sufrido cambios, lo que ha ido surgiendo en este caso son cambios en los soportes y, en algunos casos, en las maneras rituales de su producción hacia una producción más técnica de productos en masa. El mercado les ha abierto las puertas y les ha propuesto nuevas formas de producción masiva que permite cuestionamientos sobre la autenticidad por parte del público y de los mismos productores. Esto también ha propiciado la apropiación de sus diseños y artes para la producción de otros bienes y provecho económico de otros actores

#### **4.2 El *kené* mural, una forma de circulación del *kené* en el contexto de Lima**

Las artesanas de Cantagallo, por ejemplo, se han insertado en el mercado propuesto por PROMPERÚ y por el Ministerio de la Producción. Muchas de las formas de producción propuestas son sobre nuevos soportes como en carteras, decorados de mesa, brazaletes, bolsos y billeteras, con lo que han ido alejándose de sus formas tradicionales. Sus productos son mostrados en catálogos de los Ministerios, que también favorecen la visualización de su arte, pero con nuevas formas de consumo y producción. Esto también les ha abierto nuevos canales de distribución y promoción.

La posición de las propias artesanas es favorable a la difusión y circulación de su arte, ya que les genera mejorías en su economía. Sin embargo, se cuestionan y están en contra de la producción por parte de personas que no sean de la comunidad, y dentro de la comunidad que no sepan hacer *kené* tradicional. Hoy en día es tan fuerte su presencia en el ámbito cultural que varios espacios como centros culturales, museos, ferias han coproducido los murales de *kené*.

El nuevo soporte para el *kené* en la ciudad es ahora el mural. Un grupo de artesanas de Cantagallo ha comenzado a producir sobre estos soportes en el museo, en estaciones de trenes, en calles y casas, locales municipales y colegios. Son nuevas formas de producción en nuevos soportes. Esto permite poder ver de qué manera el arte y su circulación produce interacciones sociales, de qué manera se relacionan en estos nuevos contextos de circulación

y cuáles son las implicaciones para estas formas. Gell (2000) define la cultura como un conjunto de relaciones que se dan entre agentes dentro de una variedad de sistemas sociales.

En estos nuevos soportes, el *kené* también es poseedor de agencia artística al influir en la ciudad, en el espacio y en las personas con las que interactúa. No solo en su circulación, sino también en su producción. Entendiéndose agencia como “la capacidad que poseen las personas o cosas de provocar secuencias causales de un tipo particular, sucesos no sólo físicos sino también causados por actos mentales, de voluntad o de intención” (Gell, 2000).

El mural crea la posibilidad de visibilizar, y con ello de restablecer la plurinacionalidad en el Estado, al visualizar y dar a conocer su cultura que se muestra y se expone, y se avanza hacia una posibilidad de convivir con naciones dentro de un Estado. La práctica de su arte permite a los pobladores de Cantagallo provocar ciertos cambios sociales dentro y fuera de su comunidad. Las mujeres artesanas tienen un papel importante en la organización social y política de esta comunidad, como también el don de hacer *kené*, lo que ha hecho que algunas madres puedan ocupar cargos de lideresas en su comunidad. El hacer *kené* les ha servido para ocupar y tener poder de organización y decisión dentro de la comunidad “se considera a las mujeres más shipibas que a los hombres, fundamentalmente porque se las identifica como aquellas que practican y mantienen la cultura tradicional: son ellas quienes visten los ropajes “típicos”, quienes producen artesanías, quienes socializan a los niños en la etnicidad shipiba” (Heise et al., 1999). Además, les da una capacidad que les permite crear discursos para cambiar la estructura social y política desde adentro de su comunidad y también en la misma ciudad.

El espacio público les permite visibilizar su cultura y su presencia dentro de esta ciudad que los ha mantenido marginados por políticas públicas estatales y municipales. Benefiel (2010) al hablar del *graffiti*, que es una forma de hacer mural, plantea que este es un objeto que influye en espacios públicos y abren caminos para el diálogo y la conversación. Contribuye a generar una comunicación entre las personas del lugar y el espacio. La calle y el mural conforman un discurso cuyo contexto va contribuir a su sentido. Es así un medio de comunicación que permite entablar un diálogo y hacer presente su cultura. Un medio de comunicación hacia el público, hacia las instituciones en la medida que reconoce el origen de su cultura, de su presencia en la ciudad. El mural en su forma comunica o se visualiza en la

medida que el espectador tome la acción de visualizar y aprecie el objeto y su significado si lo tuviera.

Otro caso en que los medios sirven para dar visibilidad a los pueblos indígenas es el caso del pueblo asháninka en épocas del conflicto interno analizado por Espinosa y en el que se discute cómo hacen uso de los medios de comunicación para visualizar su pueblo y su cultura: “En primer lugar, usaron los medios para aparecer públicamente, en la televisión nacional e internacional, como pueblos indígenas. A través de estas imágenes mostraron algunos aspectos de su propia historia y cultura a la mayoría de ciudadanos peruanos. Mostraron cómo podían ser «diferentes» y al mismo tiempo ciudadanos peruanos, capaces incluso de actos heroicos. En otras palabras, presentaron a la comunidad nacional maneras distintas en las que se podía ser peruano” (Espinosa, 1998). Estos eventos que se desarrollaron con los asháninka fueron provocados por el Estado en su política de combatir la guerra interna, y en una estrategia política también por el pueblo indígena para usar este momento para visibilizar su cultura y sus pueblos, que tuvieron consecuencias positivas y negativas.

En el espacio público, los murales *kené* sirven como soporte para representar su cultura en esta ciudad, también esto permite tener la cobertura de los diferentes medios de comunicación sobre estos nuevos soportes y de su arte tradicional. Diferentes reportajes radiales y televisivos, además de fotografías, circulan hoy de manera “oficial” y en redes sociales, donde el poder de la comunicación permite que los murales *kené*, estén presentes en los imaginarios de la población peruana y en especial de la sociedad limeña. Poco a poco, la comunidad de Cantagallo ha comenzado a hacerse un espacio en el circuito social y artístico, utilizando el arte como agencia de presencia cultural y su pueblo en la sociedad de la ciudad de Lima.

# MARCO DE LA PRODUCCION Y REALIZACION DOCUMENTAL

## Capítulo I: Propuesta de la Realización

### 1. Sinopsis

La película trata sobre las nuevas formas de producción y circulación del *kené* en Lima. El muralismo como un espacio del *kené* en la selva de cemento. Es un recorrido por la historia del *kené*, su producción tradicional sus diferentes manifestaciones culturales y los nuevos soportes de producción y circulación del *kené*.

### 2. Justificación

La selva es un espacio lleno de riquezas y saberes que merece atención y visibilidad. En el arte shipibo-konibo, podemos develar una conexión entre el espíritu del creador y el espíritu de las cosas a través del *kené*. Es un arte que viene de una tradición pero que siempre ha ido transformándose, es una cultura viva que se va adaptando a tiempos y contextos. La idea del documental es indagar sobre los procesos de producción y circulación del *kené*, sobre la identidad shipibo-konibo y amazónica, y cómo se mantiene en los procesos de producción.

El *kené* es Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú. ¿Qué significa esto para la cultura shipibo-konibo? ¿Existen otras maneras de ver y representar el *kené*? ¿Esto es parte también de su identidad?

El documental indaga sobre la historia del *kené*, su tradición y su manera de representación, desde la más tradicional hasta la contemporánea. La idea es generar reflexiones sobre la producción de *kené* en la cultura shipibo-konibo e identidades que generan en tiempos actuales de cambios y transformaciones sociales, espaciales y tecnológicas. Generar pensamientos y conocimientos sobre procesos de generación de identidades.

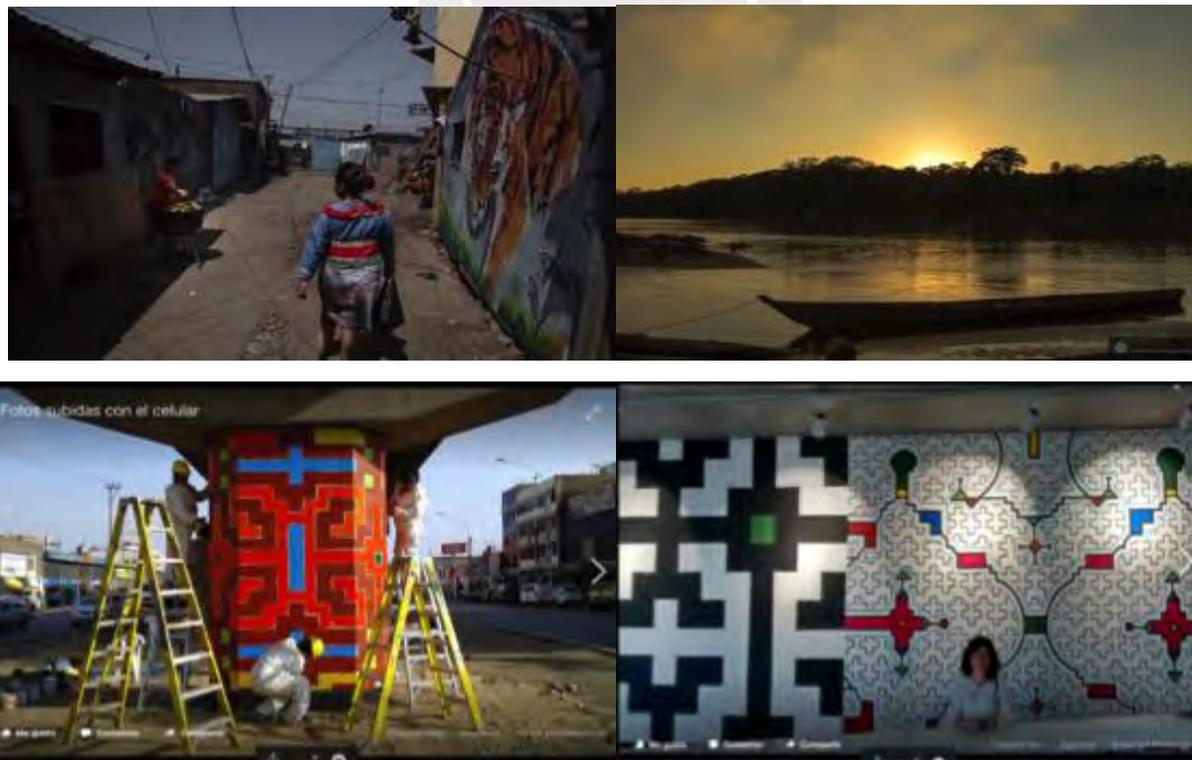
Parte del documental es analizar, indagar sobre procesos de creación de los diseños *kené* y su vinculación a nuevos soportes. De esta manera, interesa poder observar de qué manera se podría conectar el arte tradicional con nuevos soportes como el mural, que sirven de soporte en nuevas manifestaciones de su arte, identidad y cultura.

### 3. Locaciones:

Para el desarrollo del documental se trabajó en tres contextos principales:

- La comunidad nativa shipibo konibo de San Francisco en Yarinacocha, Pucallpa.
- La comunidad de Cantagallo, una comunidad migrante shipiba localizada a las orillas del río Rímac en Lima.
- Los espacios de los murales en Lima:
  - Lugar de la Memoria-LUM, Miraflores.
  - Los Murales en el Tren Vía 1 de Lima Estación México, Cercado de Lima
  - El barrio de reubicación temporal de una parte de las familias shipibo-konibo Cantagallo conocidas como “Cantagallo chico” en Campoy, San Juan de Lurigancho.

Figura 2: Locaciones de la investigación



#### 4. Personajes

Nuestro personaje principal es Olinda Silvano, madre artesana shipiba konibo de la comunidad de Cantagallo quienes describen la producción del *kené*. Al inicio se comenzó a trabajar con Olga Mori y Olinda Silvano debido a que ellas tienen dos técnicas de producción tradicional distintas: Olga es más “espiritual” en su producción y Olinda es más “visionaria”. (El *kené* viene de las visiones de la **naturaleza**. Ella fuente de conocimiento, les permite observar estos diseños. Esto es producido por la ingesta de plantas *rao* (plantas madres, curativas: como el ayahuasca) [Olga]; y también por medio de gotas de piri-piri que se colocan a las mujeres cuando son pequeñas para que puedan ver los diseños. [Olinda]

Figura 3: Personajes, madres Artesanas



Olga y Olinda, protagonistas del documental



**MADRES ARTESANAS**



Figura 4: **Elaboración de *kené***



Figura 5: **Elaboración de *kené* en la comunidad Cantagallo por Olinda (frame)**



## 5. Ficha técnica

Título film: “Diseños de Identidad, Universos de *kené*”

Dirección: Rodolfo Arrascue

Edición: Rodolfo Arrascue, Daniel Lauz

Asistente de edición: Álvaro Minan

Protagonista: Olinda Silvano

Duración: 30 minutos

Año: 2018

Género: Documental Antropológico

País: Perú

Relación de aspecto: 16:9

Color

Sonido: Estéreo



## **CAPÍTULO 2 Reflexiones sobre el proceso del documental etnográfico**

### **1. Cuestionamientos sobre la realidad y mi posicionamiento documental**

La película documental “Selva expandida Universos de *kené*” comenzó con la intención de retratar una realidad: el retrato de la producción de *kené* por un grupo de artesanas de la comunidad de Cantagallo, esta comunidad migrante, desde su manera tradicional hasta la producción de murales *kené*.

Desde la preproducción del documental me cuestionaba la manera objetiva de representar esta realidad, y asumí una posición reconociendo el carácter subjetivo de mi persona como realizador, ya que era importante ser consciente de la amistad que se había generado entre Olga y Olinda y mi persona, entonces desde el comienzo era importante fijar bajo esta mirada la línea de acción para poder realizar un acercamiento que en cierta medida era por la amistad entablada, y que influía en los rodajes y en el proceso de la edición. Fue importante considerar en este aspecto *El encuentro cultural*, donde se negocian relaciones de poder, MacDougall desarrolla una metodología basada en la comprensión de la producción como un encuentro cultural entre el realizador y la cultura que pretende describir.

“El cine etnográfico es mas que la descripción de otras formas de vida. Es una representación de las relaciones entre dos culturas, la del realizador y de la comunidad representada, la representación etnográfica es siempre un encuentro intercultural.” (Ardevol, 1994) En este sentido, por momentos en el rodaje se evidenciaba mi presencia y la manera como ellas con orgullo querían mostrarme su arte y sus procesos de producción, y en algunos casos se ponía en evidencia mi presencia frente a la cámara interlocutando con mi persona, intercambiando ideas y evidenciando nuestra relación. Sin embargo poco de esto es evidente en el film ya que en la edición final fueron excluidas por decisión de la forma y de la narrativa, del film.

Esta idea complementa a la posición de Rouch donde la cámara es una cámara que provoca acción y respuestas. MacDougall, en cambio, entiende la participación como la colaboración del actor en la representación de esta realidad criticando en cierta medida la invisibilidad del

realizador. Para el autor el cine participativo aboga por el reconocimiento tanto del encuentro cultural que se produce durante el rodaje como la aportación de los actores a la estructura y contenido del documental.

Algunas de las instancias en donde se da cuenta de mi presencia e interacción con los personajes del documental, de este encuentro, las discuto a la luz de la metodología participativa que termine planteándome para el documental.

### **1.1. Tensiones entre el Audiovisual y la Antropología Visual**

El cuestionamiento sobre la realidad representado por el medio audiovisual es un punto importante de consideración. Mi profesión audiovisual puso en cuestionamiento varios puntos en consideración. En la realización audiovisual la ficción es a veces tan real como la misma realidad representada detrás de la cámara. En mí existía una tensión, ya que consideraba que era imposible representar la realidad debido a los matices y sentidos que ella posee. Sin embargo el proceso y estos matices que se generan en la realización enriquecen la labor etnográfica generando datos y conocimientos. Estos puntos serán discutidos más adelante en las reflexiones de la producción del documental.

Ardevol (2006) menciona que la mirada antropológica también configura una manera de ver el mundo, una mirada que debe estar sujeta a nuestra reflexión crítica. La realización del film partía de la premisa de hacer un cine etnográfico que partía de la función de realizar un seguimiento a un grupo de artesanas en el proceso de producción del *kene* mural y sus implicancias en diferentes instancias.

Los medios audiovisuales son un instrumentos descriptivos que nos permite analizar el comportamiento registrado en una película o cinta de video...y podemos considerar el cine y el video como proceso social y proceso cultural (Ardevol, 1994) Esto permite poder analizar y reflexionar sobre esta delgadas líneas entre el cine y la antropología visual en un espacio de dialogo, tanto en su proceso de producción como también se podría dar en su proceso de circulación o exhibición del film.

Todo esto permitió cuestionar mi proceso de producción. En este sentido tuve que cambiar la

forma de producir en cada una de sus diferentes etapas. Mi mirada y propuesta filmica venia de la producción audiovisual, del cine documental y de la ficción. En esta nueva mirada tenia que enfocar la producción y la realización en la investigación y la etnografía que era el principio del film.

Este posicionamiento tardó mucho en concretizarse. Una de mis primeras propuestas de investigación para la tesis fue hacer mi investigación sobre el film *Ino Moxo Pantera Negra*, un film amazónico que venia desarrollando con mi empresa cinematográfica. Esta propuesta no siguió en curso porque era ya un film comenzado, estructurado, y que además no partía de una investigación, sino de una ficción y una historia ya concebida en el arte.

El enfoque de investigación y su estructura, era importante considerarla para la producción del film, ya que limitaban las acciones y propuestas de la realización. Sin embargo en el camino de mi proceso de investigación y producción del film, estas a veces eran olvidadas o no tomadas en cuenta en mucho sentido y me dejaba llevar por la emoción del registro del cine, del audiovisual, con la intención de generar material con mucha información pero que no estaba en la línea de mi investigación. Es así como mucho material y secuencias grabadas han quedado fuera, sin embargo son parte del proceso de producción y que sin lugar a duda han enriquecido la investigación y el conocimiento permitiéndome explorar más el tema.

Esta tensión entre el audiovisual y la antropología también se evidenció en el proceso de la edición que mas adelante se desarrolla.

## 2. Propuesta de una metodología participativa

### 2.1. Tratamiento Documental

El proceso de producción del documental comenzó con una aproximación personal fotográfica a la comunidad. Venía trabajando un documental en la Amazonía y me causó interés que existiera una comunidad amazónica en la ciudad de Lima. Empecé un proyecto fotográfico sobre la comunidad. En este proceso conocí a Olga y Olinda, con quien organizábamos talleres y ferias de arte para niños en la comunidad. A raíz de este contacto se comenzó a forjar nuestra amistad.

Mi posición como realizador fue usar una metodología participativa en el documental. En la metodología participativa se proponen y recrean situaciones de las artesanas para poder visibilizar circunstancias en la producción y circulación del *kené*.

Al comienzo se planificó hacer un documental observacional ya que era el modo de representación más adecuado por su forma metodológica para el retrato objetivo de la realidad. Esto me permitía una observación espontánea y directa de la realidad. Nichols en su clasificación de la representación de la realidad en el documental clasifica al observacional como

*“... El cine de observación... transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario, confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándonos entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores”. (Nichols, 1997)*

Esta metodología se puso en cuestionamiento ya que, luego de la aproximación con esta realidad, se complejizó al entablar una profunda amistad y una dinámica de interacción con este grupo de artesanas y de la comunidad. Mi metodología tuvo que cambiar a una metodología participativa porque era importante proponer ciertas circunstancias, detonantes para ciertas acciones. Además, yo era participe en la realización (rodaje), ya que por más que

trataba de coordinar con los personajes como si no estuviera presente, los personajes igual establecían contacto conmigo. La metodología participativa nos permitió proponer y recrear situaciones de las artesanas para poder visibilizar circunstancias en la producción y circulación del *kené*; como, por ejemplo, en la elaboración del pintado y el teñido de sus telares en el taller-hogar de Olinda, donde ella también propuso hacer algunos mantos con materiales tradicionales para el film, o también el taller de nuevas tecnologías sugeridas por ellas.

Según Nichols, en su clasificación de los modos de representación, este documental se clasificaría como interactivo ya que “hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que arman los testigos).” (Nichols 9, 1997). En la realización se hace poco el uso de mi presencia como interlocutor de los personajes. Los protagonistas mantienen un diálogo, un testimonio directo hacia el realizador, sin embargo he cuidado en la edición no hacer uso de esta conversación, como por ejemplo: cuando Olinda menciona luego de terminar su teñido: “Ya ves, Rodo, salidito de la fábrica.” Es en la edición donde también pude visualizar esta relación compleja entre realizador y personajes. Debido a estas razones, diferentes acciones, entrevistas y escenas han quedado en archivo debido a que en la selección de videos se enfatizó el seguimiento de la producción de *kené* mural en contextos específicos.

Se habían propuesto y se realizaron talleres participativos entre Olinda, Olga, y un grupo de científicos, analizando sus procesos y análisis de sus materiales; también talleres de nuevas tecnologías para el *kené*. Alrededor de este, se realizaron entrevistas a los diferentes actores. Se realizaron estos talleres con el propósito de poder entender cómo se hacía *kené* desde la singularidad de cada madre artesana. El diálogo constante con ellas en la producción del film ayudó bastante a poder entender el *kené* y a proponer estas diferentes acciones.

También se realizaron entrevistas a historiadores, curadores y antropólogos que enriquecieron la información de la investigación, pero que desviaban la historia del film que tenía como objetivo el seguimiento a los protagonistas en las diferentes instancias de la producción y circulación del *kené*. Se produjo así una selección negociada entre la investigación y la realización del film.

La más importante técnica de abordaje usada fue el seguimiento a los personajes en su

producción de *kené* y en las diferentes instancias y circunstancias del *kené*. Además, se hizo uso de diferentes entrevistas no solo a Olinda, sino también a diferentes artesanos y diferentes personalidades alrededor del tema del *kené* (antropólogos, gestores culturales, científicos, artistas, curadores) para profundizar en el tema y tener diferentes perspectivas y voces sobre esta realidad.

## **2.2 Narrativa documental y replanteamiento de la estructura en la edición**

El filme comienza en el río Ucayali. Los ríos entretajan y conectan los bosques de la Amazonía. Así se contextualiza el territorio nativo de la cultura shipibo konibo. Esta imagen luego permite conectar con el espacio de Cantagallo mientras seguimos escuchando ruidos de la selva. Luego se va desvaneciendo y entra el sonido de la ciudad. Luego se ve la producción en la localidad de Cantagallo, en Lima. En este nuevo contexto se visualiza la labor de la producción de *kené* por las artesanas de la comunidad de Cantagallo. Nuestro personaje aquí es Olinda Silvano, personaje principal del film.

Luego se ven imágenes de circulación del *kené* en nuevos contextos. Se desarrolla la nueva forma de producción del *kené* en los murales en Lima. Se ve a los diferentes actores alrededor del *kené*: las artesanas, los clientes para quienes trabajan, como también el público que se relaciona con estos nuevos espacios de *kené*.

Poco a poco, la historia va develando la producción tradicional de *kené* que se entrelaza con la producción de murales en diferentes contextos de la ciudad

### **2.2.1 Procesos de edición:**

La edición a largo de todo el proceso de investigación y realización tuvo diferentes versiones que poco a poco fueron dando lugar a una última versión más concreta y significativa para mi investigación.

Fueron diferentes enfoques y cambios, el primero y el más significativo, y que también tiene que ver con una postura en el rodaje, es la mirada de comunicador audiovisual, que al comienzo estaba muy presente, y que me costaba modificar desde el enfoque antropológico y de investigación.

Luego otro punto significativo fue desprenderme del carácter subjetivo del rodaje en la edición. Las primeras versiones del filme fueron editadas por mí, y en ellas costaba desprenderme de ciertos momentos y situaciones en el film. Es entonces que comencé luego a trabajar con un editor externo que me ayudaba a cerrar y concretar secuencias de la historia.

En primera instancia se pensaba usar una estructura lineal del proceso de producción de *kené*. Esta estaba formada por etapas o capítulos trabajados de manera lineal que iban desde el *kené* tradicional, comparándolo luego con el proceso de producción del mural *kené* en sus diferentes instancias. Este corte resultó muy largo, redundante y cansado.

Luego de la primera edición se trabajó una segunda propuesta mezclando nuevas secuencias para incorporar más circunstancias y acciones. También se retiraron secuencias donde aparecía Olga Mori, mi otro personaje principal, que tuvo que salir por el poco peso del material grabado con ella y por algunos problemas logísticos personales y familiares para las filmaciones. Esta decisión también tuvo que ser tomada de forma imparcial. Esto ayudó a centrar y enfocar más la narrativa del documental y la investigación.

Este nuevo corte resultó bastante más interesante por la narrativa en la que la protagonista Olinda me llevaba por los caminos e instancias del *kené*. Se mantenía una misma línea, la edición y la historia pasaba por cada instancia, pero aún era largo y redundante en las primeras partes del film. Las últimas secuencias grabadas funcionaban mucho mejor, da porque pertenecen al último periodo de estudios en la maestría, y por lo tanto ya había adquirido mayor conocimiento sobre el documental etnográfico para el abordaje. Además, ya tenía una metodología más definida que el trabajo en campo me había proporcionado. Por ejemplo, las secuencias en el tren o en Cantagallo pequeño, que fueron una de las últimas grabadas, funcionaron mejor y son más dinámicas hasta en la misma edición.

En esta etapa propuse poder experimentar y probar una nueva edición en la que conceptualizaba más la idea del *kené* como caminos y líneas, y esto se vería reflejado también en la edición donde el hacer *kené* se mezclaban o conectaban los diferentes momentos o instancias de producción. Resultó de esto una edición más artística y conceptual. Aquí fue interesante poder vincular ciertos momentos y métodos de producción, pero que para fines de la investigación no funcionaban. Al mostrarlo al público, este corte a veces no se entendía, ni la narrativa ni la información que yo proponía.

Luego de estos cortes, decidí poder trabajar la edición con una mirada externa, por ello contraté a un editor que tuviera ya una aproximación documental. Conversamos mucho sobre las intenciones y objetivos del film, y sobre mi material escrito. El material final se redujo bastante por la nueva mirada del editor. Algunas secuencias con información relevante que no ayudaban mucho al fluir de la narración fueron luego incluidas en la parte escrita de la tesis. Muchas escenas fueron reducidas, fueron más concretas, haciendo que no fueran tan redundantes. El material final con el corte de editor se redujo en un 40%, sin quitar información relevante. Esta nueva mirada, le dio ligereza y dinamismo.

Estos diferentes momentos y etapas de la edición son importantes porque son parte del proceso de maduración del film, como también de la investigación, y me han permitido tener diferentes miradas y enfoques, líneas de trabajo y probar ciertas ideas y formas. Esto ha proporcionado mayor información, conocimiento y madurez al proyecto.



### **CAPÍTULO 3: HALLAZGOS PRINCIPALES DE LA INVESTIGACION**

A partir del documental antropológico realizado me planteo reflexionar sobre el proceso de producción del documental, como también sobre diferentes aspectos que han salido en el proceso de producción como en la investigación, y de los hallazgos principales que salen a relucir a través de la exploración de los espacios y situaciones en donde se le ha dado seguimiento a las practicas de *kené* mural a través de Olinda Silvano y el grupo de artesanas muralistas conformado por Olinda Silva, Silvia Ricopa y Wilma Maynas.

#### **1. Contextos y perspectivas: El inicio en el bosque y el paso a la ciudad.**

El film comienza con dos madres artesanas en Ucayali contando sobre cómo se produce y se entiende el *kené* en sus visiones. La idea de esta escena es contextualizar su cultura en su territorio amazónico, narrar desde una tradición y situar en el contexto amazónico, para luego también poder ver la diferencia del territorio cuando migran a una ciudad. En el diálogo entre abuela y madre narran su tradición en torno al *kené* que visualiza la compleja cosmovisión del pueblo Shipibo y nos sitúa también en la parte espiritual del *kené*, su tradición en la visión y en la producción del *kené*.

También era importante considerar que estábamos retratando una cultura amazónica y su cosmovisión. Para ello era importante considerar el perspectivismo amazónico y evidenciarlo para poder entender esta compleja realidad; que posteriormente se volvía más compleja al estar insertada en esta comunidad migrante donde la cultura amazónica y la de la ciudad se mezclaban.

Luego se pasa a visualizar y retratar un nuevo territorio de la comunidad migrante de Cantagallo en la ciudad de Lima. Se puede visualizar un contexto diferente al rural. Para este tránsito se hace uso de una mezcla de sonido ambiental o de la selva y la imagen de la ciudad que genera una conexión y hace hincapié en esta diferencia entre las realidades, para luego mezclarse con el sonido propio ambiental de la ciudad y que corresponde al de las imágenes.

En este nuevo contexto de ciudad, las madres artesanas con las que hemos venido desarrollando el documental siguen perseverando en sus tradiciones, costumbres; y de esta

manera también produciendo el *kené* de manera tradicional adaptándose a su nuevo espacio. La comunidad shipibo konibo en Lima sigue manteniendo muchas de sus costumbres a pesar de estar habitando un contexto diferente al original. En esta nueva “selva de cemento” en Cantagallo se mantienen, conservan y practican su idioma shipibo, la comida tradicional y la producción de artesanía. Estas acciones ayudan a mantener su tradición y cultura vigentes entre los adultos, jóvenes y niños. Y son las mujeres, las madres artesanas quienes más cuidan y mantienen su tradición en comparación con los hombres.

## **2. Producción de *kené*, tradición e identidad en Cantagallo**

Existen diferentes maneras de producción *kené* en la comunidad, desde las tradicionales hasta las comerciales (como la producción en volumen por estampado) y entre estas, algunas con sutiles diferencias y características. La investigación está enfocada en la producción de *kené* de manera tradicional y del mural en un contexto diferente al amazónico.

Para esto se eligió trabajar con un grupo de madres artesanas de la comunidad. Este grupo está conformado por Olga Mori, Vilma Maynas, Silvia Ricopa y Olinda Silvano. Sin embargo, luego de la exploración y del rodaje del film me limité a trabajar con Olinda Silvano por motivos logísticos, filmicos y de enfoque para la investigación. Mi otro personaje principal era Olga Mori que por motivos de viaje y salud no permitían concertar muchas reuniones y rodajes.

La producción de *kené* tradicional se podría clasificar por tres maneras en relación de ver y materializarlo (Belaunde 2009). La primera es la reproducción de las visiones por la ingesta del ayahuasca, se ve y se reproduce *kené* por las visiones de la ayahuasca. Entonces el artista puede plasmar sus visiones y diseños. Otra manera tradicional de ver *kené* es por las gotas del piri-piri en los ojos de las mujeres y estas les dan visiones en la vida cotidiana y así ellas pueden hacer *kené*; y la tercera es por tradición y aprendizaje generacional.

Olinda Silvano ve y produce *kené* por las gotas de piri-piri. Su abuelo, un *meraya* (curandero sabio con mucho poder), le puso piri-piri en sus ojos y con ello también le puso una corona de *kené* cuando Olinda era una niña. Desde ese momento ella ve *kené* y a través de sus visiones ella luego produce *kené* en una forma de materialización de sus visiones.

Los materiales e insumos para la producción de *kené* en Cantagallo son los mismos que en la selva. Lo que hacen las artesanas es importar el barro y los tintes naturales de sus comunidades para poder trabajar en Lima bajo los mismos procesos y técnicas. El barro con los que ellos trabajan es un barro especial que se ubican en lugares específicos en las cochas de las comunidades. Es importante que sea el barro que ellos conocen porque con ese barro ellos tienen una metodología ancestral para el teñido y el pintado. Con los tintes de cortezas por igual, tienen los artesanos el conocimiento de cada uno, y que es específico para cada momento de la producción en la pintura y los teñidos del *kené*.

En cuanto a los métodos de producción de *kené* están el dibujo, el tinte y el bordado. Estos métodos se mantienen al igual que en la selva y su metodología de producción también. Para el caso de la investigación me enfoqué en los métodos del dibujo y del tinte ya que tienen relación en la elaboración del mural en el que se realiza también el dibujo y la pintura para los murales *kené*.

En algunos casos se han apropiado de algunos materiales de la ciudad para replicar algunos instrumentos tradicionales, como es el caso del punzón de madera para el dibujo que algunas artesanas prefieren usar una antena chancada y plana, o de las vasijas de barro tradicionales al uso de recipientes de plásticos, y otras que son parte de un proceso de adaptación.

Para el film me centré en el registro de producción tradicional de Olinda, en la realización del dibujo, del pintado y del tinte. Pongo en visualización esta producción para luego relacionarla con la producción de *kené* en los murales y poder apreciar ciertas similitudes, diferencias y/o adaptaciones en la producción.

### **3. Producción *kené* en telar en Cantagallo y distribución**

En la producción de *kené* de Olinda sobre el telar podemos apreciar una importancia del espacio en el telar para generar el diseño. Lo que se realiza primero es la división del espacio de manera geométrica, esto lo hace con el dobles de las tela por la mitad logrando dos

espacios iguales, para luego estas líneas de las marcas sirven como guías. Luego se realizan más divisiones para la marcación del espacio y su subdivisión, con un punzón o una aguja lo que hace es subdividir más en espacios geométricos y simétricos dentro de los ya marcados. Esto luego le permite organizar y servir de guía en la realización.

El inicio del diseño se origina con el dibujo de las líneas desde los centros o intercepciones de las divisiones hacia los lados. Se puede apreciar la valoración del espacio y su simetría sirviéndoles como soporte para sus diseños, siendo esto fundamental para las formas simétricas que se logran. También se puede apreciar que es importante la línea y el pulso en su realización. No se usan herramientas, sino que se hace a mano alzada, siendo el pulso fundamental para la forma y el ritmo en la realización.

En el proceso de aprendizaje de muralización se les impartió, por parte del SOI, al grupo de artesanas talleres de dibujo con cuadrillas que difieren mucho en sus prácticas tradicionales, este conocimiento en la práctica no fueron incluidas del todo en su producción de *kené* mural.

Se evidencia luego en la fijación del tinte del dibujo en relación con el clima y el tiempo, siendo estos fundamentales. Es importante la relación con la luz solar. La dirección y la intensidad de la luz solar son indispensables en la producción, ya que los materiales como el barro y el tinte en los dibujos y teñidos se relacionan químicamente con la luz formando y teñiendo la línea dándole además consistencia e intensidad al color. Es necesaria la luz como un factor importante para el acabado: “sin la luz del sol, la línea se estira hacia los lados, quedando dispersa” (Olinda, entrevista 16/6/2017)

En el film y en la investigación también se evidencia testimonios de algunos cambios en la distribución de sus productos. Al comienzo de su migración a Lima ellas vendían sus productos de manera ambulatória, esto actualmente ha cambiado en el grupo de madres artesanas murales. Hoy en día ellas venden y distribuyen sus productos en ferias, eventos o por pedidos.

El *kené* también les ha servido para insertarlas en un circuito “comercial” de ferias de artesanías, ferias culturales, de movidas artísticas y exposiciones que les han permitido mostrar sus productos de sus diferentes producciones y soportes. El vincularlas a estos nuevos

espacios de circulación comerciales y artísticos les ha permitido no solo a ellas, sino también a otras madres de la comunidad, insertarlas en estos nuevos espacios de distribución.

#### **4. Apropiación e identidad en los murales en Cantagallo**

Una de las cosas singulares que se podía apreciar en Cantagallo, antes del incendio, eran los murales figurativos relacionados con la selva que estaban en las paredes de la comunidad.

En el film se pueden apreciar ciertas imágenes en los murales con imágenes amazónicas que se relacionan con la naturaleza y su territorio amazónico. Estas eran en mayor medida figurativas, pero también había paredes y espacios de diseños *kené*. Esto permitía darle al espacio una identidad propia, color y relacionarla con la cultura amazónica y su espacio que en cierta medida la población se apropiaba de su territorio dándole una identidad. En algunos casos estos murales fueron propuestos por iniciativas externas de grupos de muralistas y en otros casos fueron iniciativas propias de la comunidad y de los propios propietarios de las viviendas.

#### **5. Nuevos soportes y adaptaciones del *kené*: los murales en la ciudad**

En la producción de los murales por el grupo de artesanales muralistas podemos apreciar diferentes instancias de la producción del *kené* y en ellas ciertas particularidades que han ido formándose en su producción y en su metodología. También podemos evidenciar temas como la identidad shipiba en la ciudad y de la migración que congregan y se encuentran transversales a lo largo de la investigación y del film.

##### **5.1 El Mural de Barranco: Carachama.**

El primer mural desarrollado por este grupo de artesanas de Cantagallo fue el de Barranco que fue parte de un concurso creado por la Municipalidad de Barranco como una propuesta de generar espacios de arte urbano. Este mural fue el primero de muchos que se hicieron.

Para esto se juntaron el grupo de artesanas del *kené* y la artista Alejandra Ballón quien le propuso poder participar en este concurso, donde ellas quedaron en segundo puesto y fue

parte de la gestión cultural de promover el arte en las calles.

Para su realización se propuso un diseño en relación con el pez carachama (*Pseudorinelepis genibarbis*). El diseño estuvo relacionado con el territorio del distrito de Barranco, ya que ellas al ver el mapa del distrito lo relacionaron en su forma como un pez. La visualización del espacio y su proyección con la forma ayudo a conformar este primer mural.

*¿Se acuerdan que hace unos meses el alcalde de la Municipalidad Metropolitana de Lima Luis Castañeda Lossio borró de nuestro espacio público maravillosos murales? Pues bien, en solidaria respuesta con la cultura y con la comunidad artística la Municipalidad de Barranco inauguró el concurso de murales «Las paredes hablan» y nosotros decidimos participar con un mural en la calle 28 de julio. El mural mide 4 m de alto por 7 de ancho. Así, el Centro de Investigación y Taller Gráfico Shipibo-Conibo (CITGSHC) realizó su primer trabajo colectivo titulado «Barranco Shipibo: Corazón de Carachama» a partir del diseño kené en una cartografía simbólica. El mural es un mapa aéreo urbano del distrito que cobra la forma de un pez amazónico prehistórico llamado Carachama o Ipo (en idioma shipibo) y rodeado por los diseños kené de la anaconda. La idea es que Barranco sea protegido por el poder de la anaconda y blindado por la armadura del pez prehistórico Carachama pariente lejano de los dinosaurios. (Facebook: SOI: Centro de Investigación y Taller Gráfico Shipibo)*

La metodología para su realización fue primero dibujar en papel un bosquejo, luego calcarlo con lápiz sobre el muro y luego el pintado con pincel y pintura látex. Para esto se usaron formas y herramientas de producción diferentes a las tradicionales. La primera instancia era la diferencia del soporte: una pared la cual tuvieron que prepararla para el dibujo, también herramientas nuevas como la escalera, la pintura látex, del rodillo, materiales como la masilla y la base de pintura para la pared, etc. Olinda comenta que fue una experiencia nueva por la forma de hacer *kené* y del uso de nuevas herramientas, y que ayudo a visibilizar su arte, pero que, sin embargo, también fueron testigos de discriminación por los vecinos del lugar o locales comerciales.

El impacto en las redes sociales como Facebook e Instagram fue muy bueno en cuanto habían mucha gente conforme, feliz por el trabajo artístico, y esto les permitió poder visualizar más su arte, su cultura y el mural *kené*.

Figura 6: Mural en barranco, Carachama



## 5.2 El mural en el LUM: *Kené* en un espacio museográfico

Luego de una buena acogida en las redes sociales por las fotos del mural de barranco, el LUM invitó a este grupo de artistas SOI y a la artista Alejandra Ballón, que habían conformado el grupo SOI de artistas murales shipibos, para elaborar un mural en el Lugar de la Memoria. El museo les dio una pared grande de 8 metros por 3 de alto en uno de los pasillos del museo.

El LUM (Lugar de la Memoria) es un espacio museo, que tiene una función y formas de exponer arte en torno a la memoria y al conflicto armado interno. Estas exposiciones son parte de una curaduría general que propone el museo. Los curadores en ese momento del LUM llevaron la invitación a este grupo muralista shipibo. Para la realización se implementaron talleres de arte mural propuesto por Alejandra Ballón y se generaba el conocimiento para la producción del mural con *kené*.

Se enseñaron las técnicas del mural *street art*<sup>2</sup>. Ello implicaba nuevas prácticas del muralismo y de nuevas herramientas como la escalera, el pincel, el metro y la güincha, el diseño en papeles geométricos, etc., que cambiaron la metodología tradicional de producción.

Podemos ver ciertas diferencias entre la producción del *kené* en tela y en mural. La primera es el soporte. La pared les da una dimensión mas extensa en su producción por esto el diseño es mas grueso en sus líneas. Otra diferencia es el dibujo del diseño en papel para luego copiarlo en el muro. En el mural no existe el trazo, sino es dibujado en un modelo para luego trazar las líneas con la regla y con diferentes escuadras para su simetría. Se hizo uso de la güincha para la medición.

Otro factor de la práctica era la colectividad, el mural *kené* es un proceso hecho en grupo donde mientras unas hacían las medidas y las líneas otras iban pintando y rellanando las figuras con pinceles gruesos o rodillos. Otra diferencia importante es el uso de la pintura látex a comparación de los tintes naturales.

Un factor importante por considerar es la practica del canto *ícaro* por parte de las artesanas en la realización y que es parte de esta ritualidad tradicional al relacionar el canto *ícaro* con el *kené*. El *ícaro* se cantaba en conjunto mientras ellas iban elaborando el *kené*. Mientras ellas iban pintando el mural iban cantando los *ícaros* estableciéndose una forma de ritual y de expresión espiritual. Así se repite, de cierta manera, la práctica tradicional del *kené* en sus telas o trajes como medios y caminos para sus cantos *ícaros*. Mientras recorren las líneas con su dedo van entonando los *ícaros*.

La idea y la intención del diseño por parte de las artistas de este *kené* en el LUM es la mezcla del *kené* antiguo y del *kené* moderno en una idea del paso del tiempo y la memoria, evidenciando también el paso de este grupo de Cantagallo a la ciudad o a la modernidad. Esta interpretación por parte de las artistas se repite en el mural realizado en el Tren.

---

<sup>2</sup> El *street art* tiene sus bases en el grafiti. El termino *street art* también llamado post-grafiti surge cuando los artistas del grafiti comienzan a incorporar nuevas técnicas a sus trabajos además del aerosol (que inicialmente era la única herramienta en el grafiti) como por ejemplo: pintura acrílica, pinceles, rodillos, plantillas (*stencils*), pegatinas, etc. (<http://arteconales.com/graffiti-street-art/>)

Figura 7: Mural *kené* LUM, en labor



*El mural es un collage conceptual de geometría abstracta realizado a mano alzada y que une diseño *kené* tradicional o Xao *Kené* (izquierda) y *kené* moderno o Mayá *Kené* (derecha). El paso estético de un diseño a otro es producto de las vivencias de las familias desplazadas por la violencia. Según la maestra Wilma Maynas en este diseño Mayá *Kené* las cruces que normalmente simbolizan los peces en el río esta vez evocan a los miles de personas fallecidas y desaparecidas durante el CAI (1980-2000). (Facebook: SOI: Centro de Investigación y Taller Grafico Shipibo-Conibo).*

Aquí se evidencia un punto de discusión sobre el significado de este *kené* y de su intención en el museo. Esta discusión se da entorno a los significados del *kené*. Algunos estudios mencionan que los *kené* son portadores de significados (Morin), otros cuestionan que los *kené* no poseen significados específicos sino se adquieren de acuerdo a los contextos (Belaunde).

En este mural las artesanas mencionaron que ellos poseían significados que estaban relacionados a la memoria y basados en las pérdidas humanas en el conflicto armado interno

del país, por otro lado, también que tenía que ver con el proceso de migración que ellas habían pasado y lo relacionaban con los dos tipos de *kené*, el antiguo (de la selva) y por otro lado el moderno (ciudad).

También las artistas mencionaron el significado que se les atribuían a los colores y las formas relacionándolos a los ríos, bosques y animales de la naturaleza al igual al discurso que nos dieron sobre los significados de los colores en sus mantos *kené* o de sus vestidos.

*“Este es el telar de cintura, telar shipibo. Después del telar pasamos a bordar, y dentro del bordado las líneas circulares principalmente significan el bosque, y todo lo relleno de colores significa las aves y los grandes bordados lo que ocupan más espacio en el bordado significan el río. Nosotros en nuestro diseño explicamos como mapas, como ríos, como quebradas, la luna, nosotros vemos el diseño por la ayahuasca.”* (Silvia Ricopa).

*“Este mural representa a los shipibo konibo que representa tres clases, shipibo, konibo y xetebo, pero hablamos con la misma lengua. El kené también representa lo que nos dejaron nuestros abuelos como una herencia. En el kené está la historia y también está la leyenda, en el kené está el ícaro que es el canto mashá. El kené representa los bosques, el río, los peces, los animales. En el diseño kené no hay repetición, hay una sola pieza, se nos viene a la memoria y se va. Hay un kené antiguo que es el de los ancestrales, que viene de mis abuelas y de mis bisabuelas y que esta acá en el museo de la memoria, esta acá prendido y pintado en un sueño geométrico, las líneas rectas son el camino que nos llevan al río y al bosque, en el bosque están los animales, el loro representado por el verde, el guacamayo, monos y diferentes animales; y el mural representa a la comunión nativo de diferentes comunidades, no solamente del Cantagallo, no solamente mi comunidad Paoyán, sino que de todos los shipibo y xetebo.”* (Olinda Silvano)

*“El mural es muy significativo, porque el mural que estamos haciendo no es cualquier diseño, es un diseño que está inscrito en el museo de la memoria, está relacionado con los desaparecidos, más que todo con todo lo que ha pasado... Yo tuve una pareja que es desaparecida, y yo me siento muy orgullosa de presentar un mural en el lugar de la memoria.”* (Vilma Maynas)

Podemos ver que existen también significados predeterminados o culturalmente determinados, pero también significados propios del contexto que son parte de la intención y significado del creador. Por otro lado, también se evidenció el significado que le atribuye el público de estos diseños. Uno de los significados que mayormente mencionaron es que el diseño le da representación a la cultura de la selva. Y que por ende era por una razón curatorial de inclusión a las culturas amazónicas. Esta posición fue mencionada en algunas entrevistas y observaciones en el LUM sin relacionarlas directamente con el tema de la memoria, la violencia o la cultura shipibo konibo.

La inserción del *kené* mural en el LUM les dio una atribución de carácter de obra de arte por la localización del mural en el espacio museográfico. Esto les permitió a ellas también insertarse a un nuevo contexto y redes de artistas vinculándolas con nuevos espacios y producciones locales públicas y privadas.

Estas dos producciones *kené* mural le dieron técnica y por otra parte le abrieron paso a diferentes espacios y redes sociales y artísticas. Rozental (2011) expone un hecho parecido con referente a Tláloc y su traslado al Museo de Antropología de México, en su film documental expone también los diferentes puntos de vistas y percepciones sobre el valor del objeto, el valor que le da el estado mexicano y con ello su legitimidad del valor dado por el museo, alrededor de la imagen se comienzan a crear nuevas imágenes, nuevas tradiciones, comercios y nuevos medios de distribución de Tláloc. En su investigación menciona como los objetos materiales, no son simplemente un elemento concreto, visible y tangible. Los objetos portan un significado. Para algunas personas, son simplemente un objeto, para otras son un tesoro. Los objetos tienen un origen y pertenecen a un territorio, y en consecuencia tienen una historia, y como tienen una historia, es posible ver desde el objeto, una serie de prácticas y relaciones sociales que se desprenden de él.

Muchas comunidades construyen su historia a partir de la materialidad, su cultura e identidad se configura sobre estas. En este contexto, podemos ver cómo el trabajo de campo de Rozental, describe cómo la ausencia de la materialidad, reconfigura las relaciones sociales, en tanto se pierden los espacios de reunión, de contemplación, celebraciones, ritos, posibilidades de riego para la producción del alimento, desvinculación con los ancestros y quiebre con la historia pasada. Sin embargo, esta ausencia, promueve y moviliza sentimientos de protección

de la identidad, y con ella, la articulación de una serie de organizaciones sociales y de base que trabajan para salvaguardar su patrimonio material e inmaterial, y en consecuencia la historia que los define. En este contexto, vemos como la presencia de la materialidad representada en el mural shipibo del Lugar de la Memoria, promueve una visibilidad de su cultura y su identidad, y como la identidad se construye a partir de la memoria, el mural tal como lo señala Olinda Silvano, deja en manifiesto y visibiliza de una nueva forma el legado transmitido generacionalmente.

Estos eventos del *kené* mural les fueron propicios para difundir su trabajo y poder producir *kené* en diferentes distritos, en vías públicas por encargo de las municipalidades de San Isidro, San Borja, Surco, Miraflores; empresas públicas, espacios privados y casas privadas, locales comerciales, también les permitió viajar a otras regiones como Ayacucho y Cuzco a hacer murales *kené* en vías públicas y locales privados expandiéndose en diferentes direcciones.

El *kené* fue un agente ya que les sirvió para poder llevar su arte, su cultura, su identidad a otros espacios. Les dio movilidad y circulación en diferentes esferas sociales y culturales. Otro factor que también les favoreció en esta difusión y distribución aparte del espacio público fueron las redes sociales donde ellas continuamente hacen uso de estas publicando sus obras, sus actividades y comunicándose con sus contactos y clientes.

Esto se enmarca también en el reconocimiento y la emergencia del arte de la Amazonía (Borea, 2010) que fue un fenómeno a inicios del 2000 que pone las condiciones para que el “arte popular” amazónico sea considerado y categorizado de diferente manera y además le permitan su circulación en nuevos ámbitos culturales bajo trabajos curatoriales. Esto también influye como un antecedente y un respaldo a la circulación del *kené* y del mural *kené* en espacios curatoriales.

Otro momento importante y más específico en el *kené* es la patrimonialización que le permite al *kené* ponerlo como un objeto institucionalmente reconocido como patrimonio. Sin embargo, es el objeto que se pone en valor dentro de los ámbitos curatoriales, museográficos sin embargo es el proceso y la tradición quienes son reconocidos como patrimonio y por extensión el objeto adquiere un valor especial dada esta denominación y valor.

En mayo del 2018 viajaron a Vancouver (Canadá) al Museo de Antropología a hacer un mural *kené*. La curadora del museo las conoció en Miraflores mientras iban produciendo un mural y las invitó a participar en este museo. Sobre la implicancia que tiene el poder llevar *kené* a nuevos espacios, en conversaciones con las artistas ellas mencionan que el *kené* es energía, y que ellas llevan las energías de la selva para proteger los espacios y en los diseños llevan también la selva. De esta manera también les permite a ellas poder difundir su cultura, su arte y darle circulación.

Figura 8: Mural *kené* LUM



### Valoración del mural *kené* como arte

La investigación abre caminos en discusión también sobre el valor del *kené* como objeto de arte o artesanía al ser incluido como objeto en un museo.

Desde la posición de las producciones de objetos tradicionales occidentalmente son llamadas artesanías por razones como producción en serie, son realizados por fines prácticos y utilitarios y en algunos casos religiosos (Acha, 1984). El *kené* mural por ende entra dentro de los objetos considerados como arte por ser un producto puro, formalista, esta dentro de una distribución “formal del arte” dentro de circuitos de difusión con valor sociocultural que responden a necesidades artísticas, funcionales y simbólicas.

Sin embargo la denominación de ellas como artistas o artesanas depende de las circunstancias, contextos y espacios donde se les categoriza. Queda también en cuestionamiento ya que ellas mismas a veces se denominan artesanas y a veces artistas.

### **5.3 Incendio y visualización: *kené* mural, nuevas oportunidades**

El incendio de Cantagallo que ocurrió en el 2016 fue un hecho atroz en esta comunidad ya que las familias perdieron todas sus viviendas, fue un hecho público que permitió traer el tema de la comunidad de Cantagallo, conocer y visibilizar la situación de la población en la ciudad de Lima, tanto como su cultura y su arte. Este problema, sin embargo, le dio al grupo de artesanas muralistas visibilidad, y les permitió tener encargos laborales, ya que varias instituciones vieron de ofrecerle trabajo como una forma de ayudarlos a sobrellevar esta tragedia. Así, para el grupo de muralistas les sirvió para relacionarse con diferentes instituciones que le ofrecían el poder desarrollar sus murales en espacios públicos y privados difundiendo su cultura. Existió en esos tiempos una racha de producción mural por encargos de diferentes instituciones y clientes. Uno de ellos y el más grande proyecto fue el del Mural para la Línea 1 del tren eléctrico de Lima.

Figura 9: Mural en San Isidro y mural en el Centro de la Imagen en proceso



#### 5.4 Línea 1 del tren: *Kené* en el espacio público

La Línea 1 del tren eléctrico o metro de Lima le encomendó al grupo de muralistas pintar 10 murales en 10 columnas de las vías del tren con el fin de decorar estos cimientos, haciendo uso de su estructura y del espacio público para mejorar la estética del lugar. Esta propuesta de producción sobre estos soportes columnas viene realizándose en la ciudad de Lima desde hace tiempo, como una manera de amenizar el paisaje, y así le darían sentido a las formas de la construcción y promover el arte en los espacios públicos.

*“Mujeres de la comunidad shipibo-conibo, residentes en la capital, pintaron murales en las columnas de la Línea 1 del Metro de Lima, a la altura de la estación Arriola, como parte de la estrategia de recuperación de espacios públicos en las zonas colindantes con el viaducto. De esta manera, se aporta también a la reinserción de la comunidad shipibo-coniba en diversas actividades, después del terrible incendio que consumió el lugar donde vivían, en Cantagallo.”* (Abril 7, 2017 | by [Notiviajeros Prensa](#))

En testimonios de los vecinos de la zona manifiestan que antes de la producción de estos murales, estas paredes eran usadas como medios de publicidad para los eventos y fiestas chichas, eran espacios donde se empapelaban de propagandas, además servían como lugares de desmontes de basuras y eran usados como urinarios.

A raíz de la producción de los *kené* estos espacios han comenzado a tener un orden, un valor y el público ha empezado a respetar estos espacios. Actualmente son paredes que ya no tienen anuncios o poster chichas o de cualquier otra índole. Se mantiene, en cierta medida, un orden ya que no es un lugar de desmonte, sino es un espacio que decora el lugar.

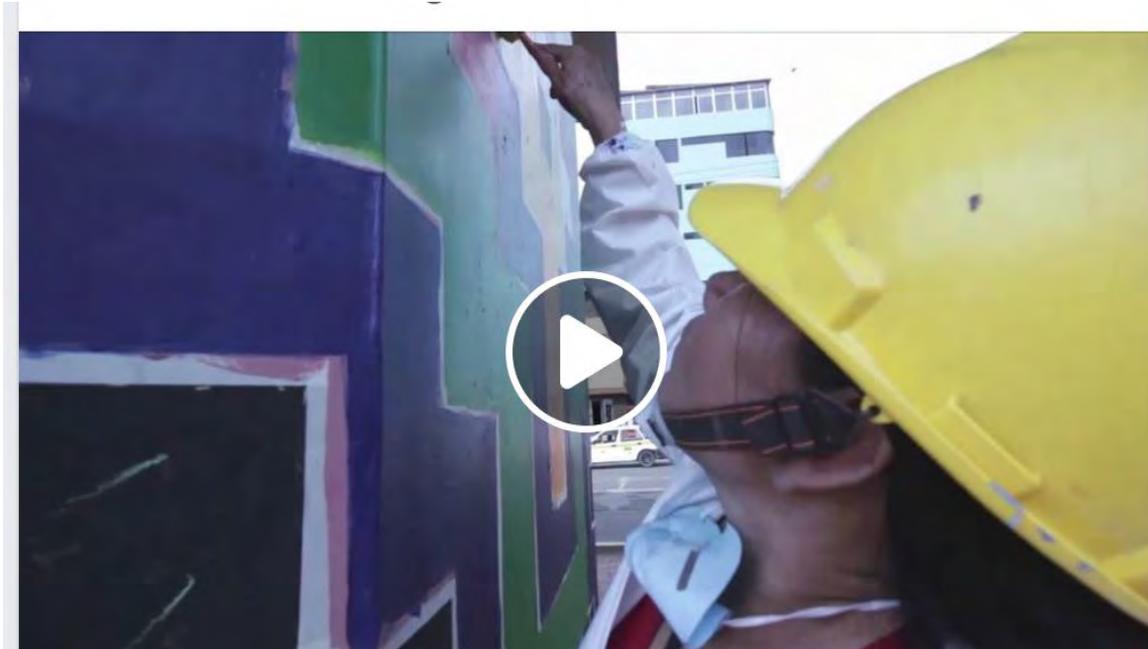
La apreciación o punto de vista de Olinda difiere en cuanto ella evidencia, en la visita registrara en el film, el descuido de la limpieza del mural y del *kené* por parte de la municipalidad.

La producción del *kené* aquí se realizó también de manera colectiva, al ser espacios más grandes y amplios el equipo de artesanas convocó a sus familiares para que les ayuden, generando así también un conocimiento y transferencia de técnicas a sus familiares. En el caso de Olinda ella fue ayudada por sus hijos. Para ella es importante dejar su conocimiento a su hijo para que conozca su cultura y su arte, además conozca y aprenda esta nueva técnica.

El proceso de producción lo primero fue diseñar los murales en papel, para que luego mostrarlos y que tenga la aprobación por parte del personal de Línea 1. Luego de su aprobación estos fueron dibujados sobre el muro con tiza para luego proseguir con la pintura. Para esto, como estaban trabajando en una obra de construcción civil, por ley le pedían el uso de uniforme y material de protección y seguridad. Ellas usaban cascos, botas y mandiles

generándoles molestias por lo no habitual que eran en su cotidianidad. El uso de la escalera y andamios también les dificultaba la producción.

Figura 10: **Olinda en labor, mural *kené* en línea 1 del tren**



Aquí ya no usaban las reglas, y más bien se hacían uso de otras herramientas para medir que también la usaban en la chacra como una soguilla que les permitía con el doblar medir la mitad y así seguir con la simetría. Sí usaban varillas para hacer las líneas, y luego cinta de *masking* para hacer las divisiones y permitir hacer el pintado lineal. Por momentos si hacían uso de algunos elementos de medición como la herramienta de nivel.

En el momento del pintado se usaba más el rodillo que el pincel por la facilidad de llenar los espacios. El pulso y el trazo libre dejó de realizarse debido que ya había el dibujo y el molde predeterminado en la realización.

Figura 11: Muros del tren , Estación Arriola



Sobre el canto *ícaro-kené* en este contexto no se practicó mientras se elaboraba el mural, a diferencia del mural en el museo. Una de las razones fue la bulla del lugar, ya que se trabajaba en la calle. En el caso del LUM sí se practicó el canto con la producción, pudiéndose desarrollar de esta manera dado por un contexto tranquilo e íntimo. Podemos notar una relación entre el contexto y las condiciones en las conductas en la producción.

Algunas artesanas cantan el *ícaro* cuando se dibuja *kene* como si fuera un ritual, se produce como un ritual en la medida que el creador se conecta a través del canto con las visiones y sus intenciones, esto se da a veces dependiendo si la artesana sabe cantar y si se da en un contexto especial, dependerá de las circunstancias de la producción y su contexto. En este sentido el *kené* mural a veces podría darse como una practica ritual si el creador esta conectado con su producción y dependiendo de la circunstancia.

Para la comunidad y el grupo de muralistas de la comunidad los murales en los espacios públicos significaban un medio para poder visualizar su arte y conectarse más con la ciudad

de Lima. El grupo de artesanas le había dado un significado de protección y de energía para este espacio y el tren. Además, para el grupo de artistas hacer *kené* y tener esta posibilidad de producción en el tren les sirvió como medio de sanación al poder tener recursos económicos y poder sentirse que su arte era valorado por la ciudad e integrándose a ella nuevamente

### **5.5 Nuevos espacios, nuevos territorios de comunidad, “Cantagallo Chico”. Nuevas apropiaciones del espacio**

Dado el problema del incendio y la propuesta por parte de la Municipalidad de Lima de crear un nuevo espacio para Cantagallo, un complejo habitacional en el mismo espacio donde antes habitaban con mejores condiciones para sus viviendas. Se organizó en este contexto un plan de reubicación temporal para las familias en nuevos espacios, donde se agruparon en nuevas comunidades y grupos de familias en diferentes lugares de la ciudad.

Un lugar donde se congregaron fue en Campoy a faldas de un cerro, cerca al parque Nueve de Campoy. En este nuevo espacio viven las familias de Olinda, Wilma y Silvia, así como otras veinte familias shipibo-konibo. A este lugar le llaman “Cantagallo Chico”. Poco a poco han ido construyendo sus viviendas de casas prefabricadas y organizándose en este espacio temporal.

Cuando ya habían construido sus viviendas, las madres artesanas comenzaron a planificar poder pintar sus viviendas con *kené* con el fin de darle identidad shipibo konibo, darle energía y protección a las casas y la comunidad. Se organizaron para que un día domingo de abril se trabaje de manera colectiva la propuesta de pintar los muros y se invitó al público en general a través de las redes para que puedan acompañarlos en esta actividad. Para esto se organizó una feria, donde la comunidad también vendían y mostraban sus productos artesanales, sus comidas tradicionales y actividades musicales.

Olinda se había preparado de manera especial. Un día antes había preparado masato para poder invitar a los visitantes un refresco de su pueblo. Ese día había también platos tradicionales como el juane, plátanos asados y los pescados de la selva.

Olinda muy de mañana comenzó a organizar a las madres y a disponer del espacio para el evento donde la principal actividad era la muralización del Cantagallo Chico. Para esto comenzaron a pintar con tiza las paredes, fue interesante apreciar una dinámica de enseñanza con los niños. Fue Olinda quien comenzó a incentivar a los niños para que, como si fuera un juego, comiencen a pintar y remarcar la línea con tiza que ella había dibujado de manera manual con un lápiz en las paredes de las viviendas. Así lo explica Olinda: “poco a poco los niños van aprendiendo de sus padres, van aprendiendo su arte, su cultura.”

Estas dinámicas se apreciaron en las primeras horas de la mañana cuando eran solo las familias que vivían allí quienes comenzaban a pintar sus viviendas. La técnica era primero disponer el espacio y las paredes, luego era el trazo con lápiz para luego remarcarlo con tiza y luego de ver algunas correcciones. Luego se comenzaban a pintar las líneas delgadas de los bordes para luego seguir con el relleno. Este relleno estaba hecho por pinceles más gruesos. Era una actividad que se hacía de manera colaborativa entre los miembros de la familia entre niños, jóvenes y adultos.

En algunos casos los adultos iban cocinando, preparando los alimentos o haciendo funciones de limpieza mientras los demás iban elaborando y ayudando de diferentes maneras el mural. Los materiales y los colores eran condicionantes para el pintado ya que no se disponía de mucha cantidad de pintura ni de variedades de colores.

Luego hubo una siguiente etapa en la producción que se dio con las personas visitantes a la actividad entre ellos un grupo de artistas muralistas. Para los artistas muralistas invitados se les proporcionó una pared, y ellos comenzaron a planificar el dibujo sobre un papel para luego poder ponerlo sobre la pared. Existía un dialogo entre el artista muralista y las madres artesanas sobre la temática y la forma, para luego su aprobación del diseño por parte de los vecinos. En estos casos si había una preparación o acondicionamiento de la pared para antes del dibujo del mural. En la producción se evidenció más un trabajo individual por parte del artista y un manejo de mezclas de colores y materiales en la producción. En esta actividad se lograron pintar unas 7 casas de esta nueva comunidad.

Unos días antes del evento de la muralización, Olinda comenzó a pintar las paredes interiores de su vivienda con la ayuda de sus hijos. Ella tuvo la intención de llenar de energía y de arte

su hogar y también con la intención de transmitir el conocimiento a sus hijos. Sus tres hijos fueron partícipes de esta muralización.

Podemos apreciar que la actividad tuvo las intenciones de marcar su identidad, de visibilizar su espacio, su arte y de una intención de difundir su cultura en su familia, su comunidad y en la ciudad.

## **5.6 Nuevas Extensiones del *kené***

Estos momentos y producciones del *kené* les ha permitido incluir su arte muralista *kené* dentro de propuestas de promoción publicitaria y diseño teniendo las artesanas una relación comercial en estos ámbitos para realizar su arte.

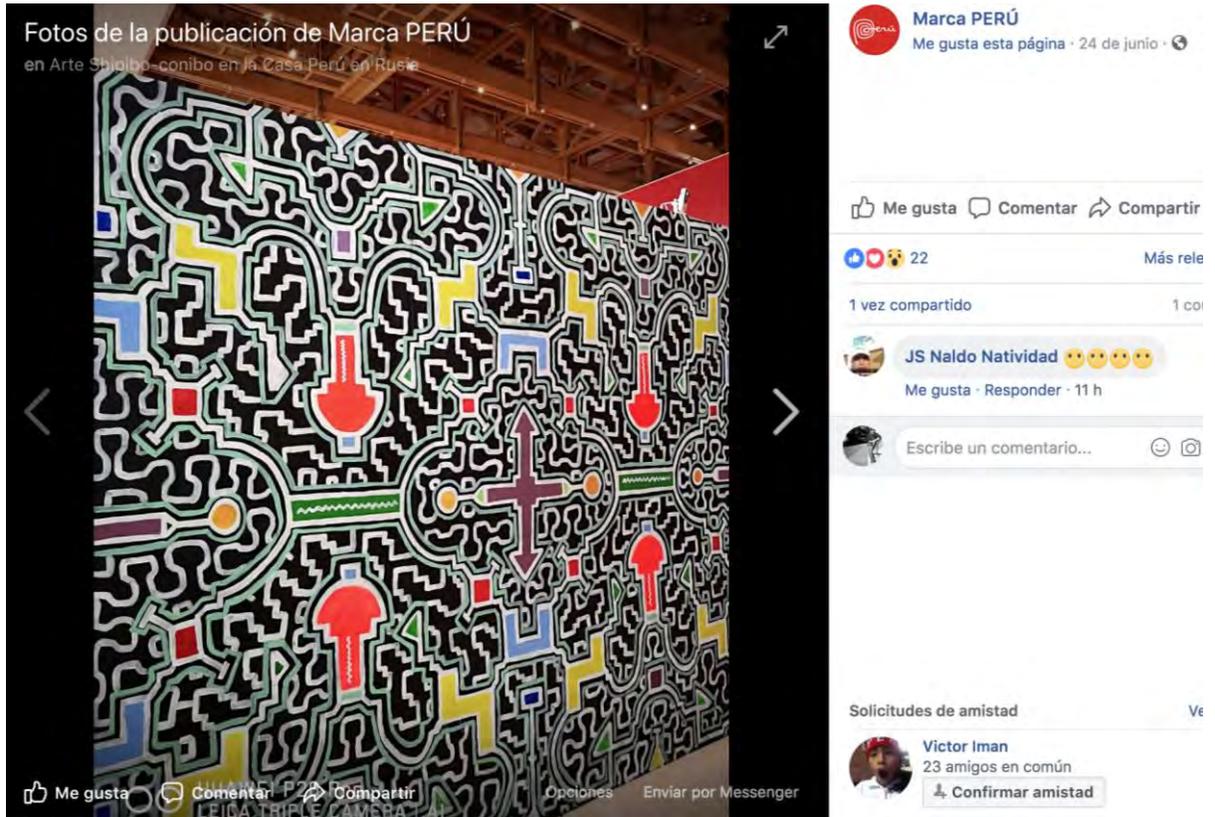
Uno de estos ámbitos son los eventos de PROMPERU. Esto les ha permitido también mostrar su arte y difundir el arte amazónico dentro de la representación del arte y cultura peruana. La institución que ha hecho uso del *kené* mural para ámbitos comerciales es PROMPERU, para la promoción del turismo del país. Un caso particular es el viaje de Olinda y de Silvia a Rusia para el stand de promoción de Perú en el contexto del campeonato Mundial de Fútbol de Rusia 2018, sirviéndole el mural para la promoción como arte mural realizado en vivo dentro del stand.

Olinda realizó el mural con su vestimenta shipibo. Esto podría ser considerado como un acto performativo donde se representa con su atuendo costumbrista shipibo produciendo un mural. En este acto-performance ella es representada o auto representada como “verdadera indígena amazónica” que produce su arte y entra en una forma de exotización como un recurso comercial y de promoción. En total fueron 7 murales realizados en 10 días de producción sirviendo como acto performativo y de decoración del stand. Para Olinda estos *kené* son muy importantes porque reafirman que su trabajo hoy en día tiene valor tanto económico como artístico y con su *kené* mural ello siente orgullo ya que representa a su cultura shipibo ayudando a promover a su país para su desarrollo.

*“Rusia 23 de junio de 2018: terminé de pintar mural de maya *kené* en casa Perú. Agradezco mucho a Promperú, Mincetur, Ministerio de Cultura y todas las personas por confiar en mí.*

*Lo estoy haciendo con mucho amor porque me gusta. Estoy disfrutando difundir mi cultura. Que vivan las mujeres artistas y los hombres artistas, selva, sierra, costa. Los quiero mucho, a todos.” (Testimonio de Olinda en Facebook)*

**Figura 12: Imagen de facebook de PROMPERU, Marca Perú en Rusia**



## CONCLUSIONES

La realización del *kené* mural es una actividad desarrollada por un grupo de madres artesanas de la Comunidad Shipiba de Cantagallo conformado por Olinda Silva, Silvia Ricopa y Wilma Maynas que se ha venido desarrollando en la ciudad de Lima desde el año 2015 y con ello promueven su arte, su tradición y la innovación de su trabajo artístico, permitiéndoles estar en nuevos espacios de producción y circulación.

Al producir los murales *kené*, sus procesos tradicionales han variado en cierta medida y se han adaptado a los nuevos soportes que son diferentes a los habituales producidos en sus comunidades nativas y como también en Cantagallo. Sin embargo, también han persistido en mantener una espiritualidad y una carga simbólica que los identifica y los relaciona con su cultura y con la naturaleza. Han relacionado la motivación y el significado de sus trabajos a sus experiencias, sus historias de vida y su memoria en relación con su nuevo entorno. También mantienen los mismos sentidos del *kené* tradicional, de energía, de naturalidad, caminos y protección. Se puede notar que de acuerdo a cada contexto e instancia del *kené* y punto de vista el *kené* adquiere diversas significaciones.

La producción de *kené* en este formato mural, por su nuevo soporte y con ello su innovación de su arte al intervenir el contexto ciudad por una cultura amazónica, les ha permitido poder tener mayor visualización y promoción de su arte. Una primera razón de esto podría ser la innovación del *kené*, y otro podría ser por la producción de este arte por nativos amazónicos bajo una “performance” de producción, como el uso de sus vestimentas tradicionales o el canto Ícaro, que con ello se evidencia una construcción de su representación para otros públicos y localidades. En sus testimonios también se evidencian discursos contruidos sobre su representación e identidad indígena.

El incluir el *kené* mural en ámbitos museográficos y curatoriales, como también el reciente reconocimiento del *kené* como patrimonio, ha favorecido su circulación nacional e internacional y su reconocimiento en todas las esferas sociales, como también en la legitimación y valor de su producto como un objeto artístico y por ende ha realzado su valor.

El *kené* mural le ha dado agencia al grupo de mural *kené* para producir y generar roles de poder dentro de la comunidad. El grupo de artesanas muralista tiene hoy el reconocimiento de

su comunidad y su respeto. Ellas hoy son representantes del arte de su comunidad, organizan y promueven la realización de actividades para su comunidad.

Además del reconocimiento de la sociedad de Lima y el mundo les ha permitido poder generar contactos y redes sociales en ámbitos sociales, artísticos, educativos y comerciales expandiendo sus alcances nacionales y mundiales. Un factor importante de este fenómeno es el uso activo de redes sociales en la web por parte de ellas para promover, difundir e informar sus actividades alrededor de producir *kené*.

La producción *kené* mural y su circulación les ha servido también para que su cultura sea reconocida con mayor facilidad entre otras culturas amazónicas y de alguna manera el poder representar a las otras culturas y a la Amazonia. En diferentes campañas y promociones por instituciones estatales del país como el Ministerio de Cultura, PROMPERU y Ministerio de la Producción han hecho uso de su arte como parte de una representación de las culturas Amazónicas.

El documental ha servido para poner en evidencia el proceso de producción del *kené* y sus diferencias con los procesos tradicionales, además evidenciar las formas y maneras como ellos se representan ante el otro, dando valor a lo indígena y lo amazónico. No solo desde su posición como artesanos shipibos, sino también desde las artes. Existe un reconocimiento en los circuitos artísticos y del público de sus obras como un producto artístico amazónico y con ello el reconocimiento de ellas como artistas. Dependiendo de los contextos, ellas mismas se autodefinen últimamente como artistas que quieren compartir su arte y su cultura amazónica. Además, pone en evidencia un momento de tránsito, un tiempo de adaptación; es decir, cómo la cultura shipibo konibo se adapta y persiste, conviviendo con una cultura muy distinta como la limeña.

El film es un documento antropológico que abre caminos de diálogos y discusión sobre temas de representación, identidad, y circulación alrededor del *kené*. Cuestiona además ideas sobre la identidad y autenticidad del *kené* al ser producido en nuevos soportes diferentes de su tradición y costumbre.

El *kené* para Olinda actualmente es un diseño vivo que se expande, se adapta a espacios, momentos y culturas. Es un elemento que posee una identidad shipibo-konibo y viene de los bosques, es un diseño con energía y protección. El arte *kené* les ha servido para sus logros y ella está dispuesta a seguir explorando los diferentes caminos por los que el *kené* les lleva. Una de las principales razones por seguir innovando con el *kené* es difundir su cultura, su arte y poner en valor a la Amazonía adaptándose a cada instancia con el fin de continuar produciendo su arte tradicional. El poder comunicarlo y enseñarlo es una manera de trascender, al transmitir su conocimiento a sus hijos con quienes ahora los ha incluido en su producción con técnicas tradicionales, así como con las nuevas técnicas de producir *kené*.



## BIBLIOGRAFÍA

ACHA, J.

1988 *Introducción a la teoría de los diseños*. México D.F: Trillas

ARDEVOL, Elisenda

1998 “Representación y Cine Etnográfico”, en: *Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* Vol. 5, Número 13, Mayo/Agosto

ARDEVOL, Elisenda.

1994 *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video Tomo I*. Tesis doctoral.

ARDEVOL, Elisenda.

2006 *La búsqueda de una Mirada*. España: Editorial UOC

BECKHAM, Michael.

1989 Film The Kayapo Out of the Fores. Duración 90 min. Granada televisión

BELAUNDE, L. E.

2009 *Kené : arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima : Instituto Nacional de Cultura, 2009.

BENEFIEL Rebecca R..

2010 Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii. *American Journal of Archaeology*, (1), 59.

CALAVIA, Oscar

*Ciencia amazónica: notas para un estudio crítico de los saberes nativos*. Brasil Universidad Federal de Santa Catarina. Consulta: 29 de octubre del 2016.

[https://amazonia.bo/biblioteca.php?pagina=2&&codigo\\_noticia=](https://amazonia.bo/biblioteca.php?pagina=2&&codigo_noticia=)

DESCOLA, Philippe

2004 “Las cosmologías indígenas en la Amazonia” En : A. Surralles et al (Eds) *Tierra Adentro: territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhague:IWGIA

ESPINOSA, Oscar

1998 “Los pueblos indígenas de la Amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación”. En *América Latina Hoy*. Nro.19 Pp. 91-100.

ESPINOSA, Oscar

2009 “Ritual, espectáculo y sagrado: Los pueblos indígenas amazónicos y los medios de comunicación.” En *Efímero y trascendente. Lo sagrado y los medios de comunicación*. LIMA. Universidad Antonio Ruiz de Montoya

ESPINOSA, Oscar

2016 “La política indígena en la ciudad: El caso de las comunidades urbanas Shipibo-Konibo.” En *Apus, caciques y presidentes: Estado y política indígena amazónica en los países andinos*. LIMA. IFEA, IWGIA, PUCP. (pp. 103 - 122).

STEWART, Julian

1955 El concepto y el método de la ecología cultural Clásicos y Contemporáneos en Antropología, CIESAS-UAM-UIA Cap. 2, de Theory of Culture Changes, University of Illinois Press, Urbana,

GARCIA CANCLINI, Nestor

2016 *Hibridación y interculturalidad* : Consulta el 18 mayo del 2017.  
<http://nestorgarciacanclini.net/index.php/hibridacion-e-interculturalidad/73-resena-sobre-culturas-hibridas-estrategias-para-entrar-y-salir-de-la-modernidad>.

GELL, Alfred.

2000 Art and agency: An anthropological theory. New York: Oxford University Press.

GELL, Alfred.

1998 *Art and agency : an anthropological theory*. Oxford : Clarendon Press, 1998.

GEBHART Sayer.

1985 *Geometric Designs of Shipibo Conibo in Ritual Context* en Journal of Latin America Lore 11:2 143-175 Printed in USA

HEISE, M., BANT, A. A., & LANDEO, L. (n.d.).

1999 *Relaciones de género en la Amazonía peruana*. Lima : CAAAP

LLORENTE- SACOMA.

2012 Investigación aplicada a la educación intercultural bilingüe. Algunas reflexiones epistemológicas. Helsinki

ILLIUS, Bruno

1994 "La gran boa, arte y cosmología de los shipibo-conibo." En: Amazonía Peruana, 12 (24): 185-212.

ILLIUS, Bruno :

1994 "Arte Tradicional y comercial: Los shipibo Conibo" En Amazonía Peruana, Tomo XII

KOPYTOFF, Igor.

1986 "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Grijalbo/Conaculta, México, pp. 89–122

MORIN Françoise

1998 *Guía Etnográfica del Alto Amazonas* Primera Edición, Ediciones Abya-Yala, Smithsonian Tropical Research Institute, Panamá

POOLE Deborah

2000 *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Casa de Estudios del Socialismo, Lima

ROZENTAL, Sandra

2011 La creación del patrimonio en Coatlinchan: ausencia de piedra, presencia de Tlaloc. En: La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural, ESCALANTE, Pablo (coordinador). México. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

ROZENTAL, Sandra y LERNER , Jesse

2012 *La piedra ausente* Documental. Duración: 80 min. México, Estados Unidos. INAH

ROJAS Zolessi Martha

2017 *Tejiendo la identidad. Mitología y estética entre los matsigenka del bajo Urubamba*  
Lima, Editorial Horizonte

RUMRRILL, Roger

2011 *La mirada interior del shamanismo amazónico*. Consulta: 6 junio del 2016  
[http://www.bajolalupa.org/12/06\\_tex.html](http://www.bajolalupa.org/12/06_tex.html)

SANTOS- GRANERO, Fernando

2004 Escribiendo la historia en el paisaje: espacio, mitología y ritual entre la gente yanesha. En: *Tierra Adentro, Territorio indígena percepción del entorno (IWGIA)*

TURNER, Victor.

1975 *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic Action in Human Society*, New York, Cornell University Press

ULFE, María Eugenia

2011 *Cajones de la memoria: La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*.  
Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

VIVEIROS Castro, Eduardo

2004 “Perspectivismo y naturalismo en la América Indígena” En: Alexandre Surralles y Pedro Garcia Hierro (editores): *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. IWGIA

VIVEIROS Castro, Eduardo

2007 La Selva de cristal: notas sobre la ontología de los espíritus amazónicos. En: Amazonía peruana Vol. 15, no. 30 (diciembre) Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)

VIVEIROS Castro, Eduardo

2013 *La mirada del jaguar: Introducción al perspectivismo amerindio* . - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón



**Lima, 29 noviembre del 2018**  
**MAV**  
**PUCP**