



Empoderamiento femenino y conocimientos shipibo en Cantagallo. Análisis de una muestra del colectivo “Non Shinanbo”

Andrea Cabel García¹  

¹Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Stefano Pau² 

²Università di Napoli “Federico II”, Italia

Resumen

Este artículo intenta demostrar cómo las obras de arte de la exposición “Madres plantas y mujeres luchadoras. Visiones desde Cantagallo”, realizada por las artistas shipibo del colectivo “Non Shinanbo”, constituyen un archivo testimonial que evidencia las estrategias surgidas al interior de Cantagallo, una comunidad indígena urbana, en el contexto de las medidas emprendidas por el Estado peruano durante la primera etapa de la pandemia de Covid-19. A través de la “lectura” y el análisis de una selección de obras de arte y de una serie de entrevistas con las artistas, se demostrará cómo su labor crea un testimonio efectivo en el que se resalta el empoderamiento de la población femenina de la comunidad, el significado de los lazos solidarios al interior de la misma y la importancia de los conocimientos tradicionales shipibo, que se abren a elementos heterogéneos, evidenciando, así, su modernidad y complejidad.

Palabras clave: arte shipibo, Cantagallo, Covid-19, estrategias de resistencia, arte indígena

Historia del artículo / Article Info

Recibido/Received
4 de febrero de 2024

Aprobado/Accepted
24 de junio de 2024

Publicado/Published online
19 de julio de 2024

✉ Correspondencia/Correspondence:
Andrea Cabel García
Av. Carlos Germán Amezaga 375,
Cercado de Lima, Lima 15081, Perú
andrea.cabel@gmail.com

Citación/Citation: Cabel García, Andrea, y Stefano Pau. “Empoderamiento femenino y conocimientos shipibo en Cantagallo. Análisis de una muestra del colectivo ‘Non Shinanbo’”. *La Palabra*, núm. 49, 2024, e17168. <https://doi.org/10.19053/upte.01218530.n49.2024.17168>



Empowerment of Women and Shipibo Knowledge in Cantagallo. An Analysis of an Artistic Exhibition by the “Non Shinanbo” Collective

Abstract

This paper attempts to demonstrate how the artworks in the exhibition “Madres plantas y mujeres luchadoras. Visiones desde Cantagallo”, created by the Shipibo artists of the Non Shinanbo collective, constitute a testimonial record that evidences the strategies that emerged within Cantagallo, an urban indigenous community, in the context of the measures taken by the Peruvian State during the first stage of the Covid-19 pandemic. Through the “reading” and analysis of a selection of artworks and based on interviews with the artists, it will be illustrated how their work creates an effective testimony that emphasizes the empowerment of the women in the community, the significance of the bonds of solidarity within the community and the relevance of Shipibo traditional knowledge, which is open to heterogeneous elements, thus evidencing its modernity and complexity.

Keywords: Shipibo art, Cantagallo, Covid-19, resistance strategy, indigenous art.

Empoderamento feminino e conhecimentos shipibo em Cantagallo. Análise de uma amostra artística do coletivo “Non Shinanbo”

Resumo

Este artigo busca demonstrar como as obras de arte da exposição “Madres plantas y mujeres luchadoras. Visiones desde Cantagallo”, produzidas pelas artistas Shipibo do coletivo Non Shinanbo, constituem um arquivo testemunhal que evidencia as estratégias que emergiram dentro do Cantagallo, uma comunidade indígena urbana, no contexto das medidas tomadas pelo Estado peruano durante o primeiro período da pandemia de Covid-19. Será demonstrado através da “leitura” e análise de uma seleção de obras de arte e de entrevistas com os artistas – como seu trabalho cria um testemunho eficaz que ressalta o empoderamento da população feminina da comunidade, o significado dos laços de solidariedade em seu interior e a importância do conhecimento tradicional shipibo, aberto a elementos heterogêneos, evidenciando sua modernidade e complexidade.

Palavras-chave: Arte Shipibo, Cantagallo, Covid-19, estratégia de resistência, arte indígena

Introducción¹

La exhibición titulada “Madres plantas y mujeres luchadoras. Visiones desde Cantagallo”, curada por Gala Berger, Miguel Ángel López y la artista shipibo-konibo Olinda Silvano (*Reshinjabe*), estuvo entre noviembre de 2022 y marzo de 2023 en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en el distrito de Barranco, en Lima, Perú. En esta exposición, que se gestó al interior del proyecto “Hilo Común”, de la iniciativa *Insite Commonplace*, se presentó una selección de cuarenta y cuatro piezas artísticas creadas por treinta artistas², pertenecientes al colectivo de mujeres “Non Shinanbo” (“Nuestras inspiraciones”), residentes en Cantagallo, un numeroso asentamiento indígena amazónico en el distrito del Rímac, en Lima. El proyecto surgió en los inicios de la pandemia de Covid-19 y se desarrolló –siguiendo a uno de los curadores, Miguel López– para “generar un proyecto de arte que permitiera fortalecer las estructuras de poder que las artistas ya habían creado y que la pandemia había quebrado porque sus actividades públicas habían sido canceladas”³.

Este artículo intenta demostrar cómo las obras creadas al interior del proyecto constituyen un archivo testimonial que pone en evidencia las estrategias empleadas por una comunidad indígena urbana para lidiar con la enfermedad, en el contexto de las deficientes medidas emprendidas por el Estado peruano y en el marco de las restricciones impuestas durante la primera etapa de la pandemia, en los primeros meses del año 2020.

A través del análisis de una selección de obras de arte, se demostrará cómo la labor de las artistas crea un testimonio efectivo en el que se resalta el tema de la resignificación y la adaptación de la medicina. Desde lo tradicional, de raíz indígena, esa resignificación queda abierta a elementos heterogéneos, y se convierte, con ello, en una práctica plenamente moderna en el contexto de crisis. Además de la medicina, se resalta la agencia y la autoorganización femenina en relación con la creación de obras de arte que son a la vez equipos de protección individual como las mascarillas bordadas. Finalmente, se evidencia la importancia de los lazos de solidaridad y ayuda recíproca ejemplificados en las ollas comunes y otras actividades comunitarias.

Con todo esto, nuestra propuesta se centra en “leer” las obras de arte, entendidas, siguiendo a Feldman (14), como narrativas que pueden encontrarse tanto de modo escrito como de modo representado o actuado. En ese sentido, el concepto de “narrativa” no necesariamente se centra en el modelo alfabético reunido en los libros, sino en las relaciones entre artefactos materiales y acciones, y en la capacidad misma que estos tienen de contar algo. Así las cosas, buscamos ampliar lo que se entiende por “lectura” y por “palabra”. Ensanchamos lo que significa “palabra” y proponemos leer “signos” (i.e. las piezas de

¹ Para cuestiones meramente formales hay que atribuir a Andrea Cabel los acápites: Introducción; El proyecto “Hilo Común” y la exposición “Madres plantas y mujeres luchadoras. Visiones desde Cantagallo”; Análisis de obras seleccionadas 1, 4, 6, y la revisión final del texto. Asimismo, hay que adjudicar a Stefano Pau los acápites La pandemia en Cantagallo; Más allá de la pandemia: kené y arte figurativo; El arte shipibo como discurso de resistencia frente a la pandemia; Reflexiones finales 2, 3, 5, 7 y la revisión final del texto.

² Las artistas participantes fueron: Rosa Pinedo, Jessica Silvano, Salome Buenapico Silvano, Soraida Cumapa, Emilia Teco, Doris Gomez, Dora Inuma, Wilma Maynas, Cecilia Melendez, Edelmira Mori, Fenicia Mori, Karina Pacaya, Claudia Pacaya, Delia Pizarro, Pilar Arce [Metsa Rama], Juana Reategui, Betty Reatigui, Silvia Ricopa, Tita Rona [Juana Nunta], Michita Sampayo, Cordelia Sanchez [Pesin Kate], Olinda Silvano, Lucy Silvano, Sadith Silvano, Zaida Silvano, Nelda Silvano, Inés Sinuiri, Isolina Tananta, Priscila Vásquez y Dely Zabaleta.

³ Véase el fragmento 05:20 de la entrevista disponible en este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=2slz0OYm62Y&ab_channel=LaMulaTV.

arte) con el objetivo de visibilizar la relevancia de esta exposición no solo a nivel artístico, sino también a nivel social y teórico.

La pandemia en Cantagallo

Como señala Manuel Cornejo, “la migración shipiba a la capital se puede rastrear desde la década de los 50 (Cornejo Chaparro 201). No obstante, la comunidad de Cantagallo nació hacia el año 2000. Como indica Espinosa:

La historia mítica de la comunidad establece sus orígenes en la llamada “Marcha de los Cuatro Suyos” organizada por el entonces candidato presidencial Alejandro Toledo en contra del gobierno corrupto del presidente Fujimori. Según relatan algunos miembros de la comunidad, cerca de 30 shipibos que participaron activamente en esta marcha de protesta que no tenían el dinero para volver a Ucayali que les habían ofrecido, deciden quedarse a vivir en Lima (“La lucha” 162).

Espinosa menciona, además, la división estructural en “niveles” que, sin embargo, sufrió cambios a partir de 2014 con la construcción de una autopista que cruza el asentamiento y que ha llevado, después de varias etapas de negociación y enfrentamientos con la Municipalidad de Lima, además de un terrible incendio acaecido en 2016, a la reubicación de parte de la población (Espinosa, “La política”; Arista Zerga; Castillo, “*Pintando en Shipibo*” 91-100).

Cantagallo representa un “sueño” (Cornejo Chaparro 199), una posibilidad para muchos migrantes indígenas amazónicos y en esto también radica la relevancia de analizar lo que sucede en esta comunidad indígena urbana. Por otro lado, Cantagallo demostró su importancia como un territorio activo durante la pandemia de Covid-19. Al respecto, Favaron y Bensho señalan lo siguiente: “el poco apoyo conseguido por parte del Estado y la acción de los colectivos civiles, se ha centrado sobre todo en Cantagallo y en la Comunidad Nativa de San Francisco de Yarinacocha, que son las más conocidas y politizadas” (339).

El proyecto del que versa este artículo trató de involucrarse con las madres artesanas shipibo desde su realidad aplicando el lema que ellas mismas crearon durante la pandemia: “el pueblo ayuda al pueblo” (López 104). Un lema que es la contracara y el contrasentido del que impuso el gobierno cuando acaeció la pandemia en Cantagallo: “nadie sale, nadie entra” (RPP). En efecto, Cantagallo fue un espacio cercado físicamente por el Estado. Así, se generó una visión sectaria de la sociedad peruana. El comunicado de prensa 120/20 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), publicado el 27 de mayo de 2020, en efecto, expresaba su preocupación sobre la “grave y crítica situación” en Cantagallo en época de pandemia que, además del plano sanitario, también tenía efectos extremadamente negativos sobre el aspecto económico-social. Según la nota de prensa: “a la vez que los miembros de la Comunidad se han vistos privados de la venta de arte y otras actividades culturales, su principal fuente de ingresos, solamente el 30 % de las familias lograron acceder a los bonos distribuidos por el Estado en el marco de la pandemia” (Comisión Interamericana de Derechos Humanos).

En este contexto, de las 295 familias que sumaban una población de entre 1475 y 1550 habitantes⁴, siete de cada diez personas, resultaron contagiadas (RPP). Esto representó el 72 % de sus habitantes, y

⁴ Los datos son mencionados por Llanos et al., y proceden del último censo autogenerado en la comunidad. Las familias residirían en un total de 273 viviendas.

fue la razón de que se impusiera la medida extrema de cerrar la comunidad, con lo que Cantagallo se convirtió en un “gueto sanitario, donde no se permitía el ingreso ni la salida de una persona sin autorización. Por ello se colocaron miembros del ejército peruano para que cercaran con mallas metálicas, y aislaran, como en jaulas, a esta población del resto de la ciudad” (RPP).

Sin embargo, en las primeras semanas de difusión del virus, la comunidad –aun en su heterogeneidad y complejas dinámicas– había dado muestras de solidaridad acogiendo a “shipibo-konibo que se encontraban en otros lugares de la ciudad o en otras ciudades de la costa peruana y [que] busca[ba]n retornar a sus lugares de origen en Ucayali” (Belaunde, *Cantagallo, el refugio*). Para evitar contagios, que habrían podido ser numerosos debido al reducido tamaño de las viviendas de la comunidad y a la ausencia de servicio hídrico, las personas migrantes fueron hospedadas en la iglesia y recibieron comida y productos para la higiene por parte de los y las habitantes de Cantagallo (Belaunde, *Cantagallo, el refugio*).

La medida que estableció el cierre total de la comunidad claramente se mantiene en la actualidad, puesto que, aunque se han removido las mallas, se mantiene su situación de pobreza y vulnerabilidad, así como la ausencia de agua potable, luz eléctrica y desagüe.

Más allá de la pandemia: *kené* y arte figurativo

Como se ha mencionado, una de las principales fuentes de ingresos para gran parte de la población de Cantagallo es la venta de artesanías y piezas de arte, cuyo eje central es la realización del *kené*: “palabra shipibo que significa “diseño” (...) utilizada para designar a los padrones geométricos hechos a mano sobre una variedad de superficies como el rostro y la piel de las personas, las paredes externas de las cerámicas y las telas (...) y otros objetos” (Belaunde, *Kené* 16).

Estos diseños geométricos son asociados de forma casi inmediata con el pueblo shipibo-konibo, pero, aunque presenta diferencias, es compartida por otros grupos étnicos de la familia panohablante, como el shetebo y el cashinahua (Belaunde, *Kené* 17; Bensho y Favaron 135). Además, representa una importante seña de autoafirmación identitaria (Illius 186), ya que, como afirmó Agustina Valera: “los diseños somos nosotros mismos, nuestro propio río, todos nuestros adornos. Nunca los blancos ni ninguna otra gente poderosa podrán quitárnoslos” (79).

En efecto, la realización del *kené* es parte de un complejo sistema de producción cultural que incluye música y canto, arte figurativo, medicina, filosofía e historia cosmológica. Como lo expresa la artista Chonon Bensho:

El *kene* es símbolo de nuestra identidad cultural y de nuestra relación con los ríos y bosques amazónicos. Es una suerte de escritura de nuestra memoria, la más honda manifestación de nuestra filosofía y nuestra espiritualidad, de nuestra creatividad, de nuestra refinada sensibilidad artística. [...]. El *kene* es también una forma de narrativa y de poesía visual (Bensho y Favaron 133-34).

Así, volviendo a las palabras de Belaunde, se trata de un arte tanto material como inmaterial que “embellece y sana a las personas y a las cosas con la luz colorida de la energía de las plantas” (*Kené* 15). En efecto, “en el *kené* se da la unión de la estética y la medicina” (*Kené* 49), y las plantas tienen una

importancia fundamental para la realización de los grafismos, en especial las plantas *rao*, es decir las que Tournon llama “plantas con poder” (Tournon 394, Illius, Valenzuela y Valera 80-82).

La elaboración del *kené* no ha sido desde sus inicios un arte especialmente femenino, “los antiguos shipibo tallaban el *kené* en los horcones de sus casas, en sus canoas, en sus remos e incluso en los objetos de cocina” (Bensho y Favaron 134). No obstante, también es relevante señalar que es heredado y desarrollado por matrilinealidad: “El *kené* es parte de la herencia que me legó (...) mi madre. Para una mujer shipiba, el diseño es indesligable del afecto materno, del cariño de sus tías, del buen pensamiento de sus abuelas, de las tardes pasadas en familia” (Bensho y Favaron 133).

El hecho de que el comercio de telas, cerámicas y otros objetos finamente decorados por las mujeres con *kené* se haya convertido en una de las principales fuentes de ingresos para las familias shipibo (no solamente en Cantagallo, sino también en otras zonas del país, principalmente en las áreas cercanas a las ciudades de Pucallpa e Iquitos), ha conferido a las mujeres un cierto grado de empoderamiento (Belaunde, *Kené* 61-62).

A partir de las últimas décadas del siglo pasado el arte shipibo no ha seguido exclusivamente la trocha del *kené*, sino que se ha adentrado cada vez con más frecuencia en el ámbito del arte figurativo, sobre todo en comunidades como las de San Francisco de Yarinacocha y el área urbana de Lima. No se trata de un fenómeno exclusivo del pueblo shipibo (ni tampoco exclusivo de Perú), sino que involucra a artistas amazónicos de diversa procedencia⁵, que, por línea general, tienen en común su nacimiento y formación escolar en la Amazonía y luego una etapa de migración a la capital del país (Belaunde, “Donos e pintores” 611).

Al respecto, Belaunde señala que, frente a la tendencia cada vez más pujante a adoptar una identidad mestiza homogeneizante, los artistas amazónicos comenzaron a autoafirmarse y expresar la riqueza cultural de sus pueblos –sin pretender mantenerla intacta e inmutable– dando vida a un nuevo tipo de arte pictórico que juntara elementos del grafismo amerindio con la pintura figurativa de ascendencia occidental:

A nova pintura funda-se na apropriação, por parte dos jovens escolarizados, dos procedimentos de enquadramento, composição, desenho, cor e perspectiva apresentados nas ilustrações dos livros da escola e da Igreja, e nos cartazes de propaganda dos estabelecimentos comerciais habitualmente administrados pela população mestiça. Essas técnicas figurativas de fora foram moduladas pelo olhar indígena e combinadas às técnicas gráficas ameríndias aprendidas com os parentes, no dia a dia e nos rituais do ciclo de vida e do xamanismo (“Donos e pintores” 613).

Una contribución fundamental al desarrollo de este fenómeno artístico fue mérito del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA) de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, fundado por el historiador Pablo Macera, que comenzó a centrarse en el área amazónica a partir de 1977 (Soria 102). Esta institución, sobre todo durante los años 90 apoyó a diferentes artistas y contribuyó al reconocimiento como obras de arte de esas piezas que no encajaban con los estándares estéticos occidentales y que hasta

⁵ Entre otros: Víctor Churay, Brus Rubio, Darwin y Elmer Rodríguez (bora); David, Enrique y Wilberto Casanto (asháninka); Santiago y Rember Yahuarcani (huitoto); Domingo Casancho (nomatsiguenga); Pablo Taricuarima (kukama); Gerardo Petsain (wampis). Véase Desrosiers y Ochoa.

entonces eran consideradas exclusivamente “artesanía” por los circuitos artísticos académicos (Soria 105). Por los Talleres de Arte Popular del SHRA transitaron varios y varias artistas shipibo, empezando por Elena Valera (*Bahuan Jisbë*) y Roldán Pinedo (*Shoyan Sheca*) (Pinedo et al.; Castillo, “*Pintando en Shipibo*”; Rivera Florez), Robert Rengifo (*Chonomeni*), Lastenia Canayo (*Pecon Quena*), entre otros. Para Belaunde:

La nueva pintura amazónica que germinó en los *talleres de Arte Popular* [del SHRA] se caracteriza por ser una pintura testimonial, cuya fuerza proviene de las experiencias vividas por las y los artistas y por los parientes que los criaron. Detrás de la riqueza de formas y estilos, colores, materiales y texturas, está el trabajo minucioso de personas con vidas duras y esforzadas que lograron producir nuevas imágenes para traducir visualmente sus vivencias del pasado y de lo cotidiano, de lo que aprendieron con sus ancestros, lo que soñaron y las visiones inmateriales por medio de las cuales las plantas y otros seres del cosmos les otorgaron poderes. Sus cuadros no revelan quimeras. No muestran seres artificialmente compuestos ni inventados, sino seres que nos quieren enseñar a ver de otra manera (citada en Soria 125).

La experiencia de estas y estos artistas ha sido esencial para la formación de una nueva generación de artistas shipibo como: Olinda Silvano, Sadith Silvano, Harry Pinedo (*Inin Metsa*), los hermanos Rusber (*Menin Sina*) y Guímer García (Castillo, “*Pintando en Shipibo*” y “*Arte y cultura*”) y Chonon Bensho, entre otros. Si bien es cierto que, como ya había señalado Belaunde (*Kené* 23), “la mayoría de los nuevos pintores son jóvenes varones”, son cada vez más las mujeres artistas que no se dedican exclusivamente a la realización del *kené*, sino que elaboran pinturas de arte figurativo y obras en las que se da un complejo entramado entre figuración y abstracción geométrica. El colectivo de Madres Artesanas “Non Shinanbo” coordinado por Olinda Silvano (*Inuma Reshinjabe*) se inserta con gran mérito en esta tendencia.

El proyecto “Hilo Común” y la exposición “Madres plantas y mujeres luchadoras. Visiones desde Cantagallo”

Uno de los tres curadores de la muestra que nos interesa es Miguel López. Él puntualiza que “el objetivo central [del proyecto Hilo Común] era representar y a partir de ahí, repensar los últimos dos años de crisis sanitaria, social y política desde las urgencias y deseos del pueblo indígena shipibo migrante en Lima” (82). Además, señala que el objetivo era hacerlo de modo integral intentando quebrar la hegemonía del idioma e invitando a que los visitantes pudieran leer la muestra de modo trilingüe. Por ello, el mismo nombre de la muestra se presenta en tres idiomas (shipibo, español e inglés) *Rao titabo itan koshi shinanya ainbobo* / Madres plantas y mujeres luchadoras / Mother Plants and Struggling Women. // Cantagalloinkoxon shinan axon sikabo / Visiones desde Cantagallo / Visions from Cantagallo.

Este contexto de pandemia se intersectó con la invitación que le hicieron a López para ser parte del proyecto *INSITE Commonplaces*, una plataforma internacional que, como señala la página del MAC: “junto a curadores, artistas y escritores, impulsa formas de producción desde lo local”. Para implementar el proyecto, López se contactó con Olinda Silvano, artista y activista shipibo-konibo, quien tiene su colectivo llamado Madres artesanas “Non shinanbo” y radica desde hace veintidós años en Cantagallo. La idea era que Olinda guiara la selección de madres artesanas para que elaboraran las piezas artísticas que muestran cómo han vivido la crisis sanitaria, que no solo tuvo consecuencias para la salud, sino también para el medioambiente, así como a nivel político y económico.

El proyecto ha tenido una enorme visibilidad en la escena cultural limeña. Como producto se imprimió un cuidado *Journal*⁶ que contiene ensayos, entrevistas y la recopilación de los cuadros, materiales que también están disponibles en la página web del proyecto *INSITE*. En la actualidad, aunque la muestra ha concluido, el proyecto sigue vigente, ya que los curadores están trabajando en un nuevo libro que recopila la totalidad de las más de cien obras producidas por las madres artesanas, además de incluir también textos de especialistas indígenas y no indígenas en torno a estas. Este libro, coincidente con los objetivos interculturales de la exposición, será trilingüe (castellano, shipibo e inglés, como el título de la muestra). Este reto se asume con seriedad y rigurosidad. Prueba de ello es que la traductora del castellano al shipibo, tanto del título de la muestra como del libro, es Pilar Rossany Arce Mahua (*Metsa Rama*) artista y educadora que fue parte del proyecto creando varias piezas. Actualmente, además de cursar estudios en Educación Intercultural Bilingüe, Arce es miembro del proyecto “Oficina de Lenguas e Culturas Indígenas” (OLCI Perú), promovido por la Embajada de Brasil en Lima y el Centro Cultural Brasil-Perú. Ha sido coautora de artículos de investigación (Torres Castillo et al.) en donde evidencia su conocimiento, dominio e interés por enseñar su lengua. El objetivo de una triple traducción parte también del interés de varios miembros de la comunidad de Cantagallo que quieren que su trabajo alcance un público más amplio y pueda, a su vez, apoyarse en su propia lengua.

Sobre el proceso que implicó hacer la exposición, es relevante resaltar algunos puntos que la enmarcan. Tal como señala López⁷: no solo se pagó equitativamente a todos los participantes, sino que las madres artesanas pidieron y obtuvieron artefactos como remalladoras para salvaguardar sus manos del trabajo artesanal constante; también solicitaron capacitación técnica para aprender a usar estos artefactos. Asimismo, obtuvieron pinceles, e incluso un tanque de agua. Este, que no tiene que ver directamente con el trabajo artístico de las madres, sí formó parte del proyecto y de su perspectiva orgánica, ya que tener agua en algunas zonas y horas les alivió mucho y les permitió trabajar más holgadamente.

El arte shipibo como discurso de resistencia frente a la pandemia

En varios casos, algunos de los cuadros ofrecen un testimonio público en el que se busca dar a conocer lo que le pasó a la comunidad. En otros observamos un testimonio biográfico de su experiencia frente al Covid, interpretando de forma efectiva el clásico lema feminista según el cual “lo personal es político”. Así las obras demuestran cómo se han vinculado prácticas del pasado hacia el presente, y también cómo negociaron su saber, sus prácticas, rituales, deseos y expectativas colectivamente para proponer *otras* formas de salvarse frente a la pandemia y a las insuficientes medidas tomadas por el gobierno. En efecto, especialmente durante la primera ola de la pandemia, el precario sistema de salud pública peruano (Ponce de León; Cáceres et al.) terminó colapsando (Romio et al. 7). Las respuestas proporcionadas por el Estado —a pesar de los esfuerzos— resultaron ser carentes, y se concretaron en la declaración del “estado de emergencia” y los consecuentes procesos de centralización y militarización.

Frente a esta situación, en muchas zonas del país se “pusieron en marcha una serie de dinámicas sociales y políticas multisituadas, desarrollando respuestas espontáneas, formas de autoorganización y prácticas de resiliencia dentro de los contextos locales” (Romio et al. 7). Lo mismo pasó en Cantagallo, donde la militarización llevó a un completo cierre de la comunidad, que tuvo que organizarse para so-

⁶ La publicación se puede leer visitando el enlace: <https://insiteart.org/es/hilo-com%C3%BAn>

⁷ Véase el minuto 10:20 de la entrevista disponible en este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=2slz0OYm62Y&ab_channel=LaMulaTV.

brevivir. Siguiendo las reflexiones de Verónica Tello (399), las obras de arte del proyecto “Hilo común” operan en el doble canal de “sabotaje afirmativo y mantenimiento radical”, es decir, mantienen juntas historias heterogéneas, conservando a la vez sus características distintivas. No olvidan la narración ni la política estatal y se alejan de un binarismo disyuntivo del “este o este”, sustituyéndolo con una coordinación “y” que apunta a la complementariedad. Insisten, así, en la copresencia desigual de los sujetos, compartiendo historias, recuerdos y tiempo sin caer en universalismos, dualismos o relativismos (Tello 399). De ese modo, las obras de arte reunidas en la exhibición construyen una profunda arqueología tanto de la violencia como de la resistencia, para rastrear las diversas formas en que se manifiesta el poder, sea en su potencial positivo y solidario o en su faceta excluyente.

Análisis de obras seleccionadas

La domesticación de una amenaza

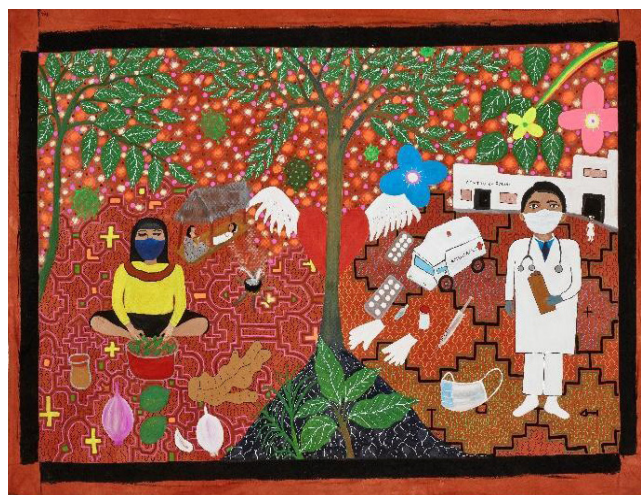


Figura 1. “Medicina ancestral y medicina occidental” (2022), Cordelia Sánchez (*Pesin kate*). Pintura acrílica sobre tela, 97 x 124 cm.

En este cuadro podemos observar dos planos divididos por un árbol de eucalipto (*Eucalyptus globulus*), un árbol originario de Australia que es una especie exótica en territorio peruano. Este árbol es uno de los pocos que existen en la comunidad de Cantagallo, y fue usado, según las entrevistadas, para elaborar remedios caseros para protegerse contra el virus y tratarse cuando los afectó. El árbol, visualmente, separa en dos planos el cuadro. Sin embargo, estos planos no son necesariamente opuestos, ya que el *kené* los vincula al aparecer –con algunas diferencias– a lo largo de toda la escena. Asimismo, el eucalipto tiene un corazón alado al que interpretamos como un símbolo de reunión más que de ruptura. En esa línea, la representación del virus del Covid-19 cayendo como lluvia (en ambos espacios) es casi festiva, en el sentido de que su presencia no aparece como figura dañina, sino, más bien, como una serie de entidades vivas que se cuelan entre las flores y el árbol de eucalipto. Como una domesticación de la amenaza.

Respecto de los planos, en el lado izquierdo está una mujer sentada. Ella usa una mascarilla azul, tiene los ojos cerrados y está haciendo una mezcla en una olla. Se ve al fondo de ese plano a un hombre

delante de otro sujeto (posiblemente un niño) recostado. La mujer, a quien reconocemos como shipiba por su vestimenta, mezcla productos tales como kion, cebolla, ajo, miel y hojas de eucalipto, de un modo que abre su práctica desde lo tradicional a elementos heterogéneos como el uso del eucalipto, por ejemplo, que es una planta que no está asociada con la medicina tradicional indígena amazónica. Del lado derecho encontramos a un médico occidental de pie. Él viste de blanco, y blancas también son la ambulancia, el centro de salud, las mascarillas, las pastillas y las jeringas, que serían sus “ingredientes” o materiales de trabajo para preparar diagnósticos y curas. Toda la blancura de su uniforme contrasta con los colores del otro lado del cuadro.

Aunque los dos personajes no se miran, sí miran al observador del cuadro. No obstante, como señalamos anteriormente, ambos “espacios” guardan en común el *kené* como trasfondo que aparece tanto en el espacio de la mujer shipiba como en el del médico. Con todo esto, consideramos que la transgresión que se propone en el cuadro radica en mostrar la modernidad de Cantagallo, es decir, en representarlo como un espacio en el que se intentó, en la medida de las posibilidades, combinar ambos tipos de saberes para una lucha común. Esto es relevante, ya que como señalan Favaron y Bensho, los shipibo son “cada vez más dependientes de la industria farmacéutica, ya que muchas familias han dejado de lado nuestras medicinas ancestrales, *non rao*” (Favaron y Bensho 337-38). En ese sentido, aunque los habitantes de Cantagallo no contaban con todas las plantas tradicionales para curarse, lograron abrir sus prácticas a las plantas y medicinas a las que tuvieron acceso. Después de todo, como señalan en su testimonio Favaron y Bensho, ellos también utilizaron “vaporizaciones con matico, ajo sachá, ajoskiro, mucura, *eucalipto*, *cebolla*, *kion*, *ajos* y limón cidra” (Favaron y Bensho 340, énfasis nuestro), algunos de los elementos con los que se contó en Cantagallo y que aparecen en este cuadro.

La pandemia como posibilidad de éxito



Figura 2. “Mi mural y mi lucha” (2021), Sadith Silvano. Pintura acrílica sobre tela, 93 x 99 cm.

El título de este cuadro nos proporciona una primera aproximación a la obra: se trata de una narración autobiográfica y personal de las decisiones que tomó la artista en la pandemia y de cómo la resistió. Analizaremos la obra repartiéndola en cuatro cuadrantes. La figura central es una mujer de cabello negro, la autora misma, quien se autorrepresenta en el acto de pintar. Ella es quien marca los cuatro espacios que serán descritos de izquierda a derecha. En primer lugar, el dibujo redondo con colores amarillo, celeste y rosado representa la energía de los ancestros a partir de los diseños *xao kené*, mientras los colores fosforescentes representan a las mujeres de una nueva generación. El círculo, en realidad, es una representación metafórica de la plaza Raul Soares, en Belo Horizonte, Brasil, donde ella y *Ronin Koshi*, un joven y reconocido artista, activista shipibo, realizaron la obra artística shipibo-konibo más grande: un mural de 2870 m² pintado en el suelo de la plaza, equivalente a 72 horas de trabajo puestas en marcha en el marco del Festival Cura: Circuito de Artes Urbanas (Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú).

El segundo cuadrante se desarrolla detrás de la figura protagónica de Sadith Silvano, de cuya espalda crece un árbol. Se trata nuevamente, de un eucalipto, como señalamos, una planta que no es de origen amazónico, pero que fue usada para elaborar algunos remedios en Cantagallo. Este árbol, en el cuadro, extiende sus ramas hacia la luz. Tal como la autora señala en una entrevista realizada para este trabajo: “gracias a la medicina tradicional puedo percibir esos diseños *kené* que pinto y pude resistir a la pandemia” (entrevista personal, 21 de julio de 2023). En ese cuadrante hay más elementos: una mano que parece tocar al árbol y que representa a los ancestros, que están cerca del sol. La postura de los dedos de esa mano parece un homenaje a “La creación de Adán” de Miguel Ángel, como para indicar un mensaje afín: la transmisión de la sabiduría procedente de entidades suprasensibles. Las tres personas sentadas debajo del árbol, del sol y de la man, son tres líderes de la comunidad que están buscando también vincularse con sus ancestros.

El cuadrante que está debajo del recién señalado, el tercero, tiene a una mujer de blusa amarilla que está arrodillada confeccionando un diseño *kené* en una tela. Conversando con la artista, nos señala que la pandemia para ella no solo fue una oportunidad para salir del país y conocer otro (Brasil) dando a conocer su cultura y su arte, sino que fue una oportunidad para repensar su arte, para adaptarlo a las condiciones generadas por el Covid:

En esa época, me inspiré para hacer mi propio diseño para mascarillas. Yo me inspiré e hice dos modelos y a raíz de ellas nosotras hemos tenido muchas oportunidades de venta para todas las mujeres del pueblo shipibo-konibo, y esto nos hace resistir en nuestra cultura. Muchas tuvieron que dejar de trabajar en artesanía porque no tenían ventas y hasta ahora están así (entrevista personal, 21 de julio de 2023).

Así, este tercer cuadrante expone, nuevamente, que enfrentar la pandemia desde el arte fue una oportunidad para afianzarse en su identidad. En su caso, practicar el *kené* no solo le dio el privilegio de salir del Perú, sino que le permitió tener ingresos a partir de la creación de mascarillas con estos diseños tradicionales. Finalmente, en el último cuadrante aparecen tres policías, representación explícita de la decisión estatal de prohibir cualquier entrada o salida de Cantagallo. No obstante, los tres agentes son figuras mínimas que están, básicamente, a sus pies. En la entrevista realizada para este trabajo la artista señaló lo siguiente:

Estábamos encerrados, los policías se llevaban a la comisaría a nuestros hermanos para que no estemos juntos. Pero cuando vives en una comunidad donde no tienes agua para recoger, ¿cómo no vamos a salir porque dónde vamos a hacer nuestras necesidades? En esas épocas no teníamos ni baño. Teníamos que pedir nuestro derecho. ¿Dónde íbamos a recoger agua? En tiempo de pandemia, teníamos que apoyarnos, juntarnos, teníamos que ser recíprocos. No hemos dejado que nos manejen a su antojo. Ellos siempre estuvieron fastidiándonos, porque no dejaban que nadie nos trajera ni una pastillita. Ellos querían vernos muertos, seguramente (entrevista personal, 21 de julio de 2023).

En la obra, detrás de las fuerzas armadas está presente un grupo de mujeres que se toman de la mano y parecen estar manifestándose contra los abusos policiales. De esa forma, el cuadro subraya la importancia de los lazos de unión y de solidaridad entre integrantes de la comunidad. La misma actitud es vista en las numerosas obras que retratan los momentos de vida comunitaria y, en particular, el fenómeno de las “ollas comunes”, con las que la población se unió para enfrentar la escasez de alimentos (Romio et al.)⁸.

Con todo esto, la potencia que tiene este cuadro radica en que su carácter testimonial resalta su agencia como artista y el carácter moderno de los shipibos, la forma como transgreden las limitaciones que el contexto les impone. Es decir, así como en el primer cuadro los dos planos se encontraban reunidos por el *kené* de fondo, en este caso, visualmente el diseño como marco envuelve toda la escena y también propone un suelo para que todos los cuadrantes se sostengan. La transgresión entonces es esta: aceptar el cambio y adaptarse creativamente a él.

La agencia de la artista se ve, en primer lugar, al viajar a Belo Horizonte para pintar el mural más grande de su cultura, rompiendo las barreras físicas de Cantagallo, es decir, quebrando el encierro obligado que impuso el Estado a través de sus fuerzas armadas. De otro lado, la segunda forma de resistir y de mostrar agencia no solo fue saliendo del país como artista invitada, sino regresando y abriendo un mercado que no existía para resignificar las mascarillas. Estas ya no son simples objetos para el cuidado personal, son también obras de arte y de cultura, medios a través de los cuales las mujeres sobreviven protegiendo su salud y generando ingresos⁹. Finalmente, la tercera forma que la autora eligió para representar su agencia es la mención doble a los ancestros: a través de la luz y de la sabiduría del arte.

⁸ Algunas de estas pinturas son: “Olla común en la pandemia”, de Nelda Silvano: https://insiteart.org/uploads/images/_largeStandard/Nelda-Silvano-1.jpg; y “Tiempo de Covid”, de Inés Sinuiri: https://insiteart.org/uploads/images/_largeStandard/Ine%CC%81s-Sinuiri-1.jpg

⁹ Entre las obras del proyecto Hilo Común, son muchas las que ponen de manifiesto la importancia que tuvo la realización de mascarillas: como fuente de ingreso y –para usar un término *abusado* en la postpandemia– como elemento efectivo de resiliencia. Entre ellas mencionamos por lo menos: “Mujeres empoderadas haciendo mascarillas (convivencia de Cantagallo en tiempo de covid)” de Jessica Silvano (Nete Bena) https://insiteart.org/uploads/images/_largeStandard/Jessica-Silvano-Nete-Bena-3.jpg; “En pandemia haciendo mascarillas” de Sadith Silvano https://insiteart.org/uploads/images/_largeStandard/Sadith-Silvano-3.jpg; y “Bordando mascarilla: Retrato de Olinda Silvano” de Cordelia Sánchez https://insiteart.org/uploads/images/_largeStandard/Cordelia-Sa%CC%81nchez-4.jpg

“El árbol que salvó a los shipibos y la resistencia cultural”



Figura 3. “El árbol que salvó a los shipibos y la resistencia cultural” (2021-2022), Pilar Arce (*Metsá Rama*). Pintura acrílica sobre lienzo, arcilla, ayahuasca, y sangre de grado, 163 x 190 cm.

Como los cuadros previos, este también es de carácter testimonial. La autora, Pilar Arce (*Metsá Rama*) lo pintó por invitación de la curadora y artista shipibo Olinda Silvano, con el convencimiento de que sería una forma de dar a conocer una situación de urgencia que no era conocida por los que estaban afuera de Cantagallo.

Nadie nos dejaba salir ni mucho menos ingresar... yo estaba convulsionando, y recuerdo que mi cuñada fue a pedirles que, por favor, les deje ir por un medicamento, porque en la comunidad no había farmacia ni botica o centro médico. Pero ellos hicieron caso omiso, como si no escucharan nada. La comunidad estaba desesperada. Mi sentir era que prácticamente el gobierno quería encerrarnos para que nos muriéramos ahí. Yo lo sentí así en carne propia (entrevista personal realizada a Pilar Arce, 8 de julio de 2023).

Por medio de la representación de la valla de madera y de los militares armados, el cuadro marca claramente la división espacial de lo que está dentro de la comunidad y de lo que está fuera. Al respecto, leemos en este cuadro tres divisiones que van desde la parte superior hasta la inferior: la primera es el cielo con pocas nubes; la segunda es el diseño *kené* alrededor del cual aparecen integrantes de la comunidad; y la tercera, o última, es aquella en la que están dos policías armados bloqueando la entrada y salida en esta comunidad.

La primera forma de mostrar la resistencia en este cuadro es la representación de la vaporización y las infusiones de eucalipto tanto en el lado izquierdo inferior (a partir del anciano que fuma de una pipa), como en el derecho, cuando vemos al lado del árbol a una mujer y un niño sentados delante de una olla. Según las palabras de la autora, las vaporizaciones y las infusiones fueron capitales para la recuperación de los enfermos; asimismo, en su caso, tuvieron un efecto benéfico cuando ella estuvo enferma. Por ello, las dimensiones del árbol son importantes en el cuadro.

De otro lado, hay una segunda forma de resistencia representada por la luz que habita el espacio interior del cuadro: el cielo, las hojas del árbol, el agua venciendo al Covid, que aparece caricaturizado. El cielo pintado en este cuadro contradice al cielo gris de Lima y a todas las connotaciones que implica este color. Del mismo modo, personificar al Covid –en tanto tiene ojos, cejas, dientes, boca y gestos, además de brazos y manos–, más que registrarlo como una amenaza de vida o muerte, permite entenderlo como un problema que podría tener solución. Así se le representa de un modo más “humano”, es decir, no desconocido ni del todo extraño para uno, sino como un “enemigo” que puede ser confrontado. Asimismo, esta entidad personificada se manifiesta de un modo casi lúdico por su expresión facial. La posibilidad de atacarlo es materializada por una mujer que, sin temor, le lanza un balde de agua mientras otras dos mujeres la miran. Una de ellas parece haber empujado a otro coronavirus caricaturizado, mientras otra vecina más distante simplemente es espectadora.

Finalmente, la tercera forma de representación de la resistencia se da, una vez más, a través del arte. Las mujeres están haciendo mascarillas debajo del árbol, y esto es para visibilizar que lograron bordar ochocientas. Un récord que no solo les dio los recursos para seguir adelante en su día a día, sino que las animó y cohesionó sus relaciones sociales. Queremos subrayar, siguiendo a Miguel López (entrevista personal del 17 de junio de 2024), “que el hecho de trabajar juntas es lo que les ha permitido fortalecer sus vínculos, además de que se cuidaron mutuamente durante la pandemia, sus lazos se fortalecieron en tanto pudieron pensar cómo su arte podía responder a una emergencia”. En esa línea, no es vender lo único que fortalece sus conexiones, sino toda una ética del cuidado mutuo acompañada de trabajo, lo que implica producir y vender para poder sobrevivir al día a día.

De otro lado, un detalle relevante son los colores utilizados como fondo de cada franja del cuadro: la franja media, donde están la casa-*kené* y el árbol, es el “barro mágico”, un barro que no es fácil de ser agarrado entre las manos. El otro marrón con el que se han pintado las rejas es sangre de grado, la base es ayahuasca. La autora eligió estos pigmentos sobre todo porque estaba encerrada y no podía salir a comprar otros materiales. No obstante, no deja de tener cierta simetría el hecho de elegir los tonos claros para el sector de la comunidad y los tonos oscuros para los actores policiales. Estos, en efecto, aparecen de espaldas a la vida y a las actividades de supervivencia de la comunidad: una clara forma de representar el descuido y el abandono en el que el Estado dejó a Cantagallo en los días de mayor intensidad de la pandemia.

Reflexiones finales

Para el antropólogo haitiano estadounidense Michel-Rolph Trouillot las historias o eventos se construyen a partir de ciertas omisiones y ciertos énfasis. Él señala que muchos eventos fueron borrados de la historia, en tanto desafiaban marcos de control y de comprensión; de ese modo, se convertían más bien en “no-eventos” o en eventos “impensables”. El ejemplo que desarrolla es el de la Revolución Haitiana de 1804, excluida de diccionarios, textos académicos y clases que priorizan sobre todo la Revolución Francesa. En esa línea, Trouillot sostiene que lo que no puede ser pensado o, en su defecto, recordado, se sostiene en una diferencia colonial institucionalizada y silenciosamente aceptada por una gran parte de la sociedad.

En esa línea, a lo largo de este ensayo se ha tratado de analizar cómo el proyecto “Hilo común” y la exposición “Madres plantas y mujeres luchadoras” funcionan como un circuito de memorias privadas y

públicas que crean un archivo de imágenes sobre lo acaecido durante la pandemia en una zona y en una población hacia la cual el Estado miró de forma miope, como sucedió también en otras zonas periféricas y marginalizadas de Perú (Espinosa y Fabiano). Dicho de otro modo, esta es una exposición que se interesa por visibilizar sujetos “impensables” (Trouillot), mujeres indígenas amazónicas migrantes en la capital que se rebelan a la subalternidad y que buscan, por sus propios medios, sobreponerse a todas las limitaciones que les fueron impuestas. Ellas crean belleza y a partir de ahí ingresos económicos, alianzas internacionales e, incluso, negocios que desafían las condiciones difíciles a las que el Estado las recluye.

La memoria creada por las obras de arte de las mujeres shipibo sirve para recordar su agencia, la fuerza de la unión y la solidaridad. Dicho de otro modo, esta exposición, como archivo visual, rompe el acuartelamiento de Cantagallo y permite visibilizar novedosas estrategias de agencia a través del uso de sus plantas medicinales, del cuidado colectivo y solidario entre los pobladores, así como la recurrencia a los rituales de curación. Pero, más allá de esto, la exposición y sus obras son doblemente potentes porque permiten ver la agencia femenina desde dos perspectivas: de un lado, son las madres artesanas las que realizan estas obras de arte, las que representan y crean las memorias; de otro lado, son ellas mismas las que crean los remedios para curar a los enfermos del Covid-19. Son agentes activos, hacedoras, y a su vez, son protagonistas de las narrativas que exponen en sus obras de arte.

Contribuciones de los autores: Andrea Cabel: conceptualización; análisis formal; adquisición de recursos; investigación; metodología; administración del proyecto; escritura (borrador original); escritura (revisión del borrador y revisión/corrección). Stefano Pau: curaduría de datos; análisis formal; investigación; metodología; administración del proyecto; supervisión; visualización; escritura (borrador original); escritura (revisión del borrador y revisión/corrección).

Implicaciones éticas: Los autores declaran que no hay implicaciones éticas en la preparación, redacción y publicación del artículo.

Conflicto de intereses: Los autores declaran que no se dieron conflictos de intereses para la realización de la investigación.

Financiación: Este artículo es producto del proyecto de investigación E23030091, financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Referencias

Arista Zerga, Adriana. “Pobres y excluidos en la selva de cemento: Los nativos shipibos de Cantagallo en Lima Metropolitana”. *Pobreza urbana en América Latina y el Caribe*, editado por Mercedes Di Virgilio, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO, 2011, pp. 317-45. Impreso.

Belaunde, Luisa Elvira. *Cantagallo, el refugio shipibo-konibo en Lima, es asediado por el COVID-19*, 11 de mayo de 2020. Web. 15 de octubre de 2023. <https://luisabelaunde.lamula.pe/2020/05/11/cantagallo-un-refugio-shipibo-konibo-asediado-por-el-coronavirus/luisabelaunde/>

- . “Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana”. *Mana*, vol. 22, núm. 3, 2016, pp. 611-640. Web. 20 de octubre de 2023. <https://doi.org/10.1590/1678-49442016v22n3p611>
- . *Kené. Arte, ciencia y tradición en diseño*. INC, 2009. Impreso.
- Bensho, Chonon, y Pedro Favaron. *Non onan shinan. Los mundos medicinales y la sabiduría de una familia shipibo-konibo*. Pakarina ediciones, 2023. Impreso.
- Cáceres, Yezelia Danira, et al. “Pandemic response in rural Peru: Multi-scale institutional analysis of the COVID-19 crisis”. *Applied Geography*, núm. 134, 2021, pp. 1-9. Web. 20 de junio de 2023. <https://doi.org/10.1016/j.apgeog.2021.102519>
- Castillo, Daniel. “Arte y cultura en la pintura amazónica contemporánea: ‘El Búho’ de Guímer García”. *Index, Revista de Arte contemporáneo*, vol. 00, 2015, pp. 32-40. Web. 18 de junio de 2023. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i00.5>
- . “*Pintando en Shipibo*”. *El arte de Cantagallo en Lima desde un contexto sociocultural. Los casos de Elena Valera, Roldán Pinedo y, los hermanos Guímer y Rusber García*. 2013. Trabajo de grado de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. Impreso.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Comunicado de prensa No. 120/20*. 27 de mayo de 2020. Web. 22 de octubre de 2023. <https://www.oas.org/es/cidh/prensa/comunicados/2020/120.asp>
- Cornejo Chaparro, Manuel. “Cantagallo, el sueño americano. Testimonio de Juan Agustín, exdirigente shipibo de la comunidad indígena urbana de Cantagallo - Lima”. *Amazonía Peruana*, núm. 36, 2023, pp. 181-202. Web. 20 de junio de 2024. <https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi36.350>
- Desrosiers, Jean Marc, y Nancy Ochoa. *Pintura amazónica contemporánea del Perú*. Association Culturelle Lupuna, 2014. Calameo. Web. 10 de octubre de 2023. <https://www.calameo.com/read/003137839935b65441e69>
- Espinosa, Oscar. “La lucha por ser indígenas en la ciudad: el caso de la comunidad shipibo-konibo de Cantagallo en Lima”. *RIRA*, vol. 4, núm. 2, 2019, pp. 153-84. Web. 15 de junio de 2023. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201902.005>
- . “La política indígena en la ciudad. El caso de las comunidades urbanas shipibo-konibo”. *Apus, caciques y presidentes. Estado y política indígena amazónica en los países andinos*, editado por Alexandre Surrallés, Oscar Espinosa y David Jabin. International Work Group for Indigenous Affairs, 2016, pp. 97-116. Impreso.
- Espinosa, Oscar, y Emanuele Fabiano. “Introducción. La pandemia de la COVID-19 y la experiencia indígena ante las epidemias”. *Las enfermedades que llegan de lejos. Los pueblos amazónicos del Perú frente a las epidemias del pasado y a la COVID-19*, editado por Oscar Espinosa y

- Emanuele Fabiano, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2022, pp. 17-24. Impreso. <https://doi.org/10.18800/9786123177348.001>
- Favaron, Pedro, y Chonon Bensho. “Jakonma niwe isin: las respuestas del pueblo shipibo-konibo frente a la pandemia del coronavirus”. *Las enfermedades que llegan de lejos. Los pueblos amazónicos del Perú frente a las epidemias del pasado y a la COVID-19*, editado por Oscar Espinosa y Emanuele Fabiano, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2022, pp. 333-341. Impreso. <https://doi.org/10.18800/9786123177348.026>
- Feldman, Allen. *Formations of violence. The narrative of the body and political terror in Northern Ireland*. University of Chicago Press, 1991. Impreso. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226240800.001.0001>
- Illius, Bruno. “La ‘Gran Boa’. Arte y cosmología de los shipibo-conibo”. *Amazonía Peruana*, vol. 12, núm. 24, 1994, pp. 185-212. Impreso. <https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi24.116>
- Llanos Zavalaga, Luis Fernando, et al. “Brote de COVID-19 en una comunidad indígena urbana en Lima Norte, Perú”. *Revista Médica Herediana*, vol. 32, núm. 4, 2021, pp. 234-38. Web. 10 de octubre de 2023. <https://doi.org/10.20453/rmh.v32i4.4120>
- López, Miguel Ángel. “Hilo Común”. *Insite Journal*, núm. 6, 2023. Web. 5 de diciembre de 2023. <https://insiteart.org/es/hilo-com%C3%BAn>
- Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. *Obra artística más grande del pueblo shipibo – konibo*. 5 de noviembre de 2021. Web. 11 de noviembre de 2023. <https://www.gob.pe/institucion/rree/noticias/551966-obra-artistica-mas-grande-del-pueblo-shipibo-fuera-del-peru-fue-realizada-en-belo-horizonte-brasil>
- Pinedo, Roldán, Elena Valera, y María Belén Soria. *Arte shipibo*. Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001. Impreso.
- Ponce de León, Zoila. “Sistema de Salud en el Perú y el COVID-19”. *Políticas y debates públicos*, núm. 2, 2021, pp. 1-8. Impreso.
- Rivera Florez, Fabiola Sandra. *La permanencia del cambio: identidad y temporalidad en el artista shipibo-konibo Roldán Pinedo/Shoyan Sheca*. 2019. Trabajo de grado de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. Impreso.
- Romio, Silvia, et al. “Resiliencia y memorias en Perú durante la pandemia”. *Debates en Sociología*, núm. 55, 2022, pp. 5-33. Web. 20 de junio de 2024. <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.202202.001>
- RPP. “Nadie entra, nadie sale”: el drama en la comunidad shipiba de Cantagallo por la COVID-19. 14 de mayo de 2020. Web. 17 de octubre de 2023. <https://rpp.pe/lima/actualidad/nadie-en->

tra-nadie-sale-el-drama-en-la-comunidad-shipiba-de-cantagallo-por-la-covid-19-fotos-noticia-1265782

Soria, María Belén. “La Amazonia en el quehacer del Seminario de Historia Rural Andina (1977-2015)”. *ISHRA*, núm. 1, 2016, pp. 101-28. Web. 24 de octubre de 2023. <https://doi.org/10.15381/ishra.v1i1.13046>

Tello, Verónica. “Counter-memory and and-and: Aesthetics and temporalities for living together”. *Memory Studies*, vol. 15, núm. 2, 2022, pp. 390-401. Web. 13 de diciembre de 2023. <https://doi.org/10.1177/1750698019876002>

Torres Castillo, Fernando, et al. “Práctica docente crítica de la enseñanza del shipibo-konibo a monolingües de español en Perú”. *Lengua y Sociedad*, vol. 21, núm. 1, 2022, pp. 109-28. Web. 22 de junio de 2023. <https://doi.org/10.15381/lengsoc.v21i1.22442>

Tournon, Jacques. *La merma mágica. Vida e historia de los Shipibo-conibo del Ucayali*. Caaap, 2002. Impreso.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the past. Power and the production of history*. Beacon Press, 1995. Impreso.

Valenzuela, Pilar, y Agustina Valera. *Koshi shinanya ainbo. El testimonio de una mujer shipiba*. Ediciones El Santo Oficio, 2004. Impreso.