

## Entre humano y no humano: las cosmovisiones amazónicas en murales de Amazonarte Perú y el caso de Pucallpa

---

KATIA YOZA-MITSUISHI  
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

### Resumen

En las cosmovisiones amazónicas, el equilibrio en las relaciones entre humanos y no humanos es central para el bienestar de las comunidades más-que-humanas, lo cual coincide con movimientos ambientalistas actuales. Lamentablemente, no hay suficientes estudios sobre las cosmovisiones amazónicas en medios urbanos como, por ejemplo, murales. En este artículo, analizo una selección de murales de artistas de orígenes diversos reunidos por la asociación Amazonarte Perú y ubicados en la ciudad amazónica de Pucallpa. Sostengo que, cuando los murales son entendidos desde las mismas cosmovisiones amazónicas y el perspectivismo amerindio que las sintetiza, revelan una original resiliencia socioecológica por los derechos culturales y territoriales de los pueblos indígenas amazónicos. Los murales no solo superan la dicotomía naturaleza/cultura y son el resultado de alianzas entre indígenas y no indígenas, sino que también trascienden el concepto de “representación” al mostrar y materializar la subjetividad y la agencia de los no humanos a través del arte urbano.

**Palabras clave:** murales; amazonía; no humano; cosmovisión amazónica, resiliencia

### Introducción

¿Puede el mural de un jaguar mirar y comunicarse con los transeúntes? ¿Puede su mirada cuestionar la superioridad humana en una ciudad? Mi estudio de los murales públicos anclados en cosmovisiones indígenas amazónicas me llevó a responder afirmativamente a estas preguntas. Comprender los murales desde una perspectiva amazónica muestra que los no humanos superan la mera representación simbólica y se comunican directamente con los espectadores urbanos. Con ello, los murales buscan relacionarse activamente con los receptores y que estos perciban su mundo “amazónicamente”, teniendo en cuenta la necesidad de mantener relaciones equilibradas con los no humanos, que predominan en las ontologías amazónicas. Dichos murales ejemplifican además cuán innovadoras—aunque no sorprendentes dentro de las ontologías amazónicas—son las transmisiones de narraciones amazónicas hoy en día, ya que llegan a audiencias urbanas más amplias.

En este artículo, estudio la presencia humana y no humana, así como sus relaciones, en una selección de murales patrocinados por la asociación Amazonarte Perú y ubicados en la ciudad

amazónica de Pucallpa. Sostengo que estos murales presentan formas de resiliencia socioecológica en cuanto son entendidos a partir de las mismas cosmovisiones de los pueblos indígenas que sintetiza el perspectivismo amerindio estudiado y teorizado por Eduardo Viveiros de Castro, además de las nociones de ecología política de Bruno Latour. Los murales, por tanto, tienen agencia en los reclamos de los pueblos indígenas amazónicos por sus derechos territoriales y de preservación cultural. Resiliencia es, según Fikret Berkes y Helen Ross, la capacidad de un sistema de cambiar continuamente y adaptarse y, sin embargo, mantenerse dentro de umbrales críticos (6). Por resiliencia social-ecológica me refiero a la capacidad de innovación orientada al aprovechamiento de oportunidades que provee el arte mural público para la solución de problemas en contextos de perturbación—la destrucción de bosques y atentados contra líderes indígenas y ambientales—con el objetivo de mantener las cosmovisiones de estos pueblos y el bienestar y equilibrio de las comunidades.

La originalidad de la resiliencia de Amazonarte radica en su propuesta de no exclusión, sino de interrelación entre las categorías de indígena y no indígena, rural y urbano, humano y no humano, las cuales han sido tradicionalmente pensadas como opuestas en Occidente—por ejemplo, los sujetos indígenas pueden ser urbanos también sin que haya contradicción alguna. Es decir, los murales proponen la idea de comunidades amazónicas formadas por sujetos indígenas y no indígenas, rurales y urbanos, humanos y no humanos. Los murales establecen relaciones sociales entre estos últimos, colocando a los no humanos como agentes de la resiliencia amazónica indígena y urbana, mientras los transeúntes no son espectadores pasivos sino activos de los murales y capaces de percibir el mundo desde las ontologías amazónicas.

### **El muralismo peruano, Amazonarte y Pucallpa**

Según Fernando Villegas (00:26:50), el desarrollo del muralismo peruano contemporáneo está relacionado con temas de denuncia social y vanguardia artística desde los años 20. Una de las máximas figuras e iniciadores del muralismo contemporáneo en el Perú es el pintor indigenista José Sabogal, influenciado por el compromiso sociopolítico de los muralistas mexicanos Diego Rivera, Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros con las poblaciones indígenas para crear una conciencia identitaria nacional. En los años 50 del siglo pasado, destacan murales al fresco de Sabino Springett, Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Teodoro Núñez Ureta en los ministerios de educación y de economía. Lamentablemente, la mayor parte de las obras fueron destruidas y solo quedan fotografías en periódicos de la época. Nanda Leonardini (238) hace uno de los pocos estudios sobre el muralismo peruano entre los años 1970 a 1997, época en que se aleja de la

intención de crear conciencia nacional a partir de un compromiso cultural y social, pues estaba más cerca de fines particulares de informar, publicitar y decorar espacios públicos.

Sin embargo, la última década ha visto un incremento de la actividad muralista en el Perú. Durante la gestión de la alcaldesa Susana Villarán, en 2013, se realizó el festival internacional de arte urbano Latinoamericano en Lima. Los murales representaban la diversidad cultural del Perú bajo estéticas populares como la chicha, relacionada a la migración del campo a la ciudad. Lamentablemente, bajo la excusa de que este tipo de arte no era apropiado para una zona tradicional colonial considerada patrimonio cultural de la humanidad por la Unesco, el alcalde de derecha Luis Castañeda ordenó borrar 60 murales al asumir el cargo en 2015.<sup>1</sup> Este suceso es una muestra del elitismo del arte peruano predominante en la capital que ha propiciado el surgimiento de movimientos de muralización regionales. En la última década, hay una expansión de movimientos culturales urbanos que muralizan diversas ciudades del Perú como Chichayo, Ica, Huancayo, Ayacucho, Yurimaguas, Pucallpa, etc.<sup>2</sup>

La labor de Amazonarte se ubica en el contexto actual de desarrollo de estos movimientos de muralización regionales. Actualmente, Amazonarte destaca en la escena muralista de arte público amazónico<sup>3</sup> y desarrolla colaboraciones entre artistas no indígenas e indígenas nacionales e internacionales en sintonía con las cosmovisiones de pueblos indígenas amazónicos, lo cual es su aporte original.<sup>4</sup> Amazonarte es una organización sin fines de lucro que se define a sí misma en su página web, Instagram y Facebook respectivamente como “una organización cultural inspirada en la Amazonía”, “un movimiento que protege y difunde el patrimonio cultural de la Amazonía peruana” y “una familia integrada por artistas contemporáneos y originarios, diseñadores, gestores culturales, comunicadores, audiovisuales y personas comprometidas en difundir nuestra identidad amazónica a través de murales y otras actividades artísticas”.

Desde 2017, Amazonarte realiza festivales de arte mural en donde artistas de diferentes orígenes pintan murales que expresan las cosmovisiones de pueblos indígenas amazónicos del Perú. Los festivales se han realizado en ciudades de la Amazonía peruana: Moyobamba 2017, Tingo María 2018, Pucallpa 2019 y Juanjuí 2022.<sup>5</sup> A su paso por estas ciudades, Amazonarte ha dejado más de cien murales y provee plataformas de desarrollo artístico a jóvenes muralistas que no serían considerados en otros festivales, como afirma Zelva1 (Joe Fernández), director de esta asociación (Pacheco). Amazonarte reúne a artistas de diferentes orígenes sin homogenizar estilos, pues cada artista firma su obra (Zelva1, “Featured” 11). En la última edición del festival (Juanjuí 2022) se contó con la participación de cuatro artistas indígenas: Valbina Miguel Toribio (Yanasha), Luz Rodríguez Guimaraes (Iskonawa), Melvin Estrella Bardales (Kakataibo) y Wilder Allui Ukuncham (Awajun). Según Zelva1, para la invitación de artistas no indígenas se tiene en cuenta que su

trayectoria artística incluya trabajo previo con culturas amazónicas o andinas, y/o que refleje reciprocidad hacia las culturas indígenas mediante activismo en lugar del lucro a partir de estas culturas (“Comunicación”). En el proceso de elaboración de los murales, los artistas investigan sobre los pueblos indígenas y sus cosmovisiones, hablan con líderes y estos avalan y supervisan el trabajo. Algunos artistas tienen experiencia con plantas medicinales y las visiones que estas producen, lo cual demuestran sus murales (Zelva1, “Comunicación”).

El origen diverso de los artistas—indígenas amazónicos, no indígenas amazónicos, no indígenas ni amazónicos de Perú y del extranjero—no solo crea colaboraciones, sino que también demuestra el carácter ecuménico de las culturas amazónicas. Jorge Marcone resalta la “vocación ecuménica”—o universal, allá del sentido cristiano—de las cosmologías amazónicas por su apertura a una comunicación que supera las barreras lingüísticas e involucra a la mayor cantidad de participantes posibles, humanos y no humanos, para una comunidad global (324). En ese sentido, el hecho de que artistas del colectivo no sean indígenas amazónicos no impide que los murales transmitan cosmovisiones indígenas amazónicas.<sup>6</sup> Como explicaremos más adelante, las relaciones de alteridad son fundamentales en las cosmovisiones amazónicas, pues frecuentemente la cultura de estos pueblos tiene su origen en el contacto con agentes externos a partir de elementos regalados o apropiados.<sup>7</sup>

Zelva1 hace énfasis en los propósitos pedagógicos de los murales, que se dirigen tanto a visitantes como a la población local, y que incluye a mestizos, así como ribereños e indígenas migrantes. Cierta parte de la audiencia con frecuencia ignora las cosmovisiones indígenas y la problemática—sobre todo las violaciones a derechos territoriales y humanos—que enfrentan los pueblos amazónicos cercanos (Zelva1, “Featured”) y que involucran al Estado, por lo que los murales visibilizan cotidianamente estos temas. Amazonarte hace devoluciones a las comunidades a partir no solo de la labor educativa de los murales, sino también mediante colectas de dinero y talleres para las comunidades (Zelva1, “Comunicación”).

En este artículo, me concentraré en el análisis de algunos murales ubicados en la ciudad de Pucallpa y realizados en el contexto del festival de Amazonarte de 2019. Si bien mi primer contacto con los murales fue en 2020 a través de fotografías, en agosto de 2021 visité la ciudad para verlos. No solo encontré más murales de los que había visto en internet, sino que también pude localizarlos y tomar fotografías. Mi visita, sin embargo, estuvo limitada por las precauciones de distanciamiento social de la pandemia de COVID-19, lo que me impidió estudiar la recepción e interacción cotidiana de la población local con los murales. Dado que la mayor parte de los murales se ubica en los exteriores de colegios y estos estaban cerrados, no pude observar la relación de los escolares con los murales y hacer entrevistas, lo que será tema de futuras investigaciones.

Mi enfoque se centra en las posibilidades de leer los murales a partir de las ideas presentes en las mismas cosmovisiones amazónicas. Cabe resaltar que la lectura de los murales desde las cosmologías amazónicas no implica que los murales no puedan ser interpretados también a partir de una perspectiva occidental que privilegia el lenguaje simbólico.<sup>8</sup> Mi contribución consiste en elaborar las consecuencias de leer los murales “amazónicamente”, tema sobre el cual no he encontrado publicaciones académicas. Arguyo que es una perspectiva con la que están familiarizados en cierta medida los pobladores de la ciudad amazónica de Pucallpa, a donde llegan migrantes de comunidades indígenas. Propongo que los murales presentan a seres no humanos en su capacidad de intencionalidad, así como sujetos de enunciación. Estos, sin embargo, más que hablar al “interior” de la historia que el mural puede estar contando, son sujetos de comunicación en relación al espectador del mural. En ese sentido, los murales son objetos subjetivizados en cuanto, por un lado, son parte de las habilidades artísticas, conocimientos y afectos de los artistas y, por el otro, tienen gran capacidad para comunicar y proveer conocimiento, siguiendo las teorizaciones sobre la subjetividad y vida social de los objetos en los pueblos indígenas amazónicos que introduce Fernando Santos Granero en *The Occult Life of Things* (2009).

Desde las teorías de ecología política, los murales forman ensamblajes—según el término de Latour en *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory* (2005) para referirse a las redes entre agentes humanos y no humanos que integran ontologías múltiples. Usando el vocabulario de Philippe Descola en *Par-delà de la nature et la culture* (2005), estas realidades ontológicas se refieren a sistemas de propiedad que los humanos atribuyen a los seres, lo cual trasciende la cultura. Las realidades ontológicas pertinentes en este artículo son el mundo occidental o naturalista—construido a partir de la dicotomía naturaleza/cultura—y el mundo animista amazónico—donde los no humanos son sujetos. Estos contactos entre realidades ontológicas distintas ocurren a nivel de la recepción entre los espectadores y las cosmovisiones amazónicas. Es decir, estas cosmovisiones, además de funcionar como narrativas dentro de los murales, se relacionan intersubjetivamente con los espectadores por medio de los murales.

Con 370.791 habitantes según el censo de 2017 (INEI), Pucallpa es la décima ciudad más poblada del Perú y la segunda más importante de la Amazonía peruana, después de Iquitos. Se ubica en el llano amazónico, a orillas del río Ucayali, y se trata de la única ciudad en la región Ucayali. El territorio donde se ubica Pucallpa era antiguamente parte de un gran bosque en donde habitaban los pueblos Shipibo y Konibo. A mediados del siglo XIX, los misiones franciscanos establecieron una aldea en la zona; sin embargo, Pucallpa comienza a urbanizarse con el auge del caucho entre las décadas de 1870-1890, mediante la llegada progresiva de colonos. Actualmente, no hay cifras oficiales sobre la cantidad de población indígena en Pucallpa, pues el censo de 2017

da cuenta de la población indígena por región y provincia, mas no por zona urbana (INEI). Sin embargo, el antropólogo Óscar Espinosa (“El ‘Mundialito shipibo’” 145) estima en 45 000 personas a la población Shipiba y afirma que de este total, un tercio habita en la zona urbana de Pucallpa/Yarinacocha, distrito conurbado a Pucallpa. El Banco de datos de pueblos indígenas y originarios (BDPI) tampoco facilita el acceso a estas estadísticas, pues realiza el conteo de las poblaciones indígenas de la Amazonía a partir de censos de comunidades nativas y no de ciudades en donde habitan miembros de pueblos indígenas, como Pucallpa. En otras palabras, el Estado peruano, tanto a partir de su terminología y categorías censales, solo reconoce a los pueblos indígenas en el ámbito de lo rural a partir de la noción jurídica y administrativa de comunidad nativa, creada en el gobierno de Juan Velasco Alvarado para promover la titulación de los pueblos indígenas (1974).<sup>9</sup> Esta clasificación estatal de los pueblos indígenas amazónicos ha contribuido a su exclusión del mundo urbano en el imaginario nacional.<sup>10</sup>

En este contexto, resalta la iniciativa de Amazonarte de acentuar la presencia de cosmovisiones indígenas en ciudades amazónicas como Pucallpa, en donde la caótica modernidad urbana predomina sobre el balance entre humanos y no humanos. Sin dejar de problematizar la histórica exclusión de las poblaciones indígenas en las ciudades y las posibles dinámicas neocoloniales en la actualidad,<sup>11</sup> vale recalcar que la iniciativa de Amazonarte han establecido una relación de respeto y colaboración con estas poblaciones. Amazonarte realizó en Pucallpa la tercera edición de los festivales de murales en 2019. Más de treinta artistas de Perú (Lima, Cusco, Moyobamba, Pucallpa), Ecuador, Chile Estados Unidos se reunieron en Pucallpa del 17 al 25 de mayo. El festival contó con el patrocinio de instituciones públicas como las municipalidades distritales de Yarinacocha y Coronel Portillo, gestores culturales y de empresas del sector privado ligadas al turismo como la cadena de hoteles Casa Andina, el hotel Shushupe y la agencia de turismo Ruta Alfa (Rumbos del Perú). Amazonarte no buscar capitalizar las cosmovisiones indígenas amazónicas, pues no hay retorno económico. Los gastos que cubren los patrocinadores apenas cubren la mitad de gastos logísticos, los cuales no incluyen pagos para los artistas, ya que estos no cobran por pintar (Zelva1, “Comunicación”). Si bien algunos objetivos de Amazonarte están ligados a la revitalización de espacios públicos por medio de la cultura amazónica, las temáticas, ubicación y audiencia de los murales muestran metas de fondo relacionadas a la educación sobre la defensa territorial y legal de los pueblos indígenas amazónicos. En ese contexto, Zelva1 resalta su decisión de evitar realizar los festivales en Lima, en donde se correría mayor riesgo de exotizar y capitalizar las culturas amazónicas, y desde donde sería más difícil establecer relaciones de reciprocidad con las comunidades (“Comunicación”).

La ubicación y audiencia de los murales educan a la población local de Pucallpa, particularmente estudiantes de primaria y secundaria, sobre las cosmovisiones y situación que enfrentan los pueblos indígenas de la Amazonía en la actualidad. Especialmente, los murales de Amazonarte se relacionan con la escuela en tanto institución clave en la Amazonía para el empoderamiento de los pueblos indígenas. Desde su entrada a la Amazonía peruana en los años 50, la escuela ha sido recibida en las comunidades indígenas a partir de las posibilidades que ofrece a las futuras generaciones para la defensa territorial mediante el dominio del español y la escritura ligada a la documentación legal (Belaúnde, *Sexualidades amazónicas* 194). La entrada de la escuela fue, sin embargo, problemática pues en muchos casos no se respetaba la realidad multicultural, necesidades y derechos de los pueblos indígenas de la Amazonía (Aidesep 33). Así, Aidesep (Asociación interétnica de desarrollo de la selva peruana), la organización indígena de la Amazonía peruana más importante, creó Formabiap (Centro de formación de maestros bilingües interculturales de la Amazonía peruana) en 1988 para atacar las carencias de la escuela occidental en la Amazonía mediante la formación de profesores interculturales bilingües indígenas que regresan a sus comunidades después de graduarse. En las ciudades amazónicas, pese a la cercanía y presencia de indígenas en la ciudad, la educación intercultural bilingüe es menos frecuente que en las zonas rurales (Santos 8). Salvando las distancias respecto a la labor necesaria para suplir las carencias de la educación intercultural bilingüe en Pucallpa, los murales contribuyen en cierta medida a familiarizar visualmente a los estudiantes con las cosmovisiones amazónicas cotidianamente.

Casi todos los murales de Amazonarte fueron pintados en los exteriores de escuelas públicas de la ciudad: la institución educativa inicial Niño Dios y los colegios de nivel secundario Daniel Alcides Carrión y La Inmaculada en Pucallpa. Además, otro grupo grande de murales se ubica en los exteriores del Colegio Nacional de Yarinacocha. Es también un colegio de nivel secundario y uno de los más antiguos del distrito (1973). Varias de estas ubicaciones son céntricas y posibilitan encuentros con todo tipo de público, además de estudiantes de estas instituciones educativas; tal es el caso de los murales del colegio Daniel Alcides Carrión. Este se encuentra en una avenida ancha de doble sentido, muy transitada y en una intersección que da frente a un centro comercial también muy concurrido. El colegio La Inmaculada, por su parte, se encuentra a pocas cuadras de la Plaza de Armas, punto central de la ciudad en donde se sitúan instituciones oficiales y gubernamentales. La ubicación y audiencia de los murales demuestra que Amazonarte no busca reapropiarse de las cosmovisiones de los pueblos indígenas amazónicos creando un ambiente de consumo de imágenes; al contrario, prefiere que los murales estén dirigidos a estudiantes señala el compromiso de Amazonarte con la educación de la población local respecto a las cosmovisiones

y problemas que enfrentan los pueblos indígenas amazónicos en la actualidad. Además, como subraya Zelva<sup>1</sup>, la ubicación de los murales en colegios garantizan más la permanencia de este arte, puesto que corren menor riesgo de ser borrados que en paredes privadas (“Comunicación”).

Los murales destacan por su facilidad de acceso e inclusividad al conectar no solo lo urbano y lo rural sino también el mundo occidental y el de las cosmovisiones amazónicas, ya que son parte de la vida cotidiana de los pobladores de Pucallpa e interactúan con agentes no humanos del entorno urbano. Los murales públicos, mediante una concepción de la ciudad que se opone al elitismo de la ciudad letrada, invitan a todos los transeúntes al diálogo con las cosmovisiones amazónicas. Los murales no solo proponen imaginarios de intercambios equilibrados entre mundos heterogéneos, sino que también crean espacios materiales de contacto y celebración de estos encuentros. Los murales muestran la “puesta en práctica de un mundo de muchos mundos o pluriversos”, usando la terminología de De la Cadena y Blaser sobre ontologías indígenas más allá de lo amazónico (4). Estos contactos no solo ocurren a nivel representacional en los murales mismos, sino también a nivel de la recepción, entre los espectadores y las cosmovisiones amazónicas de los murales.

Me concentraré en el análisis de cuatro murales de Amazonarte en Pucallpa que son representativos por su temática y ubicación—en los exteriores del colegio nacional de Yarinacocha y del colegio de la Inmaculada. Fueron realizados en uno de los festivales de Amazonarte, lo cual provee una muestra de los murales en cuanto productos de estos festivales anuales. Los murales contienen los temas recurrentes de Amazonarte: la agencia no humana en la ciudad, el antropofornismo de los tiempos iniciales y los problemas que enfrentan los pueblos indígenas de la Amazonía peruana en la actualidad.

### **Agencia no humana en la ciudad: el jaguar y el perspectivismo**



Fig. 1. Rome Pakari. Mural en Pucallpa. Festival Amazonarte 2019. Foto personal.

El mural de Rome Pakari (fig. 1), artista de Cerro de Pasco, está inspirado en el pueblo Ashaninka y se ubica al exterior del colegio La Inmaculada. Presenta el rostro en primer plano de un hombre al lado del rostro de un jaguar, ambos mirando hacia la misma dirección y en el centro del mural. Este mural tiene una composición definida por la relación de contigüidad entre ambos rostros que se corresponden en tamaño y dirección. Las manchas del jaguar se corresponden también con el diseño con pintura roja sobre el rostro del hombre. Predomina un estilo pictórico realista que se demuestra no solo a partir del nivel de detalle en estos rostros, sino también en la sombras que proyectan las plantas de los lados. El color celeste intenso de los ojos del jaguar enfatiza la mirada de este. En este mural resalta el énfasis en las miradas de ambos rostros y la relación de correspondencia entre hombre y jaguar que llama la atención sobre la humanidad de este último. En tanto composición pictórica, los ojos funcionan como puntos focales que dirigen la atención de los espectadores y organizan así la mirada de este.

El jaguar está presente en varios murales de Amazonarte, pues es el animal depredador por excelencia. Como explica Viveiros de Castro, los jaguares se ven a sí mismos como los únicos humanos y a nosotros, como sajinos, es decir, sus presas (“*Perspectivismo y naturalismo*” 39). El énfasis en la mirada del jaguar propone al espectador una reflexión sobre cómo nos percibe este no humano-animal y una crítica al antropocentrismo propio del mundo urbano. En esa misma línea, Viveiros de Castro afirma: “Cuando en la selva un animal te habla, no respondas, a no ser que quieras dejar el *socius* y entrar en el mito... Otro consejo común: primero tenés que mirarlo al animal, antes de que te mire él a vos. Porque si te mira antes que vos a él (no es ver, es mirar), sos capturado por su potencia subjetiva, perdés tu soberanía, estás en sus manos” (“Una buena política” 165). Esta cita ayuda a comprender la capacidad de la mirada no humana para imponer su perspectiva y, por ende, su realidad al transeúnte. La mirada no humana en los murales desestabiliza las nociones antropocéntricas de identidad, humanidad y realidad para el espectador/transeúnte. Bajo el término de *perspectivismo amerindio*, Viveiros de Castro hace una síntesis meta-etnográfica de las cosmovisiones amazónicas indígenas estudiadas por antropólogos. Según estas cosmovisiones, en los tiempos iniciales, todos los seres eran gente y las metamorfosis eran comunes, así que una parte de ellos podía tomar formas animales hasta finalmente tener sus cuerpos definitivos. De manera inversa a la visión del mundo occidental, los animales son “exhumanos” y la “humanidad” es la condición primordial de todos los seres. Siguiendo estas ideas, en un primer nivel, el mural trae en presencia la subjetividad de los seres no humanos según la cosmovisión de los pueblos amazónicos. Por tanto, los no humanos están presentes como seres

enunciadores—capaces de intencionalidad y acción consciente—en una relación entre un yo y un tú que se establece entre los no humanos y el transeúnte/espectador, lo cual sobrepasa el nivel de representación simbólica dentro de los murales.

En un segundo nivel de comprensión de este mural, la “humanidad” es la cualidad compartida entre todas las especies no humanas. Los murales muestran el parecido de las miradas humanas y no humanas para señalar que la humanidad es una cualidad creída como exclusiva por todos los seres, por un lado, y paradójicamente por el otro, como la cualidad universal que todos los seres comparten. Generalmente, es el chamán quien ve de manera amplia la humanidad compartida por todos los seres y sabe bien lo que afirma Viveiros de Castro: “Todo es humanizable. No todo es humano, pero todo tiene la posibilidad de volverse humano, porque todo puede ser pensado en términos de auto-reflexión. Esto es el “animismo” indígena: permitir a todo la posibilidad de reflexión” (“Si todo es humano” 78). A partir del énfasis en la mirada del jugar en conjunción con la humana, este mural evidencia que el conocimiento de los pueblos indígenas amazónicos de cómo nos perciben los no humanos pone en relieve la subjetividad de estos, pues esta no es exclusiva de los seres humanos.

### **Narrativas indígenas en la ciudad: la mujer boa según los Kukama-Kukamiria**



Fig. 2. Ana Balcázar. Mural en Pucallpa. Festival Amazonarte 2019. Foto personal.

Varios murales presentan narrativas tradicionales visualmente. Uno de ellos es el mural de Ana Balcázar, realizado en el festival Amazonarte de 2019 en Pucallpa, en las afueras del colegio de La Inmaculada (fig. 2). Este mural muestra a una boa con cabeza de mujer en el río y mirando

fijamente al espectador. La composición de este mural divide en cuatro partes a este ser antropomórfico, en donde el cuerpo de boa ocupa tres partes del cuerpo mientras la cabeza humana una. Pese a ello, la intensidad de la mirada, ubicada en el cuadrante superior derecho de la primera parte, captura más atención que las formas sinuosas del cuerpo en las otras tres partes. En este mural también resaltan los colores cálidos y complementarios—el cielo naranja-amarillo se complementa con el celeste-turquesa del río—y luminosos que se acentúan más en la parte humana del mural.

Este mural hace referencia al mito Kukama sobre el inicio de la cultura. Según esta narración: “un pescador encuentra a una mujer en el agua, se enamoran y cuando trata de sacarla del agua, la corriente la jala y ella se convierte en diversos animales, en ellos al sacarla se convierte en boa, pero finalmente se vuelve mujer y fundan los kukamas” (Amazonarte, “Ana Balcázar”). En este caso, la representación visual del antropomorfismo alude a los tiempos iniciales cuando las metamorfosis eran frecuentes. Este ser antropomórfico expresa la dimensión ontológica más profunda, pues pone de manifiesto su verdadero cuerpo “humano”. Viveiros de Castro afirma: “Todos los animales tienen un alma que es antropomorfa: su cuerpo, en realidad, es una especie de ropa que esconde una forma fundamentalmente humana” (“Si todo es humano” 57). En otras palabras, el cuerpo no humano es siempre una especie de escafandra de buzo, usando el término empleado por Belaúnde (“El perspectivismo” 00:09:33), pues permite percibir y desenvolverse en el mundo a la vez que contiene dentro la verdadera “alma” o “espíritu” que habita el cuerpo—que, por ejemplo, antropomorfa los cuerpos en los murales. Esta alma antropomorfa solo es visible para la propia especie o los chamanes. Esta “humanidad” se caracteriza por tener corporeidad, lo cual significa relacionarse con el mundo a través de realidades corpóreas como sentir temperatura, hambre, deseos, etc.<sup>12</sup>

En la interpretación amazónica de estos dos murales nos hemos alejado de la idea de los murales en tanto “patrimonio cultural”, a la que Zelva<sup>1</sup> mismo hace alusión, pues se trata de objetos que van más allá de la dicotomía occidental entre naturaleza y cultura. En cuanto manifiestan cosmovisiones amazónicas, los murales superan la noción de representación simbólica y se comunican directamente con los espectadores. Siguiendo la teorización de los objetos en los pueblos indígenas amazónicos de Santos Granero en *The Occult Life of Things*, los murales serían objetos subjetivizados en tanto participan de las habilidades, conocimientos y afectos de los artistas, y terminan adquiriendo subjetividad aunque sin replicar la de los creadores. Santos Granero explica que, en las cosmologías amazónicas, muchos objetos<sup>13</sup> tienen intencionalidad y alma en diferentes grados. Para muchos de estos pueblos, afirma Santos Granero, tener “alma” es básicamente tener capacidad de comunicación, por lo que la agencia y poder de los objetos

aumenta en cuanto tienen mayor capacidad de comunicación—ya sea en sueños, visiones o encuentros físicos—y de generar conocimiento. En cuanto buscan comunicarse con los espectadores, por tanto, los murales tienen subjetividad.

Siguiendo las propuestas sobre antropología Kichwa de Eduardo Kohn, quien recurre a la semiótica de Pierce para explicar los procesos de significación en la ontología amazónica, la imagen del jaguar, el bosque, el río, o los pájaros, por ejemplo, sería un ícono. El ícono no ignora la distinción entre lo representado y el vehículo de la representación, pero la recepción del ícono privilegia la semejanza y la continuidad entre el signo y lo representado, a diferencia del lenguaje simbólico, en donde la relación entre el significado y el significante es arbitraria. Los íconos, según la argumentación de Kohn, siempre re-presentan lo que no está presente sin que haya pérdida de las cualidades de lo representado porque la relación no es entendida como arbitraria y convencional (23). Propongo entender a los no humanos de los murales en tanto íconos a partir de la presencia no humana que trae este arte a la ciudad.

### Los pueblos indígenas y sus territorios: visualizando problemáticas actuales



Fig. 3. Araq TRAZOS Quechua. Mural en Pucallpa. Festival Amazonarte 2019. Foto personal.

El arte mural está estrechamente relacionado con el territorio, puesto que está atado a un espacio y entorno específico, a diferencia de una pintura sobre lienzo que puede ser trasladada de un espacio a otro. Por ello, no solo los murales desarrollan relaciones estrechas con su entorno y construyen ellos mismos espacios, sino que expresan temáticas sobre el territorio. La relación

cercana del arte mural con el territorio—además de la agenda ecologista y a favor de los pueblos indígenas de Amazonarte—explica por qué varios murales tratan el tema de la destrucción ambiental en la selva y amenaza territorial que enfrentan los pueblos indígenas en la actualidad.

Entre los murales ubicados en los exteriores del colegio nacional de Yarinacocha destaca uno que muestra la lucha de los pueblos indígenas por sus territorios. Este mural (fig. 3) del artista cusqueño Araq TRAZOS quechua (Rubén Sánchez Condori) está inspirado en el pueblo Matsigenka, que habita entre la región de Cusco y Madre de Dios. El mural se divide en dos partes a partir de dos cuadriláteros en continuidad que muestran a un hombre sosteniendo un arco de caza a la izquierda y una vista del bosque con unas personas a la derecha. Este mural invita a vivir la ciudad—sean estudiantes del colegio nacional de Yarinacocha o cualquier transeúnte—a partir de la perspectiva de los Matsigenkas y su relación de equilibrio con el bosque amazónico al hacer referencia a la caza equilibrada que practican.

Este mural desborda los límites representacionales a partir de la figura del arquero y el ser ubicado en la parte inferior del cuadrilátero derecho. El arquero mira fijamente hacia el espectador como si este último estuviese presente en el bosque también. Por otro lado, parte del arco y dedos del arquero sobrepasan los márgenes del cuadrilátero en la parte inferior, con lo que se crea la impresión de que el arquero también está en la ciudad. Otro sujeto que se sitúa a sí mismo en la ciudad y a los espectadores en el bosque es el Chullachaqui ubicado en la parte inferior del cuadrilátero derecho. La forma de sus orejas, cabeza y nariz lo caracterizan como este ser típico de las leyendas urbanas de la Amazonía proveniente de narrativas de varios pueblos indígenas. El Chullachaqui pone en peligro la certeza en la perspectiva humana—volviendo al perspectivismo de Viveiros de Castro—si uno lo encuentra en el bosque, pues tener contacto con él puede hacer adoptar su manera de ver el mundo. En ese sentido, su presencia en este mural y en situación liminar tiene como objetivo capturar al espectador urbano hacia la realidad de los Matsigenkas y su relación con el bosque. El Chullachaqui traspasa fronteras entre el bosque “presente” en la ciudad a partir del mural en tanto ícono que trae en presencia este espacio, de modo que los límites entre el bosque y la ciudad se suspenden momentáneamente. Volviendo a Santos Granero, este mural tiene subjetividad en cuanto busca establecer comunicación directa con los espectadores/transeúntes transportándolo como en visiones a espacios liminares.



Fig. 4. Shimpu. Mural en Pucallpa. Festival Amazonarte 2019. Foto personal.

Shimpu, artista Shipibo Konibo, se inspira en el pueblo Ashaninka en su mural ubicado también a las afueras del mismo colegio (fig. 4). Shimpu retrata a Edwin Chota, líder Ashaninka asesinado en 2014 por traficantes de madera. El mural se encuentra en una zona expuesta a audiencias más amplias, pues está ubicado en una avenida ancha. Nacido en Pucallpa, Chota era mestizo y migró a la comunidad Ashaninka de Saweto, región Ucayali, por razones laborales. Pasó a formar parte de esta comunidad al casarse con un miembro de ella y quedarse a vivir ahí. Se identificó con este pueblo y las necesidades de su comunidad, además de vivir dentro de sus valores y creencias. Con el tiempo, Chota se convirtió en líder de su comunidad al reclamar la titulación de sus tierras y, más adelante, asumió la vicepresidencia de la Organización Regional Aidesep Ucayali (ORAU). El mural presenta a Chota con un traje tradicional Ashaninka y bajo la frase “Me mataron por defender mi territorio”. Este mural no solo es un homenaje a la memoria y legado de Chota, sino que también denuncia los asesinatos a líderes ambientales e indígenas que siguen ocurriendo actualmente.

La imagen presenta a Chota mirando al transeúnte. Su mirada, que se concentra en la parte superior, también resalta e interpela al transeúnte como los primeros murales que analizamos. Alrededor de Chota, hay troncos de madera cortados y ensangrentados por los restos corpóreos de un jaguar y serpiente recién macheteados, lo cual señala una analogía entre la agencia del líder Ashaninka y la potencia de estos animales. Sobre todo, a partir de la idea del tajo, el mural compara visualmente y muestra una relación de continuidad entre la violencia del asesinato de Chota con el extractivismo maderero que destruye los bosques amazónicos y la matanza de no humanos que los

habitan. Así, el mural llama la atención sobre la relación de continuidad e interrelación entre los cuerpos humanos y no humanos que analizamos también en los murales anteriores.

### **Cultura pública urbana y ecología política a partir de los murales**

Los murales de Amazonarte abogan por una cultura pública urbana más-que-humana. Un aspecto interesante de estos murales es que coloca a los no humanos como actantes no solo en el bosque amazónico, sino también en el mundo urbano. Es decir, los murales traen la capacidad de los no humanos de establecer relaciones sociales con los humanos y el entorno. En tanto arte que muestra sociedades más-que-humanas que interpelan directamente al espectador/transeúnte urbano, los murales de Amazonarte abogan por una relación de equilibrio con los no humanos. Los murales reconfiguran así maneras de vivir la ciudad en la Amazonía al incluir el mundo animista de los pueblos indígenas. Los murales son acaso la inclusión más notoria del mundo animista amazónico en la infraestructura urbana al incluir la agencia de los no humanos en las ciudades. Por lo general, los murales se apprehenden desde el movimiento del caminar, por lo cual la perspectiva no suele ser la misma incluso para un mismo individuo. Al mismo tiempo, los murales buscan recrear el vínculo afectivo primordial con el territorio como espacio que integra comunidades más-que-humanas.

La originalidad de la propuesta de Amazonarte no radica en la exclusión, sino en la interrelación entre las categorías de indígena y no indígena, rural y urbano, humano y no humano, las cuales han sido tradicionalmente pensadas como opuestas en Occidente—por ejemplo, los sujetos indígenas pueden ser urbanos también sin que haya contradicción alguna. Los murales ponen en práctica la importancia de las relaciones de alteridad para el conocimiento, identidad y resiliencia, lo cual proviene de las cosmovisiones amazónicas. En las cosmovisiones amazónicas hay un énfasis especial en la “incorporación del Otro como característica indispensable para la construcción del Yo” como señala Santos Granero (7). A nivel de comunidades, Belaúnde subraya que, en las historias de los pueblos indígenas amazónicos, los conocimientos y costumbres de estos vienen de fuentes exógenas en tanto las técnicas y otros elementos suelen ser robados o donados (2014). Thomas Mouriès señala la referencia de Claude Lévi-Strauss a la notable capacidad creativa de adaptación y de “apertura al otro” (36) que estratégicamente minimizan los riesgos de disolución cultural y posibilitan la continuidad de los pueblos indígenas amazónicos. La relación con el otro es, por tanto, central para la constitución del yo y las comunidades, así como para desarrollar estrategias que mantienen la continuidad de los pueblos y sus tradiciones a partir de sus ontologías.

El contenido de los murales tiene amplias implicaciones políticas incluso si nos entendemos más allá de las perspectivas que proporcionan las cosmovisiones amazónicas. Si bien

la antropología amazónica explica cómo los murales revelan formas de resiliencia socio ecológica de los pueblos indígenas en la actualidad, las teorías de ecología y ontología políticas de Latour ayudan a complementar este estudio. Siguiendo las ideas de Latour—que articulan los desafíos de ontología política y de ecología política—, es necesario convocar a un colectivo que reúna las asociaciones entre humanos y no humanos en donde todos los seres del colectivo hablen entre sí (55). Los murales intentan esto al mostrar a seres no humanos que interpelan al espectador en espacios en donde pueden hablar al transeúnte en su recorrido por la ciudad. Estos murales son “ensamblajes”—en términos de Latour—de no humanos, concreto, pintura, arte humano y la interacción activa de estos elementos con el pasante urbano. Los murales son un ejemplo de arte que asocia a los colectivos humanos y no humanos sin yuxtaponerlos ni recurrir a categorías excluyentes como naturaleza y cultura, lo cual es fundamental en la creación de una ecología política. Así, estos murales pueden ser considerados también como agentes con voz que dialogan y ponen en diálogo a los humanos con los no humanos, a la vez que crean nuevos mapas de navegación urbana y vivencia de la ciudad. Los murales, pues, son más que objetos y, en ese sentido, llaman la atención críticamente sobre la “objetivación” tanto del arte como de los espacios urbanos y propone entender estos últimos como espacios de asociaciones humanas y no humanas.

El mural de Araq TRAZOS quechua sobre defensa territorial (fig. 3) muestra la interacción entre los murales y los no humanos que los rodean, pues vemos que los árboles que están dentro de la escuela y detrás de los murales dialogan con la imagen de los bosques defendidos por los Matsigenkas. Además, esta interacción refuerza la idea de que los murales son ensamblajes del ecosistema de la ciudad y que se comunican tanto con los transeúntes como con no humanos presentes en el espacio. El mural sobre Edwin Chota (fig. 4) presenta una interacción similar. Como vemos en la fotografía, delante del mural hay un árbol joven, lo cual refuerza el mensaje del mural en contra de la tala ilegal así como su interacción con la ciudad y los agentes no humanos que lo rodean. Así, los murales de Amazonarte integran a las ciudades ontologías dejadas de lado por la perspectiva occidental a la vez que incentivan una mayor interacción de los habitantes con los no humanos presentes en el entorno.

En conclusión, como vemos en los murales estudiados, la resiliencia amazónica se caracteriza por su capacidad de adaptar medios exógenos como el arte público y mural para la continuidad y bienestar de las comunidades reuniendo a la vez a una variedad de actores. La interpelación de los no humanos al espectador/transeúnte es posible porque los artistas conciben y practican su arte bajo las cosmovisiones amazónicas.<sup>14</sup> Estas hacen posibles los “ensamblajes” entre humanos y no humanos, indígenas y no indígenas, amazónicos y no amazónicos, lo urbano y lo no urbano, de manera que estas categorías se interrelacionan formando un colectivo resiliente.

La subjetividad no humana es central en estos murales porque presenta a los no humanos como seres agentes de cultura fundamentales en las sociedades más-que-humanas de la Amazonía y más allá de ella. Ya que los no humanos son sujetos de mirada y agencia, estos murales son un medio de resiliencia social-ecológica amazónica ante las amenazas actuales de las prácticas extractivistas permitidas y facilitadas por el Estado peruano.

## Notas

<sup>1</sup> Chandra Morrison investiga el borrado de murales en Santiago de Chile y São Paulo como prácticas de narrativas oficiales que, como en el caso de Lima, caracterizan al arte mural como expresión cultural de segunda categoría.

<sup>2</sup> En Chiclayo y zonas aledañas de la región Lambayeque, destacan los proyectos “Pintando el Barrio” de Carmen Pintado Vásquez y “Ancestras”, el cual visibiliza la presencia femenina en la historia lambayecana mediante arte mural que conjuga investigaciones arqueológicas. En Ica, resalta el movimiento “Ica de Color” que realizó su segundo festival de muralización en 2021. En Huancayo, destaca el proyecto “En blanco” y el festival “Despierta Pucará” que acerca el muralismo a zonas rurales. En Ayacucho, destacan los murales realizados en conmemoración al Bicentenario. En Pucallpa, destaca el movimiento “Cultura colorada”, que trabajó en colaboración con Amazonarte en el festival de 2019. En Yurimaguas, destaca el colectivo Etnia y sus festivales de muralización “Tierra q’ Pinta” que datan de 2019. Además, el desarrollo del muralismo en Perú se corresponde con el auge de este arte en las dos últimas décadas en otras ciudades latinoamericanas como São Paulo, Buenos Aires, Santiago de Chile. Silvia Hirsch y Carolina Di Próspero se refieren al aumento del muralismo en Buenos Aires como parte de políticas públicas de renovación y desarrollo urbano, además de relacionar positivamente a los residentes con su entorno.

<sup>3</sup> Según el diario *El Comercio*, Amazonarte realiza el festival de muralización artística más grande de la Amazonía peruana (1).

<sup>4</sup> En ese sentido, la visión de Amazonarte se desmarca de otras iniciativas de muralización en ciudades latinoamericanas y de Estados Unidos que buscan principalmente revitalizar barrios deprimidos por el crimen, vandalismo y marginalidad a través del arte público. Si bien la labor de Amazonarte busca reforzar la identidad e historia de comunidades amazónicas, un aspecto central en esta asociación es la puesta en práctica de alianzas y colaboraciones entre agentes indígenas y no indígenas, además de contactos entre ontologías diversas.

<sup>5</sup> La quinta edición iba a realizarse en la comunidad Yanasha de Santo Domingo de Palcalzú, Pasco, Perú, en abril de 2020 (en donde Zelva1 había realizado anteriormente un mural comunitario con este pueblo. Pintaron el retrato de Manuela Cruz Machari, fundadora de una de las organizaciones de artesanos más importantes de la cultura Yanasha, la asociación Oñeker). Aunque la realización del festival se canceló presencialmente por la imposibilidad de viajar debido a la pandemia del COVID-19, este se adaptó a la cuarentena y se volvió un festival online, en el que los artistas pintaron murales dentro o fuera de sus casas entre el 27 y el 30 de abril del 2020. Además, se realizaron talleres y se transmitieron conversaciones por Instagram y Facebook.

<sup>6</sup> Por ejemplo, en *Las tres mitades de Ino Moxo* (1981) de César Calvo, no hay contradicciones respecto a que Manuel Córdoba, quien no es indígena, sea chamán y forme parte de los Amawakas.

<sup>7</sup> Esta idea de que la cultura ha sido apropiada de agentes externos está presente en narrativas tradicionales de muchos pueblos amazónicos como los Awajún (ver “Jempe, el picaflor, y el origen del fuego”), Bora, (ver narrativa sobre la apropiación del fruto del pijuayo), Ashaninka (ver narrativas sobre los conocimientos provenientes de las aves) y Shipibo (ver “Josho Inca enseña a tejer, hacer diseños y vasijas”).

<sup>8</sup> La lectura de los murales a partir exclusivamente de una perspectiva simbólica y excluyente de una perspectiva amazónica será más frecuente entre espectadores/transeúntes no familiarizados con el animismo amazónico, por lo que la ubicación de los murales en Pucallpa facilita la lectura amazónica que proponemos en este artículo. Cabe aclarar que los murales pueden ser asimilados a partir de dos o más perspectivas: bajo coordenadas amazónicas regidas por cosmovisiones indígenas específicas o por el mestizaje, o con categorías occidentales o de alguna otra migración a las ciudades amazónicas. En las primeras, las propiedades “humanas” del jaguar están presentes en el mural mismo; mientras que, en desde una perspectiva occidental, la imagen del jaguar en el mural no es el jaguar mismo, sino una representación figurativa del animal o del relato del que procede esta versión particular del jaguar, e intermediaria entre el jaguar o el relato tradicional y el espectador. Los murales están sujetos a varias posibilidades de lecturas e interacción, que incluso pueden variar según la persona, el contexto particular o el momento del encuentro.

<sup>9</sup> En 1974, el gobierno militar al mando de Juan Velasco Alvarado emitió el Decreto Legislativo N° 22175 - Ley de Comunidades Nativas y Desarrollo Agrario de las Regiones de Selva y Ceja de Selva dentro del marco del proceso de la Reforma Agraria. Esta Ley fue un hito para la historia de los pueblos amazónicos en el Perú, pues privilegió el establecimiento de comunidades agrícolas sobre la movilidad geográfica propia de los pueblos amazónicos. Al respecto, Espinosa afirma: “La reducción del espacio territorial al más pequeño de la comunidad local no solamente ignora la concepción indígena del territorio y su uso real del espacio sino permite dejar espacios libres para promover la colonización y la explotación de recursos naturales por población no indígena. Por ello, la figura jurídica de la “comunidad” como forma de organización territorial indígena se viene cuestionando desde que se creó en el año 1974”. (“La lucha” 159)

<sup>10</sup> Óscar Espinosa resalta la antigüedad de la relación entre los pueblos indígenas y las ciudades, pues se remonta a siglos atrás (“Ciudad” 1). Además, para mayor información sobre la migración urbana, especialmente a Lima, de pobladores indígenas amazónicos, consultar Vega.

<sup>11</sup> Este es un posible tema de estudio que no alcanza en la extensión de este artículo por cuestiones de espacio, pero que podría considerarse en futuros estudios.

<sup>12</sup> El antropomorfismo amazónico no busca afirmar que los humanos son también animales (como en una teoría sociobiológica) o proponer un acercamiento afectivo hacia los animales, sino que entiende los cuerpos antropomorfos como expresión ontológica de que cuerpos y comunidades humanas, así como cuerpos y comunidades animales son todos “gente”.

<sup>13</sup> Algunos de estos objetos son elementos ceremoniales, parafernalia shamánica, adornos personales, imágenes, herramientas y armas, utensilios de cocina, accesorios para dormir, documentos personales, e incluso objetos industriales como pistolas, linternas, aviones (Santos Granero 9).

<sup>14</sup> Según Zelva1, los artistas trabajan en colaboración con las comunidades. Hablan con líderes de las comunidades, quien avalan y supervisan su trabajo (2022). El festival de Amazonarte 2020 iba a realizarse en la comunidad de Santo Domingo de Palcazú (región Pasco) después de que Amazonarte realizó un mural comunitario en esa localidad en donde retrataron a Manuela Cruz Machari, la fundadora de una de las organizaciones de artesanos más importantes de la cultura Yaneshá, la asociación Oñeker, con sus hijos, nietos y sobrinos (Zelva1 “Featured” 12). Además, varios artistas que participan en los festivales son indígenas, como Shimpu (Shipibo-Konibo), Valbina Miguel Toribio (Yaneshá), Luz Rodríguez Guimaraes (Iskonawa), Melvin Estrella Bardales (Kakataibo) y Wilder Allui Ukuncham (Awajun). Una de las metas de Amazonarte es incrementar la presencia de artistas indígenas y servir de plataforma para que estos últimos transmitan su arte. (Zelva1 “Comunicación”).

## Bibliografía

- Aidesep. *Voz indígena*. Año 12, 1993. pp. 34-35. Colección Efímera de Princeton University. Consulta 1 de abril de 2019.
- Amazonarte. Facebook. “Ana Balcázar”. Acceso web 1 de mayo 2020.  
<https://www.facebook.com/amazonarteperu/posts/ana-balcazar-anabalcazarbartra-artista-que-vino-de-lima-para-dejarnos-este-mural/1121197064748644/>
- Amazonarte. Página web. “Bienvenidos a Amazonarte Perú”. Acceso web 1 de mayo 2020.  
<https://amazonarteperu.wixsite.com/amazonarteperu>.
- Amazonarte. Instagram. Acceso web 1 de mayo 2020.  
<https://www.instagram.com/amazonarteperu/?hl=es>.
- Amazonarte. Facebook. Acceso web 1 de mayo 2020.  
<https://www.facebook.com/amazonarteperu/about>
- Atuq TRAZOS quechua. Mural sobre arquero y bosque inspirado en el pueblo Matsigenka ubicado en el colegio nacional de Yarinacocha, Pucallpa. Foto personal tomada en agosto de 2021.
- Balcázar, Ana. Mural de boa con cabeza de mujer, inspirado en pueblo Kukama. Pucallpa, Perú. Foto personal tomada en agosto de 2021.
- Berkes, Fikret y Helen Ross. “Community Resilience: Toward an Integrated Approach.” *Society and Natural Resources* vol, 26, n. 1, 2013, pp. 5-20.
- Belaúnde, Luisa Elvira. “El perspectivismo y cosmologías indígenas”. 7mo. conversatorio “Todas las sangres, un Perú”. Video en YouTube del IEP (Instituto de estudios peruano), 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=CBkldBgAu-s>.
- Belaúnde, Luisa Elvira. *Sexualidades amazónicas*. La Siniestra, 2018.
- Calvo, César. *Las tres mitades de Ino Moxo*. Gráfica LABOR, 1981.
- De la Cadena, Marisol y Mario Blaser (ed.). *A World of Many Worlds*. Duke University Press, 2018.
- Descola, Phillipe. *Par-delà de la nature et la culture*. Gallimard, 2005.
- El Comercio. “Festival ‘Amazonarte’ realizará su sexta edición en Juanjui”. 6 de junio de 2022. Consulta web 1 julio 2022.  
<https://elcomercio.pe/luces/arte/festival-amazonarte-realizara-su-sexta-edicion-en-juanjui-noticia/>
- Espinosa, Óscar. “Ciudad e identidad cultural. ¿Cómo se relacionan con lo urbano los indígenas amazónicos peruanos en el siglo XXI?”. *Bulletin de l'Institut français d'études andines* vol. 38, n. 1. Publicado el 1 octubre de 2009. Consultado web 4 de abril de 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/bifea.2799>
- Espinosa, Óscar. “La lucha por ser indígenas en la ciudad: El caso de la comunidad shipibokonibo de Cantagallo en Lima”. *RIRA* vol. 4, n° 2, octubre 2019, pp. 153-84.  
<https://doi.org/10.18800/revistaira.201902.005>
- Espinosa, Óscar. “El ‘Mundialito shipibo’: identidad, etnicidad y modernidad en la Amazonía peruana”. *Debates en Sociología* n. 50, 2020, p. 143-65.  
<https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.202001.006>
- Hirsch, Silvia y Carolina Di Próspero. “Urban Renewal and Emerging Spaces for Art and Identity: Public Murals in San Martín, Argentina”. *Negotiating Space in Latin America*, editado por Vilches, Patricia. Brill, 2020, pp. 66-89.
- Instituto Nacional de Estadística e Información (INEI). “Censos 2017: Departamento de Ucayali

- cuenta con 496 459 habitantes”. 2017. Consulta web 1 de enero de 2022. <http://m.inei.gob.pe/prensa/noticias/censos-2017-departamento-de-ucayali-cuenta-con-496-459-habitantes-11045/>
- Kohn, Eduardo. *How Forests Think: Towards and Anthropology Beyond the Human*. University of California Press, 2013.
- Latour, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*.: Harvard University Press, 2004.
- . *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, 2005.
- Leonardini Herade, Nanda. “Pintura mural peruana contemporánea.” *Escritura y Pensamiento* n° 2, Año 1, Lima, Perú, Consejo Superior de Investigaciones, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1998, pp. 237-44.
- Marcone, Jorge. “Ecología de un sueño: chamanismo, ecumenismo y textualidad”, editado por Javier García Liendo. *Migración y fronteras: Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX*. Iberoamericana, Vervuert, 2017, pp. 315-36.
- Morrison, Chandra. "Public art replacement on the Mapocho River: Erasure, renewal, and a conflict of cultural value in Santiago de Chile." *Space and Culture* vol. 23, no. 2, 2020, pp. 149-63.
- Morrison, Chandra. "Graffiti vs the 'Beautiful City': Urban policy and artistic resistance in São Paulo." *Latin American and Caribbean Blog*, 2017.
- Mouriès, Thomas. “¿Con o sin ancestros? Vigencia de lo ancestral en la Amazonía peruana”. *Anthropologica* vol. 32, no. 32, 2014, pp. 17-40.
- Pacheco, José. “Joe Fernández: ‘La entrada a la Selva es lo que se vende. Más allá pasan cosas terribles’”. 2019. Consulta web 1 de mayo de 2020. <https://manoalzada.pe/cultura/joe-fernandez-la-entrada-a-la-selva-es-lo-que-se-vende-mas-alla-pasan-cosas-terribles>.
- Pakari, Rome. Mural de rostro de hombre y jaguar, inspirado en el pueblo Ashaninka ubicado en las afueras del colegio La Inmaculada, Pucallpa. Foto personal tomada en agosto de 2021.
- Rumbos del Perú. “La cuarta edición de Amazonarte llena a Pucallpa de color”. 10 de abril de 2019. <https://www.rumbosdelperu.com/destinos-largos/10-04-2019/la-cuarta-edicion-de-amazonarte-llena-a-pucallpa-de-color/> Consulta web 2 de abril de 2021.
- Santos, Geraldine. “Volver a las aulas en los pueblos indígenas: déficit de docentes y colegios en mal estado”. *Ojo público*. Publicado 20 de febrero de 2022. Consulta web 1 de setiembre de 2022. <https://ojo-publico.com/3320/las-brechas-en-la-educacion-escolar-indigena-se-acrecientan>
- Santos Granero, Fernando. *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. University of Arizona Press, 2009.
- Shimpu. Mural sobre Edwin Chota ubicado en el colegio nacional de Yarinacocha, Pucallpa. Foto personal tomada en agosto de 2021.
- Tournon, Jacques. *Las plantas, los ríos y sus espíritus. Etnobotánica del Ucayali*. Gobierno Regional del Ucayali, 2006.
- Vega, Ismael. *Buscando el río: Identidad, Transformaciones y Estrategias de los Migrantes Indígenas Amazónicos en Lima Metropolitana*. CAAAP, 2014.
- Villegas, Fernando. “José Sabogal: El arte popular y la pintura mural en el Perú. Hacia una visión comparativa con México”. Video de conferencia en la Universidad Nacional Autónoma de México. *Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, 2019. Consulta web 1 de marzo de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=YD1UE4asJcc>
- Viveiros de Castro, Eduardo. “Perspectivismo y naturalismo en la América Indígena”. En García Hierro, Pedro y Alexandre Surrallés. *Tierra adentro: Territorio indígena y percepción del entorno*. International Work Group for Indigenous Affairs (IWGIA – Grupo internacional de trabajo sobre asuntos indígenas), 2004, pp. 37-82.

- - -. “‘Una buena política es aquella que multiplica los posibles’. Entrevista de Renato Sztutman y Stelio Marras a Eduardo Viveiros de Castro”. *La mirada del jaguar: Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013, pp. 159-96.
- - -. “‘Si todo es humano entonces todo es peligroso’. Entrevista de Jean-Cristophe Royoux a Eduardo Viveiros de Castro”. *La mirada del jaguar: Introducción al perspectivismo amerindio*. Tinta Limón, 2013, pp. 49-78.
- Zelva1. “Featured Interview”. Publicado en LASA Amazonia Newsletter. Febrero 2020, pp. 11-12.  
<https://docs.google.com/document/d/1EXSXog0Kid8NJVZwlvTU6Ryqt5kxJoqmA6i6aCW0Skq/edit>
- Zelva1. Comunicación personal. 13 de agosto de 2022.