

QUIPU VIRTUAL



BOLETÍN DE CULTURA PERUANA - MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES - N° 281 17/10/2025

COSMOVISIONES AMAZÓNICAS



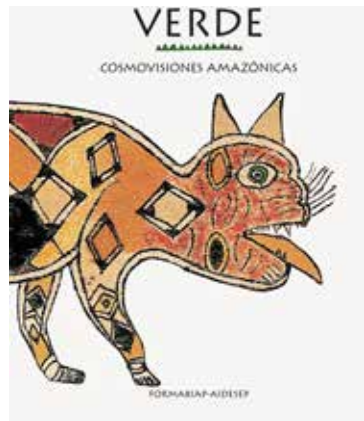
ARTES TRADICIONALES Y COSMOGONÍAS DE LOS PUEBLOS AMAZÓNICOS

Aparece la tercera edición, corregida y aumentada, de *El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas* (Lima, Formabiap-Aideseap, 2025)*, una obra fundamental para aproximarse al conocimiento de la religiosidad y las visiones globales que tienen sobre el mundo y sus arcanos las comunidades indígenas de nuestra Amazonía. El libro, cuya concepción y edición general está a cargo de la conocida curadora y diseñadora gráfica Gredna Landolt, reúne un conjunto de mitos y representaciones plásticas de dieciséis pueblos amazónicos, que pertenecen a diez de las grandes familias lingüísticas de tan extensa región: jíbaro, kandozi, arawak, pano, kawapana, tupi-guaraní, witoto, ticuna, quechua y bora. Además de la introducción, a cargo del recordado historiador Pablo Macera y de Carlos Dávila, el volumen va acompañado de breves ensayos de destacados especialistas como Alberto Chirif, David Fleck y Alexandre Surrallés. «Un rasgo común a estas cosmovisiones es su concepción animista del universo, la cual postula que todo lo material, sea objeto o sujeto, tiene una contraparte espiritual» señala en su reflexión el antropólogo Fernando Santos Granero. Publicamos aquí el texto del reconocido historiador del arte Luis Eduardo Wuffarden que integra también este volumen.

Naturaleza y artificio no han sido nunca términos opuestos entre los pueblos tradicionales de la Amazonía. Sus bellos artefactos de uso cotidiano o sus objetos suntuarios y rituales nos hablan con elocuencia de una tenaz relación armónica con el hábitat. Sin embargo, este vasto territorio aún es visto por muchos como un espacio por conquistar, postergando así la necesidad de recuperar un capítulo olvidado de nuestra historia cultural. En respuesta a ese vacío, *El ojo verde* ensaya una primera mirada sobre el mapa étnico de la región amazónica, para enfatizar la diversidad de sus manifestaciones estéticas. Pero también muestra sorprendentes semejanzas entre las elaboraciones formales de un conjunto de pueblos cuyos contactos históricos parecieran determinados por las guerras y el trueque comercial. A diferencia de las culturas nativas de la costa y la sierra, violentamente interrumpidas por la conquista española, estos grupos humanos constituyen un ejemplo vivo de permanencia, de endogamia y continuidad en el tiempo. Todo ello ayudará a comprender desde el presente las funciones y los códigos simbólicos que dieron sentido a las artes visuales del Perú prehispánico.

Lejos del misterioso mutismo que envuelve a las piezas arqueológicas estamos ante objetos en pleno uso. Testimonios de vida que parecen haberse mantenido virtualmente inalterados durante siglos. El peso de la tradición explicaría, así, la habilidad técnica del artesano y la eficacia de su simbolismo, basada en la reiteración de patrones formales compartidos por la comunidad. Al igual que en los ritos, la repetición del trazo y el diseño vuelve a instaurar en cada pieza el ciclo inexorable de fuerzas vitales y su correlato sagrado.

Imposible desligar aquí la forma de la función, y ambas de su sentido trascendente. De este modo se entenderá la importancia invariablemente concedida a los



géneros relacionados con el adorno personal. Incluso el escaso mobiliario selvático, casi siempre circunscrito al uso individual, podría percibirse como una prolongación del cuerpo humano. Si bien no se trata de obras destinadas a la pura contemplación, en ningún caso se reducen al simple ornamento. Ellas contienen precisos mensajes de distinción o de rango social dentro del propio grupo o frente a otras etnias.

Entre todos aquellos géneros, tal vez el arte plumario continúe siendo el más llamativo a ojos del espectador occidental. No es de extrañar que la búsqueda de aves exóticas y plumajes coloridos haya sido una de las razones que impulsaron a los incas hacia la conquista -parcial y precaria- de estas tierras. De hecho, la nobleza cusqueña solía ostentar la posesión de guacamayos como emblemas de riqueza y poder. Al llegar los primeros europeos, el deslumbrante despliegue de ajuares plumarios quedaría grabado en su memoria y sería rápidamente incorporado a las representaciones alegóricas del continente americano.

Muchos de los actuales tocados de plumas reciben todavía el nombre de «coronas» por comodidad semántica, aunque no siempre sean distintivos de autoridad. Entre los pueblos achuar, awajún, wampis y kandozi, por ejemplo, el uso de tales atuendos corresponde a momentos festivos o a las raras ocasiones en que se visita a los vecinos. De acuerdo con la colocación o el color de las plumas, el usuario busca ejercer el mismo atractivo que el de las aves durante el cortejo nupcial o disfrutar de sus cualidades reales o atribuidas. A veces, entre los asháninka o los nomatsigenga, ejemplares disecados a manera de pendientes añaden un componente «hiperrealista» llamado a distinguir las virtudes del buen cazador.

Aquellas concepciones «animistas» se manifiestan con mayor claridad en el uso extendido de las máscaras que entremezclan lo ritual con lo festivo. Sea de carácter

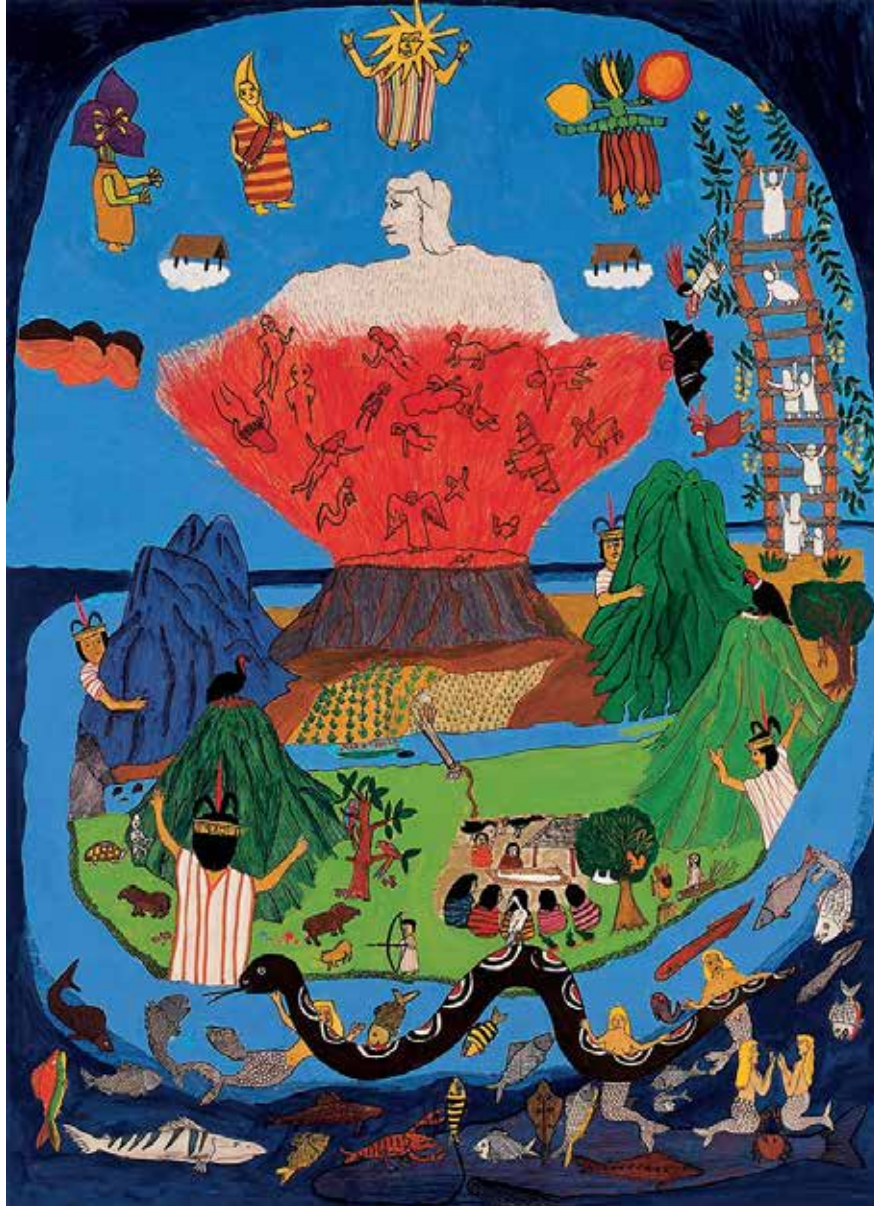
humano, animal o totémico, la máscara transmite transitoriamente las cualidades de lo representado. En la fiesta bora del Pijuayo, por ejemplo, el disfraz de fibras vegetales y la máscara se integran para encubrir por completo el cuerpo del figurante. El atuendo culmina en una talla con figura de animal, para recordar así la importancia de ese fruto como soporte del ciclo vital en la zona. Estas piezas de madera policromada conjugan armoniosamente la estilización con algunos detalles naturalistas que dan cuenta de una capacidad de observación decantada al paso de los años.

Otras formas escultóricas están igualmente asociadas con la música y la danza. Aparte de los manguarés o tambores de señales de los awajún, bora y uitoto, los bastones rítmicos aparecen con cierta frecuencia. En contraste con sus similares andinos, dotados con dijes o sonajas metálicos, aquí los elementos sonoros se obtienen de semillas o frutos secos. Por lo general, la empuñadura o remate del bastón lo constituye una cabeza de animal relacionada en cada caso con el espíritu de la celebración. Hallamos un buen ejemplo de ello en la fiesta bora de la garza.

Todavía sabemos poco de las esculturas antropomorfas en madera. Algunas veces representan a los difuntos, y tal vez hayan cumplido funciones de recordatorio fúnebre entre los grupos familiares. Este culto a los antepasados recurre, en algunas culturas, a la adición de cabellos naturales o vestimentas confeccionadas con cortezas o fibras vegetales, cuyo «realismo» se complementa con la aplicación de pinturas faciales. Pudieron tener un origen similar las conocidas figuras de madera de balsa trabajadas por los shipibos, que optan por el diseño geometrizable como única decoración.

La línea y el color fluyen con gran seguridad sobre diversas superficies, desde recipientes cerámicos hasta prendas de vestir. Es significativo que algunos ropajes tradicionales como la *cushma*, a modo de segunda piel, reciban los mismos diseños geométricos que se aplican sobre el propio cuerpo utilizado como superficie pictórica. Esta convención caracteriza las artes de los shipibos y asháninkas, pueblos que, debido a su distribución geográfica, han logrado una mayor comunicación con el resto del país.

Quizás las cortezas vegetales con representaciones míticas de los tikunas sean lo más cercano al concepto pictórico bidimensional, inexistente en las tradiciones nativas. Desde la década pasada, Pablo Amaringo, fundador de la escuela Usko Ayar en Pucallpa, partió de sus experiencias derivadas del consumo ritual de la ayahuasca en busca de ese peculiar estado exacerbado de la con-



Enrique Casanto Shingari. *Cosmovisión asháninka*, ténpera sobre cartulina, 1999

ciencia que le permitiese estructurar sobre el plano sus concepciones del universo. Es solo en estos últimos años, al contacto con la demanda de los medios urbanos y con la creación de otras escuelas locales, que el surgimiento de una cultura amazónica parece tomar cuerpo.

No obstante, las «cosmovisiones» aquí incluidas son obra de conocedores de su medio, en algunos casos chamanes o jefes, pero en su mayoría ajenos al oficio pictórico. De algún modo, sus trabajos nos recuerdan los esfuerzos gráficos de Felipe Guaman Poma de Ayala y de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, a inicios del Virreinato, para comunicar a los «otros» la visión indígena del mundo. Al igual que aquellos primeros cronistas, los actuales «especialistas» de la Amazonía recurren a la representación estratificada en diversos niveles para traducir el «arriba» y el «abajo» simbólicos. En su caso, la certera intuición en el uso del color contribuye de manera crucial a evidenciar la envolvente naturaleza boscosa y acuática de la selva. A partir de estas reveladoras imágenes, *El ojo verde* empieza a situar en contexto la memoria cultural de los pueblos amazónicos y tiende puentes hacia su impostergable comprensión.

*La primera edición de *El ojo verde* apareció el año 2000, con motivo de la exposición del mismo nombre, que se llevó a cabo en Lima, en la Fundación Telefónica. La segunda edición se publicó en 2004. El libro está profusamente ilustrado con dibujos a color de las cosmovisiones, realizados por maestros indígenas, y con numerosas fotografías. En la portada: Tawas (detalle). Corona de esterilla tejida (tamshi: Heteropsis jenmanni), plumas de tucán y de guacamayo. Col. Formabiap.



EL ESPAÑOL AREQUIPEÑO

Entre las publicaciones aparecidas en Arequipa con ocasión del X Congreso Internacional de la Lengua Española, destaca por su espíritu recopilatorio y acierto gráfico el libro *El español arequipeño* (Arequipa, Universidad Católica de Santa María, 2025) del conocido caricaturista y comunicador Omar Zevallos Velarde. Se trata de una obra de difusión general que, a partir de conocidos ensayos e investigaciones, busca explicar la originalidad del lenguaje llamado *loncco*, como resultado de un proceso de mestizaje ocurrido en el valle de Chili, asiento de la ciudad fundada por disposición del conquistador Francisco Pizarro el 15 de agosto de 1540.

El libro empieza ofreciendo un resumen de la evolución de la lengua castellana, pasa a continuación a ocuparse de la «lengua general del Perú», o lengua de los incas, e incide luego en las peculiaridades del mestizaje local, que en sucesivas capas y sedimentos arribó al siglo XIX con un conjunto de expresiones propias en campos diversos como la arquitectura, la cocina, la música y, por supuesto, el lenguaje extendido en las áreas rurales y también en el corazón de la abigarrada ciudad, esa cuadrícula española de 49 manzanas rodeada de un puñado de pueblos y caseríos de origen prehispánico que conforman hoy sus principales distritos tradicionales. En lo que a la lengua se refiere, el fenómeno ya había sido advertido, por cierto, en un breve estudio de 1816 realizado por Antonio Pereyra Pacheco y Ruiz -clérigo natural de Tenerife y secretario del obispo canario Luis Gonzaga de la Encina-, que mereció una rigurosa edición crítica del académico Enrique Carrión Ordóñez llamada *La lengua en un texto de la Ilustración* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983), y que nutrió también el primer *Diccionario de peruanismos* (Lima, 1882) de Juan de Arona, seudónimo de Pedro Paz Soldán y Unanue, un escritor limeño de talante romántico y cosmopolita que era, como es sabido, hijo del arequipeño Pedro Paz Soldán y Ureta.

Los llamados arequipeñismos y el lenguaje *loncco* han dado pie a numerosas recopilaciones y glosarios, y han merecido también que se consolide un género popular, la llamada «poesía loncca», del que han podido apreciarse en estos días algunos ejemplos en los *Conciertos del Tuturutu* ofrecidos en la Plaza de Armas de la ciudad, en el marco del X CILE. A inicios de la pasada centuria Percy Gibson rescató en versos festivos de impecable factura el habla local; otros autores como Artemio Rodríguez Bejarano, Félix García Salas o Juan Mario Meza asentaron el género décadas más tarde y acaso Antonio González Polar alcanzó la cumbre en su largo poema *Cargando la suerte* (2011). Nacido en Arequipa, en 1958, Omar Zevallos ha publicado también, entre otros libros, *Trazos y risas. Los caricaturistas arequipeños* (2010) y *Los acuarelistas arequipeños, 1840-1940* (2013).

AGENDA



X
CONGRESO
INTERNACIONAL
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
AREQUIPA, PERÚ 2025

EL FIN DEL X CILE

Luego de tres días de arduas jornadas dedicadas a abordar el intenso programa académico previsto, concluye hoy al mediodía el X Congreso Internacional de la Lengua Española. La sesión de clausura se realizará en el Teatro Municipal de Arequipa y permitirá que su secretario general, Álvaro García Santa Cecilia, quien es también director académico del Instituto Cervantes, exponga las principales conclusiones del evento, secundado por las intervenciones de Eduardo Hopkins Rodríguez, secretario académico y presidente de la Academia Peruana de la Lengua, y Francisco Javier Pérez, secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española. El programa cultural se proyectará todavía hasta mediados del mes de noviembre, cuando concluyan las exposiciones acogidas en la Plaza San Francisco, la Biblioteca Regional Mario Vargas Llosa, el Centro Cultural de la Universidad Nacional de San Agustín; la Casa Gibson, el Museo Santuarios Andinos y la Casona Abril de la Universidad Católica Santa María, y el Centro Cultural Peruano Norteamericano. La contraparte peruana del X CILE ha sido encabezada por el Ministerio de Relaciones Exteriores, representado por el embajador Carlos Chávez-Taffur, con el activo concurso de las instituciones locales. Su esfuerzo ha permitido que la ciudad se convierta en la vibrante sede de un inolvidable encuentro sobre nuestra lengua común.



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
DIRECCIÓN GENERAL PARA ASUNTOS CULTURALES



CENTRO CULTURAL
INCA GARCILASO
Ministerio de Relaciones Exteriores
del Perú

Jr. Ucayali 391, Lima 1, Perú
quipuvirtual@rree.gob.pe
www.ccincagarcilaso.gob.pe