

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Artes Visuais

Área de especialização | Investigação Artística, Media e Estudos Culturais

Tese de Doutoramento

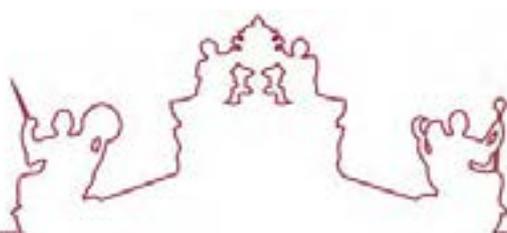
**Bar Huerequeque Instalación audiovisual como espacio
arquitectónico y escenario de actuación**

Felipe Arturo

Orientador(es) | Claudia Giannetti

Maria Ospina

Évora 2021



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Artes Visuais

Área de especialização | Investigação Artística, Media e Estudos Culturais

Tese de Doutoramento

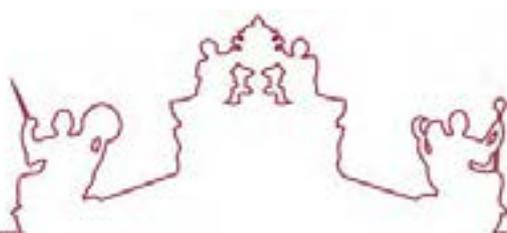
**Bar Huerequeque Instalación audiovisual como espacio
arquitectónico y escenario de actuación**

Felipe Arturo

Orientador(es) | Claudia Giannetti
Maria Ospina

Évora 2021





A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Filipe Rocha da Silva (Universidade de Évora)

Vogais | Catarina Alves Costa (Universidade Nova de Lisboa)
Claudia Giannetti () (Orientador)
Jordi Balló (Universidade Pompeu Fabra)
Mirian Nogueira Tavares (Universidade do Algarve)

*“Él siempre piensa, como quisiera hacer otra película,
un segundo Fitzcarraldo”¹*

Zoraida Bohórquez

*“No podría volver a hacer una película como esa de nuevo,
no solo físicamente, sino moralmente... Al mismo tiempo, no hubiera
cambiado la experiencia por nada”²*

Maureen Gosling

¹ Zoraida Bohórquez, [entrevista con el autor](http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/), agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/>

² “I could never do a film like that again, not only physically, but morally. I like to think Herzog wouldn’t either, though he may not see it the way I do, in terms of the imposition and arrogant colonialism of his ideas. At the time I would not have traded the experience for anything. It was kind of an amazing experience on so many levels, including all the complexities. One of the best parts was being able to meet the indigenous people” Maureen Gosling, correo electrónico con el autor, [Agosto, 06, 2020]. TL

A Huerequeque
A mis abuelas y abuelos

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Enrique Bohórquez Huerequeque, y a su familia, por haberme permitido grabar sus poemas y cuentos y por ofrecer un tiempo y un espacio para compartir sus historias de vida en la Amazonía peruana. Agradezco a todas las personas citadas en este trabajo que brindaron su perspectiva particular sobre Huerequeque, la historia de Iquitos, la selva peruana y *Fitzcarraldo*.

Agradezco a Claudia Giannetti por haber creado el espacio académico del Doctorado en Artes Visuales, y por brindar el acompañamiento teórico y artístico para desarrollar este trabajo. Agradezco a María Ospina por compartir su conocimiento en relación con las representaciones de la selva y por el tiempo de diálogo a lo largo de estos años.

Agradezco a la fundación Jerome, al Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica – Proimágenes Colombia; a la Fundación para la Ciencia y la Tecnología (FCT) de Portugal; a Colfuturo de Colombia y a la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá por brindar el apoyo financiero para desarrollar este trabajo en sus distintas etapas. Agradezco a la Escuela de Artes; al Centro de Historia del Arte e Investigación Artística – CHAIA; al Instituto de Investigación y Formación Avanzada – IIFFA, de la Universidad de Évora y al Doctorado en Artes Visuales. Agradezco a Illy Sustainart; a la Fundación Bevilaqua La Massa de Venecia; a la residencia Hangar – Lisboa; al espacio O armario de Lisboa; al Espacio Odeón de Bogotá; a la galería Instituto de Visión de Bogotá, al programa Lafayette de la feria FIAC de París; y a las personas que encontré en estas iniciativas e instituciones, por brindar espacios de residencia y de experimentación artística, fundamentales para el desarrollo de esta obra.

Agradezco a mis hijas Ana Rosa y Lucía, y a mi esposa María por acompañarme en este viaje de crecimiento personal y profesional, y por su paciencia, comprensión y amor en los tiempos necesarios para desarrollar este trabajo. Agradezco a mi padre Edgardo por transmitirme la importancia y necesidad de la poesía. Finalmente, agradezco a mi madre Isabel por su apoyo incondicional, su sabiduría, su sensibilidad y sus valiosos comentarios.

RESUMO

Bar Huerequeque

Instalação audiovisual como espaço arquitetônico e plataforma de atuação

Esta tese teórico-prática de doutorado em Artes Visuais consiste em uma instalação audiovisual inspirada no encontro com as narrativas e os poemas de Enrique Bohórquez de Liguori, Huerequeque, um migrante que chegou a Iquitos em 1945 e viveu na selva peruana até sua morte, em abril de 2019. A partir da descoberta de um autor inédito da Amazônia, a tese desenvolve três linhas de pesquisa concatenadas entre si: o registro das histórias e dos poemas de Huerequeque em risco de desaparecimento devido à idade avançada e à crescente perda da memória do autor; a edição e a publicação da sua obra, reconhecendo-o como autor e como forma de preservação e divulgação pública do seu legado; e, como processo de investigação e criação artística pessoal, a realização de uma instalação audiovisual que articulasse as gravações de Huerequeque com imagens e testemunhos contextuais. A obra intitulada *Bar Huerequeque* discorre sobre o problema ético de repetir um padrão colonial de apropriação, nesse caso, do personagem de Huerequeque no contexto histórico-geográfico extrativista da selva peruana, e estabelece um paralelismo com *Fitzcarraldo* (1982), filme do diretor alemão Werner Herzog, do qual Huerequeque participou como ator interpretando uma versão marginal de si mesmo. A instalação audiovisual combina elementos arquitetônicos e cinematográficos num espaço cenográfico e museográfico constituído por três plataformas interligadas. Os vídeos que documentam os poemas e as histórias autobiográficas de Huerequeque se articulam com documentários experimentais curtos que contextualizam a sua obra, estes últimos realizados com uma maior intervenção artística na sua montagem. Pela sua natureza dialógica, a obra desenvolveu-se em interação permanente com Huerequeque, atendendo ao seu desejo de ser reconhecido como autor. No contexto da obra, a instalação permite ao espectador assumir a posição tanto de um visitante do bar Huerequeque, um interlocutor do autor ou mesmo do próprio Huerequeque.

Palavras chave:

Amazonas, Iquitos, Huerequeque, Instalação audiovisual, Fitzcarraldo

ABSTRACT

Bar Huerequeque

Audiovisual installation as architectural space and performative stage

This theoretical and practical PhD thesis in Visual Arts is an audiovisual installation inspired by the encounter with the narratives and poems of Enrique Bohórquez de Liguori, Huerequeque, a migrant who arrived in Iquitos in 1945 and lived in the Peruvian rainforest until his death, in April 2019. Based on the discovery of an unpublished author from the Amazon region, the thesis developed three concatenated lines of research: the urgency of recording the stories and poems of Huerequeque, due to his advanced age and the growing loss of his memory; the need to edit and publish his work, recognizing him as an author; and, as a central aesthetic argument, the creation of an audiovisual installation that articulated the recordings of Huerequeque with images and contextual testimonies within a scenographic space of three interconnected platforms. The work entitled *Bar Huerequeque* discusses the ethical problem of repeating a colonial pattern of appropriation, in this case, of the character of Huerequeque, in the historical and geographical extractive context of the Peruvian rainforest, and establishes a parallelism with *Fitzcarraldo* (1982), a film by the German director Werner Herzog, in which Huerequeque participated as an actor playing a marginal version of himself. The audiovisual installation combines architectural, cinematographic, and scenographic elements that allow a memorable experience. The videos that document the poems and autobiographical stories of Huerequeque are articulated with short experimental documentaries that contextualize his work, the latter made with a greater artistic intervention in its editing. Due to its dialogical nature, the work was developed in permanent interaction with Huerequeque, fulfilling his desire to be recognized as an author. The installation allows the viewer to assume the position of a visitor to the Bar Huerequeque, as an interlocutor of the author, or even as Huerequeque himself.

Keywords:

Amazon, Iquitos, Huerequeque, Audiovisual installation, Fitzcarraldo

RESUMEN

Bar Huerequeque

Instalación audiovisual como espacio arquitectónico y escenario de actuación

Esta tesis teórico-práctica de Doctorado en Artes Visuales es una instalación audiovisual inspirada por el encuentro con las narraciones y poemas de Enrique Bohórquez de Liguori, Huerequeque, un migrante llegado a Iquitos en 1945, quien vivió en la selva peruana hasta su muerte, en abril de 2019. A partir del descubrimiento de un autor inédito del Amazonas, la tesis desarrolló tres líneas de investigación concatenadas: la urgencia de registrar los relatos y poemas de Huerequeque, debido a su avanzada edad y a la creciente pérdida de su memoria; la necesidad de editar y publicar su obra, reconociéndolo como autor; y, como argumento estético central, la creación de una instalación audiovisual que articulara las grabaciones de Huerequeque con imágenes y testimonios contextuales dentro de un espacio escenográfico y museográfico constituido por tres plataformas interconectadas. La obra, además, elabora el problema ético de repetir un patrón colonial de apropiación, en este caso, del carácter de Huerequeque, en el marco histórico y geográfico extractivista de la selva peruana, como sucedió en *Fitzcarraldo* (1982), película del director alemán Werner Herzog, donde Huerequeque participó como actor representando una versión marginal de él mismo. La instalación audiovisual conjuga elementos arquitectónicos, cinematográficos y escenográficos que permiten una experiencia memorable. Los videos que documentan los poemas y relatos autobiográficos de Huerequeque, articulados con cortos documentales que contextualizan su obra, se realizaron con una gran intervención artística en su edición. Por su carácter dialógico, la obra se desarrolló en permanente diálogo con Huerequeque, cumpliendo su deseo de ser reconocido como autor, y posibilitándoles a los visitantes ubicarse frente a las imágenes en la posición de un visitante del Bar Huerequeque, de un interlocutor del autor o del propio Huerequeque.

Palabras clave:

Amazonía, Iquitos, Huerequeque, Instalación audiovisual, Fitzcarraldo

ABREVIATURAS Y FORMATO

TL: traducción libre realizada para este trabajo del inglés o de otros idiomas.

Los formatos de notas, citas, referencias y bibliografía se realizaron siguiendo el Manual de estilo *Chicago* en su versión número 17: <https://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>

Se incluyeron en las notas al pie vínculos electrónicos a los videos de la investigación y de la instalación para facilitar el tránsito entre uno y otro formato de lectura y agilizar el acceso a estas fuentes.

El formato del documento de tesis se realizó siguiendo los lineamientos de la Proposta Plano de Melhoria 3º CICLO del Instituto de Investigação e Formação Avançada — IIFA, de la Universidad de Évora.

ÍNDICE	Páginas
Introducción	1
Antecedentes y contexto	18
Perfil biográfico de Huerequeque	18
Iquitos y la selva peruana en la cuenca del Amazonas	22
<i>Fitzcarraldo y el Peso de los sueños</i>	38
PARTE I	54
Investigación	
Capítulo 1	55
Huerequeque, actor	
1.1 Huerequeque en <i>Aguirre</i>	55
1.2 Huerequeque en <i>Fitzcarraldo</i>	59
1. 3 Otras actuaciones	75
Capítulo 2	82
Huerequeque, autor	
2.1 Obra narrativa	82
2.2 Obra poética	95
2.3 Otras autorías	104

Capítulo 3	106
Huerequeque, articulador	
3.1 Orfandad y adopción cultural	107
3.2 Colonización y modernización	113
3.3 Peonaje a deuda	116
3.4 Mestizaje religioso	121
3.5 Economías de extracción	127
3.6 Misoginia y homofobia	128
PARTE II	134
Creación artística	
Capítulo 4	135
Edición como articulación	
4.1 Grabación	136
4.2 Edición	141
4.3 Archivo digital	147
4.4 Libro	149
4.5 Videos de instalación	151
Capítulo 5	159
Instalación audiovisual como espacio arquitectónico	
5.1 Modelos, esquemas y maquetas	164
5.2 Experimentación con el espacio	165

5.3 Mobiliario	169
5.4 Palafitos y autoconstrucción	171
5.5 <i>Plataforma Bar</i>	175
5.6 <i>Plataforma Proyección</i>	176
5.7 <i>Plataforma Mesas</i>	177
Capítulo 6	179
Instalación audiovisual como escenario de actuación	
6.1 Archipiélago	179
6.2 Observación y actuación	183
6.3 Posicionamiento y autorreflexión	186
Conclusiones	192
Bibliografía	207
Filmografía	217

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1	Huerequeque en <i>Fitzcarraldo</i>	221
Cuadro 2	Registros audiovisuales de cuentos y poemas de Huerequeque	232
Cuadro 3	Entrevistas	239
Cuadro 4	Cortos documentales	240
Cuadro 5	Glosario unificado	242
Cuadro 6	Lista de palabras	247
Cuadro 7	Antagonismos y similitudes en <i>Chola fiel</i>	255
Cuadro 8	Estructura narrativa de los relatos de Huerequeque	256
Cuadro 9	Paralelismos en <i>Orotani</i>	258

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1	Localización de Iquitos en la cuenca del Amazonas	261
Imagen 2	Iquitos desde el aire	262
Imagen 3	Puerto de Nanay	263
Imagen 4	Casa del fierro	264
Imagen 5	Azulejos portugueses en Iquitos	265
Imagen 6	Tumba de Carlos Fermín Fitzcarrald	196
Imagen 7	Bar Huerequeque en Iquitos	267
Imagen 8	Casa de Flor y Huerequeque	269
Imagen 9	Barco en árbol en <i>Aguirre, la ira de Dios</i>	270
Imagen 10	Extras de presos en <i>Fitzcarrald</i>	271

Imagen 11	Indígenas presos en la Casa Arana en la época del caucho	272
Imagen 12	Huerequeque en <i>La felicidad comprada</i>	273
Imagen 13	Actor natural en <i>Cobra verde</i>	274
Imagen 14	Huerequeque en <i>Amazónico soy</i>	275
Imagen 15	Huerequeque con el collar de la producción de <i>Fitzcarraldo</i>	276
Imagen 16	Casa Fitzcarraldo de Iquitos	277
Imagen 17	Detalles del Bar Huerequeque en Iquitos	278
Imagen 18	Proyecciones en el Bar Huerequeque	280
Imagen 19	Primer ensayo de instalación en Venecia	281
Imagen 20	Segundo ensayo de instalación en Hangar – Lisboa	282

Imagen 21	Tercer ensayo de instalación en O Armario – Lisboa	283
Imagen 22	Cuarto ensayo de instalación en Espacio Odeón – Bogotá	284
Imagen 23	Quinto ensayo de instalación en Universidad Jorge Tadeo Lozano – Bogotá	286
Imagen 24	Sexto ensayo de instalación en FIAC – París	287
Imagen 25	Desarrollo de esquemas de instalación	288
Imagen 26	Observadores en los ensayos de instalación	289
Imagen 27	Maqueta de versión final de instalación	291

ÍNDICE DE APÉNDICES

Apéndice 1:	Videos de instalación	294
Apéndice 2:	Transcripciones de videos de instalación	296
Apéndice 3:	Planos de montaje e instalación	335

ANEXOS

Anexo 1: Libro *Cuentos y poemas de la selva peruana* de Enrique Bogórquez de Liguori, Huerequeque

Anexo 2: Libro *El río persigue la gravedad* de Felipe Arturo

INTRODUCCIÓN

El primer encuentro con Huerequeque y su obra, en enero de 2008, en Iquitos, puede reconocerse de manera retrospectiva como el inicio de esta tesis, dado que a partir de ese momento se desencadenó una serie de problemas conceptuales y de procesos artísticos conduciendo a la realización de este trabajo de investigación teórico-práctico. Para introducir ese primer encuentro con Huerequeque y su obra, es necesario devolverse en el tiempo.

A mediados del año 2007, al concluir mis estudios de maestría en artes en la Universidad de Columbia, en Nueva York, obtuve una beca de la Jerome Foundation para realizar una especie de ruta del caucho por ciudades que se establecieron como puertos para el acopio y la exportación de caucho, a finales del siglo XIX, en los ríos de la cuenca del Amazonas. En mi ruta, iniciada en diciembre de 2007 y concluida en abril de 2008, visité Leticia, en Colombia, Puerto Maldonado e Iquitos, en Perú, Rio Branco, Manaus, Santarem y Belén del Pará, en Brasil, entre muchos otros poblados. Mi proyecto de viaje consistió en contraponer, a través de mi experiencia, dos épocas de la cuenca del Amazonas: quise comparar la vivencia de esas ciudades en pleno siglo XXI, con aquellas historias de la época del caucho, casi cien años atrás, sobre las que había leído en Nueva York por cerca de dos años.

El deseo de adentrarme en el estudio de la época del caucho en la Amazonía y la idea de realizar dicho viaje fue provocado, en gran medida, por el encuentro con dos obras artísticas. En Nueva York volví a leer *La vorágine*, una novela colombiana escrita por José Eustasio Rivera en 1924, que cuenta la historia de una pareja que huye de Bogotá hacia el sur de Colombia a principios del siglo XX. Al adentrarse en la Amazonía, Alicia y Arturo terminan esclavizados en campos de extracción de caucho, tras lo cual se ven obligados a escapar y perderse definitivamente en la selva. En ese mismo periodo vi por primera vez *Fitzcarraldo*, película del director alemán Werner Herzog, estrenada en 1982, que narra la historia de un descendiente de irlandeses que, a finales del siglo XIX, emprende una expedición colonizadora para encontrar un nuevo territorio abundante en árboles de caucho, que le permitirá financiar su proyecto de llevar la ópera a la ciudad de Iquitos, en la Amazonía peruana-

na. La película nos muestra cómo Fitzcarraldo, el protagonista de la película, lleva un barco de vapor a través de una montaña, entre dos ríos, con la ayuda de una comunidad indígena local, creando una secuencia emblemática de la historia del cine en el siglo XX, y una de las imágenes reiteradas en el campo de la representación de la colonización y la modernización de la región amazónica. El crítico catalán Román Gubern inscribe esta película dentro de un “universo poético desmesurado” característico de la filmografía de Herzog³.

La relectura de *La vorágine* y la observación repetida de *Fitzcarraldo* me permitieron descubrir las historias de la región amazónica desde una dimensión estética, desbordando la concepción habitual sobre esta región con la que crecí en Colombia, un país que mantiene una relación distante y conflictiva con la Amazonía. De manera premonitrice para mí, estas dos obras abordaron de manera asincrónica⁴ ejes temáticos que serán retomados de manera tangencial en este trabajo, como son la representación literaria y cinematográfica de la selva; la relación entre narración y geografía; la articulación entre colonialismo y modernidad en la región amazónica; y la construcción de algunos aspectos de la masculinidad en estos territorios de frontera. Estas dos obras fueron lo suficientemente intrigantes para potenciar el estudio de muchas otras fuentes sobre la historia de la economía del caucho y la representación de la selva en la cultura moderna y contemporánea, así como para fomentar un creciente interés que me llevaría después a conocer las ciudades de la Amazonía y a desarrollar este trabajo.

Durante mi primera estadía en Iquitos, en el marco de ese viaje de investigación, me recomendaron visitar a uno de los actores que hizo parte de *Fitzcarraldo*, quien vivía en el puerto sobre el río Nanay. Nuestro primer encuentro sucedió en el antejardín de su casa, en compañía de su esposa Flor. Acordamos encontrarnos al día siguiente en su bar, justo en frente de su casa, atravesando una pequeña plaza sobre la

³ Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Lumen, 1998), 470.

⁴ Carolina Rueda establece un paralelismo entre *Fitzcarraldo* y *La Vorágine* que aunque no tienen una conexión fáctica se entrelazan en muchos aspectos, entre ellos estar ambientadas a principios del siglo XX en la época y región cauchera. Según Rueda, Fitzcarraldo bien podría ser uno de los temibles barones caucheros con los que se encuentran los personajes de *La Vorágine*. Además, ambas obras plantean un desdoblamiento del autor en sus propios personajes. Carolina Rueda, “Bleeding the Rubber Trees: Parallelism and Paradox in *La Vorágine* and *Fitzcarraldo*”, en *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*, ed. Paula Baldwin Lind (Newcastle: Cambridge Scholars, 2016), 183.

que los transportes daban la vuelta para volver al centro de la ciudad. El 14 de enero de 2008, cámara y trípode en mano, realicé la primera entrevista documentada de Enrique Bohórquez de Liguori, en el Bar Huerequeque en Iquitos.

En esa primera entrevista, mis preguntas iban dirigidas a indagar sobre la historia de la producción de *Fitzcarraldo* y a conocer la perspectiva particular de Huerequeque sobre la historia de Iquitos en relación con la época del caucho. Huerequeque contestó a mis preguntas con gran entusiasmo, complementando sus respuestas con narraciones complejas acompañadas de gestos amplios y dramáticos. Sin embargo, no fueron estas respuestas sobre Fitzcarraldo e Iquitos las que dejaron una impresión en mi memoria, sino el relato de algunos poemas y cuentos de su autoría, que intercaló entre pregunta y pregunta. De esa primera entrevista con Huerequeque recuerdo especialmente un poema en el que comparaba el transcurso del río Amazonas, desde las montañas hasta el mar, con el paso de la vida humana desde la cuna hasta la vejez⁵. También recuerdo, de esa primera entrevista, el relato de su llegada a Iquitos a los quince años, que ocurrió, según Huerequeque, en 1945, cuando cayó como esclavo en un yacimiento de oro y se vio obligado a recuperar su libertad usando lo que él describió como un truco de cartas. Me contó que no solo había sido parte de *Fitzcarraldo*, sino que había participado también en la producción de *Aguirre, la ira de Dios*, filmada algunos años antes por Herzog y compañía, y que años más tarde había participado en una tercera película filmada en Europa, titulada *La felicidad comprada*, dirigida por Urs Odermatt y producida por Walter Saxer y Christoph Locher. Antes de partir de Iquitos volví a visitar a Huerequeque y le pregunté por el estado de sus relatos y poemas, ¿cuántos eran?, ¿estaban escritos?, ¿habían sido publicados? Huerequeque me contó que había escrito muchos, que casi todos los guardaba en su memoria, que había transcrito algunos y que solo un semanario católico de Iquitos había publicado un par de ellos⁶. Fue en esa primera entrevista que tuve la sospecha de haberme encontrado con un autor de la Amazonía peruana, cuya obra permanecía hasta entonces frágilmente en su memoria⁷.

⁵ Huerequeque, "Y la bruma" versión 1, entrevista con el autor, enero, 2008. Ver poema en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/poemas/y-la-bruma/>

⁶ Se trata de *Kanatari: semanario de actualidades*, publicado por el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía. Se conoce que Huerequeque publicó el cuento "Chaval, el ateo" en este semanario, el 24 de septiembre del año 2000.

⁷ Los poemas y cuentos de Huerequeque fueron publicados en *Poemas y cuentos de la selva peruana*. En la introducción de este libro editado y publicado por mí, en el contexto de este proyecto de doctorado, relaté de esta manera la impresión de ese

Al concluir mi viaje de investigación artística por las ciudades amazónicas y volver a Bogotá, en abril de 2008, la sospecha del encuentro con un autor no reconocido vino acompañada de lo que fue entonces la urgencia de registrar sus relatos, dado que para entonces Huerequeque tenía 77 años. Aquella urgencia se tradujo y se convirtió posteriormente en el primer objetivo de esta tesis: documentar la obra poética y narrativa de Huerequeque, así como su historia de vida y contribuir a su reconocimiento como autor, más allá de haber sido reconocido como actor natural en *Fitzcarraldo*.

Para cumplir este primer objetivo del proyecto, solicité y obtuve una beca de investigación documental por parte de un fondo cinematográfico adscrito al gobierno colombiano, el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Proimágenes. En esta primera etapa del proyecto, consideré que el formato más adecuado para documentar la obra de Huerequeque y rescatar su dimensión de autor era a través del video, teniendo en cuenta tanto la condición oral de sus relatos y poemas como su relación cinematográfica con *Fitzcarraldo*. Por otra parte, el video fue un medio práctico para registrar entrevistas de larga duración, aún sin saber cuál sería el formato final de esas grabaciones. Este apoyo gubernamental me permitió viajar a Iquitos una segunda vez y visitar a Huerequeque por un periodo de tres semanas, en enero de 2010, dos años después de mi primera visita, cuando Huerequeque tenía 79 años. Para realizar una tercera estancia de entrevistas y grabaciones, cuando Huerequeque ya tenía 81 años, volví a Iquitos en el mes de agosto del año 2013, durante dos semanas, siendo este último viaje financiado con fondos propios.

Como dije anteriormente, la primera etapa de documentación de la obra oral y escrita de Huerequeque, además del encuentro con otras personas allegadas y la vivencia de Iquitos y sus alrededores, en un lapso de 5 años, fue el detonante de este

primer encuentro: “Lo que capturó mi atención en esa primera entrevista del año 2008 fue la sospecha de que la habilidad narrativa de Huerequeque para crear y recordar poemas y cuentos de su autoría no es un talento que desarrolló de manera retrospectiva para rememorar sus años de padecimientos y aventuras migratorias en los ríos amazónicos sino, por el contrario, es una herramienta para sobrevivir en dicho ambiente, permitiéndole absorber no sólo los lenguajes específicos de cada comunidad colona o indígena, sino también la posibilidad de entablar conversaciones y desarrollar empatía con sujetos con distintos contextos culturales. Además, quedó grabada en mi memoria la manera como todas las experiencias de vida que Huerequeque relata, con tonos agridulces y tragicómicos, se pliegan en su rostro con gestos amables y abundantes mientras habla” (Bogotá, Espacio Odeón: 2017), 16.

trabajo. Durante su elaboración, esta tesis ha pasado por varias fases de desarrollo, problemas a resolver, formatos documentales y artísticos a crear, etapas que se han transitado mediante múltiples transformaciones hasta llegar a su forma final de instalación audiovisual. Una vez enmarqué el trabajo en el Doctorado en Artes Visuales de la Universidad de Évora, a partir del año 2013 y hasta el 2020, complementé el proceso artístico con el desarrollo metodológico y teórico que presento a continuación.

El proceso de la tesis llevó al reconocimiento de tres líneas de investigación artística concatenadas, cada una con un problema y una pregunta específicos, conducentes a un problema fundamental de tesis. Abordar cada línea provocó el reconocimiento de una nueva y, así, sucesivamente. El desarrollo de las dos primeras líneas, y de sus problemas correspondientes, me permitió vislumbrar la posibilidad de crear una nueva obra artística a partir de la elaboración de una tercera línea de investigación artística, en la que elaboré el problema central de la tesis.

El encuentro con Huerequeque y la inminente desaparición de su obra narrativa me permitieron reconocer el primer problema: la sospecha de que Huerequeque, el actor de *Fitzcarraldo*, era un autor no reconocido de la Amazonía y su obra estaba en riesgo de perderse. A partir de entonces, surgió la primera pregunta de este trabajo: ¿cómo rescatar a Huerequeque como autor y darle un reconocimiento a su obra?

Lo anterior me planteó el segundo problema, cuando identifiqué la insuficiencia de documentación sobre la obra de Huerequeque y la falta de reconocimiento que tenía como autor. En otras palabras, el acervo documental de su obra narrativa, realizado en la primera fase del proyecto, no garantizó la dimensión pública de su trabajo, a pesar de haber logrado preservarlo parcialmente. La elaboración de la solución para este segundo problema me llevó a la edición y publicación de un portal web, como archivo digital de las narraciones de Huerequeque, y a la publicación de sus cuentos y poemas en formato de libro, en una edición bajo mi coordinación, publicada por Espacio Odeón en Bogotá⁸. La búsqueda de la solución para este segundo proble-

⁸ Enrique Bohórquez, *Poemas y cuentos de la selva peruana*, ed. Felipe Arturo (Bogotá: Espacio Odeón, 2017).

ma generó la segunda pregunta de la tesis: ¿cómo editar y publicar la obra narrativa de Huerequeque?

Tanto el libro como el archivo digital en internet lograron darle una primera plataforma pública al autor y se convirtieron en una fuente primaria para las fases siguientes del desarrollo de la tesis. Nuevamente, identifiqué y reconocí que estas primeras soluciones no ofrecían una experiencia contextualizada de la obra de Huerequeque y de las imágenes que produjo paralelamente a su documentación. Así, por ejemplo, evidencí que, en el caso de Huerequeque, el acto de contar sus historias era tan importante como su contenido, y que el acto narrativo y dialógico tenía una relación intrínseca con la arquitectura de su bar.

A partir de esta reflexión se me presentó un tercer problema: la documentación y publicación de su obra eran insuficientes para tener una experiencia vivencial de la misma, y era necesario pensar en una nueva forma de entrar en contacto con sus narraciones, articulada con otras imágenes. Para resolver este tercer problema extendí el estudio sobre Huerequeque y su obra hacia el espacio y el mobiliario del Bar Huerequeque, y así llegar a vislumbrar una instalación en la que recuperara aquellos elementos constitutivos de su arquitectura, como escenario específico para entrar en contacto con los registros audiovisuales de las narraciones de Huerequeque, y con las imágenes que las relacionan con un contexto estético, geográfico e histórico. Este tercer problema me condujo a formular la tercera pregunta de esta tesis: ¿rescatar a Huerequeque como autor, mediante la elaboración de una plataforma que permita tener una experiencia vivencial de su obra, significa crear una nueva obra?

Después de planteada la tercera pregunta, que respondí a través de un proceso de investigación artística, reconocí la existencia de un cuarto problema, que se convirtió en el problema fundamental de esta argumentación: crear una instalación audiovisual para rescatar, presentar y generar un espacio audiovisual para experimentar la obra de Huerequeque podría reincidir en un patrón colonial de extracción y apropiación estética, similar al que ocurrió con la participación de Huerequeque en *Fitzcarraldo*. Este cuarto problema me condujo a una cuarta pregunta: ¿cuáles deberían ser las consideraciones éticas y estéticas necesarias para construir una instalación

audiovisual, a partir de la obra de Huerequeque, sin recaer en un patrón colonial de extracción y apropiación?

Estas tres líneas de investigación artística, con sus problemas y preguntas, así como el problema principal de la tesis, me permitieron identificar las cuatro hipótesis de trabajo que han guiado la investigación y el desarrollo del proceso artístico de la obra. La primera es que, efectivamente, Huerequeque, el actor de *Fitzcarraldo*, era un autor no reconocido de la Amazonía y su obra estaba a punto de perderse. La segunda es que, para rescatar a Huerequeque como autor, era necesario crear una plataforma pública para su obra. La tercera es que se hacía necesario crear un espacio escenográfico que le permitiera al espectador entrar en contacto con los relatos y poemas de Huerequeque, a través de una articulación entre documentos audiovisuales, cortos documentales y la arquitectura particular del Bar Huerequeque; en otras palabras, que, para rescatar la obra de Huerequeque, era preciso recrear el espacio en donde el acto narrativo había operado. Por último, la cuarta hipótesis es que debía haber una aproximación tanto estética como ética, en la instalación audiovisual, que presentara la obra narrativa de Huerequeque de manera articulada con otras imágenes y que funcionara incluso como antídoto con respecto a la reincidencia en un patrón colonial.

Cada uno de estos problemas, preguntas e hipótesis me permitieron establecer los cuatro objetivos principales de este trabajo. En primer lugar, reconocer a Huerequeque como autor, más allá de ser reconocido como el actor de *Fitzcarraldo*, y documentar su obra narrativa y su historia de vida. En segundo lugar, editar y publicar su obra. En tercer lugar, proponer una instalación audiovisual como plataforma de articulación entre la obra de Huerequeque (documentos audiovisuales), los videos creados a partir de la articulación de su obra con Iquitos y *Fitzcarraldo* (cortos documentales), y espacio de relación con el público. Y, en cuarto lugar, presentar la obra de Huerequeque, teniendo en consideración criterios éticos además de estéticos, que simultáneamente evitaran la reincidencia en un patrón colonial de apropiación y extracción cultural.

El desarrollo de cada una de las fases de este trabajo me permitió formular distintas

metodologías que se ajustaron a las especificidades de cada uno de los problemas abordados. Durante las estancias en Iquitos, entre los años 2008 y 2013, realicé registros audiovisuales a partir de entrevistas con Huerequeque, y de otras personas que pudieran ampliar el conocimiento de su dimensión como actor y como autor. La metodología no consistió únicamente en poner un trípode y una cámara en frente de los hablantes, sino en propiciar situaciones de conversación, en lugares que tuvieran un valor contextual para los testimonios registrados. De igual manera, grabé imágenes de lugares en Iquitos que pudieran dar un trasfondo histórico a las narraciones de Huerequeque; por ejemplo, el cementerio de la ciudad o la llamada Casa del Fierro, una construcción modular diseñada por Gustave Eiffel y traída a Iquitos por un empresario cauchero en 1889, desde la Exposición Universal de París⁹. También hice proyecciones de las películas *Fitzcarraldo* y *Aguirre* en el Bar Huerequeque y en otros lugares, creando oportunidades para revisar los filmes y obtener respuestas inmediatas a escenas presentes en ellas, tanto por parte de Huerequeque como de otros entrevistados. En esta etapa de registro, también fotografié los manuscritos y copias mecanografiadas de los poemas y de los cuentos de Huerequeque, su álbum familiar, y una serie de afiches y fotografías de la producción de *Fitzcarraldo*, que la familia del autor guardaba en sus archivos.

Para la edición y la publicación de la obra de Huerequeque, opté por el formato tradicional del libro en papel. El libro de Enrique Bohórquez de Ligüori se tituló *Poemas y cuentos de la selva peruana* y fue publicado por Espacio Odeón en el año 2017, cuando el autor tenía 87 años. En esta fase metodológica de edición y publicación, creé también un archivo digital en internet, bajo el dominio www.huerequeque.net, para dar acceso público a los documentos audiovisuales de la obra de Huerequeque y a otros cortos documentales desarrollados en la fase de edición. Para lo anterior, llevé a cabo procesos de transcripción, edición y diseño; usé diferentes aproximaciones para la clasificación de las grabaciones realizadas en Iquitos; y exploré diferentes formatos en la edición de los videos, de acuerdo con criterios tanto estéticos como éticos.

⁹ El relato sobre esta obra traída de París aparece en Ovidio Lagos, *Arana rey del caucho* (Buenos Aires: Emecé, 1995), 61.

Una tercera fase metodológica implicó reeditar los videos para la instalación audiovisual, así como involucrar los actos de transcripción de textos y de creación de subtítulos. También realicé un estudio del mobiliario y de la arquitectura del Bar Huerequeque, a través de esquemas de instalación, maquetas tridimensionales físicas y digitales, y puestas en escena de fragmentos y versiones preliminares de la instalación.

Para afrontar el problema principal de la tesis, experimenté con diferentes configuraciones espaciales de la instalación audiovisual, en espacios artísticos reales, entre los años 2015 y 2018. En estos simulacros y exposiciones preliminares de la instalación, hice un análisis de las interacciones del público y la retroalimentación de los asistentes, que incluyó también la comunicación y la retroalimentación de Huerequeque y de su familia.

A lo largo del proceso de desarrollo de la tesis, identifiqué algunos temas transversales al proyecto. Como ya mencioné, el espacio de la selva y su representación estética es un tema que puede rastrearse desde *La vorágine* a *Fitzcarraldo*, y que en Huerequeque cobra una especial singularidad por su condición de actor y autor de la Amazonía. Otro tema transversal es la relación entre oralidad, escritura y cinematografía, dado que la obra y vida de Huerequeque transita en un punto indeterminado entre estos campos estéticos y de comunicación, y su lugar de enunciación articula elementos verbales, escriturales y cinemáticos. Como explicaré en los capítulos siguientes, esta temática, identificada en las primeras fases del proyecto, tiene connotaciones políticas e históricas, dado que la escritura de la historia y el poder sobre los medios de expresión estética tienen un sentido político. Claude Lévy-Strauss redefine la dicotomía entre sociedades civilizadas y sociedades salvajes transformándola en sociedades con escritura y sociedades sin ella. En esta distinción aquellas sociedades en que la historia no se basa en documentos escritos, o en archivos, se asume que la transmisión verbal de mitos es la transmisión de la historia¹⁰. Es por esto que el sentido verbal de los cuentos y poemas de Huerequeque permite vislumbrar una historia particular, y paralela, de la selva peruana, que

¹⁰ Claude Lévy—Strauss, *Myth and Meaning* (Nueva York: Schocken Books, 1995), 38.

hasta el momento no ha sido reconocida como tal. La identificación de esta relación entre oralidad e historia, en la fase de investigación de la tesis, también posee una continuidad en el proceso de toma de decisiones artísticas del proyecto.

Otro eje temático que acompañó el desarrollo de la tesis fue la relación entre documento y documental. En particular, identifiqué el proceso de edición textual, audiovisual y espacial como una acción con diferentes grados de intervención artística. Para esclarecer estos aspectos, fue importante encontrarme, al inicio de este trabajo, con el libro *Doing Documentary Work* de Robert Coles¹¹, en el que Coles hace una distinción entre el documento y el acto de documentar. Según dice, la palabra documento proviene del latín *docere*, que significa dar una prueba de verdad, mientras que el verbo documentar se refiere a construir un relato con eventos o situaciones reales, o retratar, de manera realista, desde una perspectiva subjetiva. Como lo ampliaré más adelante, esta fina distinción será fundamental para determinar el paso del proyecto de una fase de investigación a una fase artística.

En un inicio del proyecto me enfrenté con una situación entrópica, en tanto la pérdida paulatina y natural de la memoria de Huerequeque, en su vejez, vislumbraba la irremediable pérdida de sus cuentos y poemas no publicados, la gran mayoría memorizados y sin respaldo en el papel. El concepto de entropía también se hizo presente en varias de las fases del proyecto gracias a diferentes fuentes teóricas que me sirvieron para entender la tradición extractivista en la región amazónica, desde la colonización, como lo asegura el sociólogo estadounidense Stephen Bunker¹². Bunker usa el término para explicar la extracción de materias primas como un proceso de pérdida energética de un territorio en un sentido no sólo físico, sino también en un sentido social, económico y político. Al final de este texto, plantearé la intención anti—entrópica de este trabajo, en la que convergerán la preservación de una memoria en peligro de extinción, en un contexto de explotación tanto social como eco-

¹¹ Robert Coles, *Doing Documentary Work* (Londres: Oxford University Press, 1997), 19-20.

¹² Stephen Bunker se refiere a la entropía de la siguiente manera: "Matter and energy, the essential components of production, cannot be created, only transformed, and every transformation increases entropy, that is, frees energy into humanly unusable forms...Energy and matter are thus withdrawn from the natural environment of the extractive economies and flow toward and are concentrated in the social and physical environments of the productive economies, where they fuel the linked and mutually accelerating processes of production and consumption" *Underdeveloping the Amazon: Extraction, Unequal Exchange, and the Failure of the Modern State* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 32.

lógica.

Recuperar la voz autoral de Huerequeque también se enmarca en las ideas de la teoría poscolonial, específicamente en la recuperación del sentido de autor de agentes locales que fueron considerados únicamente como subalternos de empresas de colonización, como fue el caso de la personificación de Huerequeque en *Fitzcarraldo* como guía y traductor del territorio selvático. En este sentido Huerequeque puede ser interpretado a partir del concepto de nativo informante, acogido por diversos autores de esta corriente, entre ellos, Edward Said y Gayatri Spivak, para describir al sujeto que sirve a las empresas coloniales-imperiales como un traductor e interprete de la cultura local, pero que sin embargo no es considerado como autor de estas descripciones. Spivak comenta sobre su intención de crear una filosofía, como narrativa alternativa, a aquella creada desde los centros coloniales-imperiales, especialmente derivados de la influencia de la filosofía de Kant y Hegel, en la que se haga visible este despojo del sentido de autor de los habitantes de las llamadas excolonias, en algunos casos también llamados países del tercer mundo¹³.

Como ampliaré más adelante, Huerequeque, al participar en *Fitzcarraldo*, desempeñó un rol que podría ser descrito bajo esta lógica. Para rescatar al autor dentro del actor, no solo fue necesario escuchar y recuperar su voz, sino también entablar una relación dialógica que no recayera en el patrón colonial de extracción y apropiación cultural. Así, el tema colonial y poscolonial, y los aspectos extractivistas y de despojo de la voz del autor, del nativo informante, fueron fundamentales y transversales a las distintas etapas de este proyecto, y orientan sus aspectos estéticos y éticos.

Como estableceré a lo largo de los capítulos siguientes, este carácter dialógico con Huerequeque atraviesa todo el desarrollo del proyecto. La primera parte se construyó a través de un diálogo que mantuvimos mediado por la cámara de video. En las fases de edición de esos registros, y de su posterior instalación, se mantuvo este carácter dialógico al ubicar a los espectadores espacialmente en el lugar del visitan-

¹³ Gayatri Spivak dice: "Mi ejercicio puede ser llamado un travestismo escrupuloso, en el interés de producir una contranarrativa que pueda hacer visible el despojo del sujeto cuya carencia de acceso a la posición de narrador es la condición para la consolidación de la posición de Kant" *A Critique of Postcolonial Reason, Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 9.

te entrevistador y en frente del hablante entrevistado. Para identificar este sentido de diálogo, como una estrategia metodológica y un fin ético, fue vital para mi encontrarme con las ideas de Vilém Flusser y su descripción del video como un gesto que inserta tanto al sujeto que graba como a quién es grabado dentro de una conversación apoyada en la presencia de la cámara¹⁴.

En este punto, cabe aclarar que desarrollé este proyecto en continua comunicación y diálogo con Huerequeque hasta el mes de abril del año 2019, cuando falleció a sus 89 años. Nuestro contacto se extendió también a su esposa Flor hasta su fallecimiento, en el año 2012; a su hija Zoraida; a su yerno José, y a sus dos nietos, José y Alexandra, con los cuales la comunicación ha permanecido de manera constante desde el inicio del proyecto hasta el momento de la escritura de este texto. En la primera fase del proyecto, para la documentación audiovisual de sus obras, acordamos con Huerequeque y su familia el pago de unos honorarios de participación, que cubrieron el tiempo dedicado a las grabaciones. Asimismo, acordamos el pago por los derechos de uso de su obra, tanto escrita como hablada. Estos pagos se realizaron con los dineros de la beca de investigación documental y, también, con recursos propios. Adicionalmente, el proyecto se desarrolló a partir de un acuerdo, a manera de intercambio, en el que Huerequeque y su familia me permitieron entrar en sus vidas y compartir sus experiencias para realizar este proyecto, a cambio de la publicación del libro de Huerequeque y de su deseo de ser reconocido como autor. Huerequeque recibió el libro de su obra publicado poco tiempo antes de morir.

Como consecuencia del carácter dialógico de este trabajo, me he dado la libertad de escribir este texto en primera persona, lo cual no es usual en los trabajos académicos, pero en este caso se hace necesario bajo un criterio estético: a través de mi experiencia, como escucha e interlocutor de Huerequeque, pude proponer un espacio de instalación donde busqué que los visitantes se posicionaran frente a las imágenes de la misma manera como yo lo hice frente a Huerequeque. En este sentido, la tesis propone una transmisión del testimonio de Huerequeque, que pasa por mí, como productor del registro de estos relatos, y posteriormente llega a los visitantes

¹⁴ Vilém Flusser, *Los gestos* (Barcelona: Herder, 1994), 89-94.

de la instalación audiovisual, a través de una experiencia vivencial de las imágenes presentadas.

La idea de un testimonio transferido es tomada del químico y escritor italiano Primo Levi, quien para hablar de su trágica experiencia como sobreviviente de Auschwitz se refiere a los testigos secundarios como aquellos que transmitieron el testimonio de quienes murieron en los campos de concentración y cuyos testimonios primarios se volvieron inaccesibles tras su exterminio. Aunque la experiencia de Huerequeque como migrante del Amazonas no puede compararse con la experiencia del Holocausto Nazi, la economía extractivista del caucho en el Amazonas sí dejó graves huellas y secuelas en la región, que como se ampliará en este trabajo, se filtran sutilmente en los relatos de Huerequeque y en las distintas articulaciones de este trabajo¹⁵.

El texto final de este proyecto de tesis está estructurado en dos partes: la primera, presenta y organiza la investigación documental del proyecto, y la segunda, describe las etapas del proceso de creación artística. En la primera parte, profundizo en la investigación sobre Huerequeque como actor, autor y articulador dentro del contexto geográfico específico de Iquitos y la selva amazónica peruana. En la segunda parte, abordo el desarrollo del proceso artístico, a partir de los procesos de grabación, edición y desarrollo de la instalación audiovisual hasta su configuración final. En la primera parte también incluyo un perfil biográfico de Huerequeque, un marco histórico y geográfico de Iquitos, y una nota introductoria sobre *Fitzcarraldo*, como antecedentes importantes para contextualizar el proyecto.

En el primer capítulo, “Huerequeque, actor”, abordo la dimensión de actor de Huerequeque, su experiencia en la participación de varias producciones cinematográficas y la manera como influyó en algunas de sus historias, a la vez que ocultaron su dimensión como autor. En el segundo capítulo, “Huerequeque, autor”, abordo la dimensión de autor de Huerequeque, a partir de un análisis intrínseco de sus cuentos y poemas. En el tercer capítulo, “Huerequeque, articulador”, hago un análisis de sus

¹⁵ Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, (Nueva York: Random House, 1989), 83.

cuentos y poemas en relación con los aspectos temáticos presentes en sus historias, prestando especial atención a la representación y la historia de la Amazonía.

La segunda parte de la tesis inicia con el cuarto capítulo, “Edición como articulación”, en el que doy cuenta de los procesos de edición y publicación de la obra de Huerequeque, como libro y como archivo digital, del proceso experimental de edición de video, y desarrollo de una serie de documentos audiovisuales y cortos documentales. En este cuarto capítulo, también abordo la edición de las entrevistas con otras personas, materiales que sirvieron al mismo tiempo como documentos complementarios y como fuentes de información en el proceso de investigación, y posteriormente como fragmentos de videos para la instalación.

En el quinto capítulo, “Instalación audiovisual como espacio de articulación”, relato el proceso de desarrollo de la instalación audiovisual, a través de esquemas y modelos tridimensionales. Allí me ocupo del concepto de duración como elemento fundamental de la experiencia compartida entre los visitantes de la instalación y las imágenes en movimiento, y rescato el carácter vernáculo de la arquitectura del Bar Huerequeque.

En el sexto capítulo, “Observación como actuación”, desarrollo la idea de la instalación como un escenario de actuación, y analizo el posicionamiento de los observadores en el acto de observar y la posibilidad de tener una experiencia autorreflexiva de la instalación audiovisual.

Al final de este documento, además de las conclusiones y la bibliografía, incluyo un apartado con los anexos que contienen documentos complementarios, así como referencias de las imágenes y la información técnica de la instalación. Los cuadros incluidos en estos anexos permiten complementar la lectura del texto con esquemas que condensan apartes de la información y permiten una visualización concreta de algunos de los temas tratados. Las imágenes, a su vez, posibilitan una lectura visual paralela a la lectura, a partir de fotografías, imágenes de archivo y registro visual del proceso artístico. En los apéndices están las transcripciones de los videos de la instalación y los vínculos electrónicos a ellos, los cuales también incluí en las notas al

pie de página. Adicionalmente, como anexo, está el libro *Cuentos y poemas de la Cuenca Peruana* de Enrique Bohórquez de Liguori, Huerequeque, y el libro *El río persigue la gravedad*, que contiene una serie de obras artísticas de mi autoría, que surgieron a partir de ese primer viaje por la cuenca del Amazonas y que están relacionadas con este proyecto.

En los apartados de Cuadros, Imágenes y Apéndices de este texto se presenta la documentación fotográfica de las versiones preliminares de la instalación audiovisual en distintos escenarios artísticos y de la maqueta de la versión final de la misma. Como complemento, se incluyen imágenes del modelo tridimensional digital de la obra, así como los planos arquitectónicos de las plataformas y del mobiliario que constituyen la instalación.

Finalmente, este trabajo de doctorado lo desarrollé en gran medida en el marco de un programa de una institución portuguesa, la Universidad de Évora, desde el año 2013 y hasta el 2020. La relación histórica entre la región amazónica y Portugal ha ofrecido un contexto muy específico para procesar la información recogida en Iquitos y para pensar en un espacio de instalación que pudiera reconstruir un encuentro vivencial con la obra narrativa de Huerequeque y, a través de ella, con el contexto de la selva amazónica peruana. Cabe recordar que la distancia geográfica entre Iquitos y Lisboa, hace un poco más de cien años, era atravesada con frecuencia por barcos que transportaban cargas de caucho¹⁶. Este trabajo realiza, entonces, un tránsito en sentido inverso, ya no de materias primas de origen vegetal, sino desde relatos e imágenes de representación de las consecuencias culturales de esa economía de extracción de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

También vale la pena mencionar la existencia de una correspondencia temporal entre aquella economía del caucho, y la transición entre la era precinematográfica y la cinematográfica, en la misma época¹⁷. En esas relaciones, el caucho fue un agente

¹⁶ Richard Collier, *The River that God Forgot: The Story of the Amazon Rubber Boom* (Londres: Collins, 1968), 52, 61, 160.

¹⁷ El médico Etienne-Jules Marey, por ejemplo, estaba interesado en el movimiento de los fluidos en el cuerpo y su registro, para cual desarrolló diferentes instrumentos que tiempo después desembocaron en la invención de lo que conocemos como cronofotografía. Muchos de estos artefactos necesitaban de componentes de caucho como mangueras, válvulas y sellos neumáticos que conectaron materialmente, de manera silenciosa, la región amazónica con el proceso de la invención del cine Etienne—Jules Marey y Erik Pritchard, *Movement* (Nueva York: Appleton and Company, 1895), 5-8.

silencioso de la revolución industrial y, en consecuencia, de las tecnologías que permitieron la invención del cine. Los aspectos de la vida de Huerequeque resalta- dos en este proyecto, la historia de Iquitos y la producción de *Fitzcarraldo* pueden entenderse como consecuencias históricas de esas relaciones casuales entre el ex- tractivismo y la cinematografía de finales del siglo XIX.

Como introducción a los capítulos de la tesis, he considerado esencial incluir tres acápite que ofrecen una reseña biográfica de Huerequeque; un marco histórico de Iquitos y de la región amazónica en el Perú en el contexto más amplio de la cuenca del Amazonas; y una reseña de *Fitzcarraldo* y su producción como evento estético. Estos tres perfiles introductorios servirán para ubicar el lugar geográfico e histórico de Iquitos, la relación que tiene Huerequeque con esta región y la manera como *Fitzcarraldo* se convirtió no solo en un hito cinematográfico, sino también en una pie- za fundamental de la propia historia de Huerequeque, de Iquitos y de sus habitantes. Los nombres de ríos, poblados, grupos indígenas y eventos históricos que aparecen en estas tres reseñas, lo harán de nuevo múltiples veces en los relatos de Huere- queque y en la versión final de la instalación audiovisual.

Las tres líneas de investigación artística desarrolladas en este proyecto están referenciadas con textos y fuentes citadas en la bibliografía principal. Con referencia a la urgencia de documentar los relatos orales y escritos de Huerequeque, cito como autores principales al documentalista Robert Coles en su importante distinción del documento y lo documental y al teórico Cesar Guimarães con relación a la noción de duración como medida fundamental de lo documental. La pérdida de memoria de Huerequeque y la acción para documentar su obra, en respuesta a lo anterior, la interpreto a través de la noción de entropía, propuesta desde la sociología por Stephen Bunker y, desde la teoría de la comunicación, por Vilém Flusser. En la segunda línea de investigación, en el reconocimiento de Huerequeque como autor y en el proceso de editar y publicar su obra, referencio el concepto de intertextualidad desarrollado principalmente por Edward Said y el rescate de la voz del sujeto identificado como subalterno, de Gayatri Spivak. En esta segunda línea también fue fundamental el trabajo de la escritora María Ospina, co-orientadora de esta tesis, para la contextualización de la obra de Huerequeque en el marco de las

representaciones literarias y cinematográficas de la selva Amazónica y en la concepción de esta región como un lugar de frontera. El análisis de *Fitzcarraldo* lo realizo a partir de entrevistas con personas que participaron en la producción de la cinta, las cuales están citadas a lo largo de este texto; y de la mirada particular de la cinematógrafa Moureen Gosling, co-autora del documental *Burden of Dreams* (1982), realizado simultáneamente a la producción de *Fitzcarraldo*, quién escribió un reflexivo diario de producción de ambas cintas. En la formulación de la instalación como espacio arquitectónico y escenario de actuación con mobiliario polivalente cito principalmente el texto de la teórica Marta Traba, en el que realiza la interpretación de la obra de los muebles de la artista Beatriz González, y el concepto de autoconstrucción empleado por el artista Abraham Cruzvillegas, así como la revaloración de la arquitectura vernácula llevada a cabo por el historiador Bernard Rudofsky. De igual manera, cito la obra de la arquitecta y museógrafa Lina Bo Bardi en su noción múltiple de la museografía y el mobiliario, así como el concepto de casi-cine desarrollado por los artistas Helio Oiticica y Neville de Almeida. Finalmente, en la línea argumentativa ética y estética cito la proposición de Vilém Flusser del video como un acto dialógico y la proposición de un posicionamiento múltiple del observador dentro de la instalación audiovisual a partir del trabajo de varios autores, especialmente el artista y teórico Peter Weibel y la teórica y curadora Claudia Giannetti, orientadora principal de esta tesis.

ANTECEDENTES Y CONTEXTO

Este apartado consta de tres subcapítulos que permiten preparar la lectura de los capítulos siguientes. Presenta, en primer lugar, un perfil biográfico de Huerequeque para ubicar fechas importantes en su vida, y tener una idea de su proceso vital y de su migración a la selva amazónica peruana, así como de su establecimiento en Iquitos. En segundo lugar, expone una contextualización geográfica e histórica de Iquitos dentro de la cuenca del Amazonas, específicamente de la selva peruana. Este recuento servirá para describir un patrón de economía extractiva en la región amazónica, que ha existido desde su colonización, y que será fundamental tanto en la vida de Huerequeque como de sus producciones narrativas. El tercer subcapítulo presenta una reseña de *Fitzcarraldo* en la que exploro algunos antecedentes históricos y cinematográficos de la película, y su relación con el documental *Burden of Dreams* (1982), de Les Blank y Maureen Gosling, realizado en paralelo a la producción de *Fitzcarraldo*, y que aborda los problemas éticos, conceptuales y técnicos de la película.

En los capítulos de esta tesis profundizo en la relación específica de Huerequeque con *Fitzcarraldo* en el contexto de Iquitos y la selva peruana; sin embargo, antes de iniciar su lectura es necesario describir el contexto específico en donde se desarrollan estas relaciones.

Perfil biográfico de Huerequeque

Enrique Bohórquez de Liguori, mejor conocido como Huerequeque, construyó una obra narrativa y poética en su trasegar como migrante y colono por ríos, caseríos y pueblos de la selva amazónica peruana, desde 1945 hasta finales de la década de 1980¹⁸.

Huerequeque nació el 6 de marzo de 1930, en la ciudad de Chiclayo, en la costa peruana sobre el océano Pacífico. Durante su infancia, tras la muerte de su madre

¹⁸ Zoraida Bohórquez, [entrevista con el autor](http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/), agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/>

cuando tenía seis años, Huerequeque vivió una conflictiva relación con su padre, que empeoró cuando este contrajo matrimonio con una mujer joven. Según su propio relato, Huerequeque huyó de su casa a los 15 años y viajó a Iquitos en 1945 para buscar a un hermano mayor que en ese entonces vivía en la región amazónica¹⁹. En Iquitos, Enrique adoptó el apodo de Huerequeque, nombre de un tipo de pájaro de la costa pacífica peruana, muy común en Chiclayo²⁰. Su sobrenombre fue un recordatorio de su lugar de origen al otro lado de la cordillera, de su condición migrante y del tránsito de su niñez a la adultez.

En su infancia, Huerequeque asistió a la escuela durante algunos años sin terminar los estudios secundarios, y no los retomaría al llegar a Iquitos²¹. No obstante, su alfabetización y letramiento serían un gran diferencial en la sociedad amazónica de mediados del siglo pasado, en la que Huerequeque vivió hasta el día de su muerte, el 27 de abril de 2019, cuando tenía 89 años.

Tras llegar a Iquitos, y luego de pasar una corta temporada con su hermano y la esposa de este, Huerequeque se trasladó temporalmente a la ciudad de Pucallpa y se embarcó como empleado de un patrón que lo llevó al río Negro, afluente del río Pachitea, para descubrir más tarde que trabajaría en un yacimiento de oro como peón a deuda, una modalidad de esclavitud muy común en las economías de extracción en Suramérica y sobre la cual se ampliará en los siguientes capítulos. En uno de sus relatos autobiográficos, Huerequeque narra que se liberó de su patrón con un truco de cartas, tras apostar algunos gramos de oro que pudo acumular cada día luego de cumplir con sus labores diarias como extractor del metal.

Después de ese evento fundacional en su narrativa, Huerequeque deambuló entre Iquitos, e innumerables ríos y caseríos en los que ejerció todo tipo de trabajos, casi todos relacionados con diversas economías de extracción locales como la madera,

¹⁹ Huerequeque, "Oro" versión 1, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/oro/>

²⁰ El huerequeque, de nombre científico *burhinus superciliaris*, también conocido como alcaraván peruano o chorlo cabezón, es un ave de tamaño mediano que se encuentra en la costa pacífica, desde Chile hasta Ecuador, principalmente en zonas desérticas. El Huerequeque se considera una especie endémica de esta región. José Iannacone et al., "Patrones del comportamiento diurno de Huerequeque *Burhinus superciliaris* en hábitats modificados de la costa central del Perú," *Acta Zool* 28, no. 3 (diciembre 2012): 507-524.

²¹ Zoraida Bohórquez, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/>

el comercio de pieles de animales y la tala de árboles para el establecimiento de pequeñas granjas agrícolas o chagras. También trabajó en negocios de navegación, y comercio en remotas comunidades indígenas y mestizas.

En 1968 Huerequeque se estableció en Iquitos en una balsa flotante sobre el río Nanay, ya en compañía de su esposa, Flor Villacrez. Sus hijas, Beatriz y Zoraida, nacieron cuando vivían en la plataforma que funcionó como casa y restaurante. Posteriormente, Huerequeque y su familia ocuparon un lote en el puerto de Bellavista Nanay de Iquitos, cerca de la desembocadura del río Nanay en el Amazonas, y allí abrieron el Bar Huerequeque, en 1971, espacio fundamental en su vida y que, con el tiempo, se convertiría en el escenario teatral de sus narraciones.

El Bar Huerequeque y la casa del autor se asientan sobre una construcción palafítica, que se levanta varios metros sobre la playa del río. El bar funcionaba en la primera planta y la residencia de Huerequeque y su familia, en la segunda. No es muy claro si Huerequeque y su familia ocuparon o compraron aquel terreno, lo cierto es que obtuvieron el título de propiedad sobre el lote que ocupa el bar hoy en día²². Este hecho marcó un punto determinante en la vida de un migrante que cayó tempranamente en estado de esclavitud y que, décadas más tarde, logró convertirse en propietario de un terreno en la ciudad. Como ampliaré más adelante, Huerequeque se sirvió de la creación de cuentos y poemas, influido por el contexto extractivista de la selva peruana, como recurso para interpretar y sobrevivir en el ámbito amazónico.

En su migración y permanencia en la Amazonía peruana, y a pesar de ser originalmente de Chiclayo, Huerequeque logró integrarse a la cultura y sociedad amazónica. En este proceso, el autor incorporó muchos elementos de las lenguas indígenas que aún subsisten en la zona, así como de las prácticas culturales de las múltiples comunidades nativas con las que convivió en Iquitos y otros poblados. En su obra narrativa y poética quedaron rastros de esas incorporaciones culturales, y de la interpretación de algunos aspectos del mundo indígena en tensión permanente con la cultura cristiana y católica. Además de la pericia de incorporar y jugar en sus narra-

²² Zoraida Bohórquez, *entrevista con el autor*, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/>

ciones con palabras provenientes de múltiples lenguas, Huerequeque desarrolló otros talentos e incorporó conocimiento de múltiples oficios como constructor de su casa y de su bar con maderas extraídas y comerciadas por él mismo. También fue creador de cocteles y recetas que incorporaron elementos de la medicina tradicional amazónica, y conocedor del arte de la pesca y la navegación de los ríos. Fue transportista fluvial y comerciante de productos extraídos de la selva que distribuía en diferentes mercados en Iquitos²³, y un amplio conocedor de la botánica y la fauna de la selva, así como de la minería del oro²⁴.

Gracias al espacio de intercambio social y cultural propiciado por su bar, Huerequeque fue contactado por el productor Walter Saxer, en 1972. A partir de este contacto el autor participó brevemente en la producción de la película *Aguirre, la Ira de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, el título original en alemán o *Aguirre, The Wrath of God*, como se conoció en inglés), de Werner Herzog y, de manera más activa, se involucró en la producción de *Fitzcarraldo*, entre 1977 y 1982. Años más tarde, participó como actor en otra película, filmada en Suiza, cuyo título fue traducido al español como *La felicidad comprada* (*Gekauftes Glück*, 1988, el título original en alemán o *Bride of the Orient*, como se conoció en inglés), película del director Urs Odermatt, también producida por Walter Saxer junto con Christoph Locher. Su participación en estas producciones cinematográficas, los viajes que realizó a Europa en 1982, para el estreno de *Fitzcarraldo* en Múnich y, en 1984, para la filmación de *La felicidad comprada*, en Suiza, le dieron a Huerequeque otra perspectiva sobre su propia realidad y le permitieron añadir otros elementos a su obra, como expondré en los capítulos siguientes.

Huerequeque fue parte de otros proyectos cinematográficos de menor escala y presupuesto como *Amazónico soy* (2008), del director peruano José María Salcedo, y de múltiples reportajes, notas de televisión y entrevistas publicadas en *YouTube*²⁵, a

²³ Zoraida Bohórquez, [entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3.](http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/)

²⁴ Huerequeque, "Oro" versiones 1, 2, 3 4 y 5, entrevista con el autor, enero, 2010 y agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/oro/>

²⁵ Jorge Vignati y Sonia Llosa involucraron a Huerequeque en un reportaje sobre Iquitos para la televisión inglesa. Jorge Vignati, [entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3.](http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-jorge-vignati/) Sonia Llosa, [entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3.](http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-sonia-llosa/)

lo largo de los años, la gran mayoría centradas en su participación en *Fitzcarraldo*.

En 1984, Huerequeque construyó su casa en otro lote en Bellavista Nanay, en donde vivió las últimas décadas de su vida con su esposa Flor. Su hija Zoraida Bohórquez Villacrez, su yerno José Rivas Gómez, y sus nietos José y Alexandra Rivas Bohórquez tomaron el espacio del bar como vivienda, y administraron el negocio desde entonces, aunque Huerequeque continuó visitando el bar a diario para reunirse con amigos, conocidos y visitantes. Beatriz, la hija mayor de Huerequeque, se fue a vivir a Chiclayo en 1970 y después a Lima, en 1975. Flor Villacrez, esposa de Huerequeque, falleció el 5 de febrero de 2012.

Huerequeque mantuvo una amistad permanente con el productor suizo Walter Saxer, desde que se conocieron en el año 1972 durante la filmación de *Aguirre, la ira de Dios*. En medio del rodaje de *Fitzcarraldo*, en 1981, Huerequeque se convirtió en el padrino de nacimiento de Micaela Saxer González, hija de Walter Saxer y Gloria González, quien también trabajó en la producción de la cinta. Saxer conservó la sede de la producción de *Fitzcarraldo* y la convirtió en un pequeño hotel estilo “bread and breakfast”, en 2007²⁶. Hoy es conocido como La Casa Fitzcarraldo. Para el año 2008, Micaela administraba La Casa Fitzcarraldo junto a su padre y, gracias a ella, pude entrar en contacto con Huerequeque, en enero de 2008.

Iquitos y la selva peruana en la cuenca del Amazonas

Iquitos es una ciudad ubicada a orillas del río Amazonas y hace parte de una red de ciudades dentro de la malla fluvial de la cuenca del Amazonas. Desde tiempos ancestrales, las comunidades de esta región han estado en contacto a través de los ríos y trochas que conectan grandes distancias. Los ríos han sido fundamentales, antes y después de la etapa colonial, para el mercado interno y externo de materias

<http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-sonia-llosa/>

Pueden constatarse múltiples entrevistas y videos de Huerequeque en YouTube, por ejemplo, estos videos del usuario Juan Dávila: <https://www.youtube.com/watch?v=TGXNJhgQJ-o> y https://www.youtube.com/watch?v=B8_ffv5vte4

²⁶ Sobre este hotel, ver Cintia Kemelmajer, “Un día en el Hotel Fitzcarraldo,” *La Nación*, 5 de julio de 2016,

<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/un-hotel-llamado-fitzcarraldo-nid1915700>

Y este video de Agencia EFE,

<https://www.youtube.com/watch?v=8CHa9qqGZeg>

Otras informaciones pueden encontrarse en la página de la Casa Fitzcarraldo,

<http://www.casafitzcarraldo.com>.

primas y productos, así como para el acceso de las poblaciones migrantes. La estructura en red de los ríos se reconoce no solo como un medio de transporte, y sistema de interconectividad geológica y ecológica, sino también como una ramificación simbólica y mitológica para los pueblos indígenas del Amazonas. Como afirma Claude Lévi-Strauss, la estructura subyacente en diversos mitos permite establecer que las informaciones presentes en las historias y mitos localizados en un punto específico del Amazonas resuenan en el resto de la cuenca y del continente²⁷.

La cuenca del Amazonas es uno de los sistemas hídricos más complejos y extensos del planeta, y su cartografía es análoga a una tela de araña. Se calcula que la red de ríos de la cuenca tiene más de 1 100 afluentes principales, muchos de ellos de más de 1 000 kilómetros de longitud, que reciben aguas de cientos de miles de otros ríos, riachuelos, quebradas, manantiales y corrientes. El río Madeira, por ejemplo, de 2 900 kilómetros de recorrido, se nutre de al menos otros 90 afluentes principales. Ríos como el Purus, de 3 500 kilómetros de longitud o el Negro, que puede recorrer 2 400 kilómetros, superan en longitud a los ríos más extensos de otros continentes²⁸. Todos los ríos de la red provienen de tres sistemas montañosos: la cordillera de los Andes, el Escudo Brasileño y el Macizo Guayanés, lo que se traduce en variaciones en la composición química de sus aguas. El gran río Amazonas, una vez llega al océano Atlántico, ha recibido aguas de toda la red hídrica y entrega 12 billones de litros de agua por segundo al mar. En ese punto del río, es decir, en su delta, la distancia entre las orillas tiene un ancho de 300 kilómetros²⁹. Iquitos está ubicada a, más o menos, 3 700 kilómetros río arriba de la desembocadura del Amazonas en el océano Atlántico³⁰, específicamente, en el lugar en que se encuentran los ríos Ucayali y Marañón, que descienden de las montañas andinas, el primero, cerca de Cuzco y, el segundo, cerca de la frontera entre Perú y Ecuador.

La región amazónica es compartida hoy en día por Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Guyana, Surinam, Guyana Francesa y Brasil. Un reporte de las Nacio-

²⁷ Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked* (Nueva York: Harper & Row, 1969), 1-6.

²⁸ Richard Collier, 45.

²⁹ Wade Davis, *The Wayfinders, Why Ancient Wisdom Matters in the Modern World* (Toronto: House of Anansi Press, 2009), 79-115.

³⁰ Charles C. Mann. *1491: New Revelations of the Americas before Columbus* (Nueva York: Vintage, 2006), 318.

nes Unidas de 1992 estimaba que la población general de toda la región amazónica era de 23 millones de habitantes³¹, aunque una cifra más reciente, del año 2012, habla de 44 millones, de los cuales Brasil aporta casi 25 millones y Perú alrededor de 12 millones³². Se estima que la región pudo ser poblada hace 60 000 años, aunque las investigaciones arqueológicas evidencian que había presencia humana al menos desde hace 11 000 años³³. Para el momento de la conquista de América, se calcula que la población de la Amazonía era de 15 millones³⁴. En 2007, se estimaba que sobrevivían 420 grupos indígenas, con 86 idiomas distintos y 650 dialectos³⁵, de los cuales se calcula una población de entre uno y tres millones de habitantes pertenecientes a comunidades nativas³⁶. La gran mayoría de la población es descendiente de migrantes que llegaron a poblar la región desde el siglo XVI y que se mezclaron mayoritariamente con la población indígena.

La región amazónica no solo ha sido un lugar de intercambio transnacional en su geografía, sino una zona de frontera, en donde confluyen los límites políticos de los países que la conforman. En este sentido, la Amazonía ha sido entendida también como un lugar al margen, por no decir marginal, donde los Estados modernos no han terminado de llegar, y donde su poder se disuelve muchas veces a favor de la violencia³⁷. “Diversas bonanzas extractivas, proyectos modernizadores, movilizaciones sociales y una extensa producción literaria y artística han moldeado la topografía

³¹ Davis, 3, 223.

³² ACTO, *Strategic Action Program: Regional Strategy for Integrated Water Resources Management in the Amazon Basin* (Brasilia: ACTO, 2018) 61.

³³ Davis, 205-217.

³⁴ Davis, 10.

³⁵ ACTO, 63.

³⁶ No he encontrado una cifra del censo total de la población indígena de la Amazonía. Diferentes fuentes calculan que, hasta el 2020, había entre uno y tres millones de indígenas. Determinar la población indígena de la región Amazónica enfrenta grandes dificultades, dado que el censo de cada país tiene diferentes variables, que van desde la autoidentificación como indígena, pasando por las diferencias en la identificación estatal de la población nativa, hasta las dificultades logísticas de censar una población dispersa en grandes extensiones territoriales. La organización Survival International, a 18 de agosto de 2020, afirma en su sitio web que hay alrededor de un millón de indígenas en toda la región Amazónica. Mientras que, a la misma fecha, la World Wide Fund For Nature – WWF, afirma que son alrededor de tres millones de habitantes indígenas originarios. La Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica – COICA, no publica una cifra oficial del total de pobladores indígenas de la Amazonía, pero afirma en su sitio web, consultado por última vez el 18 de agosto de 2020, que son más de 400 pueblos originarios. Para más información sobre las dificultades en el censo de poblaciones indígenas de la Amazonía ver: Heloísa Pagliaro, Marta Maria Azevedo, y Ricardo Ventura Santos, org. *Demografia dos povos indígenas no Brasil* (Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005), 192.

³⁷ Según Oscar Espinosa, “la selva sería una región de ‘frontera’, entendida no como límite entre países, sino como aquella zona en que entran en contacto el mundo ‘civilizado’ y el mundo ‘salvaje’. Según Ana María Alonso (1995), la frontera se ubica en los márgenes del Estado, en un espacio abierto a la violencia. Es más, como señalan Brown & Fernández (1992), desde la época colonial el pueblo asháninka se ha relacionado con un Estado que dista mucho de ser homogéneo en sus prácticas de dominación, y que incluso puede ser contradictorio. Así, a lo largo de la historia, los propios Estados generan, en algunas zonas más que en otras, como en la selva peruana, espacios donde el control de la violencia se flexibiliza” “Los asháninkas y la violencia de las correrías durante y después de la época del caucho”, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 45, no. 1 (2016), 148-149.

de las selvas sudamericanas por siglos”, afirma María Ospina³⁸. Este lugar fronterizo también ha servido como un espacio de creación estética como sucedió con *La vorágine* en 1924, novela que paradójicamente llegó a convertirse en una obra literaria que controvirtió la cultura nacional colombiana. El gobierno colombiano contrató a Rivera, en 1922, para trabajar como abogado en la Comisión Limítrofe Colombo-Venezolana, para lo cual Rivera viajó a la región fronteriza entre Colombia, Venezuela, Brasil, Ecuador y Perú. En estos viajes, el autor se percató del estado de abandono y de las condiciones de pobreza de muchos habitantes en estos territorios, así como de la violencia y la esclavitud ejercida sobre los indígenas en la Orinoquía y el Putumayo por parte de empresas caucheras, experiencias que sirvieron de base documental para su novela³⁹.

Un precedente importante en la historia colonial temprana de la Amazonía fue el establecimiento de misiones religiosas jesuitas en 1542 (en los ríos Amazonas, Napo, Pastaza, Tigre, Borja Ucayali y Marañón) y franciscanas en 1769 (en la selva central, donde se ubicaron los conventos Ocopa y Huancayo). La economía misionera se estableció junto a la formación religiosa, impuesta en los poblados ribereños, y tuvo funciones tributarias. Las labores misionales establecieron una división del trabajo entre las actividades artesanales y la agricultura. En estas labores prevaleció la imposición de la servidumbre a los pueblos indígenas, objeto de la labor misional religiosa, sin ningún tipo de salario a cambio del trabajo realizado. Otro tipo de imposición económica fue conocida como la “renta de la troca” en la que las comunidades indígenas debían entregar sus excedentes de producción a la misión a cambio de herramientas, machetes, baratijas y la protección contra misiones esclavistas. También se establecieron actividades comerciales entre las misiones religiosas establecidas en la Amazonía. En 1742, ocurrió el levantamiento de Juan Santos Atahualpa, seguida de la expulsión de las misiones y colonos españoles en la selva central. Sin embargo, en 1769, tras la expulsión de los jesuitas del Virreinato del Perú, se reinstalaron en la región misiones de la orden franciscana⁴⁰.

³⁸ María Ospina, “Las naturalezas de la guerra: topografías violentas de la selva en la narrativa contemporánea colombiana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40, no. 79 (2014), 244.

³⁹ Carolina Rueda, 188.

⁴⁰ Guido Pensano, *La economía del caucho* (Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, 1988), 138-142.

Iquitos es considerado el puerto más importante del Perú sobre el río Amazonas y, con cerca de medio millón de habitantes, es uno de los centros urbanos más poblados de la Amazonía. Hasta el día de hoy, es la ciudad más poblada del mundo sin conexiones terrestres; es decir, a ella solo puede accederse por barco o avión⁴¹. Según Guido Pensano, no existen datos precisos sobre el origen de la ciudad ni el momento de su fundación, tampoco es muy claro el origen de su nombre, aunque se dice que proviene de los indios iquitos o iquito, quienes, al parecer, habitaban este territorio y cuya existencia se estima extinta. Se dice que Lisandro Zeballos fundó Iquitos, en 1840, después de huir del poblado de San Francisco de Borja tras la invasión de los indios huambisa. También se afirma que Iquitos fue poblado originalmente por descendientes de los pobladores de las misiones franciscanas Santa María y Santa Bárbara del siglo XVIII⁴². Según Pensano, para el año 1850, Iquitos era un asentamiento de algo más de 100 pobladores y, para 1861, contaba con aproximadamente 400 habitantes. En 1863, la marina peruana instaló una comandancia en el puerto de Nauta y, en 1864, la ciudad se fundó oficialmente con el arribo de los barcos de vapor Pestaza y Morona –construidos por encargo del gobierno peruano en Inglaterra, en 1860–, del bergantín británico Próspero y de la goleta Arica. Estas embarcaciones arribaron con maquinaria, materiales de construcción y herramientas para establecer una comisaría de marina, un servicio naval, un arsenal, un dique flotante y una factoría. De esta manera, la ciudad de Iquitos tuvo oficialmente una presencia estatal y militar en la Amazonía, que le haría frente a los conflictos fronterizos y a las amenazas anexionistas de los países vecinos, especialmente de Brasil. Esta base también le permitiría al Estado peruano participar más activamente en la economía del caucho⁴³.

La llamada bonanza o fiebre del caucho fue un fenómeno económico, social y político que transformó para siempre la región amazónica, especialmente a ciudades como Manaus, Belén del Pará, Santarem o Iquitos, en tanto eran puertos, y centros urbanos de acopio y exportación del caucho proveniente de todos los rincones de la selva amazónica. El inicio de esta época de bonanza económica, y de explotación

⁴¹ Ricardo Cavero-Egusquiza, *La amazonía peruana* (Lima: Torres Aguirre, 1941), 113-114.

⁴² Guido Pensano, 144-148

⁴³ Guido Pensano, 144-148; Candace Slater, *Entangled Edens: Visions of the Amazon* (Berkeley: University of California Press, 2002), 211.

humana y ecológica se ubica entre los años 1860, 1870 y 1885, y coincide con los momentos de mayor demanda internacional de esta materia prima. El final del *boom* cauchero sucedió entre los años 1914 y 1920, y coincidió con la Primera Guerra Mundial⁴⁴. Iquitos debe la expansión de su territorio e influencia a dicha economía de extracción y, a partir de ella, se han perpetuado patrones sociales, económicos, y estéticos ligados al fenómeno cauchero y a la lógica extractiva.

El caucho es un material elástico que se extrae de múltiples plantas originarias de Asia, América y África, que ha sido utilizado durante miles de años por diversas culturas, entre ellas, diferentes pueblos indígenas americanos⁴⁵. La primera mención del caucho, para Occidente, la hace Pedro Martir de Angleria, a partir de los relatos de los colonizadores europeos de 1530, en donde se da noticia del árbol de “ulli” o hule, del cual se extraía un líquido viscoso con el que se fabricaban pelotas que rebotaban y se usaban en un juego llamado “ullamaliztli”, en náhuatl⁴⁶. El fraile Bernabé Cobo, en su *Historia del Nuevo Mundo*, menciona la palabra quechua *caoutchouc* en referencia al árbol de caucho⁴⁷. Esta observación será reiterada en 1731 y 1735, cuando Charles M. La Condamine le informara a la Academia Francesa del uso de la planta del caucho en las selvas de Ecuador, Perú y Brasil, tras su expedición para medir la redondez de la tierra en el Ecuador, por encargo del rey Luis XV⁴⁸. Tras la publicación de su libro, en 1745, La Condamine describió una serie de recipientes de caucho usados por los indígenas omagua para contener líquidos, los cuales tenían un pico de madera a manera de jeringa, que daría origen a la palabra “xiringa” y posteriormente al término “siringa” y “siringuero” (caucho y cauchero, respectivamente). La Condamine también mencionó el uso, por parte de los omagua, de zapatillas de caucho para no mojarse los pies y de bolsas de caucho para proteger objetos rituales que él mismo usó para sus artefactos astronómicos. En 1747, François Fresneau hizo mención al árbol de *caoutchouc* en Cayena, capital de Guyana Francesa, e hizo la importante distinción entre los dos tipos de árboles de caucho más apetecidos, por

⁴⁴ Guido Pensano, 176-177; Fidel Tubino, *Violencia y narcotráfico en la Amazonía* (Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1992), 37-39; Candace Slater, 211-212; Frederica Barclay, “Transformaciones en el espacio rural loreano tras el período cauchero,” en *La construcción de la Amazonía Andina (siglos XIX-XX) Proceso de ocupación y transformación de la Amazonía Peruana y ecuatoriana entre 1820 y 1960*, coord. Pilar García Jordán (Quito: Abya-Yala, 1995), 231-232.

⁴⁵ Guido Pensano, 49-51

⁴⁶ Guido Pensano, 61-68.

⁴⁷ Guido Pensano, 61-68.

⁴⁸ Ovidio Lagos, 23.

la calidad del látex y la abundancia del mismo: *castilla elastica* y *hevea brasiliensis*⁴⁹.

Estos y otros informes provocaron un inusitado interés por el caucho y sus posibles usos, aplicaciones, procesos químicos y mecánicos para su manipulación. Desde que Aublet encontrara un solvente sólido para el caucho, al refinamiento del proceso de vulcanización y la obtención de su patente, en 1844, por Charles Goodyear, se puede rastrear una carrera tecnológica para transformar esta materia prima en un sinnúmero de productos comercializables. Entre los primeros usos europeos y norteamericanos del caucho están las gomas de borrar (inventadas en 1770); los hilos de cirugía y los globos aerostáticos (1783); los mantos impermeables (1791); los cojines, almohadas y colchones inflables (1813); y los bastones y zapatos con base de caucho (1829). La patente de la llanta neumática, que R. W. Thomson obtuvo en Inglaterra en 1845, y el desarrollo de cables eléctricos con corazas de caucho, en 1848, por no hablar del primer cable trasatlántico con coraza de caucho para la comunicación telegráfica entre Irlanda y Canadá, de 1858, permitieron saltos tecnológicos fundamentales para la revolución industrial y el capitalismo globalizado, lo que disparó la demanda internacional del látex proveniente de los árboles de *hevea* y *castilla*, propios de la cuenca del Amazonas⁵⁰.

La demanda internacional del caucho provocó, asimismo, un crecimiento poblacional desmesurado en las ciudades amazónicas, gracias a la migración de nacionales e internacionales atraídos por la bonanza económica. Lo anterior se puede constatar en el crecimiento poblacional de ciudades como Manaus e Iquitos: la primera contaba con 5 000 habitantes en 1879 y, para 1890, ya tenía 100 000⁵¹. Iquitos, por su parte, contaba con 2 000 habitantes en 1874 y, en 1903, con 9 145, es decir, la población había crecido casi cinco veces⁵². Belén del Pará, a su vez, tenía 15 000 habitantes en 1848 y pasó a tener alrededor de 100 000 en 1890. Se dice que la población total en la Amazonía se duplicó entre 1850 y 1900⁵³.

⁴⁹ Guido Pensano, 61-68.

⁵⁰ Guido Pensano, 61-68.

⁵¹ Charles Wagley, *Amazon Town: A Study of Man in the Tropics* (Nueva York: Macmillan, 1953), 46.

⁵² Guido Pensano, 144-148.

⁵³ Charles Wagley, 46.

Por otro lado, en 1825 las exportaciones de caucho en Brasil sumaron 91 toneladas; para 1860 eran 2 670 y, para 1910, 37 938. En 1900, el 25% de todas las exportaciones de Brasil era de caucho amazónico. Ese mismo año, se exportaron desde Iquitos 916 toneladas de caucho, y, en 1909, 2 761 toneladas. Los principales consumidores de esta producción fueron Estados Unidos, que en 1850 importó 615 toneladas y, en 1900, 20 308, y Reino Unido que, en 1850, importó 380 toneladas y, en 1900, 25 664. La explosión de la demanda también se vio reflejada en el precio internacional del caucho: en 1928, el precio por libra en Londres era de dos chelines; para 1905, de cinco y, para 1908, de ocho. En Nueva York, en 1900, la libra de caucho costaba 99 centavos de dólar y, para 1910, el costo ya era de 214⁵⁴.

En 1910, se inició un periodo de declive de la bonanza cauchera en la Amazonía, provocada por la producción de caucho en el sureste asiático, gracias a la sistematización y masificación de los cultivos en territorios con influencia del Imperio Británico. La quiebra del monopolio amazónico en la producción cauchera se gestó en 1875, cuando Wickman ejecutó el contrabando de 70 000 semillas de caucho desde las selvas del río Tapajos, cerca de la ciudad de Santarém, con la ayuda de los indígenas tapuyo, y las transportó hacia Liverpool y Londres. Después de que germinaran en Kew Gardens, cerca de 2 000 pequeños árboles de caucho fueron llevados a Malasia, Ceilán (hoy, Sri Lanka) y a las entonces Indias Holandesas (hoy, Indonesia), para establecer monocultivos de árboles de caucho. En 1920, el precio internacional del caucho se redujo en un 80% en Londres y llegó a ser de un chelín por libra. En 1931, el precio del caucho en Londres fluctuó entre 0 97 y 0 048 chelines. Para 1925, Malasia ya producía 210 915 toneladas de caucho; Ceilán, 45 619 y las Indias Holandesas, 193 589. Brasil, en ese mismo año, produjo 23 158 toneladas y, Perú, tan solo 258. En 1932, todos los cultivos de Asia juntos produjeron 700 239 toneladas, mientras que la región amazónica solo 6 420. En 1915, el caucho amazónico tendría una aparente mejoría por la demanda causada por la Primera Guerra Mundial; sin embargo, para 1920, se daría una crisis general de las casas comerciales de Iquitos y una depresión económica regional, lo que provocaría un proceso acelerado de urbanización y un abandono de las rutas comerciales ligadas al cau-

⁵⁴ Guido Pensano, 61-130.

cho⁵⁵.

Las ciudades amazónicas se convirtieron en un extraño fenómeno urbano en Latinoamérica. El intenso comercio del caucho con Norteamérica y Europa provocó sociedades cosmopolitas en medio de la selva; en gran parte, por las oleadas de migraciones recibidas de Norteamérica, Europa y otros países⁵⁶. Muchas veces estas migraciones fueron promovidas por los Estados latinoamericanos para poblar y “civilizar” la región⁵⁷. En 1898, se inauguraron dos rutas directas de vapores que realizaban el trayecto Iquitos – Lisboa – Liverpool⁵⁸. Manaus y Belén del Pará también tuvieron navegación con barcos de vapor desde 1845⁵⁹ y, desde 1890, contaron con una línea directa a Liverpool⁶⁰. Su condición de puertos exportadores hizo que estas ciudades estuvieran en mayor comunicación con Europa y Norteamérica que con los centros políticos y culturales de sus naciones. Es recurrente encontrar relatos que comparan el trayecto de Lima a Iquitos, por la cordillera de los Andes, con el trayecto entre Iquitos y Liverpool a través del río Amazonas y el océano Atlántico: el primero tenía una duración de 40 días y, el segundo, de 21⁶¹.

En 1890, Brasil comenzó a tributarles 500 dólares a los comerciantes judíos, –es decir, el equivalente a 500 libras de caucho–, lo que los llevó a migrar a la selva peruana, específicamente a la ciudad de Iquitos, donde establecieron casas comerciales y sistemas de crédito⁶². La medida hizo que Iquitos se nutriera de la cultura judía, que hasta el día de hoy de sigue teniendo una influencia en la cultura de la ciudad, como lo muestra el documental a *The Fire Within*, del director peruano Lorry Salcedo Mitrani, centrado en la comunidad de descendientes de los migrantes judíos⁶³.

En la ciudad de Iquitos aún son visibles algunos vestigios de la época cauchera. Por

⁵⁵ Guido Pensano, 61-68.

⁵⁶ Charles Wagley, 39-48.

⁵⁷ Guido Pensano, 169.

⁵⁸ Guido Pensano, 180-187.

⁵⁹ Candace Slater, 210.

⁶⁰ Richard Collier, 61.

⁶¹ Ovidio Lagos, 48-49.

⁶² Guido Pensano, 57-58.

⁶³ Lorry Salcedo (director, escritor). *The Fire Within*. Perú: Lorry Salcedo Mitrani, 2008.

ejemplo, muchas casas del centro están cubiertas de azulejos portugueses que llegaron como flete en los barcos que llevaban el caucho a Europa⁶⁴. En la Plaza de Armas existe un fragmento de una construcción modular diseñada por Gustave Eiffel que, se cree, fue exhibida en la Exposición Universal de París, de 1889, y adquirida por los caucheros Julio Toots, Anselmo de Águila y Antonio Vaca Diez. Esta construcción, la Casa del Fierro, como es llamada en Iquitos, fue transportada desarmada en barco y ensamblada en Iquitos, en medio de la plaza central⁶⁵. En Manaus aún se conserva el Teatro Amazonas o Teatro de la Ópera, construido entre 1879 y 1896, con su estructura metálica fabricada en Glasgow; sus mármoles y granitos de Florencia; sus maderas amazónicas trabajadas en Portugal; y sus mosaicos teselados también fabricados en Portugal para cubrir el exterior de la cúpula. En frente al teatro existe una réplica de la Praça do Rossio de Lisboa, conocida en Manaus como Encontro das Aguas o Praça de São Sebastião, con calzada portuguesa de piedras blancas y negras traídas de Portugal para conmemorar el encuentro del río Solimões (o Amazonas), de aguas claras, con el río Negro, de aguas oscuras, muy cerca de Manaus⁶⁶.

Ahora bien, la época del caucho también se considera un trauma histórico en toda la región amazónica. La demanda de una de las materias primas del desarrollo industrial en Europa y Norteamérica significó enormes sacrificios humanos en la Amazonía. Tan solo en la región del río Putumayo, en la frontera entre Colombia y Perú, se habla de un holocausto del caucho, y se estima que, entre 1890 y 1920, murieron entre 30 000 y 50 000 indígenas huitotos, boras y andoques, que trabajaban como peones a deuda en las caucherías, tras sufrir hambre y tortura (por no cumplir con las cuotas diarias de extracción) y asesinatos en masa a manos de los capataces caucheros⁶⁷. La situación de Putumayo fue ampliamente denunciada en 1912 por Roger Casement, agente y diplomático británico de origen irlandés, en su informe secreto a la Oficina de Asuntos Extranjeros de Reino Unido⁶⁸. Este informe era similar al que él mismo había realizado en el Congo, para denunciar el régimen de vio-

⁶⁴ Ovidio Lagos, 48-49.

⁶⁵ Ovidio Lagos, 61.

⁶⁶ Wade Davis, *One River* (Londres: Touchstone Books, 1998), 234-235.

⁶⁷ Guido Pensano, 162-165.

⁶⁸ Guido Pensano, 166-167.

lencia y terror del rey Leopoldo III de Bélgica⁶⁹. El informe de Casement sobre Putumayo se sumó a las denuncias, aparecidas años antes, del ingeniero estadounidense Walter Hardenburg y del periodista peruano Benjamín Saldaña Roca, sobre los crímenes del caucho; denuncias que, junto a las de Casement, conformarían uno de los primeros casos documentados de violación a los derechos humanos de repercusión internacional, que se daba dentro de un sistema de economía extractiva⁷⁰.

En otras regiones de la Amazonía no fue tan documentado el régimen del terror empleado para suplir la demanda del caucho, pero se conocen infinidad de relatos que hablan de la violencia con la que se esclavizaron indígenas a través de las llamadas correrías, lideradas por caucheros como Carlos Fermín Fitzcarrald, al sur de la selva peruana⁷¹.

La economía del caucho se consideró una articulación entre un mercado capitalista moderno y un mercado precapitalista con rasgos coloniales, dado que era un producto comercializado en el mercado internacional, por empresas transnacionales de países desarrollados, que dependía de una mano de obra no asalariada, en algunos casos, esclavizada y, en otros casos, en situación servil sin ningún tipo de derechos laborales⁷². Para su extracción, los campos de explotación cauchera requerían de miles de personas que recorrieran los senderos de la selva y sangraran los árboles de caucho, es decir, rasparan sus cortezas hasta que estas derramaran el látex gota a gota. Para conseguir una mano de obra que hiciera lo anterior, las empresas caucheras emplearon un sistema de endeudamiento conocido en la región como peonaje a deuda, en él, los trabajadores pagaban por la comida, el transporte y las herramientas que recibían de las empresas caucheras, con materia prima, es decir, con el látex de caucho extraído de los árboles. No obstante, la materia prima siempre se mantuvo devaluada en relación con el costo de los productos y servicios que los trabajadores recibían, produciéndose una deuda a perpetuidad que mantenía a los tra-

⁶⁹ Michael T. Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 11.

⁷⁰ Guido Pensano, 165-166.

⁷¹ Según Oscar Ospina, "las 'correrías' consistían en asaltos armados a lo largo de los ríos con la finalidad de capturar a indígenas, sean adultos, jóvenes o niños, muchos de los cuales morían o caían heridos, quedando a salvo solo aquellos que lograban fugar. Los que dirigían las 'correrías' eran en unos casos los mismos patronos y en otros casos contrataban a mestizos o a otros indígenas. Luego los prisioneros eran vendidos en las llamadas 'camperías' de caucheros a cambio de armas de fuego, cartuchos, tocuyo, espejos, machetes, etc." a explotadores del caucho. 149.

⁷² Guido Pensano, 42-43.

bajadores en un estado de esclavitud. La mayoría de empresas caucheras dependían de préstamos de las casas comerciales de Iquitos, Manaos y Belén del Pará, y se dice que estas, a su vez, dependían de créditos de la banca internacional, lo que lleva a pensar que toda la estructura de la economía del caucho estaba basada en un sistema de deuda y crédito, cuyo pago y esfuerzo recaía en la mano de obra indígena y mestiza de la Amazonía, en el gasto energético de los árboles de caucho y en el sistema ecológico de la selva⁷³. Este fenómeno de economía extractiva ha sido llamado por el sociólogo Stephen Bunker como un sistema entrópico, dado que la energía dispersada desde el lugar de producción, en términos ecológicos y humanos, no tuvo un retorno⁷⁴.

A partir de 1920 y hasta 1960, se vivió un periodo de transición económica y social en la Amazonia que, en el Perú, específicamente, se concentró en los “fundos” o centros de extracción de materias primas y producción agrícola en la selva. Los fundos fueron propiedad de antiguos patronos caucheros o de nuevos patronos que heredaron el sistema de peonaje a deuda establecido por las caucherías; un sistema que continuó existiendo, en la Amazonía peruana hasta 1960, aunque de manera localizada y es sabido que sigue siendo utilizado hasta nuestros días. Los fundos apostaron por pequeños auges extractivos de algodón, madera y barbasco. El fin de la era del caucho también trajo como consecuencia el desplazamiento de muchas comunidades indígenas que retornaron a sus territorios originarios y de otras que se establecieron alrededor de los fundos en nuevas comunidades y caseríos⁷⁵.

En la década de 1920 se instalaron ocho aserraderos de madera en Iquitos, que operaron de manera similar a como lo hicieron las casas comerciales vinculadas a la economía del caucho. En 1940, ya había cuarenta aserraderos, inicialmente concentrados en la tala y exportación de madera de árboles de caoba y cedro; sin embargo, tras décadas de explotación maderera, la escasez de estas especies, provocada por la tala indiscriminada, llevó a buscar nuevas especies vegetales⁷⁶. Entre 1940 y 1950, se vivió una pequeña bonanza a partir del cultivo masivo y la exportación de

⁷³ Guido Pensano, 52-56.

⁷⁴ Stephen Bunker, 32-33.

⁷⁵ Frederica Barclay, 232-233.

⁷⁶ Frederica Barclay, 229-286 y 261-263

barbasco, una planta de la cual se extrae la rotenona, un insecticida natural. Esta bonanza se generó a partir de cultivos de mediana y gran escala, en diferentes lugares de la selva peruana; no obstante, la época del barbasco también tuvo su declive, en este caso, por la síntesis y producción masiva de insecticidas sintéticos⁷⁷.

En 1943, el sistema de fundos entró en crisis ante una mayor presencia del Estado peruano en la región amazónica. En ese año se construyó la carretera hasta Pucallpa sobre el río Ucayali, una capital que está a cinco días en barco desde Iquitos. El arribo del Banco Agrícola en 1960 permitió romper con el monopolio de las casas comerciales de Iquitos y proveer a los pequeños agricultores de capital, fuera de los circuitos de endeudamiento y peonaje⁷⁸. Desde 1943 y hasta 1965, también se vivió un proceso de reorganización y articulación del territorio rural mediante la conformación de pequeños poblados descentralizados, al margen de los antiguos enclaves caucheros y de los fundos. Esta reestructuración del territorio posibilitó cambios en la demanda de productos agrícolas y un mayor acceso al transporte ribereño, que se benefició de la incorporación de motores de gasolina para los pequeños transportes⁷⁹.

Este periodo de modernización y rearticulación de la selva peruana sucedió en paralelo a grandes políticas modernizadoras en otros países de la Amazonía, particularmente en Brasil, donde el presidente Getulio Vargas, en 1940, apostó por hacer presencia estatal en la región, a través de políticas de colonización financiadas por el Estado, y de un plan estratégico de construcción de carreteras e hidroeléctricas⁸⁰. La construcción de Brasilia, entre 1956 y 1961, liderada por el presidente Juscelino Kubitschek, acercó también el poder político y administrativo al interior de Brasil⁸¹. Y, en 1970, durante la dictadura militar brasileña (1964-1985), comenzó la construcción de la carretera Transamazónica, de 4 260 kilómetros de largo, que permitió conectar a Brasilia con el nordeste del país y la región amazónica, provocando un fenómeno

⁷⁷ Frederica Barclay, 229-286 y 243-260.

⁷⁸ Frederica Barclay, 229-286 y 243-269.

⁷⁹ Frederica Barclay, 229-286 y 231-275.

⁸⁰ Stephen Bunker, 289.

⁸¹ Mark London y Kelly Brian, *The Last Forest: The Amazon in the Age of Globalization* (Nueva York: Random House, 2007), 31.

de colonización y deforestación sin precedentes en la cuenca del Amazonas⁸².

La Revolución Cubana, de 1959, animó el surgimiento de nuevos grupos guerrilleros de izquierda en toda Latinoamérica y la región amazónica no quedó al margen de este fenómeno. En Colombia, la guerrilla de las FARC, establecida oficialmente en 1966 –pero con una trayectoria que se remonta a la década de 1950–, de origen campesino y apoyo del partido comunista, fue el grupo guerrillero que tuvo mayor presencia en la región amazónica, principalmente en la Amazonía colombiana, pero también en las fronteras entre Colombia, Brasil, Ecuador y Perú⁸³. En el Amazonas brasileño existió, asimismo, por un tiempo breve, un movimiento guerrillero agrario de izquierda de carácter agrario maoísta-castrista, cerca del río Araguaia, cuyos miembros fueron aniquilados por el ejército nacional y la policía local, entre 1969 y 1973⁸⁴. En Bolivia, Ernesto “Ché” Guevara fue asesinado, de manera clandestina, por el ejército boliviano en asocio con la CIA, tras iniciar un fallido movimiento guerrillero cerca del río Ñancahuazú, en el piedemonte de la Amazonía boliviana⁸⁵. En Perú, el movimiento guerrillero tuvo una amplia influencia en la región amazónica y fue un actor importante en un nuevo auge extractivista, que consistió en la siembra masiva de hoja de coca para la producción de pasta base de coca. Este fenómeno guarda ciertas semejanzas con el cauchero, como mostraré a continuación.

La llamada bonanza cocalera se inició en el Perú en 1970, en la región de los ríos Huallaga, Urubamba, Apurímac, Cacabaya, Puno, Ene y Mantaro, todos ríos tributarios del Amazonas. En la misma década, se dieron los primeros procesos del Movimiento Revolucionario Tupac Amará – MRTA, de origen marxista leninista, que fue reconocido oficialmente desde 1984, a partir con sus primeras acciones armadas. En 1987, el MRTA hizo presencia en las ciudades de Yurimaguas y Contamana, en la región del bajo río Huallaga. En 1980, una escisión guerrillera de corte maoísta del partido comunista del Perú, llamado Sendero Luminoso, realizó un primer atentado en el departamento de Ayacucho al quemar los implementos electorales. En 1983, el mismo grupo guerrillero extendió su influencia a la región del alto río Huallaga, y a

⁸² Mark London y Kelly Brian, 113-122, 207.

⁸³ Jorge Orlando Melo, *Historia mínima de Colombia* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2018), 233-236.

⁸⁴ Mark London y Kelly Brian, 89.

⁸⁵ Candace Slater, 214-215.

sectores del río Ucayali y la ciudad de Pucallpa. En 1990, se extendió a los poblados de Yurimaguas, Rioja, Sapura, Tarapoto, Pucallpa, Padre Abad y Puerto Inca. En 1991, la influencia de Sendero Luminoso se había extendido al bajo río Huallaga, muy cerca de Iquitos y a sectores del río Ene y Tambo, en la selva del sur del país, asesinando para ello a indígenas asháninka, también conocidos como campa, para garantizar control territorial.

En 1985, las guerrillas del MRTA y Sendero Luminoso se asociaron con el cartel de Medellín, y otros grupos narcotraficantes de Colombia, para comerciar pasta base de coca para la producción de cocaína. A partir de estas alianzas comenzó el transporte diario, en avioneta, de 200 a 400 kilos de pasta base, del valle del Huallaga a la frontera con Colombia. En 1987, se estima que había 160 000 hectáreas de cultivos de coca en los alrededores del río Huallaga, que surtían la demanda del narcotráfico ubicada principalmente en los Estados Unidos y Europa. Para 1990, había ya 300 000 hectáreas de siembra de coca en la misma región. En 1989, el MRTA asesinó al líder indígena Alejandro Calderón, de la comunidad asháninka que se estimaba, tenía una población de 50 000 personas en ese sector de la selva central del Perú. Los asháninka iniciaron, a su vez, un grupo armado desde 1965, que estuvo activo hasta 1990, y que tuvo varios conflictos bélicos con Sendero Luminoso y el MRTA.

Para 1990 se estima que habían entrado a la economía peruana 2 400 millones de dólares por la exportación de pasta base de coca para la fabricación de cocaína. En el mismo año, las exportaciones legales del Perú generaron una cifra ligeramente superior, de 3 000 millones de dólares⁸⁶.

La necesidad de ampliar el área para el cultivo de coca promovió la deforestación. Asimismo, el lavado del dinero proveniente de la exportación de pasta base de coca fomentó otras actividades vinculadas a la deforestación de la selva, como la ganadería extensiva. El narcotráfico, en esa década, también trajo como consecuencia el dominio militar de los territorios; asesinatos; explotación infantil; orfandad infantil; deserción escolar; desplazamiento interno; corrupción gubernamental; blanqueo ile-

⁸⁶ Fidel Tubino, 55-60.

gal de dinero; explotación sexual. Iquitos, al igual que toda la región amazónica del Perú se vieron influenciados por las consecuencias negativas del narcotráfico especialmente porque se estima que la mayor parte de la pasta base de coca salió del Perú desde los puertos de Tarapoto e Iquitos⁸⁷.

En 1991, se calcula que Estados Unidos gastó en la importación ilegal de cocaína 32 630 millones de dólares, el 6.7% de su PIB de ese año. De las ganancias mundiales de la cocaína, avaluadas en 300 mil millones de dólares anuales, en aquella época, solo 7 mil millones retornaban a Perú, Bolivia y Colombia, los principales productores. El precio de un kilo de oro en Nueva York, en 1991, era de 12 000 dólares, mientras que un kilo de cocaína oscilaba entre 28 000 y 36 000⁸⁸.

A partir del año 1990 y hasta el año 2001, el gobierno de Alberto Fujimori emprendió la llamada Guerra contra la subversión y el terrorismo, en la que se dieron importantes golpes militares a grupos insurgentes como Sendero Luminoso y el MRTA, al tiempo que se incurrió en graves crímenes de Estado y violaciones a los derechos humanos. El saldo de la guerra de Fujimori contra la subversión y el terrorismo fue de 70 000 muertes y desapariciones forzadas de una población en su mayoría indígena. Adicionalmente su mandato estuvo lleno de casos de corrupción y de la privatización de una serie de instituciones públicas⁸⁹. La política de Fujimori fue apoyada por Estados Unidos y varias organizaciones de la banca internacional, que entregaron miles de millones de dólares en préstamos en ese periodo⁹⁰. Entre ellos, en 1991 Estados Unidos le otorgó una ayuda económica de 50 millones de dólares al gobierno del Perú, específicamente para la construcción de carreteras e hidroeléctricas en la Amazonía. Los presidentes posteriores a Fujimori: Alejandro Toledo (2001-2006), Alan García (2006-2011) y Ollanta Humala (2011-2016), continuaron durante sus gobiernos, en menor o mayor grado, con políticas neoliberales y con el patrón extractivista basado en la minería, los hidrocarburos y los productos agroindustriales⁹¹.

⁸⁷ Fidel Tubino, 7-60.

⁸⁸ Fidel Tubino, 67-68.

⁸⁹ José Honorio Martínez, "Neoliberalismo y genocidio en el régimen fujimorista," *HAOL*, no. 19 (primavera, 2009), 65-75.

⁹⁰ José Honorio Martínez, 65-75.

⁹¹ Neil Burron, "Ollanta Humala and the Peruvian Conjuncture: Democratic Expansion or "Inclusive" Neoliberal Redux?," *Latin American Perspectives*, no. 39 (enero 2012), 133-139.

Paralelamente, en Brasil, en el año 2000, el gobierno de Fernando Henrique Cardoso aprobó el plan “Avança Brasil”, en el que se aprobaron 45 billones de reales para la construcción de carreteras, represas y vías férreas en la región amazónica. Como parte de ese plan, en el año 2002, se inició la construcción de la carretera Transoceánica, conocida en Brasil como la Rodovia do Pacífico, que conectó la costa atlántica con la costa pacífica por las vías BR364, BR317, en Brasil, y PE030, en Perú, atravesando la región amazónica⁹² Este proyecto se concluyó en Brasil en el año 2007 y, en Perú, en el año 2010, y la vía permitió la exportación de soya y carne bovina producida en la región amazónica directamente a China, a través de los puertos del Pacífico, lo que marcó una nueva etapa en el patrón extractivista de la Amazonía, con un alto consumo de agua dulce⁹³.

Fitzcarraldo y Burden of Dreams

Werner Herzog hace parte del llamado nuevo cine alemán, una generación de directores formados en la entonces República Federal Alemana, entre los que se encuentran Rainer Maria Fassbinder, Wim Wenders, Reinhard Hauff, Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta⁹⁴, y que, gracias al apoyo financiero de la televisión pública y la participación en festivales internacionales, reposicionaron al cine alemán en la escena internacional después de la Segunda Guerra Mundial⁹⁵.

Entre 1972 y 1982, Herzog estuvo sumergido en dos producciones cinematográficas basadas en historias de colonización en la Amazonía peruana: *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982), ambas protagonizadas por Klaus Kinski. Estas dos películas trajeron al presente la época de la colonización española en América, particularmente el siglo XVI, así como los años de la fiebre del caucho, de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Ambas producciones se caracterizaron por realizar recreaciones de historias reales en lugares geográficos muy similares a donde estas habían sucedido. Las cintas podrían considerarse películas fluviales, dado que gran

⁹² Mark London y Kelly Brian, 128-134.

⁹³ Alexei Barrionuevo, “To fortify China, Soybean Harvest Grows in Brazil,” *The New York Times*, abril 6, 2007, A1.

⁹⁴ Romen Gubern, 469-470.

⁹⁵ Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: La caja negra, 2014), 8.

parte de las imágenes fueron filmadas en ríos, en una región como la Amazonía, donde estos cuerpos de agua son un espacio fundamental en la vida cotidiana de las comunidades y dentro de las historias narradas en los filmes.

Ambas películas coinciden también en el hecho de que se centran en personajes masculinos, de origen europeo, que se comportan, según el crítico Román Gubern, como “grandes antihéroes trágicos”⁹⁶. Aunque Herzog ha producido más de sesenta largometrajes y documentales, gran parte de sus filmes muestran el marcado interés del director alemán por personajes, tanto ficticios como reales, que viven experiencias extremas, en zonas de frontera de la cultura occidental, y que habitan en un borde entre la estabilidad y la inestabilidad emocional y psicológica. Algunas de las películas del director que muestran este tipo de personajes son *Signs of Life* (1968), que trata sobre la locura de un exmilitar alemán en una isla griega; *Fata Morgana* (1969), filmada en los desiertos del Sahara y el Sahel, y basada en los efectos ópticos que se dan en el desierto; *The Enigma of Kasper Hauser* (1974), sobre un hombre que vive hasta sus 27 años en una celda; *Heart of Glass* (1976), sobre los secretos de un viejo artesano del vidrio, cuyas escenas se filmaron con la mayoría de actores en estado de hipnosis; *La Soufrière* (1976), sobre la inminente erupción de un volcán en la Isla de Guadalupe y la decisión de un habitante de permanecer en ella; *Nosferatu* (1979), basada en la novela de Drácula; *Lessons of Darkness* (1992), filmada en Kuwait después de la invasión estadounidense en Irak y centrada en los incendios de los pozos petroleros; *Little Dieter Needs to Fly* (1997), sobre un soldado estadounidense de origen alemán que participa en la guerra de Vietnam; *The White Diamond* (2004), sobre un hombre que quiere volar un dirigible en un lugar remoto de Venezuela; *Grizzly Man* (2005), sobre un hombre que persigue una manada de osos en Alaska durante varios años; *Cave of Forgotten Dreams* (2010), sobre las pinturas rupestres en Francia; *Lo & Behold* (2016), sobre la influencia de la tecnología en la vida cotidiana globalizada; *Into the Inferno* (2016), que sigue un vulcanólogo en su interés por experimentar de primera mano una serie de volcanes activos.

Lope de Aguirre, el personaje histórico en el que se basa *Aguirre, la ira de Dios*, hizo

⁹⁶ Román Gubern, 470.

parte de una serie de expediciones de la colonización española en América, en el siglo XVI, que estaba en búsqueda de El Dorado, una mítica ciudad de oro que los colonizadores supusieron que se encontraría en algún lugar del interior del continente, debido a posibles malentendidos en la traducción de la cosmogonía indígena, durante los primeros encuentros coloniales⁹⁷.

La primera de estas expediciones fue liderada por Gonzalo Pizarro, en 1541 – hermano de Francisco Pizarro, el conquistador del Perú– para buscar la tierra del oro y la canela, como era conocida. En el transcurso inicial de esa travesía, luego de perder gran parte de sus acompañantes, Pizarro envió al capitán Francisco de Orellana, en un bergantín improvisado cerca del río Napo, a buscar provisiones que pudieran dar aliento a la diezmada comitiva. Orellana partió, río abajo, con algunos pocos hombres, entre ellos, el fraile Gaspar de Carvajal, quien resultaría fundamental para documentar la travesía del primer grupo de europeos que se adentraron en lo que hoy conocemos como el Amazonas⁹⁸. En su crónica, Carvajal informa que creyó haber visto mujeres guerreras, llamadas por él Amazonas, como escribiría en 1542⁹⁹. Desde entonces, el nombre de una tribu mitológica, aparentemente originaria en Asia, fue el nombre asignado al río más grande del continente americano, también conocido en los primeros años de la colonización como río Marañón.

En 1559, el virrey del Perú, Andrés Hurtado de Mendoza, encomendó a Pedro de Ursúa conquistar a los indígenas omagua e ir en búsqueda del país del oro, supuestamente ubicado al oriente de los Andes¹⁰⁰. En la expedición se encontraba Lope de Aguirre, quién logró tomar control de esta tras asesinar a Pedro de Ursúa y a su acompañante Inés de Atienza, y nombrar a Fernando de Guzmán como su príncipe, para después asesinarlo y autoproclamarse príncipe del Perú¹⁰¹. Junto a sus cómplices sobrevivientes, Aguirre logró navegar por el río Amazonas, para después transitar el río Negro hasta el paso del Casiquiare y su conexión con el río Orinoco, y finalmente salir al Atlántico. Aguirre y sus acompañantes, incluida su hija, lograron

⁹⁷ Guido Pensano, 21-22.

⁹⁸ Wade Davis, 79-115.

⁹⁹ Gaspar de Carvajal, *Descubrimiento del Río de Las Amazonas por el Capitán Francisco de Orellana* (Madrid: Babelia, 2011), 18.

¹⁰⁰ Guido Pensano, 142.

¹⁰¹ Guido Pensano, 138-142.

llegar a la isla de Margarita, hoy territorio venezolano, y pensaban atravesar Venezuela y la Nueva Granada, hoy Colombia, para llegar al Perú y tomarse el poder; no obstante, Aguirre fue asesinado en 1561 por algunos de sus acompañantes, tras la persecución de las tropas españolas, en lo que hoy es la ciudad de Barquisimeto, en Venezuela¹⁰². Los detalles de la expedición de Aguirre se conocen gracias a la crónica de Francisco Vázquez, un soldado sobreviviente de la expedición, y a dos cartas que Aguirre le escribió al rey de España declarando su rebeldía¹⁰³.

Herzog afirmó que la idea de hacer una película sobre Lope de Aguirre le vino a la mente después de ver un libro infantil sobre el conquistador español en casa de un amigo. En el guion de la película, Herzog, sin embargo, dejó varias páginas en blanco con el fin de incluir escenas e imágenes que pudieran surgir durante el rodaje. También mezcló elementos de varias expediciones colonizadoras, principalmente de las historias de Aguirre y Orellana. En la historia de Herzog, por ejemplo, la expedición rebelde continuó navegando por el río Amazonas, sin tomar el río Negro, y su personaje quiere proclamarse rey de México y no rey del Perú. Asimismo, en la película, el primer colonizador asesinado no es Ursúa, sino Pizarro. El inicio de la cinta abre con un supuesto texto del fraile Carvajal, relator de la hazaña de Orellana, pero que no participó en el viaje de Ursúa y Aguirre. En realidad, Herzog estaba más interesado en una historia simbólica, basada en diferentes hechos históricos, que en una historia documental. La condensación de diferentes personajes históricos en uno ficticio, o la inclusión de personajes de otras expediciones e historias colonizadoras en la empresa rebelde de Aguirre crea una narrativa compleja, que habla de manera expandida de todo el proceso de la conquista de América¹⁰⁴.

Durante la filmación en 1972, Herzog escogió el río Huallaga y el río Nanay como principales escenarios, y alineó diferentes momentos dramáticos de las escenas con situaciones específicas sucedidas en estos entornos. Las primeras escenas, más animadas, se filmaron en lugares del río donde había rápidos, mientras que el final de la cinta se filmó en lugares fluviales más sosegados. La expedición de Herzog no

¹⁰² Ovidio Lagos, 21-22.

¹⁰³ Victoria M. Stiles, "Fact and Fiction: Nature's Endgame in Werner Herzog's 'Aguirre, the Wrath of God,'" *Literature/Film Quarterly* 17, no. 3 (1989): 161-167.

¹⁰⁴ Victoria M. Stiles, 161-167.

empleó canoas o bergantines que, al parecer, fueron las embarcaciones utilizadas en las expediciones históricas de Orellana y Ursúa; el director escogió un tipo de plataforma flotante, que en la cinta funcionó como símbolo de la precariedad de estas expediciones, y que mostraba a los personajes expuestos a los posibles ataques indígenas que vinieran de las orillas. La plataforma flotante también fue un recurso cinematográfico novedoso como escenario de filmación, ya que era visible desde las orillas del río, y adecuado como estudio flotante. En la película aparece brevemente la imagen de un bergantín español atrapado en la copa de un árbol, que supuestamente hace referencia a la expedición colonizadora de Orellana, una expedición que, en la versión ficticia de Herzog, desapareció definitivamente en la selva, mientras que la expedición histórica concluyó su paso por el Amazonas, alcanzando el océano en la desembocadura del río¹⁰⁵.

Jose Koechlin von Stein, un empresario de turismo peruano, de origen alemán, prestó el dinero necesario para terminar la producción de *Aguirre*, en 1972¹⁰⁶. En una visita en Múnich, Koechlin le contó a Herzog acerca de Carlos Fermín Fitzcarrald, un cauchero peruano que alcanzó a controlar un territorio del tamaño de Bélgica y tenía un ejército de 5 000 hombres. Herzog afirmó que la historia de explotación colonial no le interesó tanto como un detalle específico: Fitzcarrald había desarmado un barco para pasarlo, a través de una colina, de un río a otro; después sus mecánicos lo habían rearmado al alcanzar el segundo río¹⁰⁷.

Isaías Fermín Fitzgerald fue el hijo de un marino estadounidense de origen europeo y de una mujer peruana. Nació en San Luis de Huai, en 1862, y en su juventud se desarrolló como regatón en el río Marañón, es decir, como comerciante de mercancías con las poblaciones ribereñas, a quienes les avanzaba productos a sobreprecio a cambio de materias primas. Durante la Guerra del Pacífico, entre Perú y Chile, en 1879, Fitzgerald se internó en la selva tras ser confundido con un espía chileno. Por casi una década no se tuvo noticias suyas, hasta que volvió a saberse

¹⁰⁵ Victoria M. Stiles, 161-167.

¹⁰⁶ Les Blank, "The Genesis of *Burden of Dreams*," en *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, eds. Les Blank y James Bogan (Berkeley: North Atlantic Books, 1984), 12.

¹⁰⁷ Michael Goodwin, "Up the river with Werner Herzog," en *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, eds. Les Blank y James Bogan (Berkeley: North Atlantic Books, 1984), 236.

de él en Iquitos, en 1888, cuando reapareció con el nombre de Carlos Fermín Fitzcarrald y un cargamento de caucho para el brasileño Manuel Cardozo Da Rosa, uno de los más importantes caucheros del alto Ucayali. En 1893, Fitzcarrald salió al frente de una flotilla de embarcaciones para explorar conexiones entre la cuenca del río Ucayali, con salida a Iquitos, y la cuenca del río Madre de Dios, con salida a Manaos. Entre los ríos Mishagua y Manú encontró un paso terrestre por el que pudo atravesar caminando durante 55 minutos. En 1895, regresó al istmo tras conseguir en Iquitos un pequeño barco propulsado a vapor llamado Contamana, en el que volvería al istmo por la ruta de los ríos Ucayali, Urubamba y Mishagua. Para regresar, desarmó el barco en 14 o 15 partes gracias a la ayuda de cientos de trabajadores mestizos e indígenas, quienes atravesaron sus partes por una colina y volvieron a ensamblarlas en el río Manu. Fitzcarrald completó el circuito al viajar en el vapor Contamana por el río Madre de Dios y el río Madeira hasta Manaos, y por el río Amazonas, a contracorriente, hasta Iquitos¹⁰⁸.

Fitzcarrald, el llamado rey del caucho, también fue conocido por su brutalidad y violencia. Fitzcarrald organizaba correrías esclavistas en las que engañaba a tribus aisladas para que persiguieran y secuestraran a los miembros de otras tribus adversas y los entregaran como esclavos, bajo la amenaza de torturas y otros castigos. Las mujeres y niños capturados, de entre ocho y 14 años, eran vendidos por una suma de entre 200 y 400 soles de la época cada uno. A los hombres adultos Fitzcarrald los usaba como peones de deuda en las caucherías. Después de conseguir el monopolio de la navegación en la selva sur del Perú, con un decreto de exclusividad de 1896, Fitzcarrald estableció zonas de extracción cauchera en áreas cercanas a los ríos Pachitea, Alto Ucayali, Tambo, Apurímac, Urubamba y Madre de Dios, a través de una flotilla de botes y vapores, algunos de lujo. Murió un año después, el 5 de junio de 1897, a los 35 años, tras un naufragio en los rápidos del alto río Urubamba, intentando rescatar a su socio, el cauchero boliviano Antonio Vaca Díez¹⁰⁹.

Herzog escribió un guion que transformó los motivos vitales del Fitzcarrald. Este pasó de ser un colonizador y esclavista a un romántico emprendedor que quería cons-

¹⁰⁸ Guido Pensano, 158-161.

¹⁰⁹ Guido Pensano, 158-161.

truir un teatro de ópera en Iquitos, para lo cual había recurrido al negocio de la extracción del caucho. En el guion original de Herzog, Fitzcarrald toma el nombre de Brian Sweeney Fitzgerald, llamado Fitzcarraldo, y es acompañado por su sobrino Wilbur. Herzog incluyó también al personaje de Molly, dueña de un supuesto prostíbulo exitoso de Iquitos, quien sería la compañera sentimental de Fitzcarraldo y la patrocinadora de su expedición. Se incluyeron, asimismo, los personajes de Jaime de Águila, capitán del barco; Huerequeque, cocinero; Gringo y Verdi, perros; y un loro llamado Bald Eagle. Todos ellos completarían la tropa de Fitzcarraldo.

Herzog también realizó una transformación geográfica, dado que los ríos protagonistas de la historia serían el Pachitea y el Ucayali, debido a la sonoridad de sus nombres. En el guion, estos ríos corren de manera paralela al Amazonas, cuando en realidad el Pachitea es un tributario del Ucayali, y la hazaña original de Fitzcarrald ocurrió entre el Mishagua y el Manu. La transformación más significativa de la historia fue hacer que el barco pasara armado sobre el istmo y no desarmado, como sucedió originalmente¹¹⁰.

Werner Herzog y su productor, Walter Saxer, se establecieron en Iquitos desde 1977 e iniciaron la búsqueda de un posible istmo similar al que encontró Fitzcarrald. En 1978, sobrevolando en helicóptero el alto río Marañón, cerca de la frontera con Ecuador, y creyeron haber encontrado un lugar ideal, cerca del poblado de Santa María de Nieva¹¹¹. La primera etapa de producción, que tuvo un costo de 60 000 dólares, consistió en construir un campamento para la filmación en dicha zona, que contaba con sesenta casas,¹¹². El campamento se encontraba en tierras de la comunidad aguaruna; sus miembros estaban divididos entre un grupo que apoyaba el proyecto y quería beneficiarse del trabajo que ofrecía la compañía cinematográfica, y otro que se oponía a él radicalmente. Simultáneamente, a algunos kilómetros de distancia, se iniciaba un conflicto fronterizo entre los ejércitos de Perú y Ecuador, por la continua disputa entre los dos países por el control territorial de la zona de frontera.

¹¹⁰ Werner Herzog, *Fitzcarraldo, the original story*, trad. Martje Herzog y Alan Greenberg (San Francisco: Fjord Press, 1982), 122-148.

¹¹¹ Maureen Gosling, "Recuerdos Peruanos," en *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, eds. Les Blank y James Bogan (Berkeley: North Atlantic Books, 1984), 123.

¹¹² Les Blank, "The Genesis of Burden of Dreams", 14.

Los indígenas aguaruna tenían conflictos con las compañías que habían establecido campamentos de explotación petrolera y con los nuevos colonos, originarios de la cordillera y de la costa, que habían llegado a la región tras incentivos estatales. Todo esto le agregó un contexto conflictivo a la presencia de la compañía cinematográfica en la región.

El líder del pueblo awajún (aguaruna), Evaristo Nugkuak, formado en la universidad en Lima y con experiencia en movimientos sociales urbanos, había retornado a la región en aquella época, y vio en el conflicto con Herzog y la empresa cinematográfica una oportunidad para crear un vínculo político y comunitario cuyo objetivo común sería la expulsión de los extranjeros, y la destrucción del campo de filmación¹¹³. Evaristo articuló un complejo plan de comunicación comunitaria con las diferentes comunidades awajún, también conocidas como aguaruna y, simultáneamente, una campaña mediática en Perú y Alemania, en colaboración con organizaciones sociales y ambientales internacionales¹¹⁴. Los awajún se encontraban en un tránsito cultural en el que ciertos rituales tradicionales de guerra estaban siendo reemplazados por acciones legales y colectivas de reafirmación comunitaria y política. Dentro de ese proceso, el campamento y el proyecto de Herzog resultaron ser una oportunidad perfecta¹¹⁵. El primero de diciembre de 1979, tras la fallida reunión de Herzog con un consejo de líderes aguaruna, la comunidad decidió sacar a la compañía de su territorio a través de un acto simbólico de guerra, en el que 300 hombres con trajes ceremoniales, que llevaban lanzas y rifles, llegaron al campamento para destruir y quemar todas las construcciones. La destrucción del campo de filmación es recordada en los consejos comunitarios de la comunidad y, un tiempo después, se realizó un acto teatral para representar el evento¹¹⁶.

Tras los problemas en el río Marañón, Herzog y Saxer continuaron la búsqueda de un lugar geográfico similar. El lugar debía contar con dos ríos navegables paralelos, un istmo, una pequeña colina entre ellos, y acceso a un sector de rápidos en uno de

¹¹³ Silvio Romio, "Los Awajún contra Herzog. Uso del conflicto en la construcción del liderazgo indígena," en *Política y poder en la Amazonía. Estrategias de los pueblos indígenas en los nuevos escenarios de los países andinos*, eds. François Correa, Philippe Erikson, Alexandre Surrallés (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016), 208-232.

¹¹⁴ Les Blank, "The Genesis of Burden of Dreams", 11-14.

¹¹⁵ Silvio Romio, 208-232.

¹¹⁶ Maureen Gosling, 131.

los ríos. Tras varios sobrevuelos en avioneta, encontraron un lugar adecuado entre el río Cenepa y el río Urubamba, aproximadamente a 2000 kilómetros al sur de Iquitos, y a unos 200 kilómetros al este de Machu Picchu. El lugar, mucho más cercano al histórico istmo de Fitzcarrald, estaba ubicado en tierras de la comunidad machigüenga y, para evitar una confrontación similar a la que habían tenido con los aguaruña del río Marañón, ofrecieron ayudar a la comunidad a obtener el título de propiedad de su tierra, con asesoría legal. El nuevo campamento de filmación, en la selva sur del Perú, se estableció a inicios de 1981, casi un año y medio después de la destrucción del primero.

La producción de la película también sufrió grandes cambios en los personajes y en los actores seleccionados para representarlos. Jack Nicholson fue el primer actor elegido para representar a Fitzcarrald y Mick Jagger para Wilbur, por lo menos así fue hasta finales de 1979. Faltando algunos meses para iniciar la filmación, Nicholson renunció y fue reemplazado por Warren Oates, quien también dimitió un mes antes del comienzo de la filmación¹¹⁷. El rodaje de la película se inició en Iquitos, en enero de 1981, con Jason Robards como protagonista y Mick Jagger como coprotagonista¹¹⁸. El elenco lo completaron Adalberto Martínez, un actor mexicano conocido como Resortes, en el papel de Huerequeque, y Miguel Ángel Fuentes, un actor y exatleta olímpico mexicano de boxeo, en el papel del mecánico del barco¹¹⁹. El equipo técnico contó con Gisela Storch, como encargada de vestuario; Anja Schmidt-Zäringer, como script y asistente de producción; Walter Saxer, como productor de campo; Gloria González, pareja de Saxer, encargada de la comida y la manutención del campamento; Zeze d’Alice y Juarez Dagoberto Costa, una pareja brasileña encargada del sonido; Thomas Mauch, como primera cámara; Rainer Klausmann, “Bubu”, como segunda cámara; Beatus Presser, como asistente de tercera cámara y foto fija; Raimund Wirner y Hans-Peter Vogt, como luminotécnicos; Ulrich Bergfelder como diseñador de escenario; Jorge Vignati, en la asistencia de dirección; y Bill Rose, como consultor de diálogo y contacto con Estados Unidos, entre muchos otros. El equipo también contó con un médico encargado de los dos campamentos y con

¹¹⁷ Michael Goodwin, 215.

¹¹⁸ Michael Goodwin, 217.

¹¹⁹ Maureen Gosling, 144.

de LaPlace Martins, un ingeniero brasileño encargado de dirigir el sistema para mover el barco. Adicionalmente, los campamentos contaron con técnicos, personal de servicio y obreros peruanos para su mantenimiento¹²⁰.

Tras haber filmado un 40% de las escenas, Jason Robards contrajo una disentería amibiana, en febrero de 1981, en el campamento de filmación de Camisea, y tuvo que ser enviado a Estados Unidos, donde su médico le prohibió volver al Perú¹²¹. Ante la espera, Mick Jagger abandonó la producción para asistir a una gira de conciertos y a la grabación de un nuevo disco con los Rolling Stones. De este modo, Herzog y su equipo de producción se quedaron sin el protagonista y el coprotagonista de la película¹²². La ausencia de los actores principales le permitió a Herzog cobrar los seguros en Inglaterra y Estados Unidos y, con ese dinero, reiniciar la filmación en abril de 1981. El nuevo elenco de la película incluyó a Klaus Kinski, como actor principal, mientras que el papel de Wilbur fue el eliminado por Herzog, ante la irremplazable ausencia de Mick Jagger¹²³; también contó con Paul Hittscher, el propietario alemán de un restaurante en Iquitos, como el capitán del barco y a Enrique Bohórquez, Huerequeque, representándose a sí mismo. Claudia Cardinale hizo el papel de Molly y participó por un corto periodo en las filmaciones en Iquitos y Manaos. El actor brasileño José Legwoy también se unió al equipo como actor, en el papel de un barón del caucho.

El segundo campamento de filmación de *Fitzcarraldo*, en el río Camisea, operó durante casi un año, de enero a noviembre de 1981¹²⁴. El lugar contaba con dos secciones, llamadas el campamento de los artistas y el campamento de los indios. El primero, hospedó a alrededor de cuarenta personas, en veinte casas¹²⁵, entre técnicos y actores de México, Inglaterra, Francia, Holanda, Alemania, Suiza, Estados Unidos, Italia, Perú y Brasil¹²⁶; y, el segundo, alcanzó a tener alrededor de 500 personas, provenientes de diferentes comunidades de la etnia asháninka (campa). En el

¹²⁰ Maureen Gosling, 134-135.

¹²¹ Werner Herzog, "Letters to my partners," en *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, eds. Les Blank y James Bogan (Berkeley: North Atlantic Books, 1984), 71.

¹²² Michael Goodwin 217.

¹²³ Werner Herzog, "Letters to my partners", 71-73.

¹²⁴ Michael Goodwin, 212-234.

¹²⁵ Les Blank, "Letters from the Amazon," en *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, eds. Les Blank y James Bogan (Berkeley: North Atlantic Books, 1984), 79.

¹²⁶ Werner Herzog, "Letters to my partners", 68.

momento de mayor densidad, el campamento de filmación estuvo más poblado que la misma ciudad de Iquitos en sus inicios.

Herzog aseguró que la división del campamento entre indígenas y extranjeros obedecía a las diferencias culturales, en los hábitos y en la alimentación, y a la intención de no contaminar a los indígenas con hábitos occidentales. La diferencia entre los dos campamentos también tuvo distintos tratamientos en la arquitectura y las instalaciones, y fue, en sí mismo, un pequeño ejercicio de urbanismo. En el campo de los indios, las construcciones estaban más próximas y funcionaban como grandes barracas rectangulares en las que dormían decenas de individuos¹²⁷. En este campo, se juntaron tres comunidades de campas provenientes de diferentes lugares que no estaban acostumbrados a vivir juntas, lo que provocó bastantes conflictos de cohabitación entre ellos¹²⁸. El campo de los artistas, por su parte, tenía menos construcciones y las distancias entre ellas eran mayores, permitiendo mayor privacidad e independencia en la convivencia.

Varias personas murieron y otras quedaron severamente heridas durante la filmación de la película por accidentes relacionados con la producción. Una mujer mayor murió y un joven se ahogó en el río porque no sabía nadar, ambos eran de las comunidades asháninka, asentadas en lugares de montaña y no acostumbradas al río. Asimismo, dos niños y una mujer indígena murieron de enfermedad intestinal y anemia. Una avioneta contratada por la compañía tuvo un accidente despegando en el poblado de Obenteni, de donde prevenían varios de los extras asháninka contratados; el piloto y cinco pasajeros sobrevivieron, pero quedaron gravemente heridos¹²⁹.

Los asháninka y los machigüenga desarrollaron una buena relación durante los meses de rodaje; sin embargo, tuvieron varios enfrentamientos con otras comunidades cercanas, como los amehuacas y los yaminahuas¹³⁰. Los conflictos se dieron durante la temporada de sequía, que tuvo niveles históricos en 1981, y que llevó a los

¹²⁷ Les Blank, "Letters from the Amazon", 79.

¹²⁸ Les Blank, "Letters from the Amazon", 79.

¹²⁹ Werner Herzog, "Letters to my partners", 73.

¹³⁰ Werner Herzog, "Letters to my partners", 73.

amahuacas a entrar al territorio machigüenga para pescar, cazar y recoger huevos de tortuga. Los conflictos entre las comunidades escalaron hasta tener ataques y heridos con flechas, y persecuciones que no tuvieron víctimas fatales¹³¹. Asimismo, otra avioneta se estrelló dejando heridos al piloto y a dos indígenas que participaban en la película como extras¹³².

Uno de los principales protagonistas de *Fitzcarraldo* fue el barco de vapor inspirado en el Contamana de Fitzcarrald, que fue rebautizado como Molly Aida en la película. El barco aparece en la gran mayoría de las imágenes de la película como un objeto representativo de la colonización y modernización de la Amazonía y también como un espacio escenográfico dentro del cual suceden muchas de las escenas. Se estima que el barco original pesaba alrededor de 30 toneladas; sin embargo, el de la película pesaba alrededor de 300 toneladas, es decir, 10 más, lo que incrementaba la dificultad de atravesarlo entero por la montaña. Para las escenas filmadas adentro y afuera del Molly Aida se usaron tres barcos distintos: uno de ellos permaneció como un barco oxidado y en ruinas; otro se usó para las escenas de río y, el tercero, para las escenas de la montaña. Dos de los barcos restaurados y reutilizados fueron el Huallaga y el Nariño, construidos alrededor de 1900, y usados en la época del caucho¹³³.

La filmación entró en crisis por la imposibilidad de mover el barco sobre la montaña que, tras ser depurada por un bulldócer, alcanzó a tener una inclinación del 40%. Herzog se oponía a la idea de aplanar la montaña, argumentando que la imagen no consistía en un barco pasando por el canal de Panamá¹³⁴. En mayo de 1981, el sistema ideado por el ingeniero LaPlace suponía el riesgo de que el barco se deslizara, rompiendo las cuerdas y cadenas de tensión, y llegando a matar fácilmente a 30 o 40 personas. LaPlace le aconsejaba a Herzog que la montaña tuviera una inclinación de 20 grados, es decir, la mitad de lo que Herzog deseaba. Ante el inminente riesgo que suponía atravesar el barco por una montaña con una inclinación de 40

¹³¹ Werner Herzog, "Letters to my partners", 74.

¹³² Les Blank, "Letters from the Amazon", 83.

¹³³ Michael Goodwin, 120.

¹³⁴ Werner Herzog, "Letters to my partners", 75.

grados el ingeniero brasileño renunció¹³⁵. Finalmente, en agosto de 1981, un equipo de ingenieros de Lima logró subir el barco a la montaña mediante el incremento de los amarres y los patines hechos con troncos de madera¹³⁶.

A manera de epílogo, el guion de *Fitzcarraldo* incluyó un final que no cumplía el deseo del protagonista de obtener los recursos para construir una ópera en Iquitos. Los indígenas de la película, identificados como jíbaros, tenían un deseo diferente, y soltaron las amarras del barco una vez terminaron de pasarlo por la montaña y alcanzaron el segundo río. Su intención era enviar el barco hacia el llamado “pongo das mortes” o rápidos de la muerte, adonde dirigieron el barco como una ofrenda sacrificial al espíritu de las aguas¹³⁷. La inclusión de este sacrificio, de alguna manera, da cuenta de la relación entre deseo, vida y muerte del propio Herzog, una relación que está implícita en la trama y la producción de la película, en tanto Herzog, por momentos, pensó que moriría o viviría de acuerdo con la conclusión del filme¹³⁸. Él mismo había bautizado el campamento de filmación como Película o muerte¹³⁹. Incluso, para grabar las escenas del paso del barco sobre los rápidos del río Urubamba, llamado, en realidad, el Pongo de Mainique, varios miembros de la producción de Fitzcarraldo y de *Burden of Dreams*, el documental sobre la película, realizaron una peligrosa grabación dentro del barco cuando este pasaba por los rápidos, estrellándose a un lado y al otro con el cañón de piedra del río¹⁴⁰.

Un elemento silencioso de toda esta historia fue el buldócer utilizado como fuerza de tracción para halar el barco sobre la montaña. El buldócer amarillo, que aparece en varias escenas de *Burden of Dreams*, documental sobre *Fitzcarraldo*, sufrió una historia similar a la del barco original de Fitzcarrald, el Contamana. Este “caterpillar” fue comprado de segunda mano por la producción en Miami y enviado por barco a través del Canal de Panamá hacia Lima; sin embargo, llegó por equivocación a un puerto en Chile. Una vez recuperó su curso hacia Lima, el buldócer fue llevado sobre un camión por carretera a través de la cordillera de Los Andes y, tras un atormenta-

¹³⁵ Les Blank, “Letters from the Amazon”, 106.

¹³⁶ Werner Herzog, “Letters to my partners”, 76.

¹³⁷ Michael Goodwin, 233-234.

¹³⁸ Les Blank, “Letters from the Amazon”, 82.

¹³⁹ Maureen Gosling, 164.

¹⁴⁰ Maureen Gosling, 139-143.

do camino de dos meses por bloqueos y deslizamientos, fue devuelto a Lima. Finalmente fue desarmado, en múltiples partes, que entraron por la compuerta de un avión que lo llevó a Pucallpa, en donde fue reensamblado para viajar sobre una barcaza hasta el campamento de la película en el río Camisea¹⁴¹.

Durante la preproducción de la película, Herzog contactó a su colega y amigo Les Blank para invitarlo a realizar un documental sobre la producción de *Fitzcarraldo*. El documental finalmente se llamó *Burden of Dreams* (*El peso de los sueños*, en español) y fue dirigido por Les Blank, codirigido y editado por Maureen Gosling, con la asistencia de Bruce Lane y Michael Goodwin. *Burden of Dreams* contó con financiación de la televisión alemana, recursos de José Koechlin Von Stein, quien también financió *Aguirre* y le dio a Herzog la idea para *Fitzcarraldo*, y fondos norteamericanos¹⁴².

El documental se empezó a gestar desde 1978, y tuvo dos estancias de producción en Iquitos y los respectivos campos de filmación, en el río Marañón, en 1979 –antes de su destrucción–, y en el campo de Camisea, en 1981¹⁴³. En esas estancias, Les Blank y Maureen Gosling filmaron escenas que mostraban diferentes aspectos de la producción, como la conflictiva relación con las comunidades indígenas, los conflictos internos del equipo, y la tensa relación entre Kinski y Herzog. Asimismo, crearon una analogía entre *Fitzcarraldo* y su obsesión operática, y Herzog y su obsesión cinematográfica.

Ante los múltiples problemas surgidos durante la producción, y la duda de si la película podría ser completada, Herzog llegó a pensar que lo único que saldría de toda esa experiencia sería el documental, que él mismo había invitado a producir. Desde su lanzamiento, un año después del estreno de *Fitzcarraldo*, las dos películas construyeron una metanarrativa que hace imprescindible la observación de una para la comprensión de la otra. En esta narrativa compleja se hacen visibles algunos aspectos de la producción cinematográfica del autor, que permiten incorporar un segundo

¹⁴¹ Maureen Gosling, 198-199.

¹⁴² Les Blank, "The Genesis of Burden of Dreams", 11-14.

¹⁴³ Maureen Gosling, 119-209.

punto de vista. Por ejemplo, se hacen evidentes conflictos étnicos, políticos e históricos que generalmente permanecen opacos en la imagen final de la película. Sin embargo, dentro de esta perspectiva doble, que construyen *Fitzcarraldo* y *Burden of Dreams*, también hay algunos puntos ciegos, como se ampliará más adelante.

Un aspecto inusual de la filmación de *Fitzcarraldo* y que muestra *Burden of Dreams* fue la contratación de mujeres como trabajadoras sexuales durante la filmación en el río Camisea, siguiendo la costumbre de los campamentos madereros y petroleros. De acuerdo con Herzog, esto se realizó para evitar que los trabajadores de la producción buscaran mujeres indígenas en el mismo campamento o en las comunidades aledañas, y así evitar conflictos mayores, siguiendo el consejo de uno de los misioneros asentados en la región¹⁴⁴. En menor escala, este hecho demuestra que la producción de la película no solo representaba estéticamente una empresa extractivista del pasado, sino que también imitó sus prácticas y funcionamientos. La cineasta Maureen Gosling, codirectora y editora de *Burden of Dreams*, reveló en sus diarios de filmación de 1981 que se sentía bajo una excesiva tensión sexual, rodeada por una gran mayoría de hombres, al ser, por momentos, la única mujer de la producción; como sucedió cuando durmió en uno de los barcos entre veinte hombres. Gosling asegura que no podía ser al mismo tiempo un sujeto con deseo sexual, y ser respetada y reconocida entre sus colegas como una profesional del cine¹⁴⁵.

Por otro lado, Herzog afirmó, a través de los años de producción y aún después, que la imagen de un barco que pasa sobre una montaña entre dos ríos era la metáfora central de su película¹⁴⁶. Herzog relaciona esta imagen con una visita a Carnac, en la Bretaña francesa, en donde se vio rodeado de monumentos megalíticos, como menhires y dólmenes, ubicados en el campo en varias hileras, algunos de los cuales podían llegar a pesar hasta 150 toneladas. Tras imaginar cómo habían sido transportadas aquellas piedras gigantes y dispuestas en ese lugar, en posición vertical, hacía miles de años, usando solo cuerdas de cáñamo y cinturones de cuero, Herzog

¹⁴⁴ Les Blank, Maureen Gosling, y Michael Goodwin, "The Screenplay, *Burden of Dreams*," en *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, eds. Les Blank y James Bogan (Berkeley: North Atlantic Books, 1984), 50.

¹⁴⁵ Maureen Gosling, 159-160.

¹⁴⁶ Les Blank, Maureen Gosling, y Michael Goodwin, 51.

llegó a la conclusión de que las piedras habían sido movidas sobre troncos de madera a través de una montaña casi horizontal hasta caer de pie. Hablando de lo anterior, Herzog menciona la propia imposibilidad de llevar a cabo algo que desafía la lógica de la naturaleza y la gravedad¹⁴⁷. También habla de cómo esta imagen revela una “crónica interna” de nuestra existencia que se manifiesta como la articulación de un sueño¹⁴⁸. Herzog asegura que la imagen del barco atravesando la montaña no solo era una imagen que nadie había visto antes¹⁴⁹, es decir, una imagen inédita por completo, sino que adicionalmente era una proeza de ingeniería que nunca se había realizado, dado que nadie había subido un barco de 300 toneladas sobre una colina con 40 grados de inclinación. La imagen representa una metáfora extrema de todo cineasta que busca terminar su película y de todo artista que busca realizar lo imposible, convirtiéndose en una potente imagen de la creación artística¹⁵⁰.

La metáfora de Herzog va en contravía del sentido metafórico, dado que la metáfora desplaza el significado común de un significante para dar paso a otros, múltiples significados. La imagen del barco sobre la montaña vuelve sobre sí misma, sobre la ingeniería de su realización, y retorna al sentido concreto, autorreferencial, de la película¹⁵¹. Dentro de la narrativa que construyen *Fitzcarraldo* y *Burden of Dreams* la imagen del barco no opera como una metáfora, sino, más bien, como una fuerza poética centrífuga, donde una imagen retorna al evento de su producción sin que llegue a adquirir un sentido metafórico.

¹⁴⁷ Werner Herzog, “Werner Herzog on Fitzcarraldo,” en *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, eds. Les Blank y James Bogan (Berkeley: North Atlantic Books, 1984), 235-236.

¹⁴⁸ Les Blank, Maureen Gosling, y Michael Goodwin, 16-62.

¹⁴⁹ Michael Goodwin, 219.

¹⁵⁰ Michael Goodwin, 233.

¹⁵¹ Colin Westerbeck, Jr., “Herzog of the Jungle,” en *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, eds. Les Blank y James Bogan (Berkeley: North Atlantic Books, 1984), 241-244.

PARTE I
INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1

Huerequeque, actor

En las grabaciones que realicé en los años 2008, 2010 y 2013, en Iquitos¹⁵², Huerequeque se presentaba como un conocedor de las maneras de la selva, intercalando, en sus conversaciones, poesías de su autoría e historias de su vida, a manera de crónicas y ficciones narradas que dejaban ver su amplio conocimiento de la selva peruana y sus habitantes¹⁵³. Estas entrevistas con Huerequeque, y otras personas, me permiten afirmar que él era reconocido en Bellavista Nanay, el puerto de Iquitos, como una persona carismática, y que sus narraciones y declamaciones eran también actuaciones, al tener un importante componente gestual y dramático. Intuyo que estas conversaciones-actuaciones eran ya habituales antes de que Huerequeque fuera reconocido como actor, tras su participación en la película *Fitzcarraldo*. Antes de *Fitzcarraldo*, Huerequeque había tenido una breve participación en *Aguirre* y, años más tarde, en otro par de películas como *La Felicidad Comprada* y *Amazónico Soy*. En el presente capítulo, haré una descripción de las participaciones de Huerequeque en el cine, haciendo énfasis en la manera como estas personificaciones influyeron su propio sentido de actor-autor. Asimismo, profundizaré en el concepto de actuación.

1.1 Huerequeque en *Aguirre*

Al radicarse en el puerto de Bellavista Nanay, Huerequeque estableció con su compañera Flor Villacrez el Bar Restaurante Huerequeque¹⁵⁴, que sigue existiendo hasta el día de hoy. Su hija asegura que Huerequeque hizo el bar en un lote en el puerto que le dio un almirante de la marina. Huerequeque, para entonces, tenía un restaurante que le suministraba comida a los marinos, mientras vivía con su familia en una balsa o estación flotante que les servía de casa. En ese entonces, Huerequeque empezó a traer madera que él mismo aserraba y ensamblaba para la construcción

¹⁵² Ver Cuadro 2. Registros audiovisuales de relatos y poemas de Enrique Bohórquez; y Cuadro 4. Grabaciones realizadas en Iquitos, en enero 2010 y agosto 2013.

¹⁵³ Walter Saxer, [entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/](http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/)

¹⁵⁴ Ver imagen 7. Bar Huerequeque en Iquitos.

de su bar y nueva casa, que tendría una estructura palafítica, y que hoy permanece en el puerto de Nanay. En un principio, el Bar-Restaurante Huerequeque funcionaba en la primera planta y, la casa, en la segunda¹⁵⁵. Luego, Huerequeque pasó a vivir a unos cincuenta pasos del bar, en una casa de dos plantas de concreto y ladrillo, localizada en el costado opuesto de la plaza de Nanay. Su hija y su yerno son los dueños y administradores actuales del Bar Huerequeque, en donde él continuó recibiendo a clientes, conocidos y personas interesadas en sus historias hasta poco antes de su muerte.

Este espacio es fundamental como punto de contacto entre Huerequeque y sus historias, y es donde realiza actuaciones espontáneas en sus conversaciones. En este espacio fue donde el productor cinematográfico Walter Saxer conoció a Huerequeque, durante la filmación de la película *Aguirre, la ira de Dios*, y lo invitó a trabajar en la instalación del casco de un barco en la copa de un árbol, para una de las escenas de la película¹⁵⁶.

Walter Saxer recuerda este evento de la siguiente manera:

Bueno, yo lo conocí en el 71, cuando hemos hecho la película *Aguirre, la ira de Dios*. Primero conocí a su mujer, porque ella guardaba el deslizador de nosotros en su bar, *Bar Huerequeque*, yo siempre quería saber quién era, pero él no estaba ahí... Hasta que un día llegué a guardar mi deslizador y ahí estaba (Huerequeque) durmiendo en su hamaca ... Y, de repente, se despertó el hombre y empezó a gritar: “¡Flor! ¿dónde está mi cerveza?” Y se dio cuenta de que le faltaban las muelas, porque llegó en una sola borrachera, y empezó a comer todo lo que había en la cocina, se echó a la hamaca y vomitó todo, toda su dentadura. Vino el perro – había como tres, cuatro perros en su bar– y se comió todo el vómito con su dentadura (risas). Él sabía más o menos quién era yo, y me recitó dos, tres poemas, que él había escrito, y ahí nos hicimos amigos. Y cuando hubo que hacer un trabajo bastante difícil, con poco tiempo, me dio una mano para poner el casco de un barco encima de un árbol... Entonces Herzog vino y me dijo, a ver si para pasado mañana puedes improvisar algo. Entonces fui donde Huerequeque y le dije “¿cómo podemos hacer esto?” Y él me dijo “no te preocupes, yo tengo mis compa-

¹⁵⁵ Zoraida Bohórquez, [entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3.](http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/)

¹⁵⁶ Ver imagen 9. Barco en copa de árbol en *Aguirre, la ira de Dios*.

dres”. Y fuimos a unas tres horas arriba en el río Nanay y había un árbol de casi 50 metros e hicimos una construcción de madera redonda, hasta arriba, y en dos días pusimos el casco encima del árbol. Huerequeque estaba solamente en su canoa con cinco o seis cajas de cerveza y dirigía la obra tomando cerveza (risas)¹⁵⁷.

Huerequeque recuerda ese encuentro y el evento con algunas diferencias:

Ha llegado un gringo que quiere que le hagas un barco encima de un árbol y has firmado un contrato con él, para que hoy día, vayas a hacer el barco. ¡No! Yo le devuelvo la plata al gringo, él me ha agarrado borracho, no puede ser. No, ya te has tirado no sé cuánto de la plata... Está llegando este desgraciado de Walter. “Oiga míster”, le digo, “discúlpeme, usted me agarra pues borracho no, no, no, yo tengo acá la plata...”. Tenía una media botella de whisky, no yo no le hago nada. Primero vamos a tomar un trago, ¡pa!, me da un trago, dos tragos... ¡yo te hago el barco! Un hombrecito cualquiera, un indígena, que era carpintero, me dice, “Compay, pero ¿por qué te afliges? Fácil es”. “¿Eso cómo va a ser?” pregunté. Y todavía era chejo el carpintero, era chejo, mi compadre, y me dice “Mira, ve, compadre, allá hay una base de un bote grande de catorce metros, compra esa base vieja, la partimos en cuatro pedazos, la llevamos allá, hacemos cáncamos, martillos, *winch*es, mira, sí, déjame a mí, yo lo hago”. “El que tiene la plata soy yo, la marmaja está en mis manos”. Y partimos con gente, ya pues, qué ingenio el de este hombre. El árbol era más ancho que una pierna de una teutona (risas). Entonces, ha comenzado a clavar cáncamos, o sea, y ha comenzado a subir. Pero llega a la rama más alta y de allá baja ya dos cuerdas, ¿no? pa que suba la gente, y el *winch*e sube, tala la copa del árbol y trae estos palos largos, se les dice « cairos », ¿no?, y hace una plataforma, perfecta, pero el viento... qué bestia. Ahora vamos a armar el barco, yo ya había hecho subir los pedazos de barco, arriba, y los había ido armando, armando. ¿Cómo no van a enfocar? Más de acá enfocan, acá no, atrás no les importa, no hay nada, y lo cubre de greda, sube greda, hace el mástil, un mosquitero como vela y un timón antiguo, usaban un timón, los galeones, un timón atrás y ya está. Y viene Walter, en cinco días se ha hecho, ¡ya está! Llaman al director. Lo llaman de Alemania, viene el director, perfecto, exquisito, lo único que le falta es que le cuelguen una canoíta en la popa. ¡Pues eso que se lo cuelgue tu madre! Que yo no lo cuelgo, ni cojudo... estás loco. Pero no ha faltado...

¹⁵⁷ Walter Saxer, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/>

me das una caja de cerveza y yo le cuelgo la canoa, ¡ya! Le colgué la canoa. De ahí vengo a conocerlos¹⁵⁸.

Ambas narraciones son construcciones de la memoria de estas personas, con cerca de cuarenta años de diferencia, entre el evento de su encuentro y el momento del registro, en el año 2010. Aparte del material anecdótico, que probablemente ha cambiado con el paso de los años, vale la pena resaltar que Saxer recuerda este primer encuentro con Huerequeque por su actividad creativa y que justamente fue este carácter creativo lo que le llamó la atención de Huerequeque: “esa misma tarde... me recitó dos, tres poemas, de sus poemas que él había escrito y ahí nos hemos hecho amigos”¹⁵⁹. Por otra parte, ambos relatos coinciden en que ni Huerequeque ni Saxer realizaron trabajo alguno para instalar el barco en el árbol, sino que ambos participaron de una cadena de delegación de trabajo que fue desde el director del filme hasta quienes finalmente ejecutaron la obra, es decir, los compadres de Huerequeque.

En la película *Aguirre, la ira de Dios* aparece, como prueba de estos testimonios, una secuencia de muy pocos segundos del galeón de madera encallado en lo alto de un árbol a orillas del río, por el que van bajando los protagonistas en una plataforma de madera¹⁶⁰. Como mencioné anteriormente, en la película, el barco español encallado en la copa de un árbol es señal de una expedición colonial que pasó antes por el río. La imagen será un importante precedente que cautivará a Herzog y es similar a la imagen central de *Fitzcarraldo*, filmada años más tarde. Asimismo, la historia de la producción de la escena, que relata Huerequeque, es similar a las múltiples historias de vehículos y máquinas que son desensamblados para ser transportados y ser luego reensamblados en un nuevo escenario, ya sea como vehículo, herramienta o como objeto esencial de una imagen. Me refiero, en particular, al barco Contamana de la historia original de Carlos Fermín Fitzcarrald o al buldócer de la producción de *Fitzcarraldo*; ambos recuerdan la hazaña de Huerequeque para en-

¹⁵⁸ Barco en árbol, grabación del autor, enero, 2010. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/barco-en-arbol/>

¹⁵⁹ Walter Saxer, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/>

¹⁶⁰ Werner Herzog, dir., *Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog Filmproduktion, 1972, minutos 1:23–1:24.

Barco en árbol, grabación del autor, enero, 2010. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/barco-en-arbol/>

contrar, transportar y subir a un árbol un viejo barco de madera, y hacerlo pasar por galeón español encallado en la copa de un árbol amazónico.

En este primer contacto con Walter Saxer se revela el papel de mediador que tuvo Huerequeque, al servir de intermediario entre la empresa cinematográfica y el contexto local que conocía, y que puso al servicio de la producción cinematográfica. Este rol de intermediario será un importante precedente para su posterior participación en *Fitzcarraldo*.

Por otro lado, Huerequeque se nombra a sí mismo como una especie de contratista local que cumple con el compromiso adquirido con Saxer, al emplear una red de compadres que trabajan para él, mientras supervisa la operación desde su barca. Cabe resaltar la manera como Huerequeque se refiere al carpintero que finalmente encuentra la solución para transportar y subir el barco al árbol, y que probablemente ejecutó lo anterior: “indiecito chejo”, es decir, indígena bizco o tuerto¹⁶¹.

1.2 Huerequeque en *Fitzcarraldo*

La participación en *Aguirre* sirvió para que Huerequeque fuera conocido por Herzog y lo incluyera como personaje en el guion de *Fitzcarraldo*¹⁶². De nuevo, hay versiones divergentes sobre como ocurrió lo anterior. Walter Saxer afirma que fue él quien le contó a Herzog sobre Huerequeque¹⁶³, mientras Jorge Vignati, cinematógrafo y asistente de dirección en *Fitzcarraldo*, afirma que fue Herzog quien directamente conoció a Huerequeque y lo incluyó en el guion¹⁶⁴. En la lista de personajes del guion original de *Fitzcarraldo* aparece Huerequeque como cocinero (*cook*)¹⁶⁵. En la primera intervención de Huerequeque en una escena de la película, que ocurre en un bar en Iquitos, este dice:

¹⁶¹ Wikcionario, “Wikcionario: Diccionario de modismos de la Amazonia peruana,” *Wikcionario*, consultado el 24 de agosto de 2020,

https://es.wiktionary.org/wiki/Wikcionario:Diccionario_de_modismos_de_la_Amazonia_peruana

¹⁶² Werner Herzog. *Fitzcarraldo, the original story*, 10.

¹⁶³ Walter Saxer, entrevista con el autor, enero 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/>

¹⁶⁴ Jorge Vignati, entrevista con el autor, enero 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-jorge-vignati/>

¹⁶⁵ Werner Herzog, *Fitzcarraldo, the original story*, 10

Hola, camaradas... Soy Huerequeque, soy el hombre que buscan... Compadre... Soy el mejor cocinero de la Amazonía, he estado en todos los barcos y, amigo... Sé lo que estás planeando. No soy un tonto. De vez en cuando Huerequeque puede beber de más, pero aquí arriba... es eléctrico. Soy el mejor rifle de todo el Amazonas... Hice parte de las guerras del Chaco... Estuve en el alto río Napo, cuando tuvimos un enfrentamiento infernal con los de taparrabos... Amigo, soy Huerequeque”, a lo que Fitzcarraldo responde: “Huerequeque, eres nuestro cocinero¹⁶⁶.

Tanto Saxer como Vignati coinciden en afirmar que Herzog había contratado al comediante mexicano Adalberto Ramírez, apodado Resortes, para actuar como Huerequeque en *Fitzcarraldo*¹⁶⁷. Herzog cuenta en sus diarios de producción que, en principio, tenía una buena relación con el actor mexicano, pero, tras los problemas en la producción y los cambios de actor principal, Resortes también había abandonado la producción y Huerequeque había terminado representándose a sí mismo¹⁶⁸. Huerequeque, actuando como Huerequeque, fue una carambola del destino que se parece mucho a la analogía que formula *Burden of Dreams* entre *Fitzcarraldo* y el propio Herzog. En esta secuencia de eventos, que hizo que Huerequeque apareciera como personaje en el guion y, que, tiempo después, fuera interpretado por él mismo, tiene resonancias, no solo dentro de la película, sino también en las historias de Huerequeque que, como mostraré más adelante, lindan entre la realidad, la ficción y la autorrepresentación. También se produce un doble sentido de apropiación y manipulación de Huerequeque por parte de Herzog, primero, al tomar únicamente algunas características de la persona y, después, al representar su propia caracterización.

Huerequeque, Saxer y Vignati recuerdan la vinculación de Huerequeque a *Fitzcarraldo* de manera más o menos similar:

¹⁶⁶ “Hola, brethren... I’m Huerequeque. I am your man... Compadre... I am the best cook in the Amazon, I have been on every boat and, amigo. I know what you are planning. I’m no blockhead. Now and then Huerequeque may spill one too many into his gills, but up here. It’s electric. I am the best gunman up and down the entire Amazon... I took part in the Chaco wars... I was at the upper Napo when we had a hell of a fight with the bare—asses. Amigo, I am Huerequeque”, Werner Herzog. *Fitzcarraldo, the original story*, 69

¹⁶⁷ Walter Saxer, entrevista con el autor, enero 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/>

Jorge Vignati, entrevista con el autor, enero 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-jorge-vignati/>

¹⁶⁸ Werner Herzog, “Letters to my partners”, 68-73.

Huerequeque:

Es que ellos tenían acá contratado a Mick Jagger, tenían contratado a otro premio Oscar... Pero cuando fueron al río Camisea, a los indios le dio miedo y renunciaron, y el señor Walter Saxer le dijo al director Werner Herzog, “pero que te matas buscando si acá esta Huerequeque, él puede hacer ese número”, y me llevaron a su casa y me probaron y salió okay. Entonces me dieron el papel, pero primero pues me educaron, me enseñaban los diálogos, y ¡salió bien! No salió mal¹⁶⁹.

Walter Saxer:

Le conté a Herzog todo el personaje de Huerequeque. Y Herzog después, tomó ese personaje de Huerequeque, con nombre y todo, y lo hizo un cocinero borracho en *Fitzcarraldo*. Bueno yo siempre he dicho, tú tienes que tomar el original, pero Herzog no quiso, porque dijo que quería filmar en inglés y como Huerequeque no hablaba inglés, no podíamos hacerlo. Y contrató a un actor mexicano para hacer ese papel, Resortes, un cómico bastante conocido. Vino Resortes al Perú y el primer día de rodaje nos hemos dado cuenta de que nadie le había dicho que filmábamos en inglés y él no sabía, no hablaba inglés nada... Después de seis semanas, se enfermó el actor principal, que era Jason Robards, un americano, que hizo el papel de *Fitzcarraldo*. Y se enfermó y teníamos que cambiar el protagonista... Como era un desastre trabajar con Resortes, que no era buen actor, entonces le convencí a Herzog de que por lo menos le hiciera unas pruebas a Huerequeque. Para mí era mucho más convincente que este actor mexicano. Le hicimos una prueba y salió bastante bien, y ahí Herzog se convenció de tomarle a él como el cocinero borracho¹⁷⁰.

Jorge Vignati:

Es que Herzog, al escribir el guión de *Fitzcarrald*, se inspiró en el cocinero, en Huerequeque. Porque cuando vino Herzog, en el 70, conoció a Huerequeque y caminó con él buscando locaciones. Entonces en el guion lo incorpora a él, en la historia, sin pensar que él iba a actuar, pero cuando hubo esos cambios, con Wal-

¹⁶⁹ H sobre H, grabación del autor, [enero, 2010](http://www.huerequeque.net/cortes/h-sobre-h/). Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/h-sobre-h/>

¹⁷⁰ Walter Saxer, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/> minutos 3-6.

ter Saxer, le dijimos, y “¿por qué no el mismo Huerequeque?”. Si Herzog se había inspirado en él, él mismo podía desempeñar su propio personaje¹⁷¹.

De estas tres versiones me llama la atención la manera como describen el circuito entre persona, personaje y actor alrededor de Huerequeque, sin advertir los posibles problemas éticos que este proceso podría tener. Los tres relatos cuentan la duplicación de la persona en personaje y de personaje en persona como algo casual e inadvertido. Sin embargo, existe un conflicto ético en esta apropiación del nombre y ciertos rasgos reconocibles de una persona al incluirlos en un guion y, después, contratar a esa misma persona para representarse a sí misma como personaje. Es doblemente problemático que el personaje en la película no sea del todo diferente a Huerequeque, como para poder decir que es realmente un personaje. Tampoco se puede decir que haya un registro documental de Huerequeque dentro de una película de ficción, como sí sucede con los extras indígenas que participaron en la filmación, o como ha sucedido en otras películas que trabajan con actores naturales. Tampoco se puede decir que el personaje de Huerequeque en *Fitzcarraldo* sea producto de una colaboración creativa entre Herzog y Huerequeque, porque se estableció una relación jerárquica entre ellos, bajo la dirección de Herzog.

El director colombiano Luis Ospina afirmó que a los artistas naturales generalmente se les paga menos que a los actores profesionales y las películas crean en ellos expectativas que luego no siempre logran cumplirse, como convertirse más tarde en actores profesionales. Según Ospina, un actor natural no tiene un amplio rango de representación actoral, sino una cualidad muy cercana a su propia personalidad¹⁷².

En el caso de Huerequeque, se crea una situación confusa en la que no es reconocido del todo como actor natural y tampoco como actor profesional y, en esa extraña línea, hay una doble manipulación. Primero, Herzog extrajo solo aquellos aspectos de Huerequeque que le eran útiles dentro de su historia. Después, por accidente, utilizó al propio Huerequeque para representar una versión deliberadamente distor-

¹⁷¹ Jorge Vignati, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-jorge-vignati/> minutos 2-3.

¹⁷² Redacción El Tiempo, “Los actores naturales son más realistas”: Luis Ospina, director de cine,” *El Tiempo*, mayo 27, 2009, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5287709>

sionada y no consultada con Huerequeque sobre sí mismo. De este modo, le dio al personaje credibilidad, pero anuló simbólicamente ciertos aspectos de la persona real. Esta apropiación de la persona, que no es ni del todo documental ni del todo ficción, tiene resonancias en otros aspectos de la película *Fitzcarraldo* y, en general, en la filmografía de Herzog. En otras películas, Herzog crea imágenes y diálogos que son interpretados por los sujetos dentro de situaciones supuestamente reales, convirtiéndolos en versiones idealizadas y romantizadas de sí mismos¹⁷³.

En su libro *La conquista de lo inútil*¹⁷⁴, Werner Herzog nos permite leer una versión editada de fragmentos escritos en sus diarios durante los años de producción de *Fitzcarraldo*. En esa lectura podemos acercarnos a la manera como Herzog caracterizó a Huerequeque en esos años:

Iquitos, 15 de julio de 1979

Por la mañana, en camino hacia el aeropuerto, nos cruzamos con Huerequeque, quien a pesar de su gran panza y de su edad iba corriendo con un paso sorprendentemente ágil. En la vuelta a Nanay, sin embargo, se detiene a tomar una cerveza con cada uno de sus innumerables compadres, y usualmente tarda días en volver a su casa¹⁷⁵.

Wawaim, 17 de agosto de 1979

La lancha de Huerequeque estaba en Saramiriza, pero los bidones de gasolina nuevos se habían acabado. Huerequeque dijo que la subida de las aguas se había llevado los bidones algunos días atrás. No obstante, encontramos los bidones río arriba, obviamente Huerequeque los había vendido e insistió en que el río se los había llevado. Él estaba inmutable a la lógica de que las aguas sólo habrían podido llevar los bidones río abajo. Tomamos cerveza juntos y nos llevamos mejor que nunca¹⁷⁶.

Iquitos, 29 de marzo de 1981

Almuerzo con Huerequeque; bebimos el Chivas Regal que traje. El nivel del agua en el río Nanay está tan alto que casi alcanza el pórtico del bar. La averiada grúa

¹⁷³ Ilan Buruma, "Herzog and his heroes," *New York Review of Books*, julio 19, 2007, 24—26. <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=56052>

¹⁷⁴ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo* (Nueva York: Ecco, 2009).

¹⁷⁵ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 32. TL

¹⁷⁶ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 40. TL

de construcción continúa oxidándose en el césped desaliñado de enfrente. Apparently Huerequeque lo tomó como garantía de un deudor, y en el día de la madre, cuando se encontraba borracho tuvo el gran gesto de darle la chatarra a su esposa como un regalo¹⁷⁷.

Iquitos, 1 de abril de 1981

Hicimos una prueba de video con Paul y Huerequeque, y es claro para mí que voy a tener que ser bastante paciente cuando trabaje con ellos dos; Huerequeque especialmente da la impresión de ser inhibido y torpe, contrario a su naturaleza¹⁷⁸.

Camisea, 12 de abril de 1981

Huerequeque ha llegado con el último juego de cartas: cada jugador recibe una carta, la cual no le es permitido mirar. La pega en su frente en donde otros jugadores pueden verla; así tú sabes lo que los otros jugadores tienen y empiezas a apostar sobre tu propia carta que no has visto. Si uno de los otros jugadores tiene un número alto, tienes que ser más precavido, por supuesto, porque la otra persona puede llegar a conclusiones sobre el valor de su carta. Por otra parte, puedes apostar una increíble suma, y es lo que casi siempre hace Huerequeque, con el resultado de que el oponente se arruga, incluso con un as en su frente, porque con una apuesta tan alta en la mesa tiene que asumir que la carta en su frente tiene un valor muy bajo. El mejor momento vino cuando yo estaba simplemente observando, y lo improbable ocurrió, que los tres jugadores tenían un tres en su frente. Esto hizo que las posibilidades fueran extremadamente prometedoras desde cualquier punto de vista, dado que cada jugador podía ver a los otros con números bajos. Fue un placer ver como cada uno tomó un papel, mostrando emoción o actuando de manera fría e indiferente para atraer a su oponente con una apuesta baja a tomar un paso imprudente. Eventualmente todos apostaron todo lo que tenían, pidieron dinero prestado, apostaron sus casas, hijos, vidas, pero cuando las cartas fueron reveladas no hubo ganadores, las apuestas permanecieron en la casa y sólo hasta la siguiente ronda, en la cual todo cayó para Huerequeque, por supuesto¹⁷⁹.

Camisea, 23 de abril de 1981

¹⁷⁷ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 148. TL

¹⁷⁸ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 150-151. TL

¹⁷⁹ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 170-171. TL

Hoy la fiebre amarilla estalló en el equipo, desencadenada por Huerequeque, Paul y Laplace, quien, una vez el filme se acabe, quiere filtrar oro mecánicamente, usando una plataforma flotante en el alto Río Santiago¹⁸⁰.

Camisea, 2 de mayo de 1981

Huerequeque me trajo un tipo de liana llamada “*clavohuasca*”, tan gruesa como el brazo de un hombre. Esta liana tiene una estructura extraña; tiene seis u ocho segmentos de madera oscura y clara, como tajadas de torta. Puedes retirar las tajadas oscuras en una especie de tira y el sabor es delicioso, el aroma como ningún otro, tal vez parecido al sándalo. Lo usan para darle sabor al pisco, mezclando con una cucharada de miel¹⁸¹.

Iquitos, 13 de mayo de 1981

En la selva Huerequeque ha encontrado un maltratado asiento de un helicóptero que se ha estrellado ahí y lo ha traído con él como una especie de talismán¹⁸².

Iquitos, 14 de mayo de 1981

Conduje hasta donde Huerequeque para asegurarme de la escena que vamos a filmar hoy; sin embargo, su esposa me aconseja dejarlo dormir; estaba muy borracho, y si lo despertaba, iba a comenzar a tomar de nuevo¹⁸³.

Camisea, 30 de mayo de 1981

Hacia la tarde, llamé a todos de vuelta al trabajo, porque era mejor de esta manera y porque teníamos una tarea más importante, y Kinski fue muy cooperador. Yo alineé a muchos campas en el río, quienes, de acuerdo con una nueva escena que escribí, miran al agua durante días después de un accidente. Huerequeque, sin embargo, ha quedado tan borracho, como reacción a toda la confusión, que he tenido que cargarlo hasta su lugar en frente de la cámara, y cuando perdió la señal para actuar, Kinski gentilmente se paró sobre los dedos de los pies, sin zapatos, por fuera de cuadro. Con este gesto de camaradería hacia Huerequeque, Kinski estaba intentando mostrar su arrepentimiento¹⁸⁴.

Camisea – Sepahua – Pucallpa – Iquitos, 16 de junio de 1981

¹⁸⁰ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 200. TL

¹⁸¹ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 216. TL

¹⁸² Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 227. TL

¹⁸³ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 230. TL

¹⁸⁴ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 247. TL

El que se encontraba de mejor ánimo era Paul, quien se rio de manera tan ruidosa que todos los otros lo acompañaron. Sólo Huerequeque estaba muy silencioso y flaco, con ojos brillantes. Se encuentra afectado por la malaria¹⁸⁵.

Iquitos, 12 de julio de 1981

Huerequeque está en vías de recuperación, sin embargo, ha perdido peso¹⁸⁶.

Iquitos, 26 de octubre de 1981

En el Bar Huerequeque hubo otro altercado entre narcos, quienes se persiguieron entre ellos en motocicletas. La policía no vino, ellos no vienen a Nanay, a menos que haya un asesinato. Huerequeque me dio un vívido reporte, saltando de una moto imaginaria, aterrizando en una rodilla, sacando un revolver imaginario y disparando tiros detrás de los malhechores en la huida, su cara se distorsionó con rabia y determinación. Él conoce bien al asesino; el hombre siempre viene a comer a su bar¹⁸⁷.

A través de esta selección y montaje de escenas extraídas de los diarios de Herzog, podemos identificar lo que llama su atención y decide resaltar sobre Huerequeque. Estos fragmentos pueden parecer una recopilación aleatoria, sin embargo, esta serie de impresiones están relacionadas con la manera como es construido el personaje de Huerequeque en la película. En estas descripciones se menciona a Huerequeque dentro de un ambiente deteriorado y marginal, como el de su bar y entorno inmediato; esta marginalidad se deduce de la mención de objetos en estados y lugares extraños, acompañados de adjetivos sonoros, como “la averiada grúa de construcción continúa oxidándose en el césped desaliñado”¹⁸⁸. Por el otro lado, Huerequeque es mencionado en situaciones en las que siempre está presente el alcohol, y en las que está jugando trampas y triquiñuelas: roba bidones de gasolina y engaña a todos en las cartas, o se encuentra ebrio en varios momentos de la filmación. Huerequeque parece torpe e inhibido para desempeñar el papel en la película inspirado en su propia persona; sin embargo, siguiendo “su naturaleza” inventa historias sobre narcotraficantes y corrientes del río, o encuentra lianas olorosas en la selva. En esta descripción, además, es afectado por enfermedades tropicales. Es decir, en esta narrativa

¹⁸⁵ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 265. TL

¹⁸⁶ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 275. TL

¹⁸⁷ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 287. TL

¹⁸⁸ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 148. TL

de Herzog, Huerequeque no es alcanzado del todo por los beneficios de la civilización occidental. Este es descrito como una caricatura de sí mismo, dentro de un ambiente tropical, es atraído por aparatos en desuso, tiene rasgos machistas, su actuación es deficiente y requiere de la corrección tanto del mismo Herzog como de Kinski. Al final del libro, Herzog incluyó una lista de perfiles de las personas y lugares de la película en la sentencia “Huerequeque Enrique Bohórquez, dueño de un bar en el río Nanay, actuó como Huerequeque”¹⁸⁹.

Dentro de la perspectiva de este trabajo, es interesante justamente el circuito cerrado de esta última frase: “Huerequeque actuó como Huerequeque.” Aunque no es del todo cierta, porque Huerequeque no actuó como sí mismo, actuó como Herzog entendió que era él mismo; sería más apropiado decir que su personaje fue extraído de sí mismo para ser recuperado en forma de actuación. Dentro de esta extracción de la persona para su presentación como personaje, no todos los aspectos reconocibles de Huerequeque son llevados a su caracterización. Por ejemplo, sus propias narrativas e historias e incluso su capacidad para construirlas son dejadas de lado, y el personaje reincide en el lugar común del hombre tropical: borracho, irresponsable, tramposo, delirante y carismático.

Herzog se ha servido de este tipo de estereotipos para su construcción cinematográfica y narrativa, en tanto resalta el aspecto marginal de lugares como Iquitos o de personas como Huerequeque, para que el propio Herzog y el personaje principal de *Fitzcarraldo* transiten heroicamente por este lugar de frontera. El heroísmo del personaje y, en consecuencia, del director es directamente proporcional a la marginalidad del territorio por el que transitan, y por el exotismo de los personajes con los que se relacionan. Herzog enaltece su propio heroísmo al visitar y documentar a estos personajes y paisajes, dándoles énfasis románticos¹⁹⁰.

Puede ser posible que el Huerequeque de Herzog coincida con ciertos aspectos de Huerequeque, sin embargo, hay otros aspectos de su personalidad que son divergentes a la caracterización que hace el director alemán en sus diarios, en el guion

¹⁸⁹ Werner Herzog, *Conquest of the useless: reflections from the making of Fitzcarraldo*, 303. TL

¹⁹⁰ Ilan Buruma, 24-26.

original de *Fitzcarraldo* y en la película. Hablando de los heterónimos de Fernando Pessoa, Octavio Paz afirmó: “En uno o en otro caso, nos buscamos a nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos –señal de creación– descubriremos que somos un desconocido.”¹⁹¹ Pessoa reconoce sus heterónimos como personalidades con regiones divergentes y convergentes en una persona, sin embargo, dentro de esta deconstrucción y reconstrucción de sí mismo, hay una voluntad propia del acto creativo. A diferencia de Pessoa, Huerequeque tuvo que convivir a partir de su experiencia en *Fitzcarraldo* con un alterego creado por otro y reconocido públicamente como su persona y, hasta cierto punto, como un desconocido de sí mismo.

Huerequeque aparece en cerca de 43 escenas, entre los minutos 43 y 144, autorrepresentándose en un papel secundario dentro de la trama *Fitzcarraldo*. En general, su personaje interpreta acciones cómicas y de relajación dentro de la historia; este asume el rol de subalterno de Fitzcarraldo y le es instrumental a los intereses del protagonista, en tanto le sirve como intérprete o traductor del mundo de la selva y de los indígenas¹⁹².

En 18 escenas, Huerequeque es simplemente un observador de las acciones de Fitzcarraldo, un asistente o acompañante de sus actividades. En 16 escenas funge como intérprete del mundo indígena o hace las veces de traductor. El personaje también está asociado con la cocina y los alimentos, apareciendo diez veces en estos escenarios, en tanto es vinculado a la expedición como el cocinero del barco. En ocho de estas escenas, Huerequeque lleva una botella en la mano o está bebiendo alcohol. En cuatro, es deliberadamente machista y abusivo con las mujeres, pues manosea a las mujeres que hacen las veces de sus asistentes de cocina y pelea con otros hombres que las acechan. Solo en dos de las 43 escenas en las que aparece, las ideas e iniciativas de Huerequeque logran influir en la trama de la película. En una de ellas, el personaje sugiere halar el barco sobre la montaña con la energía de un motor y accionando el sistema de poleas inventado por Fitzcarraldo¹⁹³. En el guion original, Huerequeque dice: “vamos a prender el motor... pero en lugar de la

¹⁹¹ Octavio Paz, “Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo,” *Revista de la Universidad de México*, no. 3 (noviembre 1961), 7.

¹⁹² Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*.

¹⁹³ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minutos 1:56 y 1:58.

hélice, moverá la polea del ancla y la nave se trepará en la montaña por su propia fuerza”¹⁹⁴. En otra sección del guion, Fitzcarraldo celebra a Huerequeque tras proponer un sistema de troncos para facilitar el tránsito del barco sobre la montaña: “no eres un campesino... eres el borracho más refinado que jamás se tambaleó en la tierra de Dios”¹⁹⁵.

Huerequeque también es descrito como alguien perspicaz, pero que no es digno de confianza¹⁹⁶. Se trata de alguien que, eventualmente, tiene buenas ideas, pero que la mayoría del tiempo dispersa la atención con comentarios aleatorios y sin importancia, como cuando sugiere repetidas veces construir un túnel en la montaña¹⁹⁷. En pocos momentos, sin embargo, Huerequeque se refiere a sí mismo como un personaje efectivamente pensante: “hay momentos en que el cerebro de un campesino es bueno para algo” o “amigos, el motor está andando. Eso es lo que yo llamo trabajo cerebral”¹⁹⁸. Paradójicamente, en esos momentos en los que el personaje de Huerequeque interviene con sus propias propuestas, la trama de la película se mueve hacia adelante para cumplir los deseos del protagonista.

En varias secuencias, Huerequeque se pierde de eventos importantes por estar durmiendo o demasiado embriagado, como cuando la tripulación del barco abandona la expedición por temor a los jíbaros en el río Pachitea o cuando Fitzcarraldo ordena hacer hielo para dárselo a los indígenas en contraprestación por su ayuda¹⁹⁹.

Asimismo, Huerequeque es mostrado como un personaje de gran efusividad, que reacciona con gritos y advertencias ante el peligro o que abraza con gran emoción, dando saltos sobre sus compañeros en los momentos de éxito de la expedición²⁰⁰. En estas escenas, Huerequeque funciona como un amplificador de las emociones del personaje principal que, por el contrario, mantiene cierta frialdad en la mayoría de las situaciones, incluso en los momentos musicales de la película, especialmente

¹⁹⁴ Werner Herzog, *Fitzcarraldo, the original story*, 135

¹⁹⁵ Werner Herzog, *Fitzcarraldo, the original story*, 128

¹⁹⁶ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minuto 1:04.

¹⁹⁷ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minutos 1:32 y 1:38.

¹⁹⁸ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minutos 1:56 y 1:58. TL

¹⁹⁹ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minutos 1:23 y 1:49.

²⁰⁰ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minutos 1:42, 1:51, 2:09 y 2:24.

en la ópera, que hace las veces de caja de resonancia del estado emocional del protagonista²⁰¹.

Quizás, el rol más importante de Huerequeque en la película, en tanto que incide en la trama, más allá de ser un asistente de Fitzcarraldo, es el de ser un intérprete y traductor del mundo indígena y de la selva. A veces, interpreta la simbología de ciertos gestos indígenas, como cuando encuentran un paraguas flotando en el río y sugiere que es una advertencia²⁰², o cuando interpreta el silencio o los rituales de guerra de los jíbaros²⁰³. Huerequeque también hace las veces de guía que introduce a Fitzcarraldo a las costumbres locales, como cuando le cuenta la historia de los jíbaros y sus mitos²⁰⁴, o cuando lo invita a probar la bebida de yuca fermentada con saliva que han hecho los indígenas²⁰⁵. Huerequeque también hace de traductor simultáneo entre Fitzcarraldo y el cacique de los jíbaros, fungiendo como un articulador entre el mundo occidental y el mundo de la selva. En estas escenas, Huerequeque le cuenta al cacique sobre el proyecto de Fitzcarraldo de arrastrar el barco sobre la montaña con la ayuda de los indígenas. En otra escena, Huerequeque le traduce a Fitzcarraldo las palabras del cacique sobre las verdaderas intenciones de los indígenas al desamarrar el barco y conducirlo hacia los rápidos²⁰⁶. Tal vez, la escena más representativa del rol de intérprete de Huerequeque entre extranjeros e indígenas es la secuencia del baile al final de la película, donde esta danza abrazado a los indígenas con una botella de alcohol en la mano, al tiempo que toma masato de un objeto que parece un cuerno. La escena termina con Huerequeque acostado y durmiendo en el lodo²⁰⁷. En esta escena, por ejemplo, se reafirman las impresiones que escribió Herzog en su diario y que fueron interpretadas de manera casi literal por Huerequeque en la película.

Como afirmé anteriormente, el documental *El peso de los sueños (Burden of Dreams)* crea una analogía entre Herzog y su personaje Fitzcarraldo, y compara la

²⁰¹ Richard Leppert, "Opera, Aesthetic Violence, and the Imposition of Modernity: Fitzcarraldo," en *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, eds. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, and Richard D. Leppert (Berkeley: University of California Press, 2007), 99-119.

²⁰² Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minuto 1:11.

²⁰³ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minutos 2:03 y 2:04.

²⁰⁴ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minuto 1:15.

²⁰⁵ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minuto 2:00.

²⁰⁶ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minutos 1:34 y 2:19.

²⁰⁷ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minuto 2:04.

empresa colonizadora del personaje histórico con la compleja producción de la película. Huerequeque apenas aparece incidentalmente en el documental, sin embargo, en los diarios de Les Blank y Maureen Gosling, durante el rodaje, encontramos otra mención a Huerequeque y su bar:

Octubre 7 [1979]

Juana, la cocinera, tuvo descanso por el día, así que nos dirigimos hacia el humilde Bar Huerequeque para almorzar. Walter [Saxer] nos había mencionado que Huerequeque era uno de los personajes locales de Bellavista, el pequeño barrio cerca de las casas de la compañía de filmación. (Más adelante, *Huere* interpretaría el cocinero del barco de *Fitzcarraldo*). Comimos ceviche, que fue delicioso y bebimos cerveza peruana en grandes botellas heladas. Huerequeque hizo acto de presencia antes de aventurarse a la selva para cazar un tigre. Lanzó una piel seca de *paiche* (un enorme pez de agua dulce) en el suelo para que la viéramos. Gloria me dijo que las escamas servían perfectamente como limas de uñas. Guardé una de ellas... Walter admitió tener una diferencia filosófica básica con Werner sobre el guion, que aún estaba sufriendo cambios. Él sintió que Werner estaba viniendo a Perú con ideas preconcebidas sobre cómo los nativos deberían ser, sobre cómo la selva debería ser, etc... que lo estaba deteniendo de explorar las historias y los detalles que existen en el país. Walter ha pasado mucho más tiempo que Werner involucrándose en el país y estaba emocionado sobre su rico e inexplorado potencial. Él sintió que Werner estaba cometiendo un gran error al no estar abierto a ese potencial²⁰⁸.

Aunque este diario de filmación reincide en una apreciación estereotípica de Huerequeque, humilde, marginal y aventurero, las diferencias descritas como filosóficas entre el productor Walter Saxer y el guion de Herzog pueden ayudarnos a comprender y a afirmar que el papel de Huerequeque fue escrito desde una concepción que Herzog tenía sobre el Perú, en general, y sobre Huerequeque, en particular. Este aspecto tiene mayor importancia si consideramos la relevancia que la película *Fitzcarraldo* ha ganado en el imaginario del Amazonas y, en especial, dentro de la cinematografía representativa de la región amazónica. En su estudio sobre el cine en y sobre la Amazonía, Stephen Nugent afirma que los vacíos de la historia occidental, en esta región, han permitido que directores como Herzog completen

²⁰⁸ Maureen Gosling, 121. TL

esas zonas de incertidumbre fáctica a partir de la fantasía, por no decir de la preconcepción²⁰⁹.

Es importante resaltar que las participaciones de Huerequeque, primero en la producción de *Aguirre, la ira de Dios* y, luego, en *Fitzcarraldo*, influyeron tanto en su vida como en la construcción de sus relatos posteriores. Incluso la notoriedad que adquirió, a partir de su participación en estas y otras cintas, ha oscurecido su propio carácter como autor, en Iquitos y en el Perú.

En una secuencia que grabé en Iquitos en el año 2010, por ejemplo, Huerequeque sale de su casa, y un desconocido lo reconoce y lo saluda, a lo que Huerequeque responde irónicamente: “si todos los que me saludan me dieran 50 centavos, estaría rico”²¹⁰. En otra grabación, del año 2013, Huerequeque es señalado desde un altoparlante que funciona como una especie de estación de radio local en la plaza de Bellavista, entre su casa y su bar:

Le están haciendo un bonito reportaje a uno de los personajes importantes de Nanay, a don Enrique Bohórquez de Liguori, uno de los personajes más importantes que está en Nanay, que ha participado precisamente en la película *Fitzcarraldo* en el año de 1982. Ahí está don Enrique Bohórquez de Liguori, se están haciendo unas tomas. Ahí en la plaza le están filmando para una cadena mundial, le están filmando aquí en la plaza, porque él era protagonista también, de esa película donde participó como actor principal, Klaus Kinski y Claudia Cardinale. Don Enrique Bohórquez de Liguori participó en esta película *Fitzcarraldo*, en el año de 1982 y don Enrique ya tiene su edad, pero es un gran personaje del sector de Bellavista, Nanay²¹¹.

Aunque los vecinos están habituados a ver a Huerequeque transitando todos los días por esta plaza, es por lo menos curioso que el locutor quisiera rescatar la presencia de Huerequeque ante una cámara. El locutor menciona a Huerequeque justo cuando está siendo grabado en la plaza y señala su relevancia precisamente por

²⁰⁹ Stephen Nugent, *Scoping the Amazon: Image, Icon, Ethnography* (Walnut Creek: Left Coast Press, 2007), 192-218.

²¹⁰ Parlante, grabación del autor, [enero. 2010](http://www.huerequeque.net/cortes/parlante/). Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/parlante/>

²¹¹ Parlante, grabación del autor, [enero. 2010](http://www.huerequeque.net/cortes/parlante/). Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/parlante/>

aparecer ante otra cámara. Esta secuencia nos muestra, de alguna manera, que Huerequeque es asociado a sus actuaciones cinematográficas y que públicamente no es conocido como autor. En las múltiples caminatas y grabaciones que hice con Huerequeque en Iquitos y sus alrededores lo anterior fue una constante: Huerequeque era saludado en la calle por diversas personas por su actuación en *Fitzcarraldo*.

En una de las grabaciones que hice en el año 2010, íbamos en un bus con Huerequeque desde su casa en el puerto de Nanay hasta el mercado en Belén. Uno de los pasajeros del bus reconoció a Huerequeque y empezó a hablar con nosotros sobre *Fitzcarraldo*. Nos contó que él y varios miembros de su comunidad participaron de la producción llevando a cabo diferentes trabajos, desde servir como extras en varias escenas hasta cargar cables y luces. Al día siguiente, este hombre, llamado Juan Aricari, nos invitó a ir a su comunidad, del otro lado del río Nanay, en la comunidad Cocama de Santo Tomás, para realizar una proyección de la película²¹².

El día de la proyección de la película hice entrevistas con Ricardo Manihuari y Enrique Manuyama, quienes trabajaron en *Fitzcarraldo* en distintas actividades dentro de la producción²¹³. A pesar de que habían pasado casi treinta años, ninguno de ellos había visto la película. Este aspecto es fundamental para entender la lógica colonial que una producción cinematográfica puede tener en un lugar como Iquitos, en donde la distribución cinematográfica es limitada y la gran mayoría de los participantes de una producción nunca llegarán a ver el resultado de su trabajo.

De alguna manera, la producción de la película es análoga a la lógica de una economía extractiva, en donde la materia prima es exportada de un territorio específico, pero el producto elaborado a partir de esa materia no tiene retorno²¹⁴. Este producto es generalmente consumido en el extranjero, dado que el incremento en su valor

²¹² Proyección Cocama, grabación del autor, enero, 2010. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/proyeccion-cocama/>

²¹³ Enrique Manuyama y Ricardo Manihuari, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-enrique-manuyama-y-ricardo-manihuari/>

Proyección Cocama, grabación del autor, enero, 2010. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/proyeccion-cocama/>

²¹⁴ Stephen Bunker, 32.

económico hace que las personas que trabajaron en su producción no puedan acceder a él. En este caso particular, la materia prima son las historias y personas reales que sirvieron para construir el guion, pero también, el trabajo y la presencia de los cientos de personas, y locaciones de Iquitos y alrededores que le dieron un aspecto de credibilidad histórica a las imágenes. Por otro lado, el producto elaborado en forma de película, banda sonora (*soundtrack*), ediciones impresas de diarios o guion, el cual fue convertido en libro, tampoco retornó a Iquitos como bienes culturales. De acuerdo con varios trabajadores que entrevisté, la película se proyectó por poco tiempo en un teatro central de Iquitos, razón por la cual la gran mayoría de personas que trabajaron en el filme nunca lo vieron. Esta situación no es responsabilidad exclusiva de un director o productor de cine, más bien, habla del contexto en el cual la película se produjo, amparada en un circuito de distribución especializada y comercial en Europa y Norteamérica, y en algunas pocas ciudades fuera de ese eje. Es, en este contexto, que puedo afirmar que *Fitzcarraldo* tiene un sentido instrumental, y que se extiende a la participación como actor de Huerequeque en la película.

Al preguntarle a Ricardo Manihuari si había visto o no la película *Fitzcarraldo*, él me respondió:

En una oportunidad, exhibieron la película acá en el cine... No me acuerdo en cuál de los cines aquí en Iquitos, pero no logramos ir nosotros porque era muy difícil ingresar, había mucha gente²¹⁵

De una manera un poco más explícita, Enrique Manuyama me dijo:

Yo no he logrado verla, porque cuando llegué acá... la habían pasado por cine Iquitos... No nos hemos visto ahí nosotros, trabajamos sí, con todos los actores trabajamos, pero no nos hemos visto, yo inclusive no me he visto ahí... Yo pienso que la película nos ha hecho un bien porque todos trabajamos, hombres y mujeres trabajamos, aquí, cuando fue la filmación en esta zona... O sea que existimos todavía desde ese año, desde el 80, porque en el 80 ha venido la compañía de película ²¹⁶.

²¹⁵ Enrique Manuyama y Ricardo Manihuari, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-enrique-manuyama-y-ricardo-manihuari/>

²¹⁶ Enrique Manuyama y Ricardo Manihuari, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3,

En esa oportunidad, la proyección de *Fitzcarraldo* la organizamos en una casa de la comunidad Cocama de Santo Tomás. Para ver la película fue necesario prender una planta eléctrica, dado que en ese momento no había servicio de electricidad. Durante la proyección, la película hizo las veces de evento de reunión, y funcionó como catalizador de memorias del pasado y autorreconocimiento. Sin duda, el momento más intenso de esa proyección fue cuando el grupo de espectadores reconoció dentro de una escena de *Fitzcarraldo* a varias de las personas que hicieron de extras²¹⁷. En la escena, varios hombres hacen las veces de presos que se asoman por la ventana de una celda y tiene resonancias con las imágenes que se produjeron en la región durante la época del caucho²¹⁸. Más importante aún que las evocaciones que el cine pueda tener en la historia de un lugar, es el hecho de ver la película *Fitzcarraldo*, con todos los problemas que pueda tener, como un vehículo que permite generar nuevos espacios de encuentro y discusión. Se debe reconocer, además, que la película sigue actuando como un medio que conecta distintas comunidades y genera un intercambio cultural entre ellas.

1.3 Otras actuaciones

Años después de la experiencia de *Fitzcarraldo*, Huerequeque fue invitado por el productor Walter Saxer para realizar otra película, a finales de la década de 1980. Esta vez la producción se llevó a cabo en un pueblo en las montañas de Suiza y fue dirigida por Urs Odermatt. La película fue traducida al español como *La felicidad comprada* (*The Bride of Orient*, en inglés), pero su título original en alemán es *Gekauftes Glück*.

Huerequeque se refiere a su participación en esta cinta de la siguiente manera:

Fui a filmar otra película en Suiza, se llama *La felicidad comprada*, ¡me contrataron... Pah!, Salgo a escena de vagabundo ¿no?, *stop*... un cholito que llegaba, pues... y le estoy quitando la chamba a actores, que ellos, aunque sea gratis,

<http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-enrique-manuyama-y-ricardo-manihuari/>

²¹⁷ Ver imagen 10. Extras de presos en *Fitzcarraldo*.

²¹⁸ Ver imagen 11. Indígenas presos en la Casa Arana en la época del caucho.

quieren figurar. Ahí trabaja Herzog, también como actor... Entonces, al quitarle la chamba a ellos, ellos decían, “bueno el cholo se va”. Lo botan al cholo²¹⁹.

Saxer complementa:

Después, en el 87, 88, produje una película en Suiza y los suizos eran incapaces de encontrar un actor para un papel de un vagabundo... No lo encontraban, entonces, yo le he dicho al director, un joven suizo, “tengo a mi compadre en el Perú”. Y lo trajimos. Lo hemos metido en un pueblecito en las montañas de Suiza a hacer el papel de un vagabundo. Lo hizo muy bien... [La película] se llama *Felicidad comprada*, la historia de un agricultor que no encontró mujer y compró a una tailandesa... La llevó a su casa en un pueblecito chiquito y era un escándalo. Y Huerequeque hizo el papel de vagabundo, cada pueblo tiene su vagabundo²²⁰.

En la película, Huerequeque volvió a representar a un personaje marginal y secundario que, sin embargo, tiene una caracterización convincente²²¹. Para esta configuración de Huerequeque como actor, es importante decir que, así como el personaje de cocinero en *Fitzcarraldo*, el vagabundo en *La felicidad comprada* es un papel que no necesita actuación, sino que se vale de la apariencia o la idiosincrasia de Huerequeque para el papel, es decir, se vale de él para una no actuación y una autorrepresentación. Es llamativa la afirmación del productor Walter Saxer, quien dice que no fue posible encontrar un actor en Suiza que hiciera el papel de vagabundo, lo que hace pensar que, si nadie podía actuar como vagabundo, entonces él traería uno que pudiera representarlo: Huerequeque. La trama de la película funciona bajo una lógica similar, dado que un granjero suizo no consigue una esposa en su entorno inmediato, entonces decide importar a una mujer de Tailandia.

Es preciso aclarar que, aunque estos papeles que Huerequeque tuvo en las cintas mencionadas fueron problemáticos en un sentido estético y ético, las experiencias de intercambio cultural, la posibilidad de viajar y conocer otros lugares, así como de tener un contacto con el mundo europeo, fueron muy valoradas por Huerequeque.

²¹⁹ La felicidad comprada, grabación del autor, agosto, 2013. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/la-felicidad-comprada/>

²²⁰ Walter Saxer, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/> minutos 7-10.

²²¹ Ver imagen 12. Huerequeque en *La felicidad comprada*.

Como profundizaré en el siguiente capítulo, estas experiencias influyeron en la producción de sus historias.

Huerequeque tuvo otra oportunidad de participar en una película de Herzog, *Cobra verde*, que fue filmada en Colombia, Brasil y Ghana. En conversaciones iniciales con el equipo de Herzog, Huerequeque entendió que iría a Colombia para hacer un pequeño papel, aunque en el proceso fue desvinculado por razones prácticas. La escena en la que Huerequeque iba a aparecer fue realizada por otro actor natural que Herzog y compañía encontraron en Colombia, quién haría las veces del dueño de un bar²²². Para Huerequeque este evento significó una gran desilusión y fue, en gran medida, su última aspiración en su carrera como actor.

Saxer y Vignati, respectivamente, hablan de este episodio de la siguiente manera:

Sabía que íbamos a hacer otra película en Suramérica con Herzog, filmada en Colombia y en África, y había una parte que era prácticamente para él [Huerequeque] y Herzog no quiso saber más nada... Porque yo le había dicho, “bueno, hay una posibilidad que te venga a buscar”. Y para él fue una gran decepción que no lo hubiéramos llamado... Herzog es un tipo un poco resentido, tal vez, porque yo lo había forzado a contratar a Huerequeque... Herzog a veces también es muy poco profesional en las maneras como hace el *casting* de una película²²³.

La escena que se filma en Colombia muestra al personaje cuando está en el bar, ese personaje iba a ser Huerequeque. Se quedó un poco frustrado, digámoslo así, pero tranquilo porque es su temperamento... De repente [problemas de] costos. No lucraba llevarlo desde acá, alojarlo allá, era más fácil contratar a un actor o un personaje del mismo sitio, ¿no? En la película está muy bien el actor colombiano que hace ese personaje²²⁴.

Finalmente, Huerequeque participó en la cinta *Amazónico soy*, producción peruana, de carácter documental y en formato de reportaje, del director José María Salcedo, radicado en Lima, en la que Huerequeque de nuevo se autorrepresenta como el ac-

²²² Ver imagen 13. Actor natural en *Cobra verde*.

²²³ Walter Saxer, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/> minutos 12-13.

²²⁴ Jorge Viñati, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-jorge-vignati/> minuto 9.

tor de *Fitzcarraldo* y narra algunos apartes de su participación en la cinta. En otras secuencias, Huerequeque les habla a los niños de un colegio de Iquitos asumiendo un papel de hombre mayor, conocedor de la Amazonía²²⁵.

Huerequeque era buscado con frecuencia por visitantes ocasionales que se acercaban a su bar, interesados en escuchar historias alrededor de la producción de *Fitzcarraldo*. Algunos de estos encuentros pueden verse en internet, reforzando los prejuicios y estereotipos, presentes tanto en la película como en aquellos que traen los turistas. El espacio público del bar, así como una actitud siempre amigable de Huerequeque, han permitido la multiplicación de esos encuentros fortuitos, en donde él suple las expectativas del viajero, ofreciendo anécdotas simpáticas de los tiempos de la filmación. Según cuentan, Huerequeque también ha aparecido en reportajes, pequeños documentales y programas de televisión a lo largo de estos años, que insisten en la mirada común del turista, sin profundizar en la persona de Huerequeque más allá de su participación en *Fitzcarraldo*.

María Luisa Escobar, vecina y amiga de Huerequeque por muchos años, y compañera en el set de *Fitzcarraldo*, complementa la manera como Huerequeque es percibido como actor:

Lo conocí cuando yo era una niña, cuando vine en una balsa a vivir acá, en esta ribera. Yo era una niña, también vendía ahí con mis padres, mis fuanes, mis tamales... y tanta cosa que hacían nuestros padres para trabajar junto con ellos. Entonces, yo conocí a este hombre cuando por primera vez vino acá, a la orilla, a poner una balsa para vender comida, ¿no? De ahí, poco a poco se acomodó donde está su *restaurant* y hasta ahora está ahí. Él trabajó antes, su esposa y él trabajaron con comida, así como en un *restaurant*. Y ahora, ya pues, está viejo, secho y borracho, le buscaron... Él también es muy hablador, igual que yo, ¿no? Él también es muy amigable. A partir de eso, ellos se han hecho amigos. De esa manera también trabajó en la película, como actor. De esa manera conozco a Huerequeque... Bueno, él era el jefe cocinero en la película, él trabajaba de jefe... Él nos ordenaba para cocinar, hace ver que nos quiere manejar, yo peleo ahí...

²²⁵ Ver imagen 14. Huerequeque en *Amazónico soy*.

Usted sabe cómo es la película, la película solamente es fantasía... Creo que hay una toma que él va a querer tocarme y yo peleo, algo así²²⁶.

Zoraida, su hija, complementa:

Le proponen a Huerequeque –por lo que es así carismático, chistoso– hacer una toma, ¿no? Y sale okay, “entonces, tú vas a reemplazar a Resortes”, [le dicen]... Ahí es donde le hacen firmar su contrato... Le dicen cuánto va a ganar, todo... Como él es pues, aventurero, no hay problema... No le pagaron mucho, pero él ha hecho un papel realmente de primera. Era un actor secundario, pero al hacerse la película, uno de los más famosos era él... Entonces hizo las escenas y se filmó la película otra vez, se empezó a rodar otra vez la película... Entonces el Huerequeque reemplazó [al otro actor] e hizo un papel muy bueno... Herzog le elogiaba bastante porque era muy natural, decía... Desde entonces, salió a la fama, esa es su historia con *Fitzcarraldo*... Prácticamente no ha cambiado, él como es humilde, siempre le gusta hablar... Él está igual, le ha cambiado la fama, pues, también... Ahora ya la gente le conoce, las personas que están en otro lado le conocen, siempre vienen a verle, a visitarle, quieren conocer... siempre con su chispa de chistoso... Tiene una aspiración de hacer otras películas, ¿no?... Escribe mucho, entonces sabe muchas historias de la selva que quiere plasmar en una película... Esa es su vida de él, esa es su vida, él vive pensando en la actuación, pero no hay oportunidad... A pesar de que está a su edad, siempre tiene sus chispas de querer hacer... Él siempre como que quisiera hacer otra película, un segundo *Fitzcarraldo*, dice. Eso es lo que quiere él en su vida²²⁷.

Sin duda alguna, la experiencia cinematográfica que resultó ser más influyente para Huerequeque fue su aparición en *Fitzcarraldo*. Esto puede confirmarse en el collar de dientes de caimán que usó en la producción, que sigue conservando como si se tratara de un talismán. Huerequeque decidió usar el collar para algunas de las grabaciones que hicimos en el año 2013 y que pueden verse en los registros audiovisuales de sus historias²²⁸. De igual manera, Huerequeque y su familia siguen guardando fotos, afiches y otros materiales alusivos a *Fitzcarraldo* en el mismo lugar en el que guardan su álbum familiar. También tienen recuerdos del equipo de trabajo y

²²⁶ María Luisa Escobar, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver entrevista en Cuadro 3 <http://www.huerequeque.net/entrevistas/maria-luisa-escobar/> minutos 4-6.

²²⁷ Zoraida Bohórquez, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/> minutos 14-18.

²²⁸ Ver imagen 15. Huerequeque con el collar de la producción de *Fitzcarraldo*.

los acontecimientos del rodaje, que se entremezclan con los recuerdos de eventos familiares. De alguna manera, la producción y los días de su participación en *Fitzcarraldo* lograron instalarse en los afectos de Huerequeque y su familia, y guardan con ellos cierta relación nostálgica.

Aunque su participación en el cine es recordada con orgullo y felicidad, también trae recuerdos no tan agradables, como la decepción que Huerequeque sintió por su desvinculación de *Cobra verde*. También existe una relación importante de dependencia, cuando Huerequeque y su familia no conciben la actuación como una actividad profesional que necesita formación y una agencia propia, sino como un don natural que es apreciado y utilizado dentro de una producción realizada por un agente externo. Esta condición de actor natural es nombrada por Huerequeque cuando se llama a sí mismo un actor espontáneo. En este sentido de espontaneidad siempre es necesaria la operación de un agente externo que no solo lo invita a participar en una película, sino que también educa y valida la actuación:

No he estudiado nunca... yo tengo poca educación. No he estudiado arte escénico ni cosa parecida. Pero me probaron... me enviaron a Los Ángeles... este es el cholo que necesitan. Y entré. Claro pues, yo no te voy a decir que soy un actor, soy un espontáneo, que guiado por la educación que me daba Herzog y sus consejos, poco a poco me fui inventando... Exhibieron la película y presentaron a los actores, salí pues, yo soy el que le hace la parte cómica... Como dice Herzog, el que le "da sabor", el que ha echado el ajo, la pimienta a la comida... Pero imaginar haber estado en la miseria, porque actor no soy, soy un espontáneo... Ellos te han educado, ¿no? ¿yo que sabía de cine? Primera vez en mi vida... Como dice Herzog, "bueno, él ha nacido así". "Huerequeque ha nacido así, él no necesita haber estudiado arte escénico, nació así"²²⁹.

A pesar del carácter secundario de los papeles de Huerequeque en los filmes mencionados, algunas escenas en ellos me permiten especular que este tendría las condiciones necesarias para haberse formado como actor profesional y tener una carrera en la actuación. Sin embargo, parece que el cine no fue, en realidad, un interés particular, sino una oportunidad que supo aprovechar. No sucedió así con la crea-

²²⁹ Huerequeque actor, grabación del autor, enero, 2010 y agosto, 2013. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/huerequeque-actor/>

ción de cuentos y poemas, que fue una actividad constante a lo largo de varias décadas de su vida y que, a diferencia de la actuación, sí presentó una convicción y persistencia, como elaboro en el siguiente capítulo. En este capítulo, también mostraré cómo sus experiencias en el cine tuvieron repercusiones posteriores en la creación de sus relatos, aunque contribuyeran a enmascarar su dimensión de autor debajo de las caracterizaciones que los cineastas crearon para él.

CAPÍTULO 2

Huerequeque, autor

La obra narrativa de Huerequeque está compuesta por poemas y relatos orales y escritos, algunos de ellos mecanografiados, que he documentado y analizado en el contexto de este proyecto de tesis. En algunos casos, el análisis del relato o el poema se basa en la versión mecanografiada y, en otros, en las diferentes grabaciones en video que realizamos en los años 2008, 2010 y 2013. En estos relatos se puede ver la manera como Huerequeque incorpora la cultura de la selva, la cual recoge en su proceso de migración a la Amazonía. Sus creaciones también las analizo como ejercicios de elaboración de traumas y de experiencias difíciles en este transcurso migratorio, que coincide con un viaje de la infancia a la adultez. Como se verá en los distintos ejemplos, estos relatos se basan en la tradición oral, específicamente en concatenaciones de narraciones de un personaje que cuenta algo a otro y este a otro. Finalmente, las narraciones ejemplifican la manera como el lenguaje sirvió como una herramienta de adaptación y supervivencia en el complejo mundo de los colonos en la selva peruana. En este capítulo haré un recorrido por varios de estos cuentos y poemas a través de un análisis concéntrico de ellos, es decir, analizando los elementos narrativos y poéticos presentes en ellos, con la intención de explorar la perspectiva de un colono y migrante de la Amazonía como relator de su propia historia y la de su contexto.

2.1 Obra narrativa

Chola fiel es un relato que conseguí grabar con Huerequeque en tres momentos diferentes: uno en 2010 y dos en 2013²³⁰. También existe una versión mecanografiada, acompañada por un glosario que Huerequeque me permitió fotografiar, y que sirvió de base para su publicación²³¹. Entre las versiones habladas y la versión escrita se obtienen informaciones complementarias sobre esta historia.

Huerequeque, "Chola fiel" versiones 1, 2 y 3, entrevista con el autor, enero, 2010 y agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/chola-fiel/>

²³¹ Enrique Bohórquez, "Chola fiel", 94-101.

En su versión escrita, la historia está fechada en el año de 1947, en Puerto Inca, Río Pachitea. En las versiones en video, Huerequeque relata que tenía 16 años y se encontraba cuidando las cosas de su patrón, en Puerto Inca, cuando presenció el momento en que una mujer muerta era cargada “como una diosa”²³² y “como una santa”²³³ sobre una tarima, mientras un hombre muerto era arrastrado “como un perro”²³⁴. Huerequeque afirma que la mujer prefirió “la muerte antes de bajarse el calzón”²³⁵ y que tal imagen lo llevó a escribirle un cuento a la mujer.

Chola fiel tiene un primer narrador que introduce un evento, dentro del cual, un segundo narrador cuenta la historia central. El primer narrador es el líder o patrón de un grupo de hombres que, enfrentados a una tempestad en el río, decide pasar la noche en un tambo (refugio) en la orilla. En la noche, el narrador escucha un grito en la selva y, al preguntarle al boga (guía y conocedor de los ríos) de qué se trata, este le cuenta la historia de la chola fiel. En esta segunda narración, el boga, llamado tío José, cuenta la historia de una mujer llamada Peta, que tras quedar embarazada de un regatón²³⁶ y ser abandonada por este hombre, se va a vivir con Manuel, hijo de la curandera Misha, quién atendió su parto. Peta y su hija la Pauchita, en compañía de Manuel, se van a trabajar a un shiringal (campo cauchero). Pasado algún tiempo, Juan, el hermano de Manuel, se reúne con ellos en el shiringal. Tras algunos meses de convivencia, Juan asesina a Peta, cortando su cabeza en dos con un machete, tras no conseguir abusar de ella, y después se suicida con un disparo en la cabeza. El cuento termina cuando el segundo narrador, tío José, le confiesa al primer narrador que Peta era su única hija.

La figura del boga, a quien el primer narrador describe como un guía locuaz y conocedor de los ríos, tiene similitudes con el personaje de Huerequeque en *Fitzcarraldo* que, como mencioné anteriormente, es el guía, e intérprete de las señales y símbolos del mundo de la selva. El tío José se describe a sí mismo como un “huasho” o

²³² Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 95-101.

²³³ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 95-101.

²³⁴ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 95-101.

²³⁵ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 95-101.

²³⁶ Regatón es una palabra que probablemente viene del término en portugués “regatão”, y se refiere a los comerciantes que llevan mercancías a través de los ríos y los intercambian por materias primas, o los venden a distintas comunidades de colonos e indígenas en regiones apartadas, generalmente cobrando sobrepuestos por los productos que comercia y generando vínculos de deuda con las comunidades con las que comercian. Guido Pensano, 57-58.

huérfano, quién ha perdido todos sus vínculos familiares y que nació, se crió y espera morir en una canoa: “mi madre me parió en una balsa, en otra me crié, que quizás en otra he de pelar el ojo... soy huasho en este mundo, patrón, tuve una mujer, pero la maldita me adornó, tanto que cuando entraba en el monte seguro que me enredaba”²³⁷. Misha, la partera y curandera, tiene un hijo biológico, Juan, y uno adoptado, Manuel, quienes antagonizan como el asesino y el esposo de Peta. Misha también cuida y recibe a la hija de Peta, tras ser abandonada por el comerciante que la embarazó.

En *Chola fiel*, Huerequeque describe la selva de manera contradictoria, por un lado, dice de ella que “la tempestad con fuerza azotaba a ese infierno que se llama Selva”²³⁸, para después afirmar que tenía “paisajes de incomparable belleza”²³⁹; y también, que “el aire traía el aromático olor del cedro, la vainilla y las orquídeas”²⁴⁰. Esta polaridad, que se expresa en el carácter de la selva, se extiende a los antagonismos y afinidades entre los personajes principales de la historia: Peta y Misha, quienes comparten ser madres solteras y “buenas cholos”²⁴¹, aunque la una hace las veces de santa y la otra de bruja. Peta, la mujer embarazada y abandonada por el regatón (comerciante de los ríos), es antagónica a la madre biológica de Manuel, quien lo abandona, para irse con un marinero²⁴².

En el cuento aparece el personaje del curandero, mago o chamán, esta vez personificado por Misha, quien, además, hace las veces de partera:

Sabía curar con ícaros [embrujo] y yerbas el Asna-manchari [miedo y fiebre], la amada de tunche [enamoramiento del muerto], el cunga-tuyo [Hueso que ponen los brujos en la garganta], la quicha con sangre [diarrea con sangre], el patco [úlceras en la boca], el quita-muro [sarampión], la poshequería [anemia] y muchas más. Sabía convidar la purga de tohé, shiro—sanango, ayahuasca, yahuar-piripiri, chuchuhuasi, ojé, sangre de grado y sabía las dietas de todas ellas”²⁴³.

²³⁷ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 95-101.

²³⁸ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 95-101.

²³⁹ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 95-101.

²⁴⁰ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 95-101.

²⁴¹ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 95-101.

²⁴² Ver Cuadro 7. Antagonismos y similitudes en *Chola fiel*.

²⁴³ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 99.

Dos imágenes presentes en *Chola fiel* son, por un lado, la tempestad en el río y, por el otro, el intento de violación y el asesinato. De alguna manera, la imagen ambiental del río convulso tiene una resonancia dentro del conflicto interno de Juan, al desear a su propia cuñada. Es importante resaltar que el deseo sexual de Juan, así como su impulso asesino, es explicado por los “ícaros” o embrujos del Sacha-runá, espíritu del monte, y protector del árbol de la Lupuna. El final de ambos personajes, la mujer fiel y el asesino, también son similares y antagónicos. La cabeza de la mujer es, primero, partida en dos y, después, es unida con una manta. Mientras que la del asesino “voló en mil pedazos”²⁴⁴.

La Pauchita, hija de Peta y “mudo testigo de lo que pasaba”²⁴⁵, queda como un personaje triplemente huérfano en la historia; primero, por el abandono de su padre blanco (el comerciante), después, por el asesinato de su madre chola (mestiza) y, luego, por el narrador que, más allá de decir que fue testigo del asesinato de su madre, no la vuelve a mencionar.

El cuento finaliza con esta frase, a manera de moraleja o conclusión: “como hay blancas que no aflojan, cholos también lo hay”²⁴⁶, llevando a pensar que la fidelidad no es una virtud exclusiva de las blancas y que las cholos, además de ser brujas y putas, también pueden ser santos y diosas. Es factible rastrear una posible ansiedad ante la sexualidad; en este caso, la cercanía al evento de la infidelidad es castigado simbólicamente con la amputación de la cabeza, tanto de la mujer que resiste como del hombre que realiza el intento de abuso y posterior asesinato.

En el relato *Indio malo*, Huerequeque retoma estos elementos de castración simbólica, pero los ejecuta dentro del relato de manera literal. En este caso, a través de la ablación del clítoris del personaje femenino y de la castración de uno de los personajes masculinos. Aunque dentro de los papeles que Huerequeque me facilitó no se

²⁴⁴ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 101.

²⁴⁵ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 101.

²⁴⁶ Enrique Bohórquez, “Chola fiel”, 101.

encontraba la versión escrita de este cuento, esta historia también fue recurrente en las grabaciones que hicimos²⁴⁷.

A partir de las tres versiones orales de *Indio malo*, existentes en video, pude reconstruir el relato, reiterando la estructura narrativa antes descrita anteriormente, es decir, narraciones que se incluyen una dentro de la otra a través de varios narradores que hablan en primera persona. El primer narrador es el propio Huerequeque, quien cuenta un evento de su vida, que no sabemos si es ficticio o real²⁴⁸.

Durante nuestras conversaciones, Huerequeque me contó que en los días en que prestó servicio militar en el ejército, al llegar a ser sargento, nunca permitió que sus subordinados fueran maltratados. En esa época conoció a un indio que, en algunas versiones, era hijo de padre español y de madre indígena, y, en otras, era hijo de madre española y de padre indígena, al que le decían Indio bonito por su talla y apariencia física, y por tener las orejas agujereadas.

A partir del relato de esta primera sección de la historia, Huerequeque asume la voz, en primera persona, del segundo narrador, quien es un regatón. El regatón narra que va en su lancha con su socio y compadre Aurelio, llevando mercancías por un río, cuando entran en el territorio de un indio malo, apodado Poronchoro, quien acostumbraba asesinar a los comerciantes que entraban en su territorio. Una vez en territorio achuan, los comerciantes deciden ir a cazar al amanecer, cuando son interceptados por un grupo de indígenas con carabinas, que los detienen y los amenazan con fusilarlos. Entre ellos, aparece un indio, que antes de asesinar al narrador con un rejón (lanza), abraza al regatón y le dice que es Poronchoro, el mismo indio al que defendía de los maltratos de otros oficiales en el ejército. Este evento da paso a una tercera narración, en la que Poronchoro explica “porqué la cabra volvió al monte”²⁴⁹, es decir, las razones por las que volvió a su tribu.

²⁴⁷ Huerequeque, “Indio malo” versiones 1, 2 y 3, entrevista con el autor, enero, 2010 y agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/indio-malo/>

²⁴⁸ Ver Cuadro 8. Estructura narrativa genérica de los relatos de Huerequeque.

²⁴⁹ Huerequeque, “Indio malo” versiones 1, 2 y 3, entrevista con el autor, enero, 2010 y agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/indio-malo/>

Poronchoro cuenta que volvía del Chimborazo trayendo oro y ahorros para buscar a su novia, una maestra, cuando fue avisado por el patrón de que la mujer se había fugado con el almacenero. Al ir a buscarla en compañía de sus sobrinos, la encontró con su amante bajando por el río, en una balsa que atracó casualmente, o gracias a la acción de los espíritus del monte, en el lugar donde Poronchoro los estaba espiando. La narración incluye una detallada escena en la que la pareja se encuentra teniendo relaciones sexuales. Poronchoro interrumpió a la pareja y asesinó al hombre, atravesando su cuerpo con una lanza; en la segunda versión oral, además, deshuevó al amante de un machetazo. Procedió a cortar el clítoris de la mujer y, a continuación, lo lanzó al agua en compañía del cuerpo sin vida del amante, en donde, tanto clítoris como cadáver, fueron comidos por las pañas (pirañas). Después dice que “cuando le iba a tasajear las tetas, más pudo el amor que sentía por ella que la perdoné”²⁵⁰. Al final del relato y como castigo final para la mujer, Poronchoro cuenta que el brujo de su tribu le dobló los talones para que la mujer no pudiera volver a su tierra.

La ablación de la mujer en *Indio malo* podría estar relacionada con la mutilación simbólica de las Amazonas como figuras mitológicas, tanto en la crónica de Gaspar de Carvajal, como en otros textos antiguos. Estos personajes femeninos, ideados por autores masculinos e iguales a los hombres en las artes de la guerra, se extraían un seno para ser diestras con el arco y la flecha. Aunque en distintas tradiciones mitológicas la sexualidad de estas mujeres es libre, su contacto con los hombres se desarrollaba a través de cortos periodos de relaciones sexuales, seguidos de largos periodos de aislamiento entre grupos únicamente de mujeres. Esta figura femenina se puede interpretar como un espejo de algunas figuras masculinas descritas por Huerequeque, por ejemplo, en *Chola fiel*, dado que los hombres en sus historias permanecen en aislamiento entre ellos y se encuentran ocasionalmente con las mujeres para tener relaciones sexuales, embarazarlas y, después, abandonarlas.

En el mito de las Amazonas, sus múltiples traducciones y transculturaciones, se reproduce una identidad cambiante de las mujeres guerreras: aparecen como perso-

²⁵⁰ Huerequeque, “Indio malo” versiones 1, 2 y 3, entrevista con el autor, enero, 2010 y agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/indio-malo/>

najes iguales o superiores a los hombres en batalla, como personajes hostiles y amenazantes, y como personajes divinos y deseables. A veces son representadas como mujeres seductoras y, otras, como mujeres violentas. El encuentro entre Penteteilea o Talestris con héroes clásicos como Aquiles o Alejandro varía del campo de batalla al encuentro sexual. En la progresiva difusión del mito de las Amazonas, desde la antigüedad hasta la edad media, su historia sirve como un modelo negativo de la autonomía de las mujeres y, al tiempo, como modelo de la propia idealización de la mujer. El símbolo de la mutilación o la automutilación del seno, izquierdo o derecho, según el relato, enfatiza este sentido de “barbarización” de las mujeres guerreras, de violencia simbólica contra la mujer y de un espejo idealizado de los mismos héroes masculinos²⁵¹.

Oro Tani, hombre bueno es un cuento corto que Huerequeque me facilitó en su versión en papel²⁵² y una historia que apareció con frecuencia en las conversaciones que grabamos, existiendo, tres versiones registradas de la misma, y que completan la versión escrita²⁵³, La historia parece haber sido ideada tras la participación de Huerequeque en la filmación de *La felicidad comprada*, en Suiza, y está fechada en 1988.

El cuento es narrado en primera persona y es la historia de un cauchero, que estando en un shiringal (campamento para extraer caucho), se enferma de fiebre amarilla. Gracias a la guía y ayuda de su ahijado e hijo adoptivo, el narrador logra llegar a una aldea mayoruma, donde un médico lo atiende y lo cura. El narrador entabla una amistad con Walter, un botánico belga, quien es el padre adoptivo del médico. Walter cuenta su propia historia en la que, en medio de una expedición científica, se pierde en la selva cuando su guía, Pashco, es atacado por una serpiente. El botánico se salva gracias a los consejos que le dio su guía y, después de vagar por un tiempo en la selva, es salvado y curado por un curandero mayoruma, llamado Orotani. Cuando abandona la aldea, Orotani le entrega un baúl con elementos de la selva. Al regresar a Bruselas con su esposa Georgette, Walter descubre en el baúl un

²⁵¹ Candace Slater, 82-83.

²⁵² Enrique Bohórquez, “Oro Tani, hombre bueno”, 129-139.

²⁵³ Huerequeque, “Orotani” versiones 1, 2 y 3, entrevista con el autor, enero, 2010 y agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/orotani/>

sobre con piedras preciosas que lo hacen millonario de la noche a la mañana. El botánico vuelve a perderse, esta vez en la “selva de acero, vidrio y cemento” entre “los casinos de Hong Kong, Monte Carlo, Las Vegas y la Costa del Sol... mujeres y espuma de Champagne”²⁵⁴, y es sorprendido por una nueva enfermedad, esta vez, se trata de una mancha que se le extiende por la piel. Al volver arrepentido donde su esposa, esta le recuerda el baúl, en el que descubre una carta en la que Orotani le pedía que vendiera las joyas para llevarles cosas necesarias a su tribu. Walter decide retornar al Amazonas y allí encuentra que Orotani ha muerto. Cushi, esposa de Orotani, espera a Walter con otra carta y la cura para su enfermedad. En la carta, el curandero le pide al botánico que adopte a su hijo y lo eduque en Europa. El hijo adoptivo de Walter se convierte en un respetado cirujano y piloto, que una vez al año retorna a la aldea mayoruma para atender a los enfermos, siendo justamente el médico que curó al cauchero, primer narrador del cuento.

El cuento es una historia dividida en tres partes, en que se repite la secuencia de perderse, enfermarse en la selva y encontrar la salvación-curación a través de la acción de un médico-curandero. Dentro de esta estructura, la figura del guía, del hijo adoptivo, y del médico o curandero, a su vez, se repite en distintos sujetos masculinos que intercambian sus roles dentro de las tres partes del cuento²⁵⁵.

Las mujeres tienen un rol pasivo en este cuento: Georgette es descrita como un ama de casa que se dedica a la costura, mientras que Cuschi, asiste a Orotani en la preparación de las plantas medicinales, dibuja patrones geométricos en las “chusmas” (túnicas) y carga al hijo pequeño. Ambas mujeres guardan la primera y segunda carta en las que Orotani conduce a Walter hacia su curación. Georgette atesora en el sótano del antiguo apartamento de Bruselas un cofre con la carta que llevará hacia la sanación y, mientras que esta reza a la virgen, Cuschi tiene el conocimiento para administrar la purga y curación de Walter. La presencia femenina en la historia se presenta asociada al control moral, a la religiosidad, a la dieta y a la curación de las enfermedades, mientras que la compañía exclusiva de hombres en las expediciones o la ausencia de la compañía femenina conduce a la desorientación, los padecimien-

²⁵⁴ Enrique Bohórquez, “Oro Tani, hombre bueno”, 127-139.

²⁵⁵ Ver cuadro 9. Paralelismos en Oro Tani.

tos y las enfermedades, revelando cierta ansiedad frente a la homosexualidad y propensión a la infidelidad.

En *La cicatriz*²⁵⁶ se construye un vínculo entre dos hombres, cada uno portador de una cicatriz. El cuento empieza con la voz de un primer narrador, que como es acostumbrado en sus relatos, es la voz en primera persona de una versión de ficción de Huerequeque, quien emprende una empresa de regateo (vender o intercambiar mercancías por los ríos) con un compañero del servicio militar, una vez salen del ejército. El sargento (el narrador) y el cabo Chimeta se embarcaron río Amazonas abajo hacia la triple frontera (no dice explícitamente cuál, pero podría ser con Colombia y Brasil). Todo iba saliendo bien con el negocio, cuando una tempestad interrumpió el viaje y una enorme ola produjo el naufragio. Al despertarse en un elegante camarote, el sargento ve el rostro de un viejo sonriente, quien le cuenta que su compañero desapareció en medio del remolino. En esta situación, el viejo inicia la narración de su propia vida, para que el sargento no maldiga su propia suerte.

El anciano cuenta que nació en una hacienda del norte y que quedó huérfano de madre a los 11 años. Emigró a la selva después de que su padre se casara con otra mujer y, luego de múltiples trabajos, llegó a Iquitos en donde entró a prestar el servicio militar. Como sargento, fue enviado a la frontera a combatir en medio de una guerra, donde el teniente Perro malo lo envió a una misión para aniquilar a un comando que venía bajando por una quebrada. El viejo ordenó matar a varios enemigos en el combate y se lamenta de “matarse los unos a los otros por cosas que diplomáticamente pudieron arreglarse con whiskies y buenos estipendios”²⁵⁷. Entre los caídos, encontró a otro adolescente como él y, cuando estaba a punto de matarlo, lo dejó ir al descubrir que tenía una cicatriz en la barbilla, igual que él.

Terminado el conflicto y dado de baja en el ejército, el viejo conoció a una mujer en las tres fronteras, hija de madre ticuna y padre español, con quien se casó. Con el tiempo, el antiguo sargento se dedicó, entre otras, a comerciar con cueros de “lagar-

²⁵⁶ Este cuento está fechado en abril de 1982, en Múnich, Alemania, probablemente escrito o concebido durante la temporada que Huerequeque asistió a la *premiere* de *Fitzcarraldo*. Enrique Bohórquez, “La cicatriz”, 119-124.

²⁵⁷ Enrique Bohórquez, “La cicatriz”, 119-124.

to, lobo, nutria, tigre, tigrillo”²⁵⁸y, tras la escasez de estas pieles, empezó a atravesar la frontera para vender mercancías en los ríos. En uno de esos viajes, se enteró de que estaban de nuevo en guerra con el país vecino y fue capturado, interrogado y torturado como espía. Un coronel del país vecino estuvo a punto de matarlo durante el interrogatorio, pero cuando descubrió la cicatriz del hombre que lo había salvado años atrás, decidió dejarlo con vida y liberarlo.

En este cuento, Huerequeque caracteriza personajes que funcionan como cajas de resonancia de su propio yo y que le permiten elaborar sus propios traumas. La vida de Huerequeque estuvo marcada por la muerte temprana de su madre, el matrimonio de su padre y el verse forzado a huir de casa a una temprana edad. Así como por su experiencia en el ejército prestando el servicio militar, y sus viajes fluviales intercambiando mercancías por pieles y carne de diferentes animales en comunidades indígenas de la selva peruana²⁵⁹. La historia se construye a partir del encuentro de un exmilitar y comerciante joven con un exmilitar y comerciante mayor, ambos personajes representando edades distintas de sí mismo. El encuentro es detonado por el naufragio del comerciante joven, en medio de una tormenta en el río, en la que pierde a su socio y excompañero del servicio militar. En este encuentro, el primer narrador escucha y retransmite la historia del segundo narrador, quienes podrían ser versiones muy similares del mismo personaje, con diferentes niveles de experiencia, tanto en la milicia como en la labor comercial. El comerciante-militar más experimentado, que en la historia rescata del naufragio al militar-comerciante novato, tiene un origen parecido al del propio Huerequeque:

Nací y me crié en una hacienda norteña, donde el pito, la campana y la del toro era la Ley del patrón; para remate de males quedé huérfano de madre a los once años, y el día de su entierro, junto a su tumba juré que, cueste lo que cueste, me liberaría de esa monótona y esclava vida a la que nos tenía sumido el despotismo del patrón. Mi padre contrajo nuevas nupcias; eso me ofendió, y una noche huí en busca de la tierra de promisión... y desde ahí embelesado contemplé ese Paraíso e Infierno que se llama Selva²⁶⁰.

²⁵⁸ Enrique Bohórquez, “La cicatriz”, 119-124.

²⁵⁹ Zoraida Bohórquez, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/>

²⁶⁰ Enrique Bohórquez, 120.

En el encuentro entre el joven y el viejo comerciante-militar, se explora el lugar de la frontera nacional, como un escenario en el que se problematiza la frontera moral de matar al prójimo del país vecino, o de comerciar con pieles, cueros y plumas de distintas especies de la selva. En la historia, transgredir ambos tabúes tiene una sanción, en el caso del comerciante joven, es el naufragio, en el caso del segundo, es ser apresado y torturado por el ejército contrario. En este contexto se produce otro encuentro analógico entre el exmilitar-comerciante experimentado, y su semejante o espejo del país vecino. El segundo salva al primero en la primera guerra binacional y sus papeles se intercambian en la segunda guerra binacional. En ambos casos, es el reconocimiento de la cicatriz lo que causa una empatía entre contrarios. La cicatriz implica un reconocimiento de orígenes similares: “un mulo encabritado me tumbó”²⁶¹, dice uno, mientras que “un caballo me arrastró entre surcos aporcados sembrados con caña”²⁶², dice el otro; sin embargo, simbólicamente esta puede indicar una zona fronteriza de la sexualidad masculina. Los episodios de reconocimiento de la cicatriz se presentan en ambos casos como eventos de intimidad masculina. En el primero:

Cuando bajé sólo uno estaba con vida y se retorció de dolor, y decidí acabar con su agonía. Encastré la bayoneta, y dejando de quejarse me miró y me dijo: — Con eso no, con un disparo es mejor. — Hijo de perra, si un disparo quieres, un disparo tendrás. Levanté el seguro del M-35; cuando iba a disparar lo miré con atención. Era un adolescente como yo, y en la barbilla tenía una cicatriz... Me compadecí, y sin dejar de mirarlo disparé a un costado. Cuando lo revisé, una bala le había desgarrado la pantorrilla y desastillado la tibia; después de hacerle un torniquete con la banda de un soldado muerto y unas tablillas, lo entablillé, y dándole un fusil como muleta, lo despedí²⁶³.

Y, en el segundo:

Me asintió un feroz puñetazo que me hizo caer en la pelada tarima, con la nariz sangrante. No contento con eso, agarró el fusil, encastró la bayoneta y lentamente la fue hundiendo en mi pecho. El afilado acero cortó la carne y la sangre brotó a

²⁶¹ Enrique Bohórquez, “La cicatriz”, 119-124.

²⁶² Enrique Bohórquez, “La cicatriz”, 119-124.

²⁶³ Enrique Bohórquez, “La cicatriz”, 121-122.

borbotones, pero el esternón detuvo la asesina y afilada hoja... milagrosamente por la pequeña ventana generosos brotaron los rayos del sol y me iluminaron el rostro. Cesó la presión de la bayoneta y sentí que su mano acariciaba mi barbilla... Entregó el fusil y agarrándome la mano me hizo palpar su barbilla²⁶⁴.

La cicatriz, en este sentido, es una señal de un trauma vivido en la infancia rural, compartido por ambos personajes, y que los conecta afectivamente a pesar de los impulsos violentos provocados por el contexto de la guerra binacional, en la frontera amazónica. Por otro lado, estos encuentros sirven como conciliación moral frente a las transgresiones ecológicas, filiales, extractivas y religiosas e incluso de la transgresión de las fronteras nacionales que pueden tener un sentido metafórico como límite moral.

Por su parte, el relato *Locura lunar*²⁶⁵, del cual existen dos registros en video y desconozco si existe una versión escrita, tiene una estructura concéntrica²⁶⁶. Como es habitual dentro de este esquema, Huerequeque cuenta un suceso de su vida que, en este caso, sucede cuando se encontraba trabajando para un señor en la extracción de cascajo, un agregado de piedras de río para las construcciones de cemento, en el río Ucayali, lejos de Iquitos. En ese entorno, aparece un joven de apariencia fina, culto y leído, que le pide al patrón hacer parte del campamento, sin paga, solo por la experiencia. El joven entabla una relación amistosa con Huerequeque y, en sus conversaciones, le recomienda educarse a través de la lectura. Una noche de luna llena, Huerequeque le ofrece al joven compartir su mosquitero, que implica compartir el lecho, para que no desfallezca con los moscos y zancudos. Huerequeque observa al joven admirando la luna llena y piensa que está haciendo un poema. En medio de la noche, el joven empieza a ahorcar a Huerequeque, quien logra defenderse y escapar. El joven, en medio de su locura lunar, intenta acechar a otros miembros del campamento y finalmente escapa hacia la selva, donde Huerequeque presume que fue comido por los tigres.

²⁶⁴ Enrique Bohórquez, 123.

²⁶⁵ Huerequeque, "Locura lunar" versiones 1 y 2, entrevista con el autor, enero, 2010 y agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/locura-lunar/>

²⁶⁶ Ver Cuadro 8. Estructura narrativa genérica de los relatos de Huerequeque.

A partir de este suceso, Huerequeque elabora el siguiente nivel de la estructura concéntrica del cuento *Locura lunar*, en el que esta vez él es un muchacho que carga maletas en el aeropuerto y así es contactado por un banquero que llega a Iquitos en busca de su único hijo, quién desapareció en la región. El muchacho reconoce al joven de la foto y hace las veces de guía para llevar al banquero al lugar donde desapareció. Al llegar a la locación en compañía de los campas, encuentran una manada de “sacha—perros”²⁶⁷, un tipo de perros de la selva, y hallan a un hombre barbado y andrajoso que camina y ladra como los perros que, aunque en los relatos no se dice, se puede deducir que era el joven perdido.

En el cuento *Locura lunar* se repiten los elementos de otras historias de Huerequeque, como el del guía y del joven que huye del hogar, así como cierta ansiedad frente al contacto masculino, que se elabora en la historia como locura, o una desorientación en el contacto con la selva y con situaciones homoeróticas. También se repiten estos elementos narrativos dentro de un contexto de economía extractiva, en este caso, con la extracción de material del río para la construcción. No obstante, *Locura lunar* incluye una variación que lo diferencia de otros relatos, esta vez, en la figura del padre que va a la selva a buscar a su hijo perdido y lo encuentra, asimilado dentro de una manada de perros. En esta variación, el joven educado y poeta, que con la luna se vuelve loco, sobrevive y no es aniquilado por las bestias de la selva, como sucede con otros personajes en otras historias, sino que, por el contrario, asimila el lenguaje de los perros que lo adoptan en su manada. De alguna manera, este personaje utiliza sus habilidades lingüísticas y poéticas para asimilar el lenguaje de los perros. El lenguaje no solo es una herramienta de asimilación de la lengua extraña de los perros, sino también una metáfora de la desarticulación del lenguaje propio, en un sentido amplio de sexualidad, idioma, maneras civilizadas, para la incorporación de un nuevo lenguaje, como sucede con el personaje que se aloca como los lobos en las noches de luna llena.

²⁶⁷ Se refiere a un tipo de perro de la selva, también conocido como perro venadero o perro de monte, cuyo nombre científico es *Speothos venaticus*. Bioweb, “Mamíferos del Ecuador”, *Bioweb*, consultado el 25 de marzo de 2019, <https://bioweb.bio/faunaweb/mammaliaweb/FichaEspecie/Speothos%20venaticus>

El personaje del joven poeta, escapado a la selva, tiene ciertas similitudes con la historia personal de Huerequeque, la diferencia entre ambos radica en que uno ha sido educado y su padre viene a buscarlo, mientras que Huerequeque escapa de su padre y carece de educación formal; sin embargo, ambos comparten su asimilación a las maneras de la selva, a través de la transformación del lenguaje, como una estrategia de sobrevivencia.

En estos cuentos se puede destacar la presencia de una concatenación de narraciones que incluyen tres o cuatro relatos repetidamente concéntricos. Muchas historias también se construyen a través de antagonismos y semejanzas entre distintos personajes. En muchos relatos existe también una correlación entre el clima natural y el clima emocional en los que, muchas veces, los momentos de conflictos morales se marcan en el relato con naufragios y otros accidentes naturales. En general, los relatos presentan una gran ansiedad por la sexualidad que no logra a ser consumada y que generalmente se relaciona con eventos violentos. En este sentido, es común encontrar elementos simbólicos de castración y mutilación. Las historias generalmente se centran alrededor de personajes amazónicos en los que se resalta el colono como boga, guía e intérprete, y el comerciante, navegante, regatón, patrón o habilitador. La presencia del infante y del huérfano es un tema transversal a muchas de las historias. También se incluyen chamanes, brujas, magos y curanderas, y se hace una distinción específica entre cholos (mestizos) e indios. Los vínculos de paternidad y maternidad también son persistentes, aunque en la mayoría de los casos representan un sentido de ausencia o de pérdida. Localizados en la Amazonía, estos relatos también se escenifican en un lugar de frontera, nacional o moral. Finalmente, los relatos tienen simultáneamente un carácter de ficción y de autobiografía, en el que es imposible distinguir las experiencias propias de Huerequeque, con aquellas que pudo inventar o incluir a partir de imágenes y relatos que escuchó a otros hablantes o que encontró en otras obras.

2.2. Obra poética

Las poesías de Huerequeque permiten acercarse a la mirada de los colonos sobre la región amazónica. Dentro de su construcción lingüística, estas poesías ofrecen una

serie de atmósferas de carácter romántico sobre la selva, al tiempo que encuadran la naturaleza dentro de una estructura hegemónica y religiosa. La selva se relaciona con referentes bíblicos como el Edén, el Oasis o el Infierno, en donde un Dios dialoga con entidades naturales como el viento, el río, el relámpago o la selva, que en algunos apartes tienen agencias y sentimientos.

Las construcciones atmosféricas presentes, casi siempre en los primeros versos de algunas de sus poesías, nos introducen de manera sensorial dentro de ambientes húmedos, velados y cálidos. El poema *Depredación I* inicia con “Y la bruma del amanecer con los tibios rayos del sol / poco a poco se disipó”²⁶⁸, mientras que *Depredación II* inicia “Por el largo velo que la lluvia formaba / gruesas lágrimas resbalaban / las que generosas a la seca tierra mojaban / y ella agradecida con blanco vaho la acariciaba”²⁶⁹. En esta caracterización atmosférica, construida por el lenguaje, también se le asigna a la naturaleza una dimensión antropomórfica, por ejemplo “y el viento con sus largos y húmedos dedos le acarició su larga cabellera”²⁷⁰, en *Depredación I*, que se amplifica en el poema *La selva y el viento* con “y al parpadear el relámpago / iluminó a la Selva adolorida / a la que el Viento / con sus largos y desmañados dedos / le acariciaban la mustia / y desgredada cabellera”²⁷¹ y en *Amanecer selvático*: “mientras tanto el viento mataperro y juguetero / despeinaba la endrina cabellera de la noche / y el bosque se poblaba de sombras / de misteriosas y caprichosas sombras”²⁷².

La mirada bucólica y animista de la naturaleza se contrarresta en otros pasajes, con una postura colonial sobre la misma, en donde la naturaleza pierde su agencia y es concebida como un bien de uso. Se hace alusión al río como una “líquida carretera”²⁷³, en *Depredación I*, o “que unes caseríos, villorrios, aldeas, ciudades y naciones”²⁷⁴ en *Amazonas II*. La selva instrumentalizada se recuerda con nostalgia en el

²⁶⁸ Enrique Bohórquez, “Depredación I”, 37.

²⁶⁹ Enrique Bohórquez, “Depredación II”, 39.

²⁷⁰ Enrique Bohórquez, “Depredación I”, 37.

²⁷¹ Enrique Bohórquez, “La selva y el viento”, 57.

²⁷² Enrique Bohórquez, “Amanecer selvático”, 53.

²⁷³ Enrique Bohórquez, “Depredación I”, 37.

²⁷⁴ Enrique Bohórquez, “Amazonas II”, 47.

poema *El abuelo*, en el que Huerequeque fantasea con su propia muerte y con sus últimos pensamientos:

¡Cómo quisiera viajar sobre
las nubes blancas y lejanas
para así poder llegar y contemplar
a ese pedazo de tierra, que a la selva robé
y que a punta de sudor, hacha y machete desbrocé
y de ello una bonita haciendita quedó
donde pastaba un hato de ganado bien cuidado
entre árboles frutales que esperanzado sembré!²⁷⁵.

Varios poemas hacen énfasis en el poder depredador de la especie humana, en *Depredación I*, por ejemplo, “llegaron los hombres / con afiladas herramientas / y su innata maldad”, convirtiendo la selva en “humaredas de grandes / chacras y carboneras / una tierra calcinada, / cubierta de chamuscados tocones / y de negros tizones”²⁷⁶. Por el contrario, la agencia divina se ejemplifica a través de las leyes: “hoy te prometo que no está lejano el día / en que hombres de sabio razonamiento / dictarán leyes que acabarán con tu terrible tormento”²⁷⁷.

En esta pérdida y ganancia de agencia se le asigna a la naturaleza una especie de estructura monárquica masculina, en la que el río Amazonas es el “Poderoso Señor, Monarca de los Ríos”²⁷⁸ que, favorecido por el poder divino (masculino), puede transformar el destino de los seres humanos. En este sentido, se genera un desplazamiento de la estructura monárquica europea hacia el monarca natural selvático, de la misma manera como se piensa en el león como el “rey de la selva”. Como monarca, el río a veces da “grandes barrizales, inmensas playas y paradisíacas islas”, en las que ribereños siembran “platanales y maizales, porotales y arrozales”, y en otras, “hinchas tu vientre / aumentas tu caudal y tus turbidas aguas / siembran la destrucción y la muerte”. El río funciona como un proveedor que alimenta “bocas hambrien-

²⁷⁵ Enrique Bohórquez, “El abuelo”, 73.

²⁷⁶ Enrique Bohórquez, “Depredación II”, 38.

²⁷⁷ Enrique Bohórquez, “Depredación I”, 38.

²⁷⁸ Enrique Bohórquez, “Amazonas II”, 47.

tas de “animales y humanos”, y también produce “sollozos, maldiciones y lamentos / por los seres queridos, que tus aguas ahogaron”, como en *Amazonas II*²⁷⁹.

El río tiene el poder de dar y quitar la vida caprichosamente, sin embargo, este poder encarna una relación de amor y odio con sus pobladores, así como un vínculo nostálgico, como se describe en *Amazonas II*:

A tus riveras que ayer amoroso besabas
ahora las atacas con todas tus fuerzas
y tragas tierra, plantaciones y casas... res el principio del bien
y el principio del mal
tanto como te queremos te odiamos
pero aún así, cuando lejos de ti estamos
con nostalgia te extrañamos
porque eres sangre, huesos y carne
de todos nosotros
los que a tus orillas moramos²⁸⁰.

El colono ribereño es, al tiempo, un depredador de la selva y un vulnerable siervo del río, cuyo destino depende de los designios de la entidad de las aguas, como afirma en *Amanecer selvático*:

Recuerdo que angustiado y lloroso, desorientado
entre remolinos, correntadas y turbunadas
a cada instante la vida me jugaba
...y remando torpemente
cada vez, más y más me acercaba
donde la tragedia me esperaba... solo Dios sabía
qué peligros y acechanzas mañana me esperaban
porque eso de jugarse la vida todos los días
en esta inmensa Amazonía / es el pan nuestro de cada día²⁸¹.

²⁷⁹ Enrique Bohórquez, “Amazonas II”, 47-49.

²⁸⁰ Enrique Bohórquez, “Amazonas II”, 48.

²⁸¹ Enrique Bohórquez, “Amanecer selvático”, 53-54.

En la poesía *Aurelio Linares Chino*, el destino del colono y del campesino, “chacare-ro, mitayero, tronquero, matero”²⁸², también se determina bajo las operaciones de supersticiones, embrujos y voluntades de espíritus:

Por las noches de luna
refugiado en su blanco y parchado mosquitero
de rodillas postrado temeroso le rogaba
al bonachón yashingo y al bondadoso Padre Eterno
para que el bufeo colorado, ese brujo endemoniado
el que en las noches de luna llena se transforma
en el blanco, rubio, apuesto y barbado “Yacu-Runa”
no punzanguée a sus hijas y para evitar esa cuasa
con hishma chapeada regaba el escalón y la puerta de su casa... temeroso le ro-
gaba a la madre de la Lupuna
esa vieja harapienta, burlona, desgreñada y desdentada
para que no caipurée su trocha
escondiendo los animales que quería mitayar
y para evitar esa causa, con ajo sachá se bañaba
con mapacho icariado todo el cuerpo se soplaba
y con la cruz y un huayruro colgados al pescuezo
en la selva se internaba con el arma preparada²⁸³.

En *Amazonas I*, el río es un ente y su transcurrir es comparado con las edades de un hombre, que pasa por las etapas de niño “imberbe aún”, “adolescente fiero” y “anciano reposado con blanca cabellera formada por copos de espuma”²⁸⁴. En esta descripción del río-hombre, se transita una topografía en la que el río crece y madu-
ra, a medida que desciende de la cordillera, y cuyo ímpetu es moldeado por la resis-
tencia de las masas geológicas:

Nada ni nadie te detiene, todos te rinden pleitesía
menos la Granítica Montaña,
que allá en la lejanía impávida te espera
para cerrarle el paso a tu victoriosa travesía... ella se burla de tu brutal arremeti-
da... al pie de la Granítica Montaña, caes vencido... y así llegas a Borja

²⁸² Enrique Bohórquez, “Aurelio Linares Chino”, 72.

²⁸³ Enrique Bohórquez, “Aurelio Linares Chino”, 71-72.

²⁸⁴ Enrique Bohórquez, “Amazonas I”, 43-44.

ahí, las bellas y fieras guerreras, las “Amazonas”
por tu épica hazaña, su más preciada joya te entregan
la “Selva”, inmensa, verde, exuberante y bella²⁸⁵.

La selva y la naturaleza también se asocian a lo femenino y a lo maternal, como en *Depredación I*, describiéndolas con adjetivos grandilocuentes como “magnánima” o “exuberante”, y que ama incondicionalmente al “hombre”, a pesar de su comportamiento depredador: “pero el hombre es el que más te odia / y te destruye ¿aún así lo quieres? / ¡Sí, aún así lo quiero!”, como lo plantea en *La selva y el viento*²⁸⁶.

El poema *Amazonas I* sirve también como mapa del territorio, al enunciar los afluentes que van engrosando el caudal del río en su descenso por la cordillera: “y en tu ayuda llegan / el Chínchipe, Cenepa, Nieva, Tundusa / y el caudaloso Santiago”; así como lugares y animales que acompañan el camino, y que sirven de referencias geográficas: en las montañas, “el Ichu, el Cóndor, la Llama, / la alpaca, el huanaco, la vicuña y el puma”, y en el descenso, “oro, plata, rocas, piedras preciosas y vidas... / trituras pulverizas y matas / cantando la canción de los fuertes / entre el verde follaje bajas”. Más adelante, se lee: “con estentóreo grito que se abra la Montaña ordena / y así se crea el pongo / que por nombre “Manseriche”, lleva”²⁸⁷.

Algunos fragmentos denotan el conocimiento de la selva adquirido por Huerequeque en su vida, por diferentes ríos y caseríos. Esto incluye una lista de árboles maderables: lupuna, caoba, catahua, capirona, cedro, quillo siza, estoraque, palo de sangre, huimba, canela moena, nombrados en *Depredación II* y en otros poemas.

Poemas como *Quisto Cocha, joya preciosa*, y *Olores y recuerdos* hacen las veces de álbum de los sonidos de la selva. Muchas creaciones incluyen largas listas de animales e insectos, y sus sonidos, creando un paisaje sonoro que complementa las atmósferas selváticas, como este fragmento de *Quisto Cocha, joya preciosa*:

Las aves cantan, silban y pian

²⁸⁵ Enrique Bohórquez, “Amazonas I”, 43-44.

²⁸⁶ Enrique Bohórquez, “La selva y el viento”, 47.

²⁸⁷ Enrique Bohórquez, “Amazonas I”, 43-44.

aúllan, gritan y chillan por tus frondosas orillas... silba el piuri, la panguana, el yuto
y la perdiz
a la vez los boa pishcos, los soldaditos y el suy-suy parlotean loros, guacamayos y
pihuichos grazna la pucacunga, los shanshos y el paujil
cantan las piapias, los paucare y móntetes
y por las lejanas quebradas el cantarino de las uchaldas... el ronco mugido del toro
pyshco
los gritos de conoconos, shoznas y tocones... mientras los aya—ñahuis escantean
ese manto
con hilos de refulgurantes colores
y entonces se oye el melancólico cantar
de camúnhuis y huáncahuasi, de tuhuayos y ayaymamas
de paucare, alcaldes, tucanes
y móntetes de gramalotos²⁸⁸.

En el poema *Olores y recuerdos*, la lista de sonidos es acompañada con sensaciones aromáticas:

Y cuando llegaba la alborada
todo el lugar se poblaba
de chirridos, de cantos y mugidos
de gruñidos, cacareos y ladridos
pero también de fragancia de azahares,
de vainilla, de resina de estoraque
y de misteriosos efluvios
que del interior de la selva llegaban²⁸⁹.

Y, en algunos casos, los sonidos tienen también un valor cromático y cinematográfico: “tardes salpicadas de arboles, de cúmulos y de cirros / y de fresca brisa que a tus aguas riza / y en ellas, miradas de peces estrepitosos bullen / entre palizadas, remolinos y correntadas”²⁹⁰.

Estos archivos sonoros también se emparejan con nombres de animales e insectos selváticos, como en el poema *Luna llena*:

²⁸⁸ Enrique Bohórquez, “Quisto Cocha, joya preciosa”, 59-60.

²⁸⁹ Enrique Bohórquez, “Olores y recuerdos”, 63.

²⁹⁰ Enrique Bohórquez, “Amanecer selvático”, 53-54

Y al compás de esa eterna serenata
los ayañahuis bordan el manto de la noche
con hilos de refulgentes colores
y en las frescas aguas del río
paiches, bufeos, nutrias, lobos y saltones
felices chapotean
entre verdes gramalotales
los manatíes perezosos ronronean... silva el piurí, la panguana, el yuto y la perdiz
maraquean las pavas, graznan las pucacungas
las garzas, los shanshos y el paujil
cantan los camúnnuis y huacahuasi
también huishuinchis, tuhuayos y locreros
silva el boa-pishco, las piapias,
los soldaditos, el victor-díaz y el súy-súy... se arrullan las torcazas
parlotean guacamayas, loro y pihuichos
cantan las unchalas, los alcaldes, tucanes, paucares, budues y móntetes... muge
el toro pishco
cantan los aya-ay mama, gramaloteros
coro-coros, manacaracos y trompeteros... trinan alegres tihuacuros
poro-nuanhuis y flauteros... donde el otorongo tiene su cubil...
y manso ronronea y maúlla feliz²⁹¹.

Estos ambientes lingüísticos, en donde a partir de las palabras se incitan sensaciones sonoras, cromáticas y de movimiento, crean atmósferas sentimentales, en las cuales, a través de la activación de diversos sentidos, se gestiona un recuerdo: “cuando percibo el olor / de los frutales en flor / cierro los ojos y con recuerdos veo / el serpenteante río de barrocos color / y mi bonita haciendita, su rústica casita / entre fragantes naranjos, espinados pijuayos / y frondosos mangos, caminitos, guabos y guayabos”, como en *Olores y recuerdos*²⁹². Estas construcciones de ambientes lingüísticos también funcionan como puentes hacia la infancia: “el Taymi mi río / el que los domingos se vestía de fiesta / con prendas multicolores / que las amas de casa

²⁹¹ Enrique Bohórquez, “Luna llena”, 67-68.

²⁹² Enrique Bohórquez, “Olores y recuerdos”, 63.

lavaban / y a sus orillas al sol las tendían / mientras párvulos calatos gozosos se bañaban”²⁹³.

Como he establecido hasta el momento, la obra poética de Huerequeque no solo construye una atmósfera de la selva peruana, sino que también tiene un sentido de enumeración, en el que podemos acceder a nombres de animales, a construcciones sonoras, a especies vegetales y a una construcción geográfica desde las palabras. Huerequeque construye su propio álbum, atlas y bestiario en sus poemas, en donde nuevamente personifica al guía y al conocedor de la selva que nos introduce, nos interpreta y nos da a conocer a aquellos que somos foráneos al mundo natural de la Amazonía. En estas listas y enumeraciones, Huerequeque incluyen lugares específicos como ríos y pueblos, animales y especies vegetales, sonidos y onomatopeyas, olores y aromas. En las versiones mecanografiadas de sus cuentos y poemas es común encontrar una página de glosario, en la que Huerequeque traduce algunas palabras del texto, que provienen de lenguas indígenas o de vocablos locales, reiniciendo en su papel de traductor y articulador entre el mundo de la selva amazónica y el mundo occidental cristiano²⁹⁴. Lo indígena se filtra sutilmente en sus poemas, a través de estas palabras desconocidas para los lectores del español; sin embargo, son palabras desprovistas de la cosmogonía que las acompaña en la cultura indígena, generalmente, introducidas en un nuevo contexto con valores cristianos.

Las atmósferas selváticas, creadas a partir de la descripción de imágenes y de la enumeración de palabras que evocan una sensación olfativa o sonora, se contraponen a la imagen de la hacienda o la finca dentro de la selva, como una presencia idílica y romántica del colono. La selva tiene un sentido femenino y maternal, en contraposición a un Dios, masculino, que se asemeja a un rey y patriarca. En general, se expresa un conflicto moral entre la valoración de la selva por sus riquezas y un sentido de desesperanza por su depredación. Por su parte, el río, como personaje de varios de los poemas, puede ejercer un poder sobre los habitantes de la Amazonía, vulnerables ante ese poder, sin embargo, el río también funciona como un poderoso símil de la propia vida de estos habitantes.

²⁹³ Enrique Bohórquez, “Olores y recuerdos”, 81-82.

²⁹⁴ Ver Cuadro 5. Glosario unificado.

2.3 Otras autorías

Además de la creación de cuentos y poemas, Huerequeque puede ser reconocido como autor en un sentido más amplio, haciendo visibles procesos de hibridación cultural, de adaptación a la cultura amazónica o de estrategias de supervivencia, a través de habilidades que adquirió a lo largo del tiempo como migrante a la selva peruana.

En sus relatos, así como en las entrevistas que hice a Huerequeque, se ponen de manifiesto saberes empíricos, que demuestran un aprendizaje de labores como la extracción y el comercio del oro, la extracción y el corte de la madera, el comercio de pieles de animales, la navegación por el río o la pesca. Estos saberes vienen acompañados de su propio glosario y terminología, así como de conocimientos sobre las cantidades, los procesos materiales extractivos y las temporadas climáticas amazónicas²⁹⁵.

En la construcción de su casa y bar, Huerequeque no solo desarrolló un tipo de arquitectura, y mobiliario que recoge principios y modelos de la arquitectura vernácula de la Amazonía²⁹⁶, sino que también elaboró una serie de cocteles en los que mezclaba la medicina tradicional indígena, con raíces y cortezas de árboles amazónicos, y procesos de destilación de alcohol. Huerequeque dice haber inventado un coctel que lleva su nombre y que acostumbraba servir en su bar homónimo. Este preparado tiene ingredientes diversos, como cortezas de árboles, raíces y especias, como clavohuasca, chuchuhuasa, icoja, azúcar guayo, cumacera, mururé, chumacera y huatapurana macerados en aguardiente de caña, con adiciones de miel, cáscara de naranja y hasta Coca-Cola. En los puestos de venta del mercado de Belén, en Iquitos, así como en las propias palabras de Huerequeque, se asegura que este prepa-

²⁹⁵ Cortes, grabación del autor, enero, 2010 y [agosto, 2013](#). Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/cortes/>

²⁹⁶ Ver imagen 17. Detalles del Bar Huerequeque en Iquitos.

rado alcohólico también tiene la capacidad de contrarrestar la impotencia sexual masculina²⁹⁷.

La convivencia de Huerequeque con las abejas, al permitir que estas instalen panales en el entrepiso de su casa, presenta una situación inédita, que podría considerarse como otro tipo de autoría. Huerequeque hace de su convivencia con las abejas un recurso económico ocasional, dado que cada cierto tiempo extrae la miel que producen naturalmente, al embotella y se la vende a sus vecinos. La presencia de las abejas en su casa de concreto simboliza ese lugar del colono de la selva, en el que tanto su mundo como el mundo de la selva se integran y se transforman mutuamente²⁹⁸.

²⁹⁷ Cocktail, grabación del autor, agosto, 2013. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/cocktail/>

²⁹⁸ Ver Apéndice 1. H <https://vimeo.com/felipearturo/h>

CAPÍTULO 3

Huerequeque, articulador

A través de su mundo narrativo, Huerequeque permite que nos acerquemos al mundo de los colonos de la Amazonía Peruana en la era posterior a la bonanza del caucho²⁹⁹. Como aseguré anteriormente, la cuenca del Amazonas no solo es un territorio irrigado por una gran red hídrica, sino también el escenario donde se desarrolla una compleja red eco-social, en la que las distintas zonas y regiones de la Amazonía están vinculadas por lazos culturales, ecológicos y económicos. Es por esto que las historias de Huerequeque sobrepasan la dimensión anecdótica, para tener un papel articulador de rasgos comunes a las distintas comunidades de colonos en pueblos y ciudades de la cuenca. Como afirma Edward Said “los textos existen dentro de los contextos”, por eso, su apreciación debe pasar por un análisis de intertextualidad, más allá de valorar su sentido individual de autoría³⁰⁰.

En este capítulo exploraré el tejido de relaciones presentes en la narrativa de Huerequeque y entrelazaré información que se encuentra dispersa en distintas fuentes. Para este propósito, he escogido algunos temas centrales en la obra y la vida de Huerequeque que resuenan con otras representaciones de la selva. La relevancia de una obra no solo consiste en su valor intrínseco, sino también en la posibilidad de ampliar su significado a través de conexiones y relaciones, evidentes y no evidentes, con otras obras, escrituras e imágenes. Los temas que resalto en este capítulo también los he escogidos por su nivel de relevancia con relación a estas articulaciones externas, o por su presencia reiterada en distintos relatos y poemas de Huerequeque.

²⁹⁹ Se entiende la era poscaucho como el momento, a principios del siglo XX en el que el valor internacional del caucho descendió dramáticamente hasta hacer inviable, en términos económicos, la extracción cauchera en la región amazónica. Para 1910, mientras en el Amazonas un árbol de caucho producía tres libras al año de látex, en Malacia producía entre 11 y 18. La producción en plantaciones masivas en Asia produjeron un descenso del precio internacional, produciendo la quiebra de los caucheros americanos y finalizando el llamado *boom* del caucho. Se estima que fue a partir de 1920, cuando la economía del caucho dejó de ser relevante en la selva peruana, la región sufrió un nuevo ciclo de economías extractivas. Richard Collier, 201-202.

³⁰⁰ Edward W. Said, *Orientalismo* (Barcelona: Random House, 2002) 35.

3.1 Orfandad y adopción cultural

Un punto de inflexión, o de articulación entre los roles de actor y autor de Huerequeque es *La odisea de los tiroleses*³⁰¹, un argumento para una película que, según él, podría ser transformado en un guion para un largometraje. El argumento se basa en la historia de una colonia de austríacos y alemanes que llegó al Perú, a mediados del siglo XIX, y cuyos descendientes habitaron en varios poblados de la selva, entre ellos, Satipo, Villarica y Pozuzo³⁰². Aunque es difícil esclarecer cuál es la trama de este argumento y desconozco si efectivamente existe un manuscrito, se puede entrever en esta historia un proceso de mezcla y articulación entre la cultura germánica, y el mundo colono e indígena de la selva peruana, en palabras de Huerequeque, un “misturado de indio con alemán”³⁰³.

La historia tiene varias relaciones con la experiencia que tuvo Huerequeque trabajando con Herzog y compañía, y tal vez representa, para Huerequeque, un “segundo *Fitzcarraldo*”, como mencionó su hija³⁰⁴. En primer lugar, la historia habla de una migración de la cultura germánica a la selva, como de alguna manera también lo fue el establecimiento de campos para la filmación de *Fitzcarraldo* en los ríos Camisea y Urubamba. En segundo lugar, Huerequeque involucra dentro de *La odisea de los tiroleses* una guerra entre los campas y machiguengas, que fueron dos de los principales grupos indígenas que participaron en la filmación de la película, como extras³⁰⁵. Finalmente, el concepto de odisea representa las dificultades que tuvieron los inmigrantes tiroleses al establecerse en las selvas del Perú y la épica del protagonista de *Fitzcarraldo*, así como la proeza de la producción de la película.

La imagen más representativa dentro de *La odisea de los tiroleses* es la de un pequeño bebé, huérfano de madre e hijo de un alemán, que es adoptado para la lac-

³⁰¹ Huerequeque, “La odisea de los tiroleses”, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/la-odisea-de-los-tiroleses/>

³⁰² Para una mirada contemporánea de estas comunidades ver el fotoreportaje realizado por el fotógrafo Luca Zanetti en el pueblo de Pozuzo, Amazonía peruana, en el año de 2008, “Pozuzo.” *Luca Zanetti Photographer*, consultado marzo 25, 2019, <http://www.fotozanetti.com/luca/reportage/pozuzo/>

³⁰³ Huerequeque, “La odisea de los tiroleses”, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/la-odisea-de-los-tiroleses/>

³⁰⁴ Zoraida Bohórquez, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/> minutos 14-18.

³⁰⁵ Maureen Gosling, 119-209.

tancia por la hija de un cacique o curaca indígena, cuyo hijo nació muerto. Este descendiente de europeos, amamantado por una madre adoptiva indígena, tiene una resonancia simbólica en la sociedad colonial americana en general. Aparentemente, este personaje tendrá una importancia en el argumento de Huerequeque, quien dice que, al crecer, el huérfano conoce y se enamora de la hija del curaca de la tribu rival. Al final de la historia, esta pareja de europeo, criado por indígenas, y su compañera de la tribu rival, reaparecen con un bebé, fruto de su amor mestizo, para detener una guerra entre campas, machiguengas y tiroleses.

Es importante resaltar que, al crear esta historia, Huerequeque pasa de ser un participante secundario en las películas de Herzog en la selva, a ser el autor de su propia odisea germánico-amazónica. A pesar de este impulso, Huerequeque no logró convertirlo efectivamente en un guion, ni posteriormente en una película y, en el momento de su muerte, seguía esperando que algún guionista o director experto le diera forma a su largometraje³⁰⁶.

Como dije en el capítulo anterior, la hibridación cultural entre el mundo europeo y el mundo indígena en la Amazonía se replica en varias historias de Huerequeque, y *La odisea de los tiroleses* no es la excepción. Dentro de esta hibridación cultural es importante la figura de la adopción, en donde hay una pérdida de padre o madre, o de los dos, y en consecuencia se inician procesos de adopción que también son interculturales, como sucede con el bebé alemán y la madre indígena. La orfandad familiar y la adopción cultural están presentes en la propia historia de Huerequeque, sin embargo, no se trata simplemente de una referencia autobiográfica, también tiene un sentido más amplio en la cultura latinoamericana, debido a los procesos de colonización y mestizaje que le han dado origen y forma.

La orfandad, como imagen metafórica del migrante y el colono, aparece en historias emblemáticas de otros autores como signo de lo latinoamericano. Por ejemplo, el personaje de “la huerfanita” Rebeca, descrito por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, quién llega a Macondo traída por un grupo de comerciantes de

³⁰⁶ Huerequeque autor, grabación del autor, agosto, 2013. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/huerequeque-autor/>

pieles, y cuyo equipaje “estaba compuesto por el baulito de la ropa, un pequeño mecedor de madera con florecitas de colores pintadas a mano y un talego de lona que hacía un permanente ruido de clac clac clac, donde llevaba los huesos de sus padres”³⁰⁷.

En el cuento de Huerequeque, *Oro Tani, hombre bueno*³⁰⁸, la curación, de alguna manera, está asociada a la adopción, el bautizo y la educación occidental. Este proceso de reeducación se presenta como una consecuencia de la curación de los males de la selva. En el cuento, el primer narrador encuentra perdido a un niño mayoruma que adopta, bautiza y educa. El segundo narrador, tras perderse primero en la selva natural y después en la selva occidental, adopta, bautiza y educa al hijo de Orotani. Estos personajes adoptados, el ahijado y el médico, son los que posteriormente salvarán sucesivamente al primer narrador; el primero lo guía, a través de la selva, hasta el segundo, quien es el que lo cura de la fiebre amarilla.

Las selvas de cemento y la natural están asociadas con la pérdida de orientación, y con la enfermedad. Esta desorientación siempre se presenta como una afectación de la piel y también se presenta en relación con la desnudez. El primer narrador sufre de fiebre amarilla y su piel se pone de ese color. El segundo narrador, en su primera errancia en la selva, sufre de gusanos que se incrustan en la piel y, en su segunda desorientación, sufre de una mancha multicolor que se extiende por la piel. La curación final, brindada por los brebajes que deja Orotani antes de morir, restauran la piel de Walter, para que vuelva a ser la de un niño o un bebé.

Aunque en la historia se resalta la oposición entre dos tipos de selva, la una natural y la otra capitalista, ambas se presentan alternativamente como paraísos o infiernos. La versión infernal de la selva natural ofrece enfermedades, moscos y zancudos que incrustan huevos en la piel, hambre, desesperación, peligros como las huancanas (cerdos de la selva), otorgongos (jaguares) o chuchupes (serpientes). En su versión paradisíaca, la selva ofrece plantas medicinales, aromas, árboles que sirven para protegerse e imágenes bucólicas. De igual manera, el mundo occidental es presen-

³⁰⁷ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Bogotá: Norma / Santillana, 2007), 19.

³⁰⁸ Enrique Bohórquez, “Oro Tani, hombre bueno”, 129-139.

tado como otro tipo de selva que puede clavar “las garras de la lujuria, la mentira y la maldad”³⁰⁹, pero que también brinda la oportunidad de la educación, de los aviones (jumbos e hidroaviones) y de la moralidad católica. La frase final del cuento, “ley de la selva, de comer antes de ser comido”, puede aplicarse tanto a una, como a otra selva, y más que crear una dicotomía entre la Amazonía y el mundo occidental, representa ansiedades internas, y un orden moral del bien y del mal.

Después de toda la cadena de pérdidas y adopciones, el hijo de Orotani se presenta como el personaje que condensa ambos mundos, a través de los conocimientos medicinales e indígenas de su padre biológico, y de la educación europea y católica recibida de Walter, su padre adoptivo. El personaje, que se convierte en médico cirujano y piloto de avión, ejerce las actividades que se presentan como elementos positivos de ambos mundos. Puede tanto curar en ambos sistemas médicos como transportarse entre el mundo europeo y el amazónico, cosa que, al final de la historia, hace regularmente cada año. Este personaje logra transitar de un mundo al otro a su antojo y conciliar los saberes medicinales de ambas tradiciones.

También es importante mencionar que cada uno de los eventos de desorientación en la selva es precedido por una situación de maltrato a la naturaleza o de extracción de sus riquezas. La primera se da cuando el personaje está en un siringal extrayendo jebe fino (un tipo de caucho); la segunda, cuando Pashco, el guía de Walter, les dispara a unos micos; y, la tercera, cuando Walter cambia las joyas que le regala Orotani por dinero. Cabe recordar que la tercera enfermedad, la de la mancha de la piel, es llamada la enfermedad del “garimpeiro”, es decir, la enfermedad del minero. En este sentido, se iguala el alejamiento de la conducta moral con la extracción de materias primas o la agresión a la selva natural.

Existen una analogía entre el personaje de Pashco, en *Oro Tani, hombre bueno*, y del personaje de Huerequeque, en *Fitzcarraldo*. En primer lugar, el personaje de Walter, el botánico europeo, coincide con Walter Saxer, quien sirvió de primer contacto para la participación de Huerequeque en *Aguirre, la ira de Dios* y *Fitzcarraldo*, y

³⁰⁹ Enrique Bohórquez, “Oro Tani, hombre bueno”, 129-139.

que también se desplazó desde Europa hasta Iquitos, no para una expedición científica, sino para varias expediciones cinematográficas³¹⁰. La descripción de Pashco, “un morenito bajo y robusto y muy conversador”³¹¹ y sus palabras: “Mister, no le voy a fallar. Conozco la selva como la palma de mi mano, soy buen matero y, como mityero, donde pongo el ojo pongo la bala”³¹², recuerdan la forma como el personaje de Huerequeque se presenta a sí mismo en *Fitzcarraldo*: “compadre, me llamo Huerequeque. Soy el mejor cocinero en todo el Amazonas... y, también, soy el que mejor dispara en todo el Amazonas”³¹³.

Cabe recordar que en el cuento, el personaje de Pashco muere de forma violenta al ser mordido y devorado por serpientes, y en consecuencia las serpientes aniquiladas a machetazos por Walter. Aunque esta personificación de Huerequeque, en la figura de Pashco, desaparece simbólicamente en la historia, Huerequeque, como narrador, se representa a través de la primera voz narrativa de Walter. En la primera versión en video, Huerequeque afirma que se perdió en la selva en la década de 1940, cuando estaba joven: “me he perdido cinco días, cinco noches en la selva con un señor”³¹⁴. De acuerdo con este testimonio, los detalles del deambular en la selva proceden de esa experiencia real.

Como afirmé en el capítulo anterior, en los manuscritos de Huerequeque se encuentra un glosario con los términos locales que aparecen dentro de la historia, lo que permite entrar en el mundo lingüístico de los colonos de esta región. El glosario esclarece cómo ciertas actividades económicas y el contacto con distintas culturas hacen comunes términos provenientes de lenguas indígenas como shushupe, otorongo, maquizapa, suri, cupay—chacra; o palabras provenientes del portugués como garimpeiro o shiringal, así como otras modificaciones del español, como matero, llamador o aguajal³¹⁵. En este sentido, también se ve un papel articulador en estas his-

³¹⁰ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*.

³¹¹ Enrique Bohórquez, “Oro Tani, hombre bueno”, 129-139.

³¹² Enrique Bohórquez, “Oro Tani, hombre bueno”, 129-139.

³¹³ Ver Cuadro 1. Huerequeque en *Fitzcarraldo*, minuto 43. TL

³¹⁴ Huerequeque, “Orotani” versión 1, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/orotani/>

³¹⁵ Ver Cuadro 5. Glosario unificado.

torias de Huerequeque, en el que se vislumbran adopciones culturales que se evidencian en un sentido lingüístico del mestizaje cultural.

El significado de la adopción como curación puede entenderse en un sentido tanto personal como cultural. Huerequeque quedó huérfano, primero, tras la muerte temprana de su madre y, algún tiempo después, sufrió una orfandad simbólica tras huir de su casa en Chiclayo por el conflicto con su padre. Huerequeque llegó a Iquitos, luego de pasar por Lima y Pucallpa, aproximadamente en el año 1945. Al llegar a Iquitos, a los 15 años, Huerequeque vivió un proceso de adaptación a la cultura de la selva, haciendo que aquellas experiencias marcaran fuertemente sus historias posteriores. A un nivel personal, tras su matrimonio temprano, Huerequeque consiguió crear su propio entorno familiar³¹⁶. En el ámbito social, Huerequeque se reeducó culturalmente al incorporar diversas prácticas y creencias del mundo de los colonos de la Amazonía, como se evidencia en esta inserción de palabras de diversas procedencias en su uso del español.

La comunidad de colonos que llegó a la Amazonía, dejando atrás sus raíces culturales y sus lazos familiares, así como los descendientes de indígenas, que abandonaron sus culturas ancestrales para incorporar la forma de vida de occidente, comparten esta doble condición de orfandad y adopción cultural. Al llegar a este territorio fronterizo, esta población que ha inundado la cuenca del Amazonas desde el siglo XIX, de alguna manera huérfana de los estados nacionales, ha establecido un nuevo estado multicultural y multinacional que tiene, al tiempo, una dimensión semántica y otra territorial. A lo largo de la historia y dependiendo del lugar, los migrantes que han llegado a la Amazonía se han conocido como flagelados, garimpeiros, caboclos, mestizos, bandeirantes, grileiros, ragatoes (regateros), posseiros, cholos o colonos³¹⁷, nombres que indican una condición errante y marginal.

³¹⁶ En este sentido, su hija Zoraida dice que Huerequeque siempre añoró haber estudiado como lo querían sus padres, pero que por las circunstancias y la falta de oportunidades su realización principal fue "haber tenido su familia, que no ha tenido con sus padres. Ha vivido en un entorno familiar y haber tenido sus hijas, ese es su sueño de él. O sea, haber realizado eso, esa era su ilusión... Su sueño de tener nieto varón y sus nietos a su lado... el mucho quiere a sus nietos... haberse realizado ahí. Él nunca ha vivido en ese entorno familiar, siempre vivía con la tía, vivía con la prima, vivía con la hermana... entonces así es su vida que le daban posada" Zoraida Bohórquez, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/> minutos 39-40.

³¹⁷ Estos términos para referirse a los migrantes y colonos de la Amazonía se encuentran en diversas fuentes bibliográficas y también en los propios relatos de Huerequeque. Algunos de ellos son Richard Collier, Charles Wagley, Mark London y Kelly Brian, Candace Slater y Stephen G. Bunker.

La orfandad cultural ha promovido también la creación de nuevos vínculos de solidaridad, y de intercambio de productos y labores, cultivos y pescas colectivas, y otros vínculos cooperativos para el cuidado de los descendientes. El padrino y la madrina han funcionado como padres sustitutos³¹⁸. Esto es visible en múltiples relatos de Huerequeque, donde el compadrazgo y madrinazgo aparecen como sutiles lazos sociales muy cercanos. Por ejemplo, Huerequeque se valió de una red de compadres para la instalación del casco del barco en el árbol, en la escena en *Aguirre, la ira de Dios*³¹⁹.

3.2 Colonización y modernización

Iquitos es la ciudad más grande del mundo sin conexiones terrestres, y su acceso solo era posible por río o por aire³²⁰. Huerequeque alude en varios de sus poemas a esta condición con la frase “líquida e inmensa carretera”³²¹. Esta frase ejemplifica el pensamiento colono, que asume al río como un medio para el transporte de personas y productos entre centros urbanos. Bajo la metáfora del río como carretera líquida, el río y la selva son medios naturales para el uso y usufructo humano. El río, como carretera, nos hace pensar en un medio para movilizar materias, primas y elaboradas, en un signo de la transformación radical de la geografía, que corta el territorio en dos y que produce una discontinuidad en el ecosistema. El verso del poema *Amazonas II* implica también otra velocidad, que no es la de la corriente del agua y la de la canoa, sino que exige la presencia de un motor y de una máquina, es decir, del barco de vapor o del barco de gasolina, que ejemplifican la modernización del territorio³²². Dentro de la metáfora, el río, sin importar su diversidad minera y biológica, se asume como una superficie homogénea, en donde barcos y puertos se adecúan para el transporte de contenedores estandarizados, extendiendo el alcance de una economía globalizada en las regiones cada vez menos apartadas del continen-

³¹⁸ Charles Wagley, 150-159.

³¹⁹ Barco en árbol, grabación del autor, [enero, 2010](http://www.huerequeque.net/cortes/barco-en-arbol/). Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/barco-en-arbol/>

³²⁰ Llegando, grabación del autor, [agosto, 2013](http://www.huerequeque.net/cortes/llegando/). Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/llegando/>

³²¹ Enrique Bohórquez, “Amazonas II”, 47.

³²² Michael T. Taussig analiza las transformaciones culturales y económicas de una región costera en el Pacífico colombiano a partir de la llegada del motor de gasolina y el cemento. *My cocaine museum* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 159-170.

te³²³. La presencia del motor señala tráfico y frecuencia, es decir, da cuenta del incremento del movimiento de vehículos por donde antes no transitaban, y de la dependencia de un combustible, que a su vez, implica un mercado global para extraerlo, controlarlo y distribuirlo, así como de lugares de reabastecimiento cada cierto kilometraje y de sistemas de seguridad, de control y de cobro por dicho tráfico. Dentro de esta metáfora está inscrita la historia de los últimos ciclos extractivistas de la cuenca del Amazonas, al tiempo que hace evidente la mentalidad colonial, ya no extranjera sino local, inscrita hoy en día en nuestras acciones sobre el territorio.

Los exploradores y aventureros de los territorios selváticos y del interior del Brasil se conocieron, en los primeros días, como los “bandeirantes”, quienes, por un lado, expandieron las fronteras culturales de la cultura occidental y, por otro, descubrieron y comercializaron tanto minerales como otros productos naturales³²⁴. Los bandeirantes (colonizadores, exploradores) inauguran la migración de colonos al interior del continente en los territorios brasileños, y pueden ser equiparados, siglos después, a los “regatoês” o regatones de los que habla Huerequeque en varias de sus historias. Los regatones son comerciantes que van recorriendo ríos apartados para intercambiar mercancías como cuchillos, ollas, rifles y pólvora por materias primas como pieles, carne o minerales, o para establecer relaciones de deuda con comunidades de colonos y comunidades indígenas³²⁵.

La carretera Transoceánica y la Transamazónica han sido proyectos de infraestructura que, por siglos, han estado en el imaginario suramericano y que se han hecho realidad al conectar, primero, a Brasilia con Belén del Pará y, después, a los dos océanos, lo que se hizo posible tras la conexión terrestre de Río de Janeiro, en el océano Atlántico, con el puerto de Lima, en el océano Pacífico³²⁶. El último fragmento de la carretera intervino la región de Madre de Dios, en la triple frontera de Brasil, Perú y Bolivia, donde hace más de un siglo, Carlos Fermín Fitzcarrald, quien inspiró

³²³ Marc Levinson realiza un estudio sobre la transformación de las medidas de carreteras, puertos, barcos, y caminos a partir de la invención del *container*. *The Box: How the Shipping Container Made the World Smaller and the World Economy Bigger*, (Princeton: Princeton University Press, 2016).

³²⁴ Mark London y Kelly Brian, 31.

³²⁵ Dantes, Maria Amélia M. “Ciência e Sociedade na terra dos bandeirantes: a trajetória do Instituto Pasteur de São Paulo no período de 1903 a 1916.” *História, Ciências, Saúde—Manguinhos* 3, no. 2 (julio 1996): 372-374, <https://doi.org/10.1590/S0104-59701996000200012>

³²⁶ Mark London y Kelly Brian, 129.

la película *Fitzcarraldo*, atravesó un pequeño barco de madera, cortado en 14 fragmentos, de un río a otro a través de una colina³²⁷.

El mundo de los colonos también ha sido afectado por las estrategias modernizadoras de los Estados nacionales, que han intentado llevar a estas regiones apartadas sus aparatos burocráticos a través de políticas de salud, institutos agronómicos con apoyo en tecnologías agrícolas, establecimientos de colonias agrícolas, y la reorganización administrativa del territorio, con la declaración de nuevos departamentos y estados con capitales administrativas, especialmente en el siglo XX³²⁸. Este mundo que tiende hacia la modernización, pero que mantiene fuertes vínculos con el mundo colonial, ha producido una especie de limbo para las poblaciones amazónicas que han sido desprovistas, en gran medida, de su conocimiento ancestral, sus estructuras sociales, sus instituciones y sus valores tradicionales, y no se les ha dado la posibilidad de participar activamente en las instituciones nacionales modernas. En este proceso de deprivación ancestral y marginalidad institucional, se produce un caos social, en el que los colonos caen en situaciones de precariedad laboral como agricultores miserables, mineros y trabajadores mal pagados en iniciativas económicas marginales semiindustriales³²⁹.

El contexto que acabo de describir se ve reflejado en el cuento *Navidad en la selva*, el cual recuperé a partir de un fragmento mecanografiado³³⁰ y de su relato oral en video³³¹, y en el que Huerequeque habla de una comunidad marginal de colonos que padece de una enfermedad tropical (aparentemente malaria), que carece de asistencia médica y de otros servicios prestados por las instituciones estatales. Su conexión con la ciudad y, eventualmente con la modernidad, sucede con el acuatizaje forzoso de un hidroavión, en el que sus pilotos transportaban pavos de navidad y que terminan compartiendo con la comunidad.

³²⁷ Les Blank, Maureen Gosling, y Michael Goodwin, 19.

³²⁸ Charles Wagley, 290.

³²⁹ Charles Wagley, 292.

³³⁰ Enrique Bohórquez, "Navidad en la selva", 117-118.

³³¹ Huerequeque, "Navidad en la selva", entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/navidad-en-la-selva/>

3.3 Peonaje a deuda

En el relato de la llegada de Huerequeque a Iquitos y de cómo se convirtió en un peón a deuda, en un yacimiento de oro, se abre una perspectiva sobre la vigencia de la esclavitud en la Amazonía. En esta narración autobiográfica, Huerequeque retoma el evento de la muerte de su madre, ocurrida en Chiclayo, y la unión de su padre con una mujer más joven que él³³². En múltiples instancias, Huerequeque presenta estos eventos como los hechos iniciales que produjeron su huida a Lima, es decir, lo que lo llevó a convertirse en un migrante. En Lima, Huerequeque tuvo noticias de un hermano que vivía en Iquitos, quién le pagó el pasaje en avión, y lo hospedó, en la casa que compartía con su mujer, en Iquitos y en Pucallpa. Allá, su hermano trabajaba como transportista haciendo la ruta Pucallpa – Lima³³³.

De acuerdo con el relato, fueron problemas económicos y divergencias con su hermano y la mujer lo que lo llevó a trabajar con un señor de apellido García, con quien se fue al río Negro (Pachitea, Yuyapichis). En principio, el trabajo consistía en contar el material de barro que los empleados echaban en “el canalón”, un canal que servía para limpiar el barro con agua y buscar partículas de oro. Al llegar al yacimiento, Huerequeque descubrió que, en realidad, el trabajo era una manera de ocultar un peonaje de deuda, con lo que pagaría los gastos en los que este patrón incurrió para llevarlo. El trabajo consistía en echar cincuenta cargas de material por día para descontar apenas 5 soles de su deuda. En su relato, Huerequeque lava oro por su cuenta después de sus labores diarias para poder comprar su libertad, hasta que logra acumular alrededor de 300 gramos³³⁴.

El relato continúa con la descripción de la noche de la fiesta de San Antonio (13 de junio), en la cual García, patrón de Huerequeque y que era aficionado al juego, apostó con otros señores hasta quedar en deuda. Es entonces cuando Huerequeque, adolescente todavía, le ofreció 100 gramos de oro a su patrón en préstamo, y

³³² Huerequeque, “Oro” versión 2, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/oro/>

³³³ Huerequeque, “Oro” versión 2, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/oro/>

³³⁴ Huerequeque, “Oro” versión 2, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/oro/>

los jugadores le permitieron entrar al juego y apostar los restantes 200 gramos. Huerequeque narra que había aprendido un truco de cartas en un barco y gracias a este ganó en la partida de póker el dinero suficiente para pagar su libertad³³⁵. En el relato, los apostadores se enfurecieron cuando Huerequeque ganó la partida y lo amenazaron con quitarle el oro, sin embargo, en ese momento llegaron unas mujeres que los entretuvieron mientras Huerequeque escapó y logró esconderse en la cama de otro trabajador, mayor que él. Al día siguiente un comerciante vino a cobrar una deuda que tenía el patrón, Huerequeque la pagó con el oro ganado la noche anterior y gracias a esto logró su libertad.

En la historia, Huerequeque hace énfasis en el sistema de deuda; su proeza justamente consiste en romper el ciclo de endeudamiento y ganar su libertad con un truco. Este sistema económico, conocido como peonaje a deuda, es una antigua estrategia dentro de las economías de extracción, en lugares remotos, para garantizar mano de obra sin costo. En la época del caucho era el sistema “contractual” más utilizado e incluso se hablaba de una especie de cadena de endeudamiento, en donde el patrón cauchero, a su vez, estaba endeudado con inversionistas locales y estos, a su vez, con bancos extranjeros y comerciantes de caucho internacional que recibían el producto de exportación a muy bajo costo y como parte de pago de una deuda interminable³³⁶.

El peonaje a deuda tiene sus antecedentes en la costumbre esclavista de los tiempos de la colonia española y portuguesa, como parte integral y normalizada de la vida cotidiana, tanto en la península ibérica como en América. Pedro de Magalhães afirmaba en el primer siglo de la era colonial:

En cuanto las personas que intentan vivir en Brasil, se hacen habitantes del país, sin importar lo pobres que sean, si uno obtiene dos pares o media docena de esclavos, que podrían costar algo en los alrededores de diez cruzados, de esta

³³⁵ Truco de cartas, grabación del autor, agosto, 2013. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/truco-de-cartas/>

³³⁶ “Entre más deudas tenía el recolector mayor era su servidumbre, pero cada hombre le había costado más o menos 100 libras. En las lluvias debía abastecerlos con bienes comerciales. Cada mes sus propias deudas con los comerciantes al por mayor de Manaus, aumentaban; algunos ponían 12% de interés, dando un crédito de hasta 40,000 libras. A cambio, los comerciantes, debían dinero a los bancos y a los importadores de caucho en Nueva York y Londres, estos estaban en la cima de la pirámide pensando y viviendo en grande” Richard Collier, 49. TL

manera obtienen los medios de subsistencia y para los cultivos; así poco a poco, los hombres se vuelven ricos honorablemente y en la tierra con mayor facilidad que en el reino (Portugal) porque estos mismos indios esclavos cazan comida para ellos y en ese sentido no necesitan gasto para su manutención³³⁷.

Fueron las políticas impulsadas por el Marqués de Pombal, a mediados del siglo XVIII, las que provocaron un cambio del régimen esclavista por la versión colonial de servidumbre y peonaje en los asentamientos portugueses, al menos para la población indígena. Tras la expulsión de los jesuitas de Brasil, Pombal abogó por la conversión de las misiones y aldeas misionales en pueblos y villas, reemplazando la “lingua geral”, derivada del tupí y que los misioneros usaron en la conversión de los indígenas, por el portugués. Ciudades como Óvidos, Faro y Macapá tienen este origen. Pombal estimuló el mestizaje entre colonos portugueses y mujeres indígenas, ofreciendo títulos de tierra, posiciones políticas, herramientas y exenciones de impuestos. En esta sociedad de europeos y criollos en Brasil, y por extensión en otras áreas de la Amazonía, los indígenas permanecieron como mano de obra sin costo y en condición servil, en la que eran forzados a trabajar gran parte del año para sus patronos, mientras mantenían sus cultivos y aseguraban su propia manutención el resto del tiempo. Las reformas de Pombal favorecieron el paso de la esclavitud total y el sistema evangelizador a una sociedad basada económicamente en el peonaje y el servilismo³³⁸, como lo sufriría Huerequeque más de un siglo después. Aunque Pombal promovió esta transición, sus políticas solo fueron efectivas para las colonias en la Amazonía para la población indígena, dado que también impulsó, desde Portugal, la importación de personas de origen africano en condición de esclavitud³³⁹.

En épocas de extracción cauchera, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se establecieron en distintas regiones de la Amazonía dos tipos de sistemas esclavistas que generalmente estaban concatenados. El primero consistía en una forma brutal de dominio a través de expediciones armadas en la selva para secuestrar, amedrentar y torturar a poblados indígenas enteros para proveer los campamentos

³³⁷ Charles Wagley, 35.

³³⁸ Charles Wagley, 37-38.

³³⁹ Candace Slater, 166.

caucheros de mano de obra sin remuneración. El segundo, de alguna manera una normalización y asimilación del primero, consistía en avanzar elementos esenciales como ropa, comida, hospedaje y herramientas a los individuos esclavizados, y cobrar una deuda por estos avances³⁴⁰. En el segundo sistema, llamado peonaje a deuda o vínculo a deuda, existe la pretensión de cierta legalidad en el trato, donde el término esclavitud es reemplazado por un contrato de intercambio de horas de trabajo por un pago en elementos y servicios. Existe en este contrato una disparidad evidente, dado que los costos de los elementos y servicios que ofrece el patrón al peón, casi siempre como una obligación, superan en todos los casos el avalúo de las horas de trabajo. Michael T. Taussig afirma que en este proceso existe un paso, de términos de Gramsci, en los que la hegemonía es reemplazada por el dominio. Lo que inicialmente se establece como una relación de intercambio de productos elaborados y atractivos por el trabajo de extraer alguna materia, en este caso el caucho, se convierte paulatinamente en una relación de dominio total del patrón sobre el trabajador cauchero. En esta ficción de intercambio, el deudor, cuya deuda se avalúa en trabajo, se convierte poco a poco en propiedad del acreedor; en términos de Taussig, se transforma en una deuda viviente³⁴¹.

La experiencia personal de Huerequeque con el peonaje a deuda se podría relacionar con la novela *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, que se convirtió en uno de los libros modernistas clásicos de la literatura de la selva y que aborda, dentro del género de la ficción, las terribles condiciones de las caucherías. El personaje de Clemente Silva lo relata así:

Más el crimen perpetuo no está en las selvas, sino en dos libros: En el Diario y en el Mayor. Si Su Señoría los conociera, encontraría más lectura en el DEBE que en el HABER, ya que a muchos hombres se les lleva la cuenta por simple cálculo, según lo que informan los capataces. Con todo hallarían datos inocuos: peones que entregan kilos de goma a cinco centavos y reciben franelas a veinte pesos; indios que trabajan hace seis años, y aparecen debiendo aún el mañoco del pri-

³⁴⁰ "It is mainly what one might call debt—bondage... the system of employing natives to do work and purposely getting them into debt by advancing them goods so that you can retain their labour by than means'... Correrías, on the other hand, were 'nothing but pure slave raids for the purpose of capturing and making use of Indians — men and women'" Michael T. Taussig. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, 63.

³⁴¹ Michael T. Taussig, *Shamanism, colonialism, and the wild man: a study in terror and healing*, 65-66.

mer mes; niños que heredan deudas enormes, procedentes del padre que les mataron, de la madre que les forzaron, hasta de las hermanas que les violaron, y que no cubrirían en toda su vida, porque cuando conozcan la pubertad, los solos gastos de su niñez, les darán medio siglo de esclavitud”³⁴².

En sus narraciones, Huerequeque habla del peonaje a deuda como una práctica normalizada. En muchas de sus historias es frecuente que se hable de una persona habilitada por otra para llegar a un lugar y realizar alguna actividad económica. En su lenguaje se ha normalizado, como un modo de operar socialmente, el uso de términos como patrón y peón, habilitador y habilitado. A diferencia de la estructura jerárquica de estas relaciones, en las historias de Huerequeque los habilitados subvierten su condicionamiento social, escapando milagrosamente de ataques indígenas, como la anciana en *Chaval el ateo*³⁴³, sobreviviendo a periodos de extravío en la selva, como el cauchero en *Oro Tani, hombre bueno*³⁴⁴ o, como la propia historia de Huerequeque, ganando su libertad con un truco de cartas³⁴⁵. Por el contrario, en las historias de Huerequeque los patrones o habilitadores sufren de un castigo moral, casi siempre motivado por la culpa que carga el esclavista y extractivista, o por fallar a la normativa social indígena-católica.

En Brasil, a pesar de que la esclavitud fue abolida en 1888, se calcula que entre 1995 y 2005, más de cinco mil personas esclavizadas fueron liberadas, muchas de ellas en la Amazonía. De acuerdo con el reportaje del periodista Brinka Le Breton, muchas personas siguen siendo obligadas hoy en día a trabajar en economías agropecuarias en territorios apartados del Brasil en condición de esclavitud. Estos trabajadores son llevados a partir de deudas hacia los dueños, legales o ilegales, de la tierra³⁴⁶, quienes les intercambian el trabajo por hospedaje y comida, repitiendo el mismo sistema usado por el peonaje de deuda de la época cauchera, como lo hizo Huerequeque en su obra narrativa.

³⁴² José E. Rivera, *La vorágine* (Ciudad de México: Porrúa, 1976), 94-95.

³⁴³ Enrique Bohórquez, “Chaval el ateo” 105-112.

³⁴⁴ Enrique Bohórquez, “Oro Tani, hombre bueno”, 129-139.

³⁴⁵ Truco de cartas, grabación del autor, agosto, 2013. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/truco-de-cartas/>

³⁴⁶ Mark London y Brian Kelly, 153-154.

Una de las herencias de la esclavitud y el peonaje a deuda son las rígidas estructuras sociales, en las que es casi imposible que se produzca una movilidad social. Por herencia, los ricos serán herederos de ricos, mientras que los pobres, serán herederos de pobres. La dificultad en el acceso al sistema de educación refuerza esta idea. En las poblaciones amazónicas, subvertir una situación de pobreza generalmente se asocia a un golpe de suerte como ganar la lotería, encontrar un tesoro o una guaca, o encontrar una rica fuente inexplorada de materias naturales para explotar. En general, el encuentro de la fortuna tiene una relación con la magia y el favorecimiento de entes espirituales, así como la desgracia se relaciona con la influencia de fantasmas y seres mágicos. En estas culturas no se asocia la idea de ascenso social y económico a los ideales capitalistas del ahorro y el trabajo continuo³⁴⁷. Huerequeque recrea estos momentos de fortuna en varias de sus historias, así como en su propia vida, cuando fue capaz de subvertir su condición de peón a deuda en el yacimiento de oro al ejecutar un truco de cartas³⁴⁸. En varias ocasiones habla del hallazgo de manchales de madera (yacimientos de madera), como en *Chaval el ateo*³⁴⁹ y también menciona el descubrimiento de un cofre de rubíes y piedras preciosas en *Oro Tani, hombre bueno*, como momentos de fortuna en la vida de sus personajes³⁵⁰.

3.4 Mestizaje religioso

En la región amazónica se hizo efectivo un mestizaje cultural, religioso y lingüístico que ha tenido eco en las historias de Huerequeque. En la nueva sociedad que crearon los colonos amazónicos se integraron la cultura proveniente de los criollos y mestizos provenientes de diferentes lugares del continente, con influencia de la península ibérica, con patrones culturales indígenas, formando una cultura específica y distintiva de acuerdo con las posibilidades tanto ambientales como geográficas de la cuenca. Muchos viajeros europeos en el Amazonas del siglo XIX, anotaron en sus diarios los detalles de la celebración de fiestas católicas, con figuras de vírgenes y santos, asimiladas dentro de festivales y danzas indígenas. La arquitectura de los

³⁴⁷ Charles Wagley, 126-127.

³⁴⁸ Huerequeque, "Oro" versión 2, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/oro/>

³⁴⁹ Enrique Bohórquez, "Chaval el ateo", 105-112.

³⁵⁰ Enrique Bohórquez, "Oro Tani, hombre bueno", 129-139.

pueblos amazónicos rápidamente reemplazó las casas comunales de madera y palma por casas unifamiliares de adobe. En muchos pueblos y barrios de las ciudades amazónicas la figura del “pagé” o chamán sigue siendo importante en la medicina local, utilizando preparaciones a base de plantas y conocimientos indígenas³⁵¹. En este ejercicio de doble traducción y asimilación de lo europeo a lo indígena y de lo indígena a lo europeo, en la región amazónica, se afirma la idea de una adopción cultural cruzada como sustituto del vacío multiplicado por el abandono forzado de las costumbres ancestrales indígenas, y las distantes y descontextualizadas leyes y maneras europeas.

Como dije al inicio de este capítulo, la orfandad es un elemento fundamental en las historias de Huerequeque; casi todas hablan de un bebé, niño o niña huérfana que se enfrenta a nuevas responsabilidades y, en muchos casos, a un proceso de adopción cultural y de mestizaje religioso. En el cuento *Santos Miyanchi, el fisga*, Marguitta es una niña indígena que pierde a su madre y asume la responsabilidad de cuidar de sus hermanos menores, al tiempo que se prepara para recibir, por primera vez, el sacramento católico de la comunión³⁵². En *La odisea de los tiroleses*, el protagonista es un bebé que pierde a su madre en el viaje en barco que lo lleva por el Amazonas desde El Tirol hasta la selva alta peruana, cerca del río Tambo, y es adoptado y amamantado por una indígena que, a su vez, ha perdido a su propio hijo³⁵³. En *Oro Tani, hombre bueno*, el botánico Walter adopta al hijo de Orotani, tras la muerte del chamán, y lo educa como médico y aviador en Europa³⁵⁴. La presencia de la orfandad y la adopción de una nueva cultura puede fundamentarse en aspectos biográficos de Huerequeque, quien algunos años después de la muerte de su madre, aún siendo niño, se ve obligado a emigrar a Iquitos y adoptar la cultura de la selva³⁵⁵. Más allá de encontrar una evidente explicación psicoanalítica para la presencia de infantes huérfanos en los relatos de Huerequeque, es interesante pensar en esta doble condición de orfandad de los colonos y migrantes de la Amazonía.

³⁵¹ Charles Wagley, 39-42.

³⁵² Enrique Bohórquez, “Santos Miyanchi, el fisga”, 91-93.

³⁵³ Huerequeque, “La odisea de los tiroleses”, entrevista con el autor, enero, 2010. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/la-odisea-de-los-tiroleses/>

³⁵⁴ Enrique Bohórquez, “Oro Tani, hombre bueno”, 129-139.

³⁵⁵ Zoraida Bohórquez, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/>

Como se evidencia en *Santos Miyanchi, el fisga*, en el contexto amazónico se crearon nuevos vínculos de familiaridad con la figura de comadres, compadres, ahijados, ahijadas, padrinos y madrinas que, de alguna manera, reemplazaron los vínculos filiales de hermanas, hermanos, padres y madres dejados en el lugar de origen. En este reemplazo y desplazamiento de vínculos de sangre por vínculos de hermandad ritual, se da un doble fenómeno de adopción religiosa, por un lado, los vínculos de compadrazgo obedecen a la celebración de ritos católicos de bautizo, confirmación y matrimonio, y por otro, a festividades agrícolas, que están relacionados con tradiciones indígenas, como sucede con el compadrazgo celebrado con fuego en el Amazonas brasileiro. En una situación de precariedad tanto económica como social en la que se ven envueltos los migrantes, estas relaciones de compadrazgo, compadrazgo, padrinzago y madrinazgo tienden a favorecer relaciones económicas de clientes y proveedores, prestamistas y deudores, sociedades comerciales, así como a establecer relaciones de jerarquías y favores políticos³⁵⁶.

En *Chaval el ateo*³⁵⁷, Huerequeque relata en primera persona la historia de un español que maldice de la fe cristiana, no respeta las fiestas católicas de sus trabajadores y llama “palos vestidos” a las imágenes de los santos. El hombre, que al principio de la historia se ufana de su buen ganado y de tener varios peones a deuda dedicados a la “troqueada, jebe, balata, leche caspi, barbasco, tagua y copal”³⁵⁸, después se lamenta de la enfermedad de su ganado y de la caída de los precios de los productos que extraían sus trabajadores. Su decadencia económica se debe, de acuerdo con la historia, a la soberbia y egoísmo de Chaval con relación al Señor. En la narración, Chaval naufraga en un río en compañía de dos empleados como castigo moral por hacerlos trabajar en el día de la fiesta de la virgen. Buscando refugio, llegan a la casa de una indígena jebera. La anciana, “de larga y canosa cabellera, con

³⁵⁶ Charles Wagley. 151-159

³⁵⁷ Este relato es reconstruido a través de dos fuentes: la versión escrita de Chaval el Ateo, publicada en el semanario católico *Katanari*, y el relato grabado en el año de 2013 “Virgen quemada”; en una y otra cambia al sujeto que narra. En la versión escrita el segundo narrador es un español al que se refiere como Chaval, mientras que, en la versión oral, este narrador es el mismo Huerequeque. En la versión escrita, Huerequeque escucha un relato de un hacendado español, conocido en las cuencas de los ríos Marañón, Huallaga, Morona y Pastaza, apodado Chaval y quien se considera ateo. Enrique Bohórquez, “Chaval el ateo”, 105-112.

Huerequeque, “Virgen quemada”, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/virgen-quemada/>

³⁵⁸ Enrique Bohórquez, “Chaval el ateo”, 105-112.

el torso desnudo del que colgaban unos senos largos y flácidos, con el resto del cuerpo cubierto por una pamanilla [faldón]³⁵⁹, se convierte en una tercera narradora y cuenta, a su vez, la historia de cómo llegó a ella el cuadro de una virgen quemada, que en la versión escrita de este cuento es la Virgen del Rocío de Andalucía, mientras en la versión verbal es la Virgen de Fátima. Este encuentro produce la conversión a la fe católica y a la devoción de la virgen por parte del español y, en consecuencia, a su recuperación económica. La anciana conduce a Chaval hacia un bosque maderero en la selva, en donde el español afirma que “encontró el manchal de cedros... caoba, canela moena y tornillo”³⁶⁰ En el cuento, la virgen quemada es nombrada santa patrona del caserío amazónico donde vive el español. La anciana jebera es adoptada por el español, a quien dice que cuida como “a mi madre” y la historia incluye un periplo de ambos: “hemos viajado a España y de rodillas ante la virgen le hemos pedido perdón por nuestros pecados y rogado por la bella región de Andalucía y por nuestra Amazonía”³⁶¹

El cuento introduce una subhistoria en la que la anciana relata su encuentro con la virgen cuando vivían con su marido, en el alto río Morona, como peones en un campo de extracción maderera. Según ella, fueron salvados de una matanza cuando siguieron una fuerte luz en medio del río, que luego descubrieron que era una masa de “ayañahuis” (luciérnagas) que, aglomeradas, iluminaban la figura de una virgen. Al regresar a la orilla, se enteraron que el caserío había sido invadido por un grupo de indígenas del río Potro, y estaban incendiando y quemando la aldea. Al huir, fueron perseguidos por los indios en canoas, sin embargo, cada vez que estos se les acercaban, una fuerza extraña los evadía. Sorprendidos, los indios se echaron al agua, asustados por la acción sobrenatural, y así la mujer, sus hijos, y su marido pudieron huir de la matanza.

La virgen hace las veces de objeto narrativo que hila la historia a través de su materialidad. Al principio, Chaval alude a los católicos como personas que adoran “palos

³⁵⁹ Enrique Bohórquez, “Chaval el ateo”, 105-112.

³⁶⁰ Enrique Bohórquez, “Chaval el ateo”, 105-112.

³⁶¹ Enrique Bohórquez, “Chaval el ateo”, 105-112.

vestidos”³⁶² y, después, la virgen de madera que es quemada por el ataque de los indios y que al caer al río flota, gracias a que es de madera, cobra potencia en el relato. El objeto de la adoración de la anciana es en realidad un palo que ya no “está vestido”, sino que está quemado. La virgen de la anciana, mitad palo quemado mitad talla en madera de la Virgen de Fátima, representa un objeto de hibridación cultural y religiosa, al ofrecer una combinación simbólica de la figura femenina del catolicismo con un elemento natural como la madera. En su devoción a la Virgen, la anciana también es devota a los poderes de la naturaleza, inscritos en su historia de la salvación de la estatua, dado que son las luciérnagas amazónicas las que iluminan a la virgen de madera flotante en llamas; a su vez, fue el resplandor el que salvó a la anciana y a su familia de la matanza de los indios.

El altar y la relación de la anciana con la virgen ejemplifican otro episodio de condensación cultural, dado que la mujer ofrece sus respetos a la virgen con elementos de la selva. La anciana habla con la virgen en lengua jebera y se disculpa con ella por las ofrendas que le lleva:

Virgencita quemada, te pido perdón por el humo del lamparín que mancha tu rostro y tu vestido, también por los *supay ocote* (fruta de la selva) que te traigo en la *callana* (vasija para tostar), pero te prometo que cuando vuelvan mis hijos y mi viejo del *mitayo* (sembradio), junto contigo comeremos las más sabrosas frutas además de pavas, *yutos* (animal de cola corta), *panguanas* (ave suramericana) y perdices ahumadas y te traerán cera de *cetico* (latex de árbol de cetico) y de abeja para tus velas³⁶³.

El fervor religioso a lo largo de la historia tiene una relación directa con el bienestar económico, por eso Chaval cuestiona sus creencias cuando su finca y ganado se ven diezmados:

³⁶² Enrique Bohórquez, “Chaval el ateo”, 105-112.

Huerequeque, “Virgen quemada”, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/virgen-quemada/>

³⁶³ Enrique Bohórquez, “Chaval el ateo”, 107; Huerequeque, “Virgen quemada”, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/virgen-quemada/>

Mi ganadería fue atacada por una extraña enfermedad que diezmó los vacunos quedándome sólo siete vacas flacas. Además, los precios del barbasco cayeron por los suelos y el jebe, balatá y leche caspi, que tenía almacenados, perdieron todo su valor... Mis habilitados buscaron nuevos patronos y me quedé solo en casa, unos cuantos peones, un bote y un motor y las arcas vacías³⁶⁴.

La religiosidad católica favorece las actividades agrícolas y ganaderas del creyente, como es el caso de Chaval, o salva de la muerte a la anciana y a su familia, tras una masacre realizada por un grupo de indígenas no convertidos al cristianismo.

La historia reincide en tres de las operaciones presentes en la obra narrativa de Huerequeque: adopción cultural-personal, hibridación cultural-religiosa y castigo por la extracción de materias primas. Al final del cuento, Chaval adopta a la anciana como si fuera su madre y juntos hacen un peregrinaje por Andalucía. La conversión del español al catolicismo le ofrece un repunte en los precios de los productos que extrae de la selva como “jebe, barbasco, balata y leche caspi”, cuya venta le permite engrosar y mejorar su ganado. De otra parte, la invasión del caserío por parte de los indios ateos se da después de que el patrón español del río Morona encontrara un manchal (yacimiento) de cedros que planeaba cortar, aunque no deja de ser paradójico que luego de su conversión, Chaval sea dirigido a este lugar por la anciana, ahora como su madre adoptiva, para realizar la tala de este yacimiento maderero, lo cual lo enriquece aún más.

*En Navidad en la selva*³⁶⁵, de nuevo, se fusionan la tradición católica y las prácticas rituales amazónicas. Pancho, el curandero, acude a las plantas alucinógenas sagradas de las culturas amazónicas para visualizar las faltas de la comunidad en sus responsabilidades cristianas, como no rezar a la santa patrona del caserío, beber licor los viernes o dedicarse simbólicamente a acciones “endemoniadas”.

Ese 24 de diciembre los compadres charlaban entristecidos, ya que por falta de medicamentos, viejos y niños se morían de una desconocida enfermedad y Pan-

³⁶⁴ Enrique Bohórquez, “Chaval el ateo”, 106; Huerequeque, “Virgen quemada”, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver relato en Cuadro 2, <http://www.huerequeque.net/relatos/virgen-quemada/>

³⁶⁵ Enrique Bohórquez, “Navidad en la selva”, 117-118.

cho, el curandero del caserío, entre tomas de Toé, caballo-sanando y ayahuascas, había llamado a sus arcanas, y ellos entre sueños le contaron que la enfermedad no era mal de gente, sino un castigo del Señor; los motivos, por varios años no habían velado a la Virgen, patrona del caserío³⁶⁶.

3.5 Economías de extracción

Los relatos de Huerequeque nos insertan en situaciones de economías de extracción de materias primas como oro, madera, caucho o pieles de animales desde el lugar de la producción narrativa. De alguna manera, la creación de estas historias implica un ejercicio de resistencia a la simple eficiencia en la extracción y exportación de materias primas de la región amazónica, contraponiendo un producto de creación literaria dentro de estos contextos de entropía cultural y económica³⁶⁷.

Huerequeque nos introduce a los lenguajes y ambientes de varias economías de extracción y nos habla de sus primeras experiencias en yacimientos de oro; también nos introduce al lenguaje y saber de la extracción de madera; nos interna en las rutas comerciales en ríos fronterizos para obtener pieles y cueros de animales de la selva; nos habla de proyectos agronómicos a gran escala, como el barbasco, y de estrategias de pesca; y nos inserta en situaciones de extracción de caucho y de minería, similares a los que se refieren otras obras como *La vorágine*, de José Eustasio Rivera.

De manera temprana, *La vorágine* relaciona el impacto de la economía del caucho tanto en un ámbito ecológico como social y se adentra en el ambiente amazónico, recuperando relatos de personajes que han sido “engullidos” por las realidades de las economías de extracción. Clemente Silva es uno de esos personajes que encuentra el poeta Arturo Cova, el protagonista de la novela, en su penoso transcurrir por tierras caucheras. El viejo Silva se ha internado en las caucherías en busca de su hijo Lucianito, quién cayó como peón de deuda en Putumayo: “por vivir en las ciénagas picando goma, esa maldita plaga os atosiga, y mientras el cauchero sangra

³⁶⁶ Enrique Bohórquez, “Navidad en la selva”, 117.

³⁶⁷ Stephen Bunker, 32.

los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos, y al fin el hombre resulta vencido”³⁶⁸.

3.6 Misoginia y homofobia

En algunos relatos de Huerequeque se pueden reconocer rasgos de homofobia y de misoginia, así como en unos de sus poemas se reconoce una estructura hegemónica patriarcal. Cuentos como *Chola fiel* o *Indio malo* representan eventos de violencia contra la mujer y, de manera similar, en cuentos como *Chaval el ateo*, el ideal de la mujer anciana, indígena y devota a la virgen, refuerzan un tipo pasivo de modelo femenino. Al final del segundo capítulo de este texto, describí la manera como los relatos de Huerequeque evidencian cierta ansiedad ante la homosexualidad, en la que escenas de carácter homoerótico son castigadas moralmente en la historia con actos de locura como en *Locura lunar*, con el extravío en la selva como en *Oro Tani*, *hombre bueno*, o como se puede leer entre líneas en *Navidad en la selva*:

Varios pescadores, los viernes por la noche cuando se ocultaba la luna, se transformaban en Runa-mulas y escupiendo fuego por la boca y por el culo, se internaban en la espesura del bosque a iniciar macabros rituales con el abominable maligno³⁶⁹.

Por otro lado, cuentos como *Santos Mayanchi el fizga*, abren otras representaciones femeninas que vale la pena mencionar. El cuento, fechado en 1961 en el lago Rimanchi – Pastaza, cuenta la historia de un pescador, Mayanchi, quien perdió a su mujer, Mashica, al ahogarse en el río intentando proteger a sus hijos en medio del viento y las olas. Su hija Marguita tenía diez años cuando su madre murió y, desde entonces, se encargó de la casa y de sus dos hermanos menores mientras su padre salía a buscar “mitayo” (la pesca). Tras su viudez, Mayanchi se alcoholizó hasta que el fantasma de Mashica lo hizo prometer que nunca más tomaría de nuevo³⁷⁰.

³⁶⁸ José E. Rivera, 79.

³⁶⁹ Enrique Bohórquez, “Navidad en la selva”, 117-118.

³⁷⁰ Enrique Bohórquez, “Santos Miyanchi, el fisga”, 91-93.

A sus doce años, Marguita fue nombrada reina de la fiesta de la primavera y Miyanchi fue al lago a cazar un lagarto para comprarle los zapatos, la corona y el vestido para la fiesta con la venta de su piel. Su cacería y su pesca fueron infructuosas y fue a consultar a Ernesto Manihuari, el brujo del caserío, que podía “caipurear a cualquiera con sus ícaros y virotos”³⁷¹. El brujo le dijo, tras soplarlo con “humo de mapacho”, que estaba “chingureado” por una de las mujeres del caserío que Miyanchi había rechazado tras su viudez, quién había bañado sus herramientas de trabajo con “huarmi-ishpa”. El brujo lo bañó con “ishpa-macho, ajo-sacha, y asna y gallinazopanga para quitarle la saladera”³⁷².

Miyanchi pensó en ir a la zona reservada del Rimanchi:

Preparó todo lo necesario para el viaje y desenterró la tinaja donde tenía guardadas las tallas de paiche, vaca marina, lobo, nutria y charapa, que su padre le había entregado antes de morir diciéndole: Cuando quieras tallas de animales y peces del agua, dietado mata un lobo o una nutria, quémalo y de sus cenizas crecerán varias plantas. Después de un año, sácalas de raíz y ellas tendrán la forma de animales y peces que viven en el agua; guarda las que quieras y el resto quémalas³⁷³.

Una vez en la reserva, cuando estaba iniciando la pesca al amanecer, apareció una boa que lo sorprendió por la espalda y lo devoró.

En esta historia se presenta de nuevo una situación de orfandad de los hijos de Mashica tras morir ahogada en el río. Marguita queda en un limbo en el que asume el rol de madre de sus hermanos pequeños mientras su padre pesca o caza. La historia presenta tres momentos de castigo moral en los que poderes sobrenaturales o naturales intervienen sobre Miyanchi. En el primero, cae en el abuso del alcohol tras la muerte de su esposa, quien luego se le aparece como un fantasma y le hace prometer que no volvería a tomar. En el segundo, rechaza las propuestas románticas de algunas mujeres de la aldea y, en venganza, una de ellas lo embruja, bañando sus

³⁷¹ Enrique Bohórquez, “Santos Miyanchi, el fisga”, 91-93.

³⁷² Enrique Bohórquez, “Santos Miyanchi, el fisga”, 91-93.

³⁷³ Enrique Bohórquez, “Santos Miyanchi, el fisga”, 93.

sogas, anzuelos y arpones con un brebaje para que no tenga éxito en la pesca o en la caza; este embrujo funciona, a su vez, como una protección mágica de la naturaleza, dado que gracias a ello Miyanchi no mata a un lagarto de cuatro metros para vender su piel y tampoco logra pescar grandes peces para su venta. En el tercero, Miyanchi decide ir a pescar a una zona de reserva, y usa las herencias mágicas de su padre y abuelo para tener éxito en la pesca, sin embargo, es una boa quien lo sorprende y lo devora.

El cuento presenta una transposición de prácticas indígenas y exigencias del mundo capitalista, dado que el motivo que mueve a Miyanchi es el de comprar un “vestido de tafetán azul, zapatos blancos y corona forrada en papel celofán, espejos y chaquiras de colores”³⁷⁴ para que su hija sea coronada en la escuela como la reina de la fiesta de primavera. Miyanchi tiene que pescar y cazar animales para vender su carne y sus pieles, y así conseguir el dinero para comprarle a Marguita su nuevo ajuar. Miyanchi hereda de su padre y de su abuelo prácticas mágicas para pescar y cazar: “se untó los ojos con cebo de tibe-mama... al medio día ya había amarrado numerosos anzuelos patachados y empatados con carachamas mayacas, tripas de mono y shanshos sangrantes... se frotó el cuerpo con la talla de lagarto”³⁷⁵, sin embargo, su intención va más allá de la supervivencia, y cuando su intención es adquisitiva, sus poderes heredados son anulados y es castigado con la muerte. La historia castiga el apetito capitalista de Miyanchi y nos muestra un conflicto en el mestizaje cultural de la selva.

De igual manera, el cuento evidencia dos momentos de inflexión o de paso en la vida de Marguita. Por un lado, la pérdida de la madre la conduce a convertirse en la cuidadora o madre sustituta de sus hermanos menores y, por otro lado, su coronación como reina de la primavera se asemeja a un rito de paso a su etapa de desarrollo reproductivo y sexual. Esta dimensión erótica de la niña es castigada en la historia con la subsecuente muerte del padre.

³⁷⁴ Enrique Bohórquez, “Santos Miyanchi, el fisga”, 92.

³⁷⁵ Enrique Bohórquez, “Santos Miyanchi, el fisga”, 93.

Sería especulativo juzgar a Huerequeque por estos relatos, es decir, hacer un juicio moral de una persona a partir de los contenidos de su obra. Lo que es relevante para este trabajo es que estos relatos me permiten articular algunos criterios en relación con el género en estas poblaciones colonas que Huerequeque representó.

Como afirmé anteriormente frente a la sexualidad, Huerequeque construye escenas homoeróticas al tiempo que devela juicios homofóbicos y, de manera similar, construye modelos femeninos desprovistos de sexualidad o castigados moralmente, cuando actúan como sujetos sexuales, mediante situaciones adversas o de violencia física. Los hombres son los únicos que en estas historias que pueden cambiar de pareja, ser infieles y abandonar a las mujeres una vez las embarazan. En contraposición, Huerequeque también nos muestra en otras historias parejas estables que llegan juntas a la vejez, y que representan modelos respetables y de aprendizaje moral, como se representa a sí mismo con su esposa Flor en *Navidad en la selva*, o como es el caso de Orotani y Cushi, o de Walter y Georgette en *Oro Tani, hombre bueno*.

Tanto Marguita en *Santos Miyanchi, el fisga* como la hija de Peta en *Chola fiel* permanecerán como personajes dejados de lado por la narración, pero que se vislumbran como posibles víctimas de nuevas violencias y maltratos, como otros relatos amazónicos lo han afirmado en distintos momentos de la historia. Por ejemplo, un viajero norteamericano de apellido Hardenburg encontraría niñas capturadas en redadas dentro de la selva, que serían prostituidas al servicio de capataces en las caucherías, sirviendo en el día como trabajadoras domésticas y en las noches como esclavas sexuales de los trabajadores³⁷⁶.

De manera similar, la película *Iracema, Uma Transa Amazônica*, del director Jorge Bodanzky y filmada en 1974 siguiendo la ruta de la carretera Transamazónica, muestra el paulatino proceso de prostitución de una adolescente que se adentra en la Amazonía de la mano de un conductor de camión y que es abandonada en uno de los prostíbulos que se establecieron en los bordes de la carretera selva adentro. La

³⁷⁶ Richard Collier, *The River that God Forgot*, 109.

película documenta el estado de la carretera y las transformaciones que provocó en la selva en la década de 1970, además de contrarrestar el discurso oficialista del progreso que promovía dicho proyecto. A través de la historia de la niña, nos adentramos no solo en la región amazónica, sino también en la manera como la vía extiende dentro de la selva los parámetros de sexualidad de las poblaciones blancas y mestizas. La académica Luis Elvira Belaunde, quien es pionera en el estudio de las sexualidades amazónicas, lo resume de la siguiente manera:

No existe una mirada neutra sobre la sexualidad (o las sexualidades) de los pueblos indígenas. Las informaciones contenidas en los documentos coloniales, crónicas de viajeros y misioneros, relatos literarios, investigaciones antropológicas o registros institucionales, demográficos y de salud, están perladados por los deseos y pre-concepciones de los blancos y los mestizos. Es decir, de personas asociadas a prácticas e instituciones que buscan insertar la Amazonía en los estados nacionales, cuyos centros de articulación se encuentran en las ciudades región. Ahora, la mayoría de las ciudades amazónicas que surgieron durante o después del auge cauchero, en los siglos XIX y XX, se caracterizan por tener un pujante comercio sexual para satisfacer la demanda de la población migrante, proveniente de otras áreas del país o del extranjero, en gran parte masculina y en busca de recursos económicos y nuevos placeres. La subalterización sexualizante de los pueblos amazónicos del Perú sería, en consecuencia, un fenómeno indisociable de los regímenes de consumo sexual impuestos en la región por la economía extractivista todavía imperante y concomitante al crecimiento de las urbes³⁷⁷.

Las representaciones de las mujeres, en algunos casos asexuales y en otros prostituidas, violentadas, vulnerables, marginales y huérfanas en los relatos de Huerequeque, difieren mucho de esa primera descripción europea, real o ficticia, de aquellas mujeres mitológicas que sirvieron para darle nombre a la región. Tal vez, en esa primera representación se encuentra un modelo inverso de la historia, que funciona hoy en día como fetiche, como espejo o como máscara de la Amazonía:

El capitán le preguntó si estas mujeres eran casadas; el indio dijo que no. El capitán le preguntó que de qué manera viven; el indio respondió que, como dicho tiene, estaban la tierra adentro y que él había estado muchas veces allá, y había

³⁷⁷ Luisa Elvira Belaunde, "Resguardo e sexualidade(s): uma antropologia simétrica das sexualidades amazônicas em transformação," *Cadernos de Campo* 24, no. 24 (2015), 538-564. TL

visto su trato y vivienda y contó delante del capitán y de algunos de nosotros setenta ciudades, todas de cal y canto cerradas y de una a otra los caminos cercados de poner, a trechos por ellas puestas, guardas, porque no puede entrar nadie sin que pague derechos. El capitán le preguntó si estas mujeres parían, el indio dijo que sí. El capitán que cómo no siendo casadas, ni residía hombre entre ellas, se empreñaban, él dijo que estas indias participan con indios en tiempos y, cuando les viene aquella gana, juntan mucha copia de gente de guerra y van a dar guerra a un muy gran señor que reside y tiene su tierra junto a la destas mujeres, y por fuerza los traen a sus tierras y tienen consigo aquel tiempo que se les antoja y, después que se hallan preñadas les tornan a enviar a su tierra sin les hacer otro mal, y después, cuando viene el tiempo que han de parir, si paren hijo le matan y lo envían a sus padres y, si hija, la crían con muy gran solemnidad y la imponen en las cosas de la guerra³⁷⁸.

³⁷⁸ Gaspar de Carvajal, 57.

PARTE II

Creación artística

Capítulo 4

Edición como articulación

Este proyecto inició bajo una urgencia, la de documentar las historias y creaciones poéticas de Huerequeque, memorizadas en su mente, antes de que desaparecieran tras el deterioro natural de su memoria. En los años 2008 y 2010, encontré un Huerequeque lúcido y enérgico, mientras que en el 2013 se hizo evidente la disminución de su vitalidad, y pude constatar que había olvidado algunas de las historias que habíamos grabado tres y cinco años atrás.

Al conocer a Huerequeque tuve la impresión de que su historia aportaba una perspectiva única y desconocida de la colonización reciente de la Amazonía, y que sus cuentos y poemas nos podrían brindar una ventana para acercarnos a las experiencias complejas de los colonos y mestizos en esa región. Así, editar sus obras se constituye en una articulación con una nueva visión de las representaciones típicas de la Amazonía. Pues, como afirmé con anterioridad, las representaciones de la Amazonía que comúnmente consumimos se centran en la perspectiva del viajero occidental, ya sea del antropólogo, del botánico, del aventurero o del cineasta, y generalmente, en estas representaciones occidentales, el nativo colono o indígena es descrito como un sujeto exótico, y en mucho menor grado, desde la visión indígena. No obstante, el mundo de los colonos amazónicos raramente es representado, a pesar de que esta población constituye alrededor del 90% de los habitantes de la región amazónica³⁷⁹. Los colonos han sido los principales partícipes de las mayores afectaciones ambientales a la cuenca del Amazonas en los últimos dos siglos, especialmente en las últimas décadas, y son clave para entender el proceso de deforestación desbordado de la selva, pues sufren y al mismo tiempo producen transformaciones radicales de la naturaleza, como la pérdida acelerada de la biodiversidad y la creciente homogeneización cultural. Esta población de colonos ha extendido el capitalismo y la moral cristiana hasta esta región, conocida hasta hace poco como una de las últimas fronteras de occidente.

³⁷⁹ Candace Slater, 17.

4.1 Grabación

Entre 2008 y 2010 grabé 78 horas de material de video en dos formatos distintos: la primera entrevista a Huerequeque la hice en un *cassette* de miniDV en el año 2008, con una cámara Canon GL2, y en los años 2010 y 2013 utilicé un formato de video *high definition* directamente en archivo digital, usando una cámara Canon 7D. Es importante mencionar estos detalles técnicos porque entre ambos formatos existe un salto tecnológico que favoreció el trabajo digital de las imágenes, sin tener que realizar un proceso de recodificación de la información magnética a la información digital, como se hacía anteriormente. El formato digital de video y su edición digital favoreció la experimentación con múltiples formatos de edición.

En el año 2008, ante la inminencia del encuentro con la obra de Huerequeque y la urgencia por registrarla, lo único que tenía claro era que yo debía volver a Iquitos para registrar estas historias, que sospechaba podrían contribuir a mejorar nuestro entendimiento de la historia reciente de la Amazonía. Recuerdo que, en nuestra primera reunión en el año 2008, Huerequeque realizaba variaciones inesperadas en los temas de conversación, e introducía de imprevisto un poema o un relato en el flujo de las palabras. Daba la impresión de que Huerequeque se sabía estos poemas y relatos de memoria, y era difícil distinguir si eran historias personales o construcciones narrativas más elaboradas. Sin embargo, después de escuchar el mismo poema o el mismo relato en diferentes conversaciones intuí que no solo había una creación narrativa especial, sino que estos relatos hablados tendrían variaciones en cada aparición en la conversación. El medio del video resultaba práctico y económico para grabar lo que parecerían ser largas duraciones de entrevistas, y para producir distintas versiones de los cuentos y poemas de Huerequeque, en los que fuera posible registrar las variaciones que su memoria produciría sobre cada cuento, cada relato y cada poema.

El video me permitió registrar no solo el sonido de la voz de Huerequeque, sino también los movimientos y la gestualidad con que acompaña sus narraciones. El medio audiovisual también me permitió entrelazar sus palabras y gestos con contextos específicos y significativos para sus historias, ya fuera en el Bar Huerequeque, o en

otros espacios de Iquitos y sus alrededores. Finalmente, el video me ayudó a crear una articulación entre el Huerequeque autor y sus roles de actor cinematográfico, como el cocinero de la expedición de *Fitzcarraldo* o el mendigo de *La felicidad comprada*.

Mi primera intención fue realizar un documental, dado que el encuentro con Huerequeque había estado mediado e influido por su relación con el lenguaje cinematográfico de Herzog, y porque el medio audiovisual resultaba un camino más directo para registrar una obra narrativa que, en principio, parecía basada en la oralidad.

La gran mayoría de las grabaciones las realicé a partir de conversaciones en las que yo me ubicaba como un hablante en frente de Huerequeque, generalmente sentados en una mesa y simultáneamente como camarógrafo, con una cámara y trípode en la posición de otra persona sentada en la mesa. El registro en video me permitió no solo grabar a Huerequeque hablando, sino también propiciar una situación simultánea de conversación y de documentación.

La palabra video significa yo-veo, en latín. Según el artista y curador Peter Weibel, además de otros autores, en la traducción tecnológica del cine al video se realizó una transformación de un sistema que imita el movimiento para engañar a la visión, hacia un sistema que imita la operación de ver como tal. El cine es, de alguna manera, una escritura en movimiento, mientras el video no imita el movimiento como tal, sino que simula la visión³⁸⁰. En este proceso en particular, complementé esta noción etimológica de yo-veo en el proceso de grabación con un yo-converso. Este yo-veo y yo-converso tienen una resonancia con las palabras de Villem Flusser, quien afirma que “la cinta de video es un recordatorio dialógico”³⁸¹, es decir, tanto los sujetos que graban como los que son grabados, “los almacenados y los almacenadores”, intervienen en el gesto de la imagen, gracias a la inmediatez con la que las imágenes pueden ser grabadas y pueden ser vistas.

³⁸⁰ Peter Weibel, “The intelligent image: Neurocinema or Quantum Cinema?” en *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, eds. Jeffrey Shaw y Peter Weibel (Cambridge: The MIT Press, 2003), 494-601.

³⁸¹ Vilém Flusser, *Los gestos*, 192.

Como conversación grabada, a diferencia de una entrevista o un relato transcritos, en el video se hace presente el gesto que, específicamente en Huerequeque, es un elemento primordial cuando cuenta sus historias. El gesto manifiesta la interacción en la conversación, porque acompaña las reacciones de uno y otro hablante frente la comunicación verbal y no verbal, y en este sentido, es un elemento que posibilita un sentido de empatía. Flusser explica sobre el gesto de hablar:

No se trata [...] del movimiento de los órganos de la boca [...] sino el gesto mucho más raro con el que las palabras llegan irrevocablemente desde el campo de la consideración al campo de la convivencia con otras personas [...] la palabra avanza –a través del portillo abierto en la muralla del silencio– desde el campo de las palabras disponibles al terreno de las relaciones interhumanas³⁸².

El sentido de gestualidad en la conversación fue fundamental para llevar a cabo las grabaciones de los relatos de Huerequeque y también para después ubicar al observador en la posición del conversador en la instalación audiovisual propuesta en esta tesis, como elaboraré más adelante.

El proceso de las grabaciones ocurrió de diferentes maneras. La gran mayoría las realizamos en su casa o en su bar, donde nos sentábamos en una mesa, con cámara, trípode, micrófono y grabadora de audio, y conversábamos sobre diferentes temas. En esas conversaciones, Huerequeque acostumbraba a pasar de un tema a otro indistintamente, sus poemas o sus relatos aparecían de manera espontánea en la conversación, y así yo podía conocer nuevos poemas o nuevos eventos que no me había contado. En algunos casos le solicitaba que me volviera a contar algún relato o poema que había contado con anterioridad para tener documentadas versiones diferentes.

En otro tipo de grabaciones busqué hablar con otras personas allegadas a Huerequeque y aportaban perspectivas distintas de su vida, de su participación en *Fitzcarraldo* y de otras producciones, por ejemplo, su actuación en Suiza. Estas personas

³⁸² Vilém Flusser, *Los gestos*, 44.

dieron informaciones útiles para ampliar los relatos sobre las experiencias de Huerequeque.

Durante este periodo también cobró importancia grabar imágenes contextuales que pudieran ampliar el panorama de los espacios comunes de Huerequeque. Estas imágenes las realicé principalmente en Iquitos, a través de tomas fijas con trípode de ciertos espacios arquitectónicos y urbanísticos con relevancia histórica, y de escenas cotidianas. Con estas imágenes busqué hacer, no solo un registro del contexto histórico, social y urbano de Iquitos, sino también tener un material que pudieran dar un sentido atmosférico de estos lugares. Algunas de estas imágenes corroboraron informaciones precisas que tenía con anterioridad, por ejemplo, la presencia de azulejos portugueses que llegaron en la época del caucho a Iquitos y que se encuentran hasta el día de hoy en algunas casas de la época. Otras imágenes las realicé en el cementerio de Iquitos, registrando tumbas que dan cuenta de las migraciones extranjeras en el pasado de la ciudad, entre estas, la tumba de Carlos Fermín Fitzgerald, cuyas imágenes sirven como un testimonio documental. También grabé imágenes de ciertos letreros de locales comerciales o nombres de calles con un sentido histórico. Hice grabaciones de edificios o de espacios que fueron utilizados como locaciones en *Fitzcarraldo* o *Burden of Dreams*, como la torre de la iglesia. Otras grabaciones las hice desde vehículos de transporte, terrestres y acuáticos, que muestran la condición anfibia de Iquitos. Tengo imágenes de escenas cotidianas, en la calle y en espacios públicos, que muestran cómo es este mundo urbano en la Amazonía, por un ejemplo, una playa en el río llena de inflables plásticos de animales marinos. Otras imágenes son de economías visibles en lugares como los mercados y el comercio callejero. No todas estas imágenes entraron en los distintos tipos de ediciones finales, pero verlas y analizarlas me permitió comprender el proceso de grabación, algunas veces de manera consciente y otras de manera espontánea, ayudándome a entender los intereses que tenía durante esa etapa del proyecto. Este análisis posterior de las imágenes me permitió también obtener una mirada retrospectiva y en este sentido distinguir mis intereses personales de los objetivos que el proyecto debía cumplir, sustentado en la investigación conceptual realizada. De esta manera pude definir tipos de ediciones y tipos de montajes para las distintas ediciones de este proyecto.

Es aquí en donde inicié a una reflexión retrospectiva sobre el proceso de grabación, acelerado por la inminencia de la pérdida natural de la memoria de una persona mayor como Huerequeque. En este lapso, mientras Huerequeque perdía su memoria, el proyecto producía un respaldo audiovisual de sus historias. En este proceso se manifiesta un síntoma cultural que sobrepasa las fronteras de este proyecto, dado que, en la traducción mediática de un testimonio, único e irrepetible, se fija en un formato que permite múltiples ediciones y múltiples reproducciones posteriores. En otras palabras, la amnesia paulatina de Huerequeque se contrarrestó con la necesidad de contar con un respaldo digital de nuestras conversaciones, sustituyendo nuestra propia memoria, pero posibilitando nuevas permutaciones (montajes) de fragmentos de ese registro.

Tras relatar la misma historia o el mismo poema innumerables veces en diferentes conversaciones, Huerequeque habría conseguido tener una práctica en la permutación de frases y realizar un performance casi perfecto en donde la variación del orden de las frases, o la ausencia o adición de estas en el texto, no era perceptible en la primera escucha, dando la impresión de que la versión hablada siempre había sido la misma. Esto es interesante porque muestra un sentido variable en los textos creados por él, en donde las frases pueden conectarse en distinto orden, produciendo distintas versiones del mismo poema, o en el caso de los cuentos, creando narrativas que podían estirarse con informaciones adicionales o contraerse al sustraer ciertos detalles del relato.

El habla es un montaje posible y directo de fragmentos lingüísticos registrados en la memoria, de igual modo que dentro de un acervo digital de grabaciones finito se pueden crear múltiples ediciones de un mismo relato hablado, de una misma historia o de un mismo poema. El análisis retrospectivo del proceso de grabación me reveló una analogía entre el habla de Huerequeque y el proceso de edición de video.

4.2 Edición

En un principio, contemplé la posibilidad de hacer un largometraje documental con estas grabaciones. Esta posibilidad implicaba forzar el material videográfico dentro los formatos preestablecidos en el circuito del cine, y su circulación en festivales y circuitos comerciales, razón por la cual descarté esta intención. En este proceso alcancé a realizar un corto promocional (*teaser*)³⁸³ antes de mi tercer viaje a Iquitos, en el año 2013. Dentro del formato tradicional del documental cinematográfico, que exige una duración determinada, tendría que haber incurrido en la edición de una versión sintética de Huerequeque y sus historias, dejando de lado las duraciones propias de cada uno de sus relatos y poemas, es decir, incurría en reproducir una imagen simplificada del habitante amazónico representado por él, como sucedió en *Fitzcarraldo*.

Después de descartar esta opción, me vi enfrentado a la dificultad de encontrar un tipo de edición que no recortara las grabaciones de sus relatos y poemas, cada uno con una duración específica. Algunas grabaciones de los poemas duran un minuto, mientras otros relatos pueden durar hasta 14 minutos. Editar un documental cerrado hubiera implicado escoger fragmentos de algunos segundos de sus monólogos y crear una línea argumental entre estos fragmentos, haciendo prevalecer mi criterio de relevancia sobre el valor documental de los mismos. Además, en un documental de formato tradicional no se puede incluir una entrevista completa, sino que se eligen las frases más relevantes de esta. En ese momento me vi enfrentado a un problema ético, dado que hasta entonces la obra de Huerequeque no era conocida por fuera de Iquitos y tampoco existía una plataforma para darla a conocer. Para mí, era primordial darle a sus relatos y poemas un medio de respaldo y de publicación, antes que producir una versión sintética de la misma.

Al replantear la opción de realizar un largometraje documental tuve que desarticular mi consideración inicial sobre el proyecto. En ella, estaba programado para ver a Huerequeque como un sujeto dentro de un documental, desconociendo no solo el

³⁸³ Teaser, grabación del autor, enero, 2010. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/teaser/>

papel de Huerequeque en el proyecto, sino también desatendiendo el hecho de que Huerequeque también tenía un proyecto en mente, el de ser reconocido como autor. En ese momento, la dirección del proyecto cambió y fue necesario responder tanto al deseo de Huerequeque como a mis intenciones en el proyecto, no solo como director de un documental que crea una perspectiva única sobre un personaje, sino más bien que permite múltiples perspectivas, incluyendo las propias aspiraciones del sujeto sobre sí mismo. En este ejercicio de reprogramación del proyecto se transformó mi propia mirada y mi rol en el proyecto, así como el papel pasivo que le había asignado inicialmente a Huerequeque, para transformarse en una participación más activa.

En ese momento comprendí que el proyecto implicaba una ambivalencia: al registrar la memoria narrativa de Huerequeque ejercía un poder asignado por el acto de grabar y editar, mientras que al no registrar estas historias caía en la indiferencia, al asumir como válidas otras escrituras existentes, como es la versión de Huerequeque representada en *Fitzcarraldo* que, como argumenté en el primer capítulo, resulta problemática. Al dar el salto del documental a otro formato quise evitar una acción de ventrilocuismo, es decir, una apropiación del personaje y sus palabras dentro de un discurso hermético.

Ejercer poder al registrar y divulgar la obra de Huerequeque me llevó a establecer una serie de consideraciones de orden ético para no reincidir en un patrón colonial. En este sentido, registrar o no hacerlo no fue la cuestión principal, sino el cómo registrar, de tal manera que las dinámicas de poder que hay en la escritura de dicho registro sean develadas. Cualquier medio de escritura y de registro implica inevitablemente una dinámica de poder, sin embargo, es posible presentar dicho registro haciendo visibles estas dinámicas y es posible tomar una postura ética que minimice este sentido de poder. En consecuencia, en el proceso de edición opté por enfatizar el sentido dialógico, atendiendo a las intenciones de Huerequeque en el proyecto y a las mías propias, buscando un equilibrio entre las aspiraciones artísticas de ambos. De este modo, traduje este sentido de diálogo a través del cual se llevaron a cabo las grabaciones a lo que sería después la edición de los videos para la instalación audiovisual.

En algunos momentos de las grabaciones Huerequeque me dejó ver su propia fragilidad y en algunos casos sus padecimientos de salud, no obstante, decidí excluir de las ediciones aquellas imágenes que pudieran generar sentimientos de pena, culpa o lástima. También dejé de lado las imágenes de Huerequeque alcoholizado, para no reincidir en el estereotipo construido por Herzog del borracho tropical. Con estas consideraciones busqué evitar una representación de pornomiseria, es decir, evité sacar provecho al representar situaciones o características que pudieran ser interpretadas como una posición marginal o de pobreza. El concepto de pornomiseria, acuñado por los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo en la década de 1970, retomado por la curadora y crítica Mishèle Faguet en su texto homónimo, fue un término usado para describir el tipo de cine documental producido principalmente en Latinoamérica en esa década, exhibido y premiado en Europa principalmente, que retrataba situaciones de pobreza, inequidad social y marginalidad. En estas producciones cinematográficas se usaban las imágenes de la miseria como representaciones de libertad y resistencia a la sociedad autoritaria y jerárquica, dándole un carácter romántico a un otro, con el que el director y el público desarrollaban sentimientos de falsa identificación³⁸⁴.

Al respetar zonas opacas de Huerequeque, visibilizo elementos importantes y destacables de su persona, evitando caer en una reproducción amarillista, y me concentré en las imágenes que mostraban su capacidad creativa, en el papel articulador de sus relatos y poemas, y en la manera como sus palabras se convierten en la transmisión de un conocimiento de la Amazonía y de los conflictos de representación presentes en su experiencia en el cine. Estas consideraciones por la persona de Huerequeque y el conocimiento de su obra me permitieron centrar los objetivos del proyecto tanto en los procesos de edición como, posteriormente, en la concepción de la instalación, especialmente en el propio deseo manifiesto de Huerequeque de ser considerado como un autor.

³⁸⁴ Michèle Faguet, "Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film," *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 21 (verano 2009): 5-15.

El material que grabé en Iquitos y alrededores permaneció en reposo en discos duros durante algún tiempo, entre los años 2013 y 2015; volví a visualizarlo y a editarlo en el marco de los estudios de doctorado y en el desarrollo de esta tesis. En el momento de visualizar e iniciar la edición del material audiovisual en crudo me surgieron nuevas preguntas, y nuevos problemas que le dieron forma a las nuevas etapas del proyecto y me ayudaron a conceptualizarlo.

Realicé el proceso de revisión del archivo audiovisual bajo varios criterios. El primer criterio fue de orden cronológico, por fecha de grabación. En esta organización introduje un sistema de categorizaciones cromática, asignándole un color a cada temática. Inicialmente separé varios tipos de archivos: en naranja resalté los cuentos, historias o poesías que tenían una duración completa; en rojo, imágenes contextuales y las relacionadas con la historia de Iquitos; en morado, los archivos que tenían que ver con la memoria o con la pérdida de ella; en amarillo, grabaciones de los espacios de la casa y del bar de Huerequeque; en azul, el material relacionado con Herzog y *Fitzcarraldo*; y en verde, los archivos que tuvieran que ver con los saberes y oficios conocidos por Huerequeque a través de su vida. Al clasificar estas imágenes audiovisuales en estas categorías también describí los contenidos de las mismas. Al hacer esta categorización, algunas imágenes entraban en dos o más colores, incrementando su nivel de relevancia. También encontré imágenes que, aunque no entraban en las categorías iniciales, las destacué porque eran estéticamente atractivas.

Esta clasificación temática de las imágenes me permitió hacer manejable el tratamiento del material crudo, que parecía inicialmente inabarcable. No obstante, a lo largo del proceso de edición realicé un proceso de análisis cualitativo, a través del cual las imágenes seleccionadas en la edición cruzaban estas categorías en varias direcciones.

Los videos de relatos y poemas de Huerequeque tienen un valor patrimonial, es decir, contienen un sentido de valor en términos culturales cuya pérdida determinaría un detrimento en la cultura Amazónica. Con el paso del tiempo, estos videos servirán como registro de un contexto específico en un momento específico de la historia

de la Amazonía y servirán para recordar a Huerequeque como un articulador de ese contexto.

En el proceso de edición generé tres tipos de acercamientos con distintos niveles de intervención del material crudo de video y de audio. La primera operación, en el marco del proyecto, fue la de establecer criterios de relevancia para la selección de imágenes y diálogos dentro de este material en bruto.

Un criterio de organización y edición del material que tuve en cuenta es el de la duración de las grabaciones, dado que buscaba que las grabaciones de los cuentos y poemas de Huerequeque tuvieran la mínima alteración posible, lo que implicaba respetar la duración completa de cada uno de los relatos. La duración tiene aquí un sentido de veracidad, en tanto es esta correlación entre el tiempo del relato y el tiempo del video lo que permite atestiguar que su contenido es real, con sus imprecisiones, sus cambios de ritmo, sus repeticiones y sus interrupciones. La duración completa de los relatos y poemas, sin cortes, permite un paralelismo temporal entre el hablar, el grabar y el escuchar, haciendo coincidir el tiempo de Huerequeque en el relato con el tiempo de quien grabó el acontecimiento del mismo, y posteriormente quien encarna, en su temporalidad, esa misma voz. El teórico Cesar Guimarães entiende la duración como una coincidencia temporal entre el cuerpo de la máquina, la cámara y el cuerpo de quién da su testimonio durante la inscripción del documento fílmico. La veracidad y el realismo del cine se justifica en ese sentido de duración y de sincronización entre el acto de inscripción material de la información y en el acto de testimoniar: “a inscrição verdadeira concerne a duração partilhada entre quem filma e quem é filmado”³⁸⁵.

Posteriormente, ampliaré la manera como presento estos videos de relatos y cuentos en la instalación audiovisual, permitiendo un contacto directo del espectador con las imágenes y funcionando como documentos audiovisuales de un material narrativo que, de otra manera, estaría perdido. Los nombres que les di a cada versión de relato o poema en video corresponden a títulos que Huerequeque mencionó o a un

³⁸⁵ César Guimarães, “Documentario, testemunha do presente,” en *Imagen contemporanea. Cinema, TV, documentaria, fotografia, videoarte, games*, ed. Beatriz Furtado (San Pablo,: Hedra, 2009), 34-49. TL

tema reconocible dentro de la narración, por el contrario, los poemas y cuentos en su versión escrita ya estaban titulados.

Al final, las grabaciones de los relatos de Huerequeque no solo sirven como medio para transmitir su obra, sino también como medio para hacer visibles el entramado hegemónico y las circunstancias de su vida que no habían permitido que dicha obra se divulgara. De esta manera, el registro y las ediciones de sus historias revelan un contenido que considera aspectos literarios, históricos y estéticos que exige una posición ética en su divulgación; las ediciones posibles se convirtieron también en un medio para visibilizar la relación de poder que implicó su registro.

De las grabaciones de los cuentos y los poemas de Huerequeque realicé ediciones que cortaron mínimamente la duración de estos relatos, convirtiéndolos en documentos audiovisuales con un mínimo de cortes y respetando la duración del habla en cada una de sus versiones. Produje una edición para cada una de las versiones diferentes de un mismo relato o poema, e incluí dentro de estos documentos audiovisuales relatos autobiográficos de Huerequeque que, aunque no eran manifiestos por él como relatos de ficción, tienen el mismo valor documental.

Además de los documentos audiovisuales en los que registré los poemas y los cuentos de Huerequeque, edité las grabaciones de las entrevistas a otras personas, que daban cuenta de los roles de Huerequeque como autor y como actor, y que también aportaron sus propias visiones sobre la historia de Iquitos y sus representaciones. En el caso de estas entrevistas, a diferencia de las grabaciones a Huerequeque, las edité con algunos cortes para eliminar los fragmentos en los que se escuchaban las preguntas, los silencios y las interrupciones, es decir, privilegié las respuestas de los entrevistados. La edición de estas entrevistas me permitió crear un archivo anexo a este proyecto, posibilitando dar acceso público a otras capas de la investigación y del proyecto en general³⁸⁶.

³⁸⁶ Ver Cuadro 3. Entrevistas, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/>

Por otro lado, realicé diferentes cortos documentales con una mayor intervención en la edición, creando montajes, yuxtaposiciones y cortes que sí obedecieron a selecciones específicas de fragmentos en las grabaciones. Estos cortos tienen una mayor intervención de autor y reflejan articulaciones propias hechas por mí a partir de los materiales de la investigación.

Adicionalmente, en los cortos documentales realicé una intervención mayor sobre las grabaciones, creando distintos montajes y yuxtaposiciones con diferentes niveles de discrepancia entre el audio, los textos y las imágenes, así como asociaciones poéticas que transformaron el sentido de las imágenes, de los sonidos y de los textos, que crearon contraposiciones a distintos niveles³⁸⁷. En este sentido, en los distintos cortos documentales produje una mayor significación propia, mientras que en las ediciones directas de los cuentos y los relatos de Huerequeque evité dicha interpretación, al respetar los tiempos originales, e hice una edición sin cortes y en la que evité la yuxtaposición con otras imágenes dentro del mismo video.

4.3 Archivo digital

Un primer lugar de compilación y publicación de las diversas ediciones que realicé fue la página de internet www.huerequeque.net, en la que organicé los videos en las categorías relatos, poemas, cortes (documentales), entrevistas y créditos. En esta página también incluí, como introducción, el corto *H*, del que hablaré posteriormente. Esta página sirve de soporte documental al proyecto de tesis y continúa disponible como respaldo de consulta de fuentes de la investigación que consolidé en este proceso.

En la página de internet mencionada publiqué las distintas versiones que grabé de cada relato o poema para permitir el acceso a las variaciones del texto que hizo Huerequeque en cada una de ellas. Esta posibilidad de contrastar distintas versiones

³⁸⁷ Ver Cuadro 3. Entrevistas, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/>

de un poema o un relato ofrece una particular manera de recibir una obra literaria, porque permite mantener cierta vitalidad del texto desde la oralidad³⁸⁸.

El archivo digital de la página en internet permitirá acceder de nuevo a los videos de la instalación, así como acceder a otros videos realizados en el proceso del proyecto y que no incluí en la instalación final. De esta manera, no solo los cuentos y poemas de Huerequeque serán de acceso público para cualquier persona interesada, sino que también contribuirán a que los visitantes interesados puedan evocar posteriormente su recuerdo de la visita a la instalación.

Desde su publicación en mayo de 2016 hasta agosto de 2020, la página ha recibido a 3 197 visitas, con una media de tiempo de visualización de 1.36 minutos. La mayoría de las visitas provienen de Francia (206), Estados Unidos (163), Brasil (95), Italia (91), Noruega (59), Perú (57), Alemania (52), Colombia (43), Canadá (36) y Reino Unido (22). De la totalidad de visitantes, aproximadamente 110 realizaron observaciones de los videos de la página con duraciones mayores a 2 minutos y solo 19 visitantes tuvieron observaciones de más de 10 minutos. La sesión más larga fue de 2 horas y 7 minutos. Los usuarios más recurrentes con dos o más sesiones provinieron de Colombia (43), Perú (17) y de lugares indeterminados (67)³⁸⁹.

El tiempo medio de visualización en principio revela que un archivo digital de video en internet no necesariamente garantiza una observación de larga duración de los videos, por el contrario, puede facilitar una observación de corta duración. El tiempo de observación depende mucho del acceso al idioma, esto explica que los usuarios con mayor retorno estén localizados en países de habla hispana o localizados en otros lugares, aunque probablemente con entendimiento del español.

³⁸⁸ Ver Cuadro 2. Registros audiovisuales de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, <http://www.huerequeque.net/relatos/>

³⁸⁹ *Google analytics*, consultado el 4 de agosto de 2020.

4.4 Libro

El proceso de edición de los videos lo realicé en paralelo con al proceso de edición, y transcripción de los manuscritos y copias mecanografiadas de cuentos y poemas que Huerequeque me permitió ver y fotografiar en mi último viaje a Iquitos, en el año 2013. A partir de estas transcripciones, coordiné la publicación de su libro *Poemas y cuentos de la selva peruana*³⁹⁰, editado por mí, con el diseño del artista Daniel Salamanca y publicado por Espacio Odeón, un centro cultural dedicado a la exhibición de teatro y arte contemporáneo, y ubicado en un antiguo teatro del centro de Bogotá. La publicación coincidió con la exposición de una de las versiones de la instalación audiovisual *Bar Huerequeque* sobre la que hablaré en el capítulo siguiente.

Un fragmento de la introducción del libro lo presenta de la siguiente manera:

Después de ese último viaje, mi idea de Huerequeque cambió por completo, permitiéndome sobreponer su carácter de autor por encima de su rol como actor. Esta publicación es la consecuencia de esa idea, al transformar mi intención inicial de hacer un documental sobre Huerequeque a convertirme en el editor de su libro. En esta conversión de director a editor, espero poder contribuir a que tengamos una aproximación complementaria a la persona de Huerequeque, más allá de la celebridad local por la participación en Fitzcarraldo.

Como autor, su trabajo literario no es una pieza unitaria sino que deambula entre aquellos manuscritos y copias mecanografiadas que conseguí fotografiar y en las varias versiones de poemas y relatos que grabamos en los viajes que hice en 2008, 2010 y 2013. En alguna entrevista su hija Charo me contó que alguna vez llegó a Iquitos un médico argentino que prometió publicar sus cuentos y poemas y que se llevó consigo, sin dejar rastro, un manojito de manuscritos. Podría esperarse que en el futuro o en el presente alguien esté publicando una antología de Enrique Bohórquez de Liguori, Huerequeque, que hasta la fecha no sabemos si será convergente o divergente a esta edición.

En lo que respecta al material que yo he recogido y las noticias que me llegan de Iquitos a través de su familia, esta es la primera edición impresa de cuentos y poemas de Huerequeque. Como tal no es una compilación total o totalizante de su

³⁹⁰ Ver Anexo 1. Enrique Bohórquez, *Poemas y cuentos de la selva peruana*, ed. Felipe Arturo (Bogotá, Espacio Odeón: 2017).

obra sino la oportunidad de llevar al lenguaje impreso algunas de las concatenaciones de palabras, rimas y frases que él encuentra en bolsillos de su memoria y que generalmente son consignadas en la audición de los atentos visitantes de su bar. Es importante resaltar que estas sesiones del ejercicio de la lengua permiten innumerables permutaciones de los versos que asaltan el discurso de Huerequeque, haciendo de su obra una sustancia elástica y mutante que a veces se formaliza en versiones largas, a veces mochas, o en fragmentos interrumpidos por idas al baño, intervenciones de los contertulios o giros inesperados de su narrativa. En este sentido el alunizaje de la obra de Huerequeque, desde su atmósfera oral a su osificación escrita, es simplemente un ejercicio de ruleta en el que la suerte ha elegido una transcripción específica, de cientos posibles.

En esta edición se deja ver cierta transformabilidad de los poemas de Huerequeque, permitiendo al lector comparar versiones simultáneas del mismo poema o comparar dos poemas distintos que han sido nombrados con el mismo nombre. En otros casos se permite ver la mano del editor al resaltar con una línea cruzada algunas palabras que han sido dejadas atrás.

Los cuentos de Huerequeque que aquí aparecen fueron los únicos que se encontraron en papel. No se realizaron transcripciones de los relatos que fueron registrados en video, dado que estos pueden ser consultados directamente en formato audiovisual, guardando fidelidad a su naturaleza oral. En algunos casos se revisaron otras versiones de los poemas de Huerequeque en los archivos audiovisuales para tomar alguna decisión en la edición.

Al final de esta publicación el lector podrá descubrir la compilación de un glosario con términos que Huerequeque decidió definir al final de varios de sus cuentos. También se incluyen en las últimas páginas de esta edición colecciones de palabras presentes en sus cuentos y poemas que nombran lugares, animales y plantas que resaltan, a través del lenguaje, la frontera y la disolución del mundo cristiano y el mundo indígena. Ya el lector, si lo encuentra oportuno, podrá ahondar en los significados o la ausencia de ellos en estas palabras, así como incorporar estos animales y plantas inéditas en el abecedario de nuestra flora y fauna cotidiana³⁹¹.

Huerequeque recibió varios ejemplares del primer libro reconociéndolo como autor a finales del año 2017, cuando tenía ya 87 años, y justo dos años antes de fallecer. Para la primera edición del libro se imprimieron 500 copias, las cuales se ha distri-

³⁹¹ Felipe Arturo, "Introducción," en Enrique Bohórquez, *Poemas y cuentos de la selva peruana*, 18-22.

buido a través de la venta directa en el Espacio Odeón y a través de la entrega de mano en mano a personas interesadas en el proyecto. También se ha realizado la entrega del libro a diferentes bibliotecas públicas en Latinoamérica, especialmente la Biblioteca Amazónica de Iquitos.

4.5 Videos de instalación

En la exploración de otros enfoques conceptuales para la edición y divulgación de los videos, este proyecto se inserta en una corriente de nuevas narrativas que, desde hace algunas décadas, se ha establecido mediante las instalaciones audiovisuales, el video arte, la multimedia, el arte en red, los dispositivos y entornos interactivos, la televisión en línea o el cine experimental. Este tipo de medios y narrativas buscan involucrar a la audiencia con la obra a través de su participación en la navegación en el espacio, el encuentro sensorial y una relación interactiva con la imagen audiovisual. En estos nuevos medios, las imágenes no se proyectan necesariamente en una sola dirección o proceden de una sola fuente, como sucede en el cine tradicional o en la televisión, por el contrario, generalmente parten de muchas fuentes y posibilitan diversas situaciones espaciales para observarlas. La exploración por parte de los observadores de medios como la instalación audiovisual, permite la navegación de los espacios, y la posibilidad de múltiples fuentes de video y de sonido con formatos abiertos, de diferentes duraciones, que permiten realizar un tratamiento singular para cada uno de los grupos de imágenes³⁹².

A diferencia del cine convencional o de la televisión, en una instalación audiovisual la audiencia puede tomar el rol de editor de un flujo de imágenes, convirtiéndose en un habitante temporal de un mundo al tiempo virtual y real, y en donde hay una ambigüedad en los límites entre uno y otro, es decir, la propia temporalidad del espectador se confronta con la temporalidad de las imágenes. En este tipo de narrativas también se cuestiona el sentido clásico de la autoría, en el que el director determina todas las posibilidades narrativas, para darle paso a una en la que la audiencia em-

³⁹² Timothy Druckrey, "Preface," en *New Screen Media: Cinema / Art / Narrative*, eds. Martin Rieser y Andrea Zapp (Londres: British Film Institute, 2002), xxi-xxiv.

pieza a tener distintos grados de participación y de intervención³⁹³. El espectador entonces produce una recomposición de las imágenes, los sonidos y el espacio de la instalación, elaborando su propio montaje cinematográfico como experiencia. Dispositivos narrativos como las instalaciones audiovisuales permiten que la figura clásica del observador, que se asume pasivo, se transforme en un observador que participa de manera nómada al desplazar su cuerpo en la instalación. De igual manera, la narrativa tradicional, que se entiende como una secuencia de imágenes, se hace más compleja y discontinua al involucrar un sentido espacial³⁹⁴.

El punto de partida para la selección y reedición de los videos para la instalación audiovisual fueron las categorías definidas para el archivo en internet: introducción, relatos, poemas, cortes, entrevistas; aunque estas categorías no se transfirieron exactamente iguales a la instalación. En el proceso primero se desarrollaron diferentes tipos de montajes de los videos y después se pensó en un espacio de instalación específico para ellos, este espacio a su vez redefinió los montajes audiovisuales. En primer lugar, seleccioné algunos de los cuentos y poemas de Huerequeque, específicamente aquellos en donde se hace más explícito su sentido articulador, en otras palabras, aquellos poemas y relatos que posibilitan una red de relaciones más rica entre la experiencia propia de Huerequeque y la historia reciente de la selva peruana. Debido a la existencia de la página de internet, en la que es posible acceder a todos los documentos audiovisuales y a todas las versiones existentes de cada uno de ellos, pude hacer una selección más precisa pensando en la instalación audiovisual.

De esta manera realicé una selección de videos que documentan poemas y cuentos en la voz de Huerequeque, bajo el criterio de ser representativos de aspectos relevantes en el papel articulador de su obra, como describí en la primera parte de este texto. Estos poemas y cuentos son: *Oro* (versión 2), *Buzos* (versión 1), *Chola fiel* (versión 1) e *Indio malo*, que narran los primeros años de Huerequeque en la Amazonía, y se desarrollan dentro de los ambientes de extracción del oro, el jebe (cau-

³⁹³ Peter Weibel, "Narrated Theory: Multiple projection and multiple narration (past and future)," en *New Screen Media Cinema / Art / Narrative*, eds. Martin Rieser y Andrea Zapp (Londres: British Film Institute, 2002), 42-53.

³⁹⁴ Paul Willem, "Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men," en *New Screen Media: Cinema / Art / Narrative*, eds. Martin Rieser y Andrea Zapp (Londres: British Film Institute, 2002), 19.

cho) y la madera, además de mostrar las dinámicas de poder entre los colonos y los grupos indígenas, y las tensiones en las relaciones de género³⁹⁵.

Un segundo grupo de videos que seleccioné son los poemas *Y la bruma* (versión 3, que en el libro lleva el título de *Depredación*), *Amazonas* (versión 3), *El abuelo*, *La selva y el viento* (versión 1) y *Quisto Cocha*. Estos poemas permiten ver las construcciones atmosféricas, lingüísticas y sonoras que Huerequeque hace de la selva, así como confrontar un sentido animista de la naturaleza con estructuras patriarcales, cristianas y occidentales³⁹⁶.

Un tercer grupo de documentos audiovisuales está conformado por las grabaciones *Awara*, *Alpen Express*, *La odisea de los tiroleses*, *Lucerna* (versión 2) y *Orotani* (versión 1), que son construcciones narrativas influidas por su participación en *Fitzcarraldo*, por sus viajes a Europa, y por una marcada intención de Huerequeque de articular los universos amazónicos y la cultura europea modernizante³⁹⁷.

En las distintas versiones de presentación de estos videos, tanto en la página de internet como en los ensayos para la instalación audiovisual, presenté estos videos

³⁹⁵ Ver Apéndice 1. Videos de la Instalación Bar Huerequeque. Plataforma Mesas. Mesa 1, Monitor 4,

Oro (Versión 2 con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/oro2>

Buzos (Versión 1 con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/buzos1>

Chola Fiel (Versión 1 con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/cholafiel1>

Indio Malo (Versión 1 con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/indiomalo1>

³⁹⁶ Ver Apéndice 1. Videos de la Instalación Bar Huerequeque. Plataforma Mesas. Mesa 2, Monitor 5,

Y la bruma (Versión 3 con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/y labruma3>

Amazonas 3 (Versión 3 con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/amazonas3>

El abuelo (con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/elabuelo>

La selva y el viento (Versión 1 con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/laselvayelviento1>

Quisto Cocha (con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/quistococha>

³⁹⁷ Ver Apéndice 1. Videos de la Instalación Bar Huerequeque. Plataforma Mesas. Mesa 3, Monitor 6,

Awara (con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/awara>

Alpen Express (con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/alpenexpress>

La odisea de los tiroleses (con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/odiseadelostiroleses>

Lucerna (Versión 2 con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/lucerna2>

Orotani (Versión 1 con subtítulos),

<https://vimeo.com/felipearturo/orotani1>

de los poemas y cuentos de Huerequeque sin subtítulos, con la intención de conectar al observador con la naturaleza oral de los relatos; sin embargo, tras el análisis de las visitas a la página y de algunos comentarios recibidos durante los ensayos de la instalación, determiné la conveniencia de subtítular los videos para facilitar su comprensión. Los subtítulos no solo se han convertido en una herramienta de traducción, sino en un elemento de mediación entre la oralidad y la escritura, permitiendo un sentido de lectura simultáneo a la observación de los gestos, de la voz y de las pronunciaciones que documentan las imágenes.

A partir de los cortos audiovisuales que presenté como videos unitarios en el archivo digital desarrollé un montaje específico para tres monitores en una de las secciones de la instalación audiovisual en el que se entremezclan diferentes fragmentos de los cortos y de las entrevistas en tres videos, sincronizados de 23 minutos. A manera de tríptico, realicé un proceso de edición cruzado en el que juego con la simultaneidad y la alternancia de las imágenes, introduciendo múltiples aspectos de la vida de Huerequeque y su relación con Iquitos, su historia y *Fitzcarraldo*, así como su rol como actor, autor, articulador y relator de su tiempo. Los testimonios de las diferentes personas entrevistadas en la investigación y la voz de Huerequeque van creando, en los tres videos sincronizados, una narración entramada que es posible leer en subtítulos en la pantalla central, cuyo fondo permanece en negro, acentuando el sentido conceptual y estético del subtítulo. En la voz de Huerequeque, intercalada con esas otras voces, este video triple nos introduce a la geografía de Iquitos, su clima y sus estaciones de lluvias, a la historia de los grupos indígenas que habitan la región, del caucho, de la producción de *Fitzcarraldo*, y en general a una versión propia de la historia de este lugar, a la que accedemos gracias a la perspectiva particular de Huerequeque. El tríptico lo titulé *Bar Huerequeque*, porque funciona como una articulación de imágenes que cruzan los tres ejes temáticos del proyecto y nos acerca a la idea de bar amazónico como un lugar de contacto y de articulación de miradas múltiples³⁹⁸.

³⁹⁸ Ver Apéndice 1. Videos de la Instalación Bar Huerequeque. Plataforma Bar. Bar Huerequeque, <https://vimeo.com/284363620/d8173c5d1a>

Una primera secuencia del tríptico nos introduce geográficamente a Iquitos, a través de las imágenes del aterrizaje de un avión en el aeropuerto de Iquitos y del viaje por el río Amazonas desde Leticia en Colombia hasta el puerto de Iquitos. La secuencia, además, sirve como una introducción al proyecto, dado que estas imágenes se complementan con la historia que Huerequeque cuenta sobre la situación geográfica de la ciudad. En una segunda secuencia, los entrevistados Jorge Vignati y María Luisa Escobar hablan también de la historia de la ciudad y complementan la narración de Huerequeque. En la pantalla central se incluye la voz del entrevistador en un color diferente, en la parte superior de la pantalla, creando un contrapunto entre los entrevistados y el entrevistador. De la historia de Iquitos se pasa a una pequeña introducción de la historia de *Fitzcarraldo* y, después, a la dicotomía entre el personaje y la persona, en las palabras de María Luisa Escobar, vecina de Huerequeque y participante como asistente de cocina en *Fitzcarraldo*. La siguiente secuencia cruza proyecciones de *Fitzcarraldo* sobre el cuerpo de Huerequeque con la secuencia en la que Huerequeque atraviesa la plaza de Nanay, mientras un altoparlante habla de su participación en la película; la pantalla del centro subtítulo las palabras del altoparlante. Una secuencia posterior contrapone a Huerequeque hablando de su participación en *Fitzcarraldo* en la pantalla de la derecha, mientras la pantalla de la izquierda muestra planos fijos de Huerequeque en la película. A continuación, mientras la pantalla de la izquierda reproduce los fotogramas de Huerequeque en *Fitzcarraldo*, a la derecha se muestra el evento de la proyección de la película en la comunidad Cocama de Santo Tomás, realizado en el año 2010. La secuencia termina con intervenciones de María Luisa Escobar, Enrique y Ricardo Manuyama hablando de su percepción sobre *Fitzcarraldo*. A continuación, la pantalla de la izquierda muestra la única imagen que registré de Flor Villacrez, esposa de Huerequeque, y a lo derecha, Huerequeque ve la imagen en un computador, creando una importante relación entre la pérdida de la memoria y el video como una suplantación de esta. A continuación, se cruzan diferentes imágenes de la ciudad como el cementerio de Iquitos, diferentes construcciones vernáculas y patrimoniales, e imágenes de la cotidianidad en los mercados, los ríos y las calles, enfatizando el impacto de la presencia de la ciudad sobre el medio ambiente, y creando relaciones entre la cultura urbana amazónica y el paisaje selvático; mientras, en la pantalla del medio se transcribe el sonido de la voz de Huerequeque hablando de la historia de la ciudad. Al final de la se-

cuencia, Huerequeque habla de su propia participación en la explotación de la selva y en los impactos que el extractivismo han causado. Luego, Walter Saxer, Jorge Vignati y Zoraida Bohórquez resaltan la participación de Huerequeque en *Fitzcarraldo* y se incluye en la pantalla del medio una imagen de la proyección del barco de la película en el cuerpo de Huerequeque, una imagen muy corta, pero que inserta un sentido poético que condensa vehículo y persona. En la secuencia final, Sonia Llosa, Jorge Vignati y Zoraida Bohórquez hablan del deseo de Huerequeque de ser reconocido como poeta y autor. Para finalizar, el monitor central presenta los créditos del video, que sirven como créditos a todo el proyecto.

Dentro de la edición de los cortos documentales, el corto *H*³⁹⁹, de cerca de 20 minutos de duración, tendrá después una relevancia importante en la instalación audiovisual. En este corto realicé un trabajo de síntesis de múltiples capas de sentido que han acompañado mi mirada en este proyecto y que expresé a través de imágenes poéticas que expandieron el significado de la propia imagen. En este corto, que hace las veces de introducción al personaje de Huerequeque y al proyecto en general, dejo ver de manera más amplia mi propio sentido de autoría, mi perspectiva sobre Huerequeque, su obra y contexto, y mi articulación sobre el sentido de los mismos.

En el corto *H* incluí imágenes grabadas desde vehículos en movimiento en donde registré la perspectiva subjetiva de un pasajero de mototaxi, barca, barco o bus urbano. Con el recorrido de estos vehículos quise develar un mapa de Iquitos, mostrando una ciudad fluvial, cuya vida se desarrolla entre el río, los canales, los humedales, y las calles, plazas, mercados y comercios. La presencia de vehículos hace alusión a la palabra metáfora, en su sentido etimológico. Esta palabra tiene su origen en la palabra *μεταφορά*⁴⁰⁰, proveniente del griego antiguo, que tiene múltiples significados, incluyendo los de transporte, traslación, transposición y adaptación. De esta manera, la metáfora se puede entender como un instrumento lingüístico para transportar una palabra de su lugar habitual de sentido a otro, como lo permite un puente o una barca, es decir, para transportar el significado de un signo a otro

³⁹⁹ Ver Apéndice 1. Videos de la Instalación Bar Huerequeque. Plataforma Proyección, H, <https://vimeo.com/felipearturo/h>

⁴⁰⁰ μεταφορά: 1. Transporte; 2. Adiamiento; 3. Tradução; 4. Transferência; 5. Transporte; 6. Adaptação; 7. Transposição; 8. Metáfora. Maria D. P. Faria, *Diccionario de Greco-Portugués* (Porto: Porto, 2010), 865.

signo⁴⁰¹. De esta manera, las imágenes en medios de transporte de Iquitos no solo nos transportan simbólicamente hacia la ciudad anfibia y dentro de ella, sino que también nos transportan de una secuencia de imágenes a otra, ampliando el sentido de cada una, y sutilmente transportándonos al mundo de lo poético.

Dentro del corto también incluí imágenes de algunos edificios y lugares en Iquitos que sirvieron de registro de la historia, como afirmé anteriormente, en las que mostramos rastros de la economía del caucho y sus personajes históricos, por ejemplo, la tumba de Carlos Fitzgerald, personaje que dio origen a la trama de *Fitzcarraldo*. Incluí también imágenes del Bar y la casa de Huerequeque, y de proyecciones de escenas de las películas en estos lugares, que dieron cuenta de su influencia en la vida y los espacios de este personaje. También incluí imágenes de Huerequeque y su familia revisando el álbum familiar, en donde guardan materiales alusivos a *Fitzcarraldo*.

En el corto también incluí otra secuencia con imágenes de la nieta de Huerequeque activando una máquina de escribir, de alguna manera, realizando un simulacro del paso de la oralidad a la escritura en el papel. También se ven papeles, manuscritos, y copias mecanografiadas que Huerequeque realizó con ayuda de sus amigos y su familia, pero que reposaban en su casa en estado de deterioro progresivo. En el corto también incluí una escena en la que Huerequeque ha olvidado uno de sus poemas y que recordó con alegría al verlo en la pantalla.

En contraposición al estado frágil e incompleto de los escritos de Huerequeque, edité imágenes que mostraban una editorial católica en Iquitos que sirve de centro para la publicación de estudios, investigaciones académicas, teológicas y literarias sobre la Amazonía, comparando estas dos realidades de la escritura de la historia de esta región.

⁴⁰¹ "Metaphor: The figure of speech in which a name or descriptive term is transferred to some object to which it is not properly applicable; an instance of this" Charles T Onions, ed, *The Shorter English Dictionary on Historical Principles* (Londres: Oxford University Press, 1966), 1241.

En otra secuencia, presenté a Huerequeque jugando con las cartas en sus manos y mostrando el truco con el que ganó su libertad en un yacimiento de oro, de acuerdo con su relato. Hacia el final del corto hay dos secuencias que expanden el sentido de autoría de Huerequeque, al tiempo que muestran sentidos de hibridación cultural y adaptación al territorio amazónico. Una de estas secuencias muestra a Huerequeque en convivencia con las abejas en su casa, y la otra, lo muestra preparando del coctel que lleva su nombre, receta que lleva cortezas de árboles amazónicos y aguardiente de caña.

El corto termina con la lectura de Huerequeque de uno de sus poemas, haciendo un énfasis en su voz como elemento fundamental en el proyecto y hacia donde nos dirigen todos estos medios de transporte tanto físicos como poéticos. A lo largo del corto *H*, una serie de subtítulos dejan leer otra voz, esta vez la mía, que acompaña las imágenes, y nos dirigen hacia la voz de Huerequeque.

Capítulo 5

Instalación como espacio arquitectónico

El proceso de edición de varios tipos de videos con duraciones y tratamientos estéticos diferentes los realicé en paralelo con la concepción de un espacio de instalación que permitiera una complementariedad entre los videos, y un lugar de contacto y relación con ellos. Ambos procesos se fueron acercando hasta crear una relación intrínseca entre la forma arquitectónica de la instalación y el contenido de las imágenes. El proceso de desarrollo y conceptualización de la instalación lo llevé a cabo, primero a través de esquemas y modelos arquitectónicos, y después, a través de una serie de simulacros y eventos colectivos en distintos espacios expositivos, en los que ensayé también distintas configuraciones de los videos. La participación de diversos públicos me permitió ensayar diferentes tipos de espacios y experimentar con configuraciones de espacios que permitieran diferentes relaciones entre las imágenes y entre las personas y las imágenes.

Para la instalación audiovisual tomé como punto de partida el Bar Huerequeque en Iquitos como ejemplo arquitectónico y como espacio relacional. Lo relacional en el arte tiene una larga trayectoria en relación con aspectos lúdicos e interactivos que posibilitan la desestabilización de lenguajes estéticos tradicionales, específicamente a partir de obras de arte cinético realizado por artistas como Abraham Palatnik en Brasil, desde 1949, o de trabajos como *Parangolé*, del artista brasileiro Helio Oiticá, en la década de 1960, que capturan elementos del carnaval y la cultura popular brasileira a través de estructuras textiles para el cuerpo. La artista brasileira Lygia Clark desarrolló en paralelo, en las décadas de 1960 y 1970, objetos y espacios relacionales que permiten una relación dialógica entre obra y público⁴⁰². En su libro *Estética relacional*, el crítico y curador Nicolas Bourriaud consolida el concepto relacional, sin mencionar los precedentes brasileiros⁴⁰³, a partir de la práctica de distintos artistas del circuito internacional del arte, activos durante la década de 1990. Bourriaud habla de “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones

⁴⁰² Claudia Giannetti. “Arte y Tecnología. Apuntes sobre la estética lúdica en el arte participativo en Brasil”, *Cartografías estéticas. Arte en Brasil hoy*, no. 6 (febrero, 2008), 104-117.

⁴⁰³ Claudia Giannetti, 109.

humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno”⁴⁰⁴. El crítico y curador define el arte relacional como una actualización del concepto de escultura social acuñado por Joseph Beuys, en el que la obra artística es menos una huella retroactiva y más un programa que puede ser activado⁴⁰⁵. Aunque Bourriaud habla del contexto, y sentido urbano y globalizador del arte relacional, como versiones micro de una utopía modernista, y su selección de obras se delimita especialmente a Europa y Norteamérica, el término puede servir para los propósitos de este trabajo. Vale la pena hacer la salvedad de que más que un interés en la producción de un espacio para que se realicen interacciones humanas, como un experimento sociológico, la instalación propuesta busca concebir un espacio para una relación dialógica con las imágenes, en paralelo con un espacio que alberga la interacción y el diálogo humano. En este sentido, podría hablarse de la instalación como un espacio dialógico que como “estructura social puede ser abordada como un garante de diálogos y discursos”⁴⁰⁶.

Bourriaud habla de la práctica del artista belga Marcel Broodthaers como un antecedente directo del arte relacional, en la que los objetos tienen un valor doble como elemento estético y como elemento funcional, y de la exposición como una puesta en escena, como sucedió especialmente en su *Jardín de invierno II* (1974), en el que puso en escena varias palmeras en materas, sillas plegables, una película de 16 mm proyectada en una pantalla portátil y varias impresiones de grabados de historia natural del siglo XIX, enmarcadas e instaladas en la pared⁴⁰⁷. En esta misma línea, en 1994, el artista tailandés Rirkrit Tiravanija realizó en Colonia el proyecto *Untitled 1994 (Fear Eats the Soul)*, un bar temporal en la calle Friesenwall número 116, en el que sólo se podía pedir Coca-Cola o cerveza de acuerdo con la película *Angst essen Seele auf* (El miedo devora el alma), 1974, del director alemán Rainer Werner Fassbinder, reproducida continuamente en un pequeño televisor instalado en una esqui-

⁴⁰⁴ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 13.

⁴⁰⁵ Nicolas Bourriaud, 85-86.

⁴⁰⁶ Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnicas* (Buenos Aires: Caja Negra, 2017), 115.

⁴⁰⁷ Laurie Hurwitz, “Replica, Fiction, Poetry: The Art of Marcel Broodthaers,” *Art in Print* 5, no. 4 (noviembre – diciembre): 17-19.

na⁴⁰⁸. La intervención en el local incluía una barra de madera, el televisor y algunos elementos básicos como una nevera. Más que ofrecer y operar como un negocio de venta de bebidas, el bar de Tiravanija ofrecía un espacio ambiguo de encuentro social como evento estético, en el que cualquiera que llegaba a observar quedaba absorbido como participante parcial de la obra, además de crear un ambiente específico para la repetición constante de la película de Fassbinder. En el año 2017, Tiravanija retomó este proyecto para producir una exposición en la que recreó gran parte de los escenarios de la película dentro de una exposición en la Galería Gavin Brown, en Nueva York, y filmó una nueva versión de la misma con colegas, amigos y actores recreando los personajes de la película⁴⁰⁹.

Un concepto importante a tener en cuenta en el momento de proponer una instalación audiovisual es el de *casi-cine*, acuñado por el artista brasileño Hélio Oiticica, en 1973, a partir de su colaboración con el director brasileño Neville de Almeida en una serie de espacios sonoros, visuales y participativos con el nombre de Cosmococa⁴¹⁰. Oiticica afirma:

Son en realidad una especie de casi-cine: una innovación estructural dentro del trabajo de Neville y un campo inesperado para mis ansias de inventar a la luz de la insatisfacción con el lenguaje cinematográfico: no hay que contentarse con la relación (principalmente visual) espectador-espectáculo (alimentada por el cine y desintegrada por la televisión), y la indiferencia generalizada de tales nociones: el predominio de la aceptación ciega de la inmutabilidad de dicha relación: la hipnosis del espectador y la sumisión a la superdefinición visual y absoluta de la pantalla⁴¹¹.

Por su parte, la crítica y curadora brasileña Aracy Amaral habla del formato audiovisual como un medio autónomo y hace una distinción importante, citando a Federico Morais, entre lo cinematográfico y lo audiovisual, en la que resalta que el cine se establece como una estructura cerrada una vez llega al espacio de proyección,

⁴⁰⁸ Paola Bonino, "For a Good Time dilettantin produktionsbüro: Transitory Spaces of Art Production, Presentation and Distribution," en *Culinary Turn, Aesthetic Practice of Cookery*, eds. Nicolaj van der Meulen y Jörg Wiesel (Bielefeld: Transcript Verlag, 2017), 189-206.

⁴⁰⁹ Roberta Smith, Holland Cotter, y Jason Farago, "The Best Art of 2017," *New York Times*, diciembre 10, 2017, 20.

⁴¹⁰ Hélio Oiticica, *Hélio Oiticica* (Ciudad de México: Alias, 2009), 113-131.

⁴¹¹ Hélio Oiticica, 113.

mientras que las múltiples recomposiciones posibles de proyecciones, sonidos, luces y otros elementos de una obra audiovisual permiten una estructura abierta dentro del espacio de exposición⁴¹². El concepto de casi-cine permite pensar en un sentido experimental de cinematografía, es decir, estructuras estéticas cuyo sentido no solo ha sido abierto a narrativas simultáneas y divergentes, sino además a la cohabitación de duraciones simultáneas, y diferentes entre distintas fuentes de audio y video, y de la temporalidad imprevisible de los visitantes.

La artista norteamericana Sharon Lockhart trabajó a partir de la correlación temporal entre sujetos retratados y sujetos observadores en su película *Teatro Amazonas* (1999), filmada en el histórico Teatro de la Ópera de Manaus, construido entre 1884 y 1896 durante el auge de la época cauchera. Lockhart produjo la película durante un concierto de una pieza coral minimalista compuesta por Becky Allen, en la que instaló una cámara de 35 mm en la parte central del escenario, grabando a los habitantes de la ciudad de Manaus mientras ocupan las sillas del teatro. La película de 38 minutos muestra el plano ininterrumpido de los asistentes mientras escuchan las voces del coro, que permanece invisible ante la cámara, porque los músicos se encuentran en el foso del teatro, como se acostumbra en los teatros de ópera⁴¹³. En su observación, la obra produce una correlación temporal entre la pieza musical, la escucha de la audiencia del teatro y la audiencia de la película en su tiempo presente, creando una correlación entre la audiencia retratada y la audiencia observadora⁴¹⁴. Lockhart también pondrá su atención en la arquitectura amazónica popular en sus series de fotografía en las comunidades del río Aripuanã en el estado de Amazonas y en la isla de Apeú-Salvador en el estado de Pará, en Brasil. En la primera serie retrata en blanco y negro los interiores de las casas de tablas en las que conviven objetos foráneos como radios, televisores y afiches con muebles de la misma madera, objetos de fibras naturales y textiles colgantes, resaltando la materialidad de estos espacios. En la segunda serie, Lockhart retrata las familias que habitan estos espacios a través de series de tres fotografías, en las que los integrantes de cada

⁴¹² Aracy de Amaral, *Catálogo Expoprojeção 73* (San Pablo: Centro de Artes Novo Mundo / Grupo dos Realizadores Independientes de Filmes Experimentais, 1973), 2.

⁴¹³ Ivone Margulies, "At the edge of my seat: Teatro Amazonas," en *Teatro Amazonas*, ed. Sharon Lockhart y Karel Shampers (Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 1999), 96-109.

⁴¹⁴ Timothy Martin, "Documentary Theater," en *Teatro Amazonas*, ed. Sharon Lockhart y Karel Shampers (Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 1999), 13.

grupo deciden ocupar diferentes posiciones⁴¹⁵. Estas imágenes recuerdan las fotografías de estilo documental que Dorothea Lange y Walker Evans hicieron de familias migrantes y residentes en el sur de Estados Unidos durante la depresión económica de la década de 1930, especialmente por la relación intrínseca que se construye en ellas entre los sujetos retratados y la materialidad de la arquitectura vernácula⁴¹⁶.

Las obras mencionadas anteriormente comparten un interés por la creación de una situación específica dentro de un espacio arquitectónico existente que llegan a intervenir o retratar, pero no a construir. Son intervenciones que transforman temporalmente la arquitectura a partir de proyecciones, instalación de objetos y pantallas, y en la utilización de mobiliario existente o incorporado al espacio. Estas obras incentivan la interacción social de distintos grupos en un escenario cinematográfico modificado sin producir una sensación unidireccional claustrofóbica, como criticaba Oiticica⁴¹⁷.

Como mencioné anteriormente, el Bar Huerequeque en Iquitos fue un espacio esencial para la difusión pública de los relatos de Huerequeque en su formato oral, además de haber sido un lugar de encuentro entre Huerequeque y sus diferentes escuchas. Por otro lado, el Bar Huerequeque representa un interesante espacio de hibridación cultural reconocible en la arquitectura, el mobiliario y las bebidas, en donde se condensa el espacio occidental del bar con elementos constitutivos de la cultura amazónica contemporánea, como la arquitectura palafítica, la materialidad de la madera o los usos medicinales de las plantas en conjunción con el alcohol. El espacio del bar, como un espacio semipúblico en el que se expande y se comparte el sentido de autor de Huerequeque, también me brindó interesantes elementos para pensar la instalación como un espacio arquitectónico, en donde mi autoría podría entrar en diálogo con la suya, retomando algunos elementos precedentes en el arte contemporáneo, al incorporar la creación de un espacio propio para albergar las imágenes

⁴¹⁵ Sharon Lockhart, "Teatro Amazonas," en *Teatro Amazonas*, ed. Sharon Lockhart y Karel Shampers (Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 1999), 34-77.

⁴¹⁶ Robert Coles, 110-130.

⁴¹⁷ Anna Katherine Brodbeck, "Helio Oiticica and the development of New Media: In between Brazil and New York," *Helio Oiticica, to organize delirium*, Eds, Philomena Mariani y Katie Reilly (Pittsburg: Carnegie Museum of Art, 2016), 156.

producidas, potenciar una relación de diálogo con ellas y posibilitar un lugar de encuentro entre los propios observadores.

5.1 Modelos, esquemas y maqueta

Tomando el Bar Huerequeque en Iquitos como un punto de partida para el espacio de la instalación, exploré diversos esquemas tridimensionales. En ellos, proponía varias plataformas elevadas que recuerdan la arquitectura palafítica. En estos esquemas iniciales, proyectaba los videos hacia afuera, desde las plataformas, como si la instalación fuera un emisor de imágenes hacia los lados, hacia arriba o abajo de ellas. Pensé también en hacer una sola plataforma en donde a través de distintas divisiones espaciales, con muros falsos, se creaban relaciones literales entre categorías de videos y espacios internos. Dicho esquema planteaba seis secciones o espacios correspondientes a las seis categorías de videos identificadas en el proceso de edición. En los distintos esquemas espaciales que modelé y que tiempo después puse en escena, existía una interesante correlación entre arquitectura y tipos de video en la que proyectaba las categorías de los videos dentro de espacios compartimentados, que podrían llegar a representar regiones temáticas del proyecto. Este tipo de correlaciones literales las fui elaborando en un sentido más sintético de instalación, en donde propuse finalmente tres plataformas que manifestaban diferentes aproximaciones a los resultados de la edición de los videos, procesos que me condujeron a la incorporación de pantallas de video en relación con el mobiliario inspirado en el Bar de Iquitos. De esta manera, la instalación se transformó paulatinamente en tres plataformas distintas para tres tipos de videos. Al llegar a esta decisión se expresa mi necesidad de condensar categorías que están superpuestas en los grupos de imágenes por la existencia de relaciones complejas entre ellas⁴¹⁸.

En algún momento pensé también en crear dentro de la instalación distintos niveles de oscuridad e iluminación, en donde una luz general iluminara las plataformas, y la luz en el espacio interior estuviera determinada mayoritariamente por las pantallas o por la proyección de los videos. Sin embargo, opté finalmente por utilizar una serie

⁴¹⁸ Ver imagen 25. Desarrollo de esquemas de instalación.

de luces para iluminar las plataformas por debajo para enfatizar el vacío debajo de ellas. También opté por utilizar una tenue iluminación general del espacio, que no compitiera con la propia luminiscencia de las pantallas y las proyecciones.

La configuración final de la instalación la desarrollé a través de un modelo tridimensional digital y de planos arquitectónicos que me permitieron definir la ubicación precisa de los monitores, el proyector y los equipos técnicos, así como los espacios de circulación y la localización del mobiliario⁴¹⁹. El modelo digital y los planos arquitectónicos los complementé con la construcción de una maqueta física a escala, que me permitió definir las posibles relaciones espaciales entre las plataformas⁴²⁰.

5.2 Experimentación con el espacio

El primer ensayo del *Bar Huerequeque* como un espacio de instalación lo realicé en la Laguna Veneciana, en el año 2015, en el marco de una residencia artística en la Fundación Bevilacqua La Masa, gracias a un premio de Illy Sustain Art. La experiencia sucedió a bordo de un barco en donde instalé tres monitores de video y mostré algunos de los cortos que habían editado hasta la fecha. Las personas pudieron observar fragmentos de estos videos, al tiempo que disfrutaban del recorrido por la laguna⁴²¹.

Una segunda oportunidad de experimentación sucedió en una residencia artística corta en el centro cultural Hangar – Lisboa, también en el año 2015, en donde mostré cortos de los videos en tres pantallas dentro del espacio del restaurante. Un tercer experimento lo realicé al año siguiente en un espacio alternativo en Lisboa, llamado O armario⁴²², que usó un armario como espacio de exposición. En este caso instalé dos videos, uno frontal que mostró el corto de *Huerequeque en Fitzcarraldo*⁴²³, y por detrás, una proyección de la grabación del poema *Amazonas*⁴²⁴.

⁴¹⁹ Ver Apéndice 3. Planos de montaje e instalación.

⁴²⁰ Ver imagen 27. Maqueta de versión final de instalación.

⁴²¹ Ver imagen 19. Primer ensayo de instalación en Venecia.

⁴²² O Armario. *Huerequeque Acto-autor*. Lisboa, abril-mayo, 2016, <http://o-armario.a-montra.com/felipe-arturo-en.html>

⁴²³ Huerequeque en Fitzcarraldo, grabación del autor. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/huerequeque-en-fitzcarraldo/>

⁴²⁴ Ver imagen 21. Tercer ensayo de instalación en O Armario – Lisboa.

En estas primeras experimentaciones pude jugar con distintos montajes de los videos, y con distintas relaciones entre aquellos videos que funcionarían como documentos (videos de relatos y poemas de edición directa) y aquellos como cortos documentales (videos con mayor intervención artística), distinción que al principio no era tan clara para mí, pero que en el proceso de configuración definitiva se hizo más evidente.

Posteriormente, realicé una exposición de carácter más complejo en el Espacio Odeón, un antiguo teatro en Bogotá, que ha sido convertido en un centro de arte contemporáneo⁴²⁵. En esta exposición, realizada en el año 2017, empecé a experimentar con una reconstrucción esquemática del Bar Huerequeque⁴²⁶, en esta introduje una serie de muebles de madera, y definí más claramente las categorías de los videos y su distribución en las tres plataformas. Meses más tarde ensayé una versión posterior en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá, como parte de mi participación en el Premio Luis Caballero⁴²⁷, en donde adapté las tres estructuras usadas en Odeón al espacio del vestíbulo del edificio de auditorio y biblioteca⁴²⁸. Finalmente, ensayé una versión condensada de estas tres plataformas en un solo espacio en el *Grand Palais* de París, como parte de los proyectos especiales de la feria de arte FIAC⁴²⁹, en el año 2017⁴³⁰.

Estas experiencias y puestas en escena de la instalación audiovisual sirvieron como proceso de aprendizaje y experimentación para consolidar esta presentación final del proyecto, en la que tomé en cuenta tanto las reflexiones derivadas de la observación de los espectadores interactuando con la instalación, como las importantes retroalimentaciones de las orientadoras del proyecto de tesis, y de otros académicos y profesionales del arte. Estas experiencias me permitieron realizar una selección y edición más precisa de los videos, y de la configuración arquitectónica para la ver-

⁴²⁵ Espacio Odeón, *Bar Huerequeque*. Bogotá, abril-junio, 2017, <https://espacioodeon.com/bar-huerequeque/>

⁴²⁶ Ver imagen 22, Cuarto ensayo de instalación en Espacio Odeón – Bogotá.

⁴²⁷ Premio Luis Caballero. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá, octubre-noviembre, 2017, <https://premioluis caballero.gov.co/2017/project/felipe-arturo/>

⁴²⁸ Ver imagen 23, Quinto ensayo de instalación en Universidad Jorge Tadeo Lozano – Bogotá.

⁴²⁹ FIAC. Lafayette Sector. Grand Palais. París, octubre, 2017, <https://visite-virtuelle.fiac.com/visite-virtuelle-2017/#/institut de vision/>

⁴³⁰ Ver imagen 24, Sexto ensayo de instalación en FIAC – París.

sión final. Es importante decir que, si no hubieran sucedido todas esas puestas en escena del *Bar Huerequeque* en esos distintos espacios y contextos, no hubiera podido evaluar, y considerar cualitativamente las ventajas y desventajas de uno u otro formato para presentar efectivamente los focos temáticos, y las estrategias plásticas del proyecto.

Al evaluar cada una de estas puestas en escena, podría decir que la primera fue un primer ensayo en la que exploré el espacio de un barco convertido en un espacio de reunión, situación en la que las personas estaban contenidas dentro del espacio con un tiempo estipulado para observar las imágenes. En esa oportunidad no logré que los asistentes tuvieran un contacto profundo con los contenidos de los videos, por lo que las imágenes permanecieron como un elemento escenográfico de la situación, no obstante, vale la pena rescatar que la experiencia colectiva de ver estas imágenes de un bar y de un personaje de Iquitos, en medio de un barco en Venecia, produjo una situación emotiva y especial, y permitió reflexionar acerca de la sensación de flotación como un componente importante en la observación de las imágenes. En el segundo ensayo, en Hangar, aunque logré una exposición más amplia de las imágenes, otras actividades presentes en el espacio dispersaban la atención de los asistentes.

El tercer ensayo, en O armario, fue interesante como experiencia sintética del proyecto y me centré en presentar a Huerequeque como actor y como autor. En este experimento rescaté una dimensión plástica de la imagen en su proyección sobre el mueble y una dimensión objetual que cobró la imagen al ser puesta en un portarretrato, elementos que retomé en la versión final de la instalación.

En el cuarto ensayo fue importante la experimentación con tres plataformas elevadas, como palafitos, que se percibían como tres islas espaciales que se conectaban por puentes. En esa oportunidad, realicé una selección más precisa de los videos, distribuidos en tres grupos: cortos documentales, documentos audiovisuales de los relatos y poemas de Huerequeque, y ensayo documental con proyección del corto

H⁴³¹. En el espacio Odeón también existió una sala de lectura, en donde las personas podían ver y leer la publicación de Huerequeque con sus cuentos y poemas de la selva peruana. Esta experiencia me permitió ver la necesidad de subtítular los videos de los poemas y cuentos de Huerequeque, porque muchas personas afirmaron no entender del todo las palabras habladas en el audio del video. También vi la necesidad de reducir el número de cortos mostrados en la plataforma del bar y crear un tipo de edición más sintética en esta sección.

El quinto ensayo de instalación se realizó en el marco del Premio Luis Caballero en el edificio del auditorio y biblioteca de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá. En esta oportunidad la instalación se presentó de manera articulada con otros proyectos de mi autoría surgidos por mi interés en la Cuenca del Amazonas.⁴³² El edificio construido en concreto blanco y de carácter modernista acogió la instalación de las plataformas con mesas y la plataforma de proyección del corto *H* en los dos vestíbulos de entrada del auditorio y de la plataforma del bar en el vestíbulo del edificio. El espacio amplio y disperso posibilitó interactuar con un público diverso de estudiantes y visitantes esporádicos, que podían encontrar la instalación de manera sorpresiva, sin necesariamente ir a buscarla. El ensayo permitió generar un contraste entre la arquitectura racionalista y fría del edificio con la arquitectura temporal y cálida de la instalación. La enorme amplitud del espacio, así como la presencia de otras actividades simultáneas en el edificio, fueron obstáculos para que los visitantes pudieran llegar a concentrarse en las imágenes y dificultó que llegaran a tener una experiencia importante en términos de duración, como si sucedió en el Espacio Odeón.

En FIAC, el sexto ensayo, la reducción del espacio limitó la posibilidad de una circulación más libre de los espectadores y también la riqueza de las sensaciones espaciales que se producen al transitar a través de las plataformas. De allí fue importante resaltar que el contexto internacional de la muestra provocó la necesidad de subtítular todos los videos en otra lengua, creando una tensión importante entre el relato oral y el subtítulo. El elemento de la subtitulación lo incluí también en la edición y

⁴³¹ Ver Apéndice 1. Videos de la Instalación Bar Huerequeque. Plataforma Proyección. *H*, <https://vimeo.com/felipearturo/h>

⁴³² Ver Anexo 2. Felipe Arturo. *El Río Persigue La Gravedad*. (Bogotá: Montes Editores, 2018) 177-197.

puesta en escena final de la instalación, no como una herramienta de traducción sino como un elemento crítico de la noción de transcripción de la oralidad a la escritura.

El proceso reiterado de experimentación me permitió proponer la instalación, en su versión final, con tres plataformas elevadas que reconstruyen esquemáticamente la arquitectura y el mobiliario del Bar Huerequeque en Iquitos. La *Plataforma Bar* incluye una barra con unas butacas altas y una estantería con tres monitores para el tríptico *Bar Huerequeque*. La *Plataforma Proyección* tiene mecedoras desde las que se puede observar una pantalla elevada con la proyección del corto *H*. La *Plataforma Mesas* tiene tres mesas con butacas y, cada una de ellas, una silla con un monitor instalado en el espaldar para la selección de videos de poemas y cuentos de Huerequeque.

5.3 Mobiliario

En esta instalación audiovisual recurrí a un recurso de baja tecnología como es la reconstrucción de mobiliario popular y de estructuras derivadas de una arquitectura vernácula, y aunque tecnológicamente sencillas, producen un tipo de percepción espacial que permite distintos posicionamientos del cuerpo frente a las imágenes. La reconstrucción del Bar Huerequeque, como instalación, es inexacta y no pretende representar ni reconstruir fielmente el bar original de Iquitos. Por el contrario, pretende traer al presente este lugar de una manera tipológica, es decir, a través de rescatar rasgos fundamentales, y diferenciados de su arquitectura y su mobiliario. En cada uno de los espacios de la instalación propuse un tipo de mobiliario que cumple varios roles, funciona como objeto estético, como soporte para los monitores y equipos de video, y como mueble útil, es decir son elementos escenográficos y dispositivos museográficos, a la vez que anfitriones de los cuerpos de los visitantes. Los muebles de la instalación permiten que nuestro cuerpo sea participante activo en la acción de ver, al entrar en una posición específica en cada plataforma. En este sentido, los muebles permiten que la instalación nos convierta simultáneamente en observadores y actores, como abordaré en el próximo capítulo.

El mobiliario de la instalación funciona de manera análoga a los documentos audiovisuales; son reconstrucciones similares, con muy poca intervención, de los muebles que encontré en el Bar Huerequeque en Iquitos y otros espacios de la ciudad. En este sentido, los muebles tienen un valor documental porque son réplicas a escala 1:1 y de colores similares a los originales, que trasladan la funcionalidad del bar al espacio de exposición. Este gesto se relaciona con el interés en el mueble popular brasilero que la arquitecta ítalo-brasilera Lina Bo Bardi expandió dentro de su práctica en el diseño de muebles, la arquitectura y el diseño museográfico. Bo Bardi rompió con el supuesto buen gusto vigente en el diseño de mobiliario moderno y produjo un mobiliario cercano a las técnicas de la artesanía local, en contradicción con el proyecto de industrialización del mobiliario vigente en Europa a mediados del siglo XX⁴³³.

Algunos muebles funcionan como elementos museográficos de la instalación, negando su funcionalidad original y adquiriendo una nueva como marcos para las imágenes de video. Los muebles como marcos de imágenes recuerdan el recurso utilizado por la artista colombiana Beatriz González en su serie de pinturas sobre superficies de muebles populares⁴³⁴, aunque en este caso, la inserción no es a través de una imagen pictórica, sino de una imagen videográfica.

Los muebles reconstruidos dentro de la instalación son mesas y butacas comunes de bar. Una barra de recepción que se localiza comúnmente en un lugar cercano a la entrada, en donde se sirven las bebidas, y frente a la cual se localizan los clientes en butacas altas y, detrás de la barra, se encuentra una repisa en la cual se exhiben los licores y la cristalería. También incorporé mecedoras construidas con varilla metálica de construcción y con cables de plástico de colores tejidos, comunes en varias regiones de Latinoamérica, siendo muy visibles en Iquitos. Los muebles de la instalación fueron dimensionados a partir de fotografías tomadas tanto en el bar y en la casa de Huerequeque, como en otros locales de Iquitos. Los colores de los muebles son parecidos a los colores de los muebles originales registrados en las fotografías.

⁴³³ Denis Joelson, "Mobiliario," en *Habitat*, Lina Bo Bardi, eds. Adriano Pedrosa, Jose Esparza Chong-Cuy, Julieta González, y Tomas Toledo (San Pablo: Museo de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand MASP, 2019), P 324.

⁴³⁴ Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977), 63-95.

Los colores originales también se transfirieron a los pilotes de las plataformas de acuerdo con los cambios en los colores que encontré en cada viaje y que quedaron registrados en las diferentes grabaciones.

5.4 Palafitos y autoconstrucción

La utilización de tres plataformas elevadas, 60 centímetros por encima del piso, se consolidó como una opción de instalación que retoma de manera esquemática la arquitectura amazónica palafítica, que, por su carácter anfibio, se eleva del piso para solventar los diferentes niveles de agua en los bordes de los ríos a lo largo del año.

Las tres plataformas de la instalación recogen esquemáticamente la arquitectura del Bar Huerequeque, de manera que reconstruye la sensación espacial de la arquitectura palafítica y producen una sensación de vacío, incrementado por la iluminación inferior. Por otro lado, esta opción me permitió transmitir un sentido de flotabilidad que recuerda la geografía fluvial de la Amazonía y nos conecta, como espectadores, con la sensación de estar sobre un vehículo fluvial flotante.

La arquitectura palafítica es un tipo de construcción que se realiza principalmente en zonas inundables tanto en la costa del mar como en los bordes de los ríos o en las ciénagas. Es un tipo de arquitectura que se encuentra en muchos lugares del mundo, especialmente en zonas tropicales, y se caracteriza por estar construida sobre pilotes que tienen su apoyo en la tierra, pero que se elevan sobre los niveles inundables. En las zonas donde se construye con palafitos hay momentos del año en donde los pilotes están descubiertos porque el nivel del agua es muy bajo, y momentos del año en que el agua sube su nivel y cubre los pilotes casi hasta alcanzar la primera planta de las construcciones. Según Bernard Rudofsky, los arquitectos modernos han utilizado la idea del pilote como un principio arquitectónico, aunque no lo han hecho por razones prácticas, evitar que la construcción se inunde

en las temporadas de marea alta, sino como un principio funcional de organización del espacio⁴³⁵.

La decisión de usar el recurso de plataformas elevadas no es solo perceptual, tiene también un sentido conceptual en la historia de Huerequeque. Con este detalle de la instalación pretendía que el visitante pudiera percibir la sensación flotante presente en la propia historia de migración de Huerequeque, quien al igual que otros habitantes de Iquitos, construyó su casa y bar inicialmente en una balsa o estructura flotante, anclada al puerto de Nanay.

Las plataformas también recuerdan construcciones que antecedieron a este proyecto, como la plataforma flotante usada en *Aguirre, la ira de Dios*⁴³⁶, como escenario de filmación, o las construcciones del campamento de filmación de *Fitzcarraldo*, en el río Camisea, fotografiados por Maureen Gosling⁴³⁷. La idea de condensar en la instalación un espacio flotante y, al tiempo, escenográfico tiene también un guiño al barco usado en *Fitzcarraldo*⁴³⁸, como “personaje” y escenario de grabación. En este caso, la reconstrucción esquemática del Bar Huerequeque tiene un sentido tanto metafórico como utilitario.

El sentido de elevación de estas plataformas las enfatice de dos maneras: en primer lugar, utilicé piezas irregulares de madera para el tablado que, al instalarse una al lado de la otra, permitieran el paso de la luz a través de las rendijas que se crean entre ellas. En segundo lugar, contemplé la instalación de luces tubulares por debajo de las tablas para que, al iluminar el piso, generaran una luminiscencia mayor que no solo enfatizara el sentido de vacío, por entre las rendijas, sino que, al observar la plataforma desde afuera, aumentara su sentido de flotación, como si un volumen de luz la estuviera elevando. La sensación de rendijas en el piso de las plataformas de la instalación es análoga a la sensación de estar en el Bar Huerequeque en Iquitos,

⁴³⁵ Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1964), 110.

⁴³⁶ Maureen Gosling, 213.

⁴³⁷ Les Blank, “Letters from the Amazon”, 113.

⁴³⁸ Maureen Gosling, 219.

en donde se puede ver el agua del río y sus reflejos varios metros por debajo del piso de madera.

La elevación genera una sensación de distancia del espacio expositivo anfitrión, sensación que puede transportar simbólicamente a otro lugar, a un espacio parcialmente autónomo. Esta elevación, sostenida en pilotes o columnas de madera, produce una estructura paradójica que, al tiempo, eleva el espacio creado en la instalación mientras transmite el peso hacia el suelo con la transmisión de la carga estructural por los pilotes, produciendo una doble tensión de un espacio suspendido en el aire que, a su vez, está conectado con el suelo. Esta doble relación cielo-tierra tiene una correspondencia con la idea del filósofo alemán Martin Heidegger sobre la obra de arte como una entidad que gravitacionalmente es atraída por la tierra mientras “abre un mundo propio” (semántico, simbólico, lingüístico) que se eleva con autonomía. Según Heidegger, la tierra detiene la obra en el reposo de su propia naturaleza, como una fuerza gravitacional, al tiempo que el mundo abre una nueva dimensión de la obra. Heidegger expone este eje mundo – obra – tierra dentro de la relación de lo bello y lo verdadero en la filosofía. Para Heidegger la obra de arte tiene la doble posibilidad de atender su sentido de cosa terrenal, y la posibilidad de abrir uno o más mundos simbólicos a pesar de ser cosa. En este sentido, la obra abre dimensiones poéticas y estéticas que escapan de la realidad terrenal y gravitacional⁴³⁹. La estructura de pilotes, que eleva a las plataformas, es una manera de llevar al espacio esa disyuntiva.

La materialidad de la madera presente en la instalación, dejada deliberadamente cruda en el piso, permite hacer una conexión sensorial con la textura específica de los árboles y, por consiguiente, con la selva, al tiempo que inserta la obra en la relación táctil con una materia proveniente de una economía extractiva, como la madera. Esta realidad material de la obra conecta a los visitantes sensorialmente con su propia relación cotidiana con objetos elaborados a partir de materias primas naturales.

⁴³⁹ Martin Heidegger, *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 1996), 201.

El *Bar Huerequeque*, como estructura de instalación, recoge también algunos elementos de la arquitectura moderna, creando una coincidencia entre la arquitectura vernácula y algunos preceptos del modernismo. Por ejemplo, los postes que elevan las plataformas recogen la idea de una retícula de pilotes de Le Corbusier, quién generó plantas libres en la arquitectura para permitir una flexibilidad en la configuración interna del espacio y una experimentación plástica de una arquitectura liberada de las obligaciones estructurales, ello, gracias a la presencia de los pilotes⁴⁴⁰.

La recuperación de elementos de la arquitectura vernácula amazónica también me permitió relacionar el sentido de migración y de autoconstrucción presente en la cultura de los colonos de la Amazonía. En este sentido, vale la pena mencionar el trabajo del artista mexicano Abraham Cruzvillegas, quien propone la autoconstrucción como una estrategia estética, a partir de su experiencia vital de crecer en un barrio de Ciudad de México que se desarrolló de forma autosugestionada y colaborativa:

Esa auto-construcción, como se llama genéricamente a ese tipo de edificaciones, debe ser vista como un proceso cálido en el que la solidaridad entre vecinos y familiares es muy importante. Esto no sólo en términos de colaboración como tal, como un capital compartido, sino también como un entorno educativo y enriquecedor para cualquier individuo como parte de una comunidad, para entender su propia circunstancia⁴⁴¹.

Cruzvillegas ha desarrollado una práctica artística a partir de recuperar y recomponer elementos, estructuras y espacios basados en la lógica de construir un entorno habitable con materiales disponibles en el contexto y en el que entran en juego la creatividad, la improvisación, y los saberes técnicos y artesanales de los participantes, como es común en Latinoamérica.

⁴⁴⁰ "Parte del conjunto se eleva sobre pilotes y otra se asienta sobre el terreno; trazados reguladores actúan como un medio geométrico para definir la posición de los ventanales y dar proporción a una composición plástica que integra arquitectura, pintura y escultura en la tentativa de organizar la disposición de llenos y vacíos en una relación bien trabada entre la matemática y el sentimiento" Ricardo Daza, "Casa La Roche-Jeanneret – París (Francia) 1922-1923," en *La obra arquitectónica de Le Corbusier, una contribución excepcional al movimiento moderno*, eds. María Cecilia O'Byrne, Ingrid Quintana y Ricardo Daza (Bogotá: Universidad de los Andes, 2018), 48.

⁴⁴¹ Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción* (Glasgow: The Centre for Contemporary Arts, 2008), 8.

5.5 *Plataforma Bar*

En las distintas configuraciones que tuvo esta instalación en su proceso experimental ensayé distintas relaciones entre los espectadores y las imágenes, e incluí distintos videos y fotografías en la *Plataforma Bar*. Al principio, estos videos eran más diversos y largos, y contribuían a una noción de mosaico de imágenes y, por lo tanto, a un sentido escenográfico en el que el contenido de las imágenes no demandaba una atención especial, por el contrario, fomentaba una dispersión de la atención de los espectadores. En ese sentido, para la versión final hice una edición más precisa de videos de carácter documental, en los que trazo una relación específica entre imágenes simultáneas que le dan un contexto a Huerequeque en Iquitos, al tiempo que escuchamos su voz y leemos sus palabras en los subtítulos de la imagen central, relatando su propia versión de la historia del lugar. Los monitores del tríptico *Bar Huerequeque* se ubican en una estantería detrás de la barra, donde normalmente encontraríamos los licores en una cantina. La ubicación permite que los visitantes se sitúen en el lugar del *barman* o en el lugar del cliente del bar, usando alguna de las butacas. La situación permite crear una relación análoga entre el consumo del licor y el consumo de las imágenes, es decir, nos sitúa corporalmente en relación con la acción de beber en un bar, aunque solo consumimos el contenido de los videos. Esta situación sitúa al espectador en el rol del visitante, cliente, o turista que habitualmente visita y consume en un bar.

Al frente de la barra ubiqué butacas altas, como las de la barra de un bar, generando una situación que permite estar sentado o de pie, y que produce un sentido de transitoriedad, lo que puede llevar a posicionar el cuerpo y ubicarse de diferentes maneras mientras se observan las imágenes. La incomodidad de estos asientos es intencional, permitiendo que exista un desplazamiento y un movimiento corporal en la observación del tríptico de 23 minutos.

En esta primera plataforma, el sonido se localiza en dos parlantes instalados en la barra, lo que permite escuchar una fuente unificada en estéreo de las voces y sonidos para los tres monitores del tríptico. Su ubicación, en la tapa de la barra, permite

que solo aquellos observadores y escuchas que se encuentran en las butacas o alrededor de la barra lo puedan escuchar con claridad, y entender su contenido. Desde las otras plataformas este sonido se escucha apenas como un murmullo, como sucede en un bar⁴⁴².

La barra tiene un color blanco y una tapa de color violeta como en el Bar Huerequeque en Iquitos, las butacas altas son de color amarillo quemado, así como las butacas bajas y las mesas de la tercera plataforma. La repisa es de color verde oscuro.

5.6 Plataforma Proyección

En esta segunda plataforma contemplé una pantalla de proyección sobre un retablo a dos metros de altura, apoyado sobre una viga de madera que, a su vez, une tres de los pilotes de un lado del tablado. En una columna opuesta ubiqué el proyector de video, dentro de un soporte de madera, que proyecta un cono de luz que atraviesa por encima el espacio de la plataforma. Sobre el tablado, cinco mecedoras permiten que los espectadores se recuesten y encuentren un ángulo de observación cercano al eje horizontal. Sobre la pantalla se reproduce el corto *H*, mencionado en el capítulo anterior, que ofrece una introducción personal e introspectiva sobre Iquitos, Huerequeque, su participación en el cine y el descubrimiento del autor dentro de la figura del actor⁴⁴³. La utilización de mecedoras también tiene un componente situacional, dado que Huerequeque aparece en varias imágenes sentado en una mecedora similar a estas, en su casa en Iquitos; de esta manera, los observadores se ven situados en la posición de Huerequeque en su mecedora y pueden desarrollar un sentido de identificación corporal. La mecedora permite una memoria corporal de la sensación de estar en un vehículo en movimiento que, como dije anteriormente, tiene un sentido poético en las imágenes. Las mecedoras también permiten permanecer cómodamente, durante la duración completa del corto *H*, en una posición placentera.

⁴⁴² Ver Apéndice 3. Planos de montaje e instalación.

⁴⁴³ Ver Apéndice 1. Videos de la Instalación Bar Huerequeque. Plataforma Proyección. *H*, <https://vimeo.com/felipearturo/h>

En esta plataforma de proyección instalé un reproductor de sonido en estéreo, a través de dos parlantes que cuelgan a los extremos de la viga de madera que sostiene la pantalla⁴⁴⁴. Las melodías que acompañan el corto *H* son de corte instrumental y electrónico, con influencias de músicas e instrumentos suramericanos, y fueron compuestas por el dúo de Alejandra Ortiz y Luis Maurette, quienes cedieron estas pistas musicales al proyecto⁴⁴⁵. Originalmente, estos sonidos fueron compuestos como canciones con voz, pero en este caso los incluí como bases sonoras, retirando la voz y alterando las secuencias; algunas tienen melodías más reconocibles y otras son composiciones acústicas de carácter más concreto. En la instalación, estos sonidos crean un ambiente general que inunda sutilmente las tres plataformas, creando una especie de ambiente sonoro para toda la instalación.

En esta plataforma todas las columnas y vigas están pintadas de azul oscuro, color de la fachada del Bar Huerequeque en Iquitos en el año 2013, después de que la ciudad viviera una gran inundación, y cuando Huerequeque y su familia vivían el duelo del fallecimiento de Flor, esposa de Huerequeque.

5.7 Plataforma Mesas

En la tercera plataforma ubiqué tres mesas, cada una con un monitor instalado en el espaldar de una silla, y dos butacas para los asistentes. En los monitores proyecté una selección de videos que documentan poemas y cuentos en la voz de Huerequeque, los cuales elegí bajo el criterio de ser representativos de aspectos relevantes de su obra, como describí detalladamente en la primera parte de este texto. Para la mesa 1 seleccioné los registros audiovisuales de relatos los *Oro* (versión 2), *Buzos* (versión 1), *Chola fiel* (versión 1) e *Indio malo*. Para la mesa 2, poemas como *Y la bruma* (versión 3), *Amazonas* (versión 3), *El abuelo*, *La selva y el viento* (versión 1), *Lucerna* (versión 2) y *Quisto cocha*. Y en la mesa 3, los relatos *Awara*, *Alpen Express*, *La odisea de los tiroleses* y *Orotani* (versión 1)⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ Ver Apéndice 3. Planos de montaje e instalación.

⁴⁴⁵ Las melodías del corto *H* son bases sonoras del grupo Lulacruza, de las canciones *Utria*, *Doña Doña*, *Cenote* y *Cachoeira*. Alejandra Ortiz y Luis Maurette, "Do pretty," *Lulacruza*, consultado el 30 de marzo 30 de 2019, <https://music.lulacruza.com/album/do—pretty>

⁴⁴⁶ Ver Apéndice 1. Videos de la Instalación Bar Huerequeque.

En esta disposición del mobiliario, los observadores pueden ocupar el lugar en la mesa de quién se sienta a hablar con Huerequeque, y escuchar su poema o relato en una situación que imita la conversación en la mesa de un bar. Los videos, que se encuentran subtítulos en esta versión final, generan también una situación de lectura en donde se puede tener una simultaneidad entre el lenguaje oral y el escrito. En esta plataforma ubiqué dos audífonos en cada una de las mesas, que permiten a los asistentes escuchar con atención, y sin interferencias sonoras los relatos y poemas en la voz de Huerequeque, con un volumen preestablecido para la situación⁴⁴⁷.

Las columnas pintadas con las mismas franjas de colores que tenían las columnas en el Bar Huerequeque en Iquitos en el momento de las grabaciones contribuyen a dar una continuidad espacial entre la imagen y el espacio de la instalación, dado que la altura de los monitores en esta plataforma es similar a la altura que tuvo la cámara durante las grabaciones. De igual manera, en casi todos los videos, el rostro de Huerequeque tiene una escala y una ubicación equivalente a como fue grabado, lo que puede producir un desplazamiento temporal y espacial del cuerpo del entrevistado por la pantalla. En este sentido, Huerequeque da la impresión de estar presente y ausente simultáneamente en la instalación, y los observadores pueden escuchar sus relatos, pero esta escucha no trae al presente por completo a su autor. De esta manera, busqué que las mesas de bar de la instalación generen una situación propicia no solo para ver a Huerequeque o descubrir su ausencia, sino también para que el visitante de la instalación se sitúe en la posición del entrevistador.

⁴⁴⁷ Ver Apéndice 3. Planos de montaje e instalación.

Capítulo 6

Escenario de actuación

El visitante de la instalación puede tener una experiencia de un espacio híbrido, dado que, por un lado, se encuentra con elementos comunes de un bar, como la barra, las mesas y las butacas, y por el otro, se encuentra con elementos propios de un bar amazónico, como la elevación de las plataformas, los tablonces del piso o los pilotes pintados, como sucede en el Bar Huerequeque en Iquitos. La instalación, a través de la arquitectura, el mobiliario, los sonidos y las imágenes, produce simultáneamente una sensación de familiaridad y extrañamiento, y desplazamiento y reconstrucción. Como tal, la instalación audiovisual es, al tiempo, un espacio de teatralidad, a través de una experiencia simulada, y un espacio que permite una observación que puede llegar a ser autorreflexiva. Para lograrlo, construí la instalación a partir de tres plataformas diferentes que permiten diferentes momentos de observación interna cuando se está sobre las plataformas, de observación interna-externa cuando se camina entre una y otra plataforma, y externa cuando se está por fuera de las plataformas. Esta configuración de archipiélago permite momentos de observación de las imágenes desde adentro y momentos de actuación, cuando el visitante es absorbido dentro de la imagen de la instalación por un observador externo o semiexterno. Esto puede causar un tercer momento de observación autorreflexiva.

6.1 Archipiélago

La decisión de configurar la instalación audiovisual a partir de varios espacios parcialmente abiertos y posibilitar múltiples disposiciones de las imágenes dentro de ellos tuvo un sentido conceptual y ético en el desarrollo del proyecto, porque me permitió solventar lo que el director franco-chileno Raúl Ruiz llama la “teoría del conflicto central” en el cine, como sistema ideológico basado en la construcción de una narrativa que nos enfrenta a la resolución de un conflicto. Este conflicto central acontece, en la mayoría de las películas, bajo una narrativa unidireccional y lineal, como

es el caso de *Fitzcarraldo*⁴⁴⁸. Como dije anteriormente, el proceso de edición me condujo a la selección de tres grupos de videos que me permitieron preconcebir igual número de plataformas en la instalación, y de esta manera, crear situaciones y espacios específicos para cada tipo de imagen audiovisual. La disposición de diferentes tratamientos de video, espacios y lógicas de relación espacio-imagen ofrece múltiples posibilidades de decisión, y lógicas narrativas o antinarrativas que varían en cada una de las plataformas de la obra.

El *Bar Huerequeque* recupera algunos aspectos de la “instalación total”, concepto acuñado por Ilya Y Emilia Kabakov, por ejemplo, el sentido de teatralidad, la coincidencia de distintos medios o la producción de un espacio arquitectónico, sin embargo, también se distancia de la noción de totalidad de la instalación que encierra y conduce al espectador dentro de una línea narrativa⁴⁴⁹. Por el contrario, el *Bar* ofrece un espacio cuyos límites son difíciles de determinar y no construye muros para encerrar al visitante dentro de un recorrido determinado, como promulgaba Kabakov:

Pero son precisamente los muros de la instalación total los que tienen un papel definitivo en la sensación que tiene el espectador dentro del espacio de la instalación. No podemos olvidar que en la instalación total, los muros no solo nos separan del mundo externo (el mundo del museo, de la galería), sino que también, simultáneamente, parecen ser la orilla del mundo de la instalación real, el cual funciona siempre como un universo completo, como un modelo del mundo autónomo, completo.

Por otro lado, esta propuesta de instalación también se distancia de la idea de instalación como jurisdicción temporal del artista, como lo afirma Boris Groys en el texto sobre la política de la instalación, en tanto que el *Bar Huerequeque* construye nociones de límite y de roles ambiguos que no permiten determinar el espacio como un

⁴⁴⁸ Otras estructuras narrativas presentes en la aparición de video juegos, realidad virtual, multimedia, el internet y algunas prácticas artísticas surgidas en las últimas décadas del siglo XX, y en las que se inscriben este proyecto, ofrecen diferentes maneras de proponer estructuras multilineales y que subvierten esa autocracia del director de cine tradicional, que nos ofrece un “conflicto central” al que se enfrenta un personaje principal, con el que nos identificamos y seguimos, a lo largo de la película, en su proceso de tomar una única decisión frente a una serie de opciones que la propia narrativa ofrece, en este “sistema de valores”, similares al sistema político de democracia, la decisión resuelve el conflicto. Raúl Ruiz, *Poética del cine* (Santiago: Suramericana Chilena, 2000), 17-32.

⁴⁴⁹ Ilya Kabakov relaciona su sentido de instalación con el término *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, en la que se condensan dibujos, pinturas, objetos, esculturas, textos, música, videos, proyecciones, etc. *La instalación total* (Ciudad de México: COCOM Press, 2014), 14, 29-30.

todo determinado por una sola persona. En el aspecto dialógico de su producción y el carácter múltiple de los elementos de la instalación, esta contradice la idea de poder temporal sobre el espacio⁴⁵⁰, por el contrario, en el *Bar Huerequeque* se genera un tipo de espacialidad abierta, a través de la conexión entre las tres plataformas elevadas, cuyos límites no contienen un único espacio. El espectador, en su actuación en estos espacios, puede elegir cuáles imágenes ver, por cuánto tiempo y en cuál orden, o hacer el recorrido sin focalizarse en las imágenes audiovisuales. Su experiencia puede ser modulada desde un sentido cinematográfica clásico al observar las imágenes o puede ser una experiencia arquitectónica, escultórica o de inmersión en la instalación, con interacciones más pasivas o activas con los objetos de la obra. De esta manera, la instalación ofrece una experiencia que no se impone sobre la voluntad del observador, sino que, por el contrario, constituye una estructura espacial que le permite al espectador decidir libremente ver o no ver las imágenes, permanecer el tiempo que desee, y elegir el orden y secuencia que quiera darle a su visita e interacción.

Cada una de las plataformas produce una relación de escala distinta entre el espectador y la imagen. En la *Plataforma Bar* hay tres monitores ubicados en una estantería detrás de la barra, en la que varias personas pueden ver varias imágenes al mismo tiempo. En la *Plataforma Mesas* se genera una relación personal de uno a uno con la pantalla, en la que la imagen solo puede verse cuando uno o dos espectadores están sentados en la mesa frente a ella. En la *Plataforma Proyección* existe una relación de una sola imagen para múltiples personas, generando una relación más tradicional entre la pantalla y el público, como sucede en el cine, pero aquí hay una diferencia fundamental: las personas se sientan en mecedoras que permiten una inclinación y balanceo del cuerpo, mientras observan la imagen que está a una mayor altura.

Las plataformas producen un sentido de archipiélago, dado que se ubican como islas dentro de un contenedor espacial más grande. Las plataformas se conectan a

⁴⁵⁰ Boris Groys define la instalación contemporánea a partir de la delimitación de una jurisdicción, autónoma, en la cual el artista crea un límite de espacio en donde todo lo que ocurra dentro de esa frontera, como imagen, objeto, proceso o acción conforma la obra de arte instalativo. "The Politics of Installation Art," *e-flux journal*, no. 2 (enero, 2009), <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>

través de puentes de tablas con conexiones directas entre plataforma y plataforma, aunque también es posible descender de una plataforma y dirigirse a otra siguiendo una ruta aleatoria. Este archipiélago crea dos tipos de espacialidades, por un lado, la del espacio contenedor de la instalación y, por el otro, la del espacio creado en cada una de las plataformas, generando varios tipos de observación: desde afuera de las plataformas, de las imágenes en las plataformas y de una plataforma a otra, de manera que se cuestionan los límites tradicionales del espacio, que generalmente nos ubica adentro o afuera. Vistas desde afuera, las plataformas cobran un sentido de objeto para quién las ve, mientras que desde adentro cobran un sentido espacial; sin embargo, la configuración de archipiélago permite darle un sentido simultáneo de objeto y de espacio, e incluso, de una red de observadores, similar a lo que sucede en la internet, en donde los observadores están dislocados entre sí, a pesar de compartir la misma red, y en esa red no solo se observa una imagen, sino que también se observa a otros observando. La configuración de archipiélago recuerda, de alguna manera, la condición geográfica de los pueblos y de las ciudades amazónicas que funcionan como islas interconectadas por caminos y ríos a través de la selva.

Por otra parte, las plataformas permiten posicionarse a través de distintos papeles presentes en la realización del proyecto. En la *Plataforma Bar* presenté imágenes con tratamiento documental producto de la investigación realizada, a la que el público se enfrenta tomando la posición de un turista o un recién llegado a un bar. En la *Plataforma Proyección* presenté imágenes con una aproximación más poética, en la que se asume un tono intimista, mientras los observadores se localizan en mecedoras, tomando la posición que tiene Huerequeque en algunas escenas del corto. En la *Plataforma Mesas* presenté videos, a manera de documentos audiovisuales, que permiten sentarse en una de las mesas, tomando la ubicación del hablante. La instalación también ofrece posibilidades de hacer recorridos con diferentes énfasis, en los que se puede tomar los roles del visitante, el investigador, el documentalista o el editor, con los cuales los observadores pueden identificarse mientras transitan por la instalación. En este proceso de identificación, el visitante que recorre la instalación se enfrenta sucesivamente a una doble ausencia o, en términos de Paul Virilio, a una "estética de la desaparición"; por un lado, la de Huerequeque, quién tiene una presencia visual y auditiva, aunque no corporal, y por el otro, la de quien produjo las

imágenes y dejó un rastro en la configuración de los espacios de la instalación, cuyos espacios vacíos pueden ser ocupados por el espectador⁴⁵¹.

En tanto que las plataformas no tienen límites cerrados, sino más bien límites virtuales creados por los pilotes de madera y el borde de las tablas, la experiencia del espectador en estos espacios es ambigua, en cuanto que no se siente del todo dentro de la instalación o fuera de ella. La experiencia del visitante no es del todo incluyente ni del todo excluyente por ser una serie de espacios semiabiertos, en los que cada cual puede actuar como un observador externo o como un espectador focalizado en el contenido de las imágenes, o pasar de uno a otro estado indistintamente, saliendo y entrando a cada una de las islas.

6.2 Observación y actuación

En su configuración final, incorporé en la instalación audiovisual algunos conceptos importantes desarrollados en el arte contemporáneo de las últimas décadas, por ejemplo, las transformaciones del rol del observador en el cine expandido, que pasó de ser un sujeto cautivo en la silla del teatro a un sujeto dinámico, cuyo cuerpo puede movilizarse a través de diferentes espacios y cuya observación se convierte en un tipo de actuación en su recorrido⁴⁵². También consideré la relación vinculante entre el espacio arquitectónico, y los aparatos de proyección y emisión de las imágenes, de tal manera que fueran más allá de la relación unidireccional de la televisión y el cine tradicional. El escritor y creador multidisciplinar polaco Stephen Thémerson relaciona el rol del observador en la sala de cine con la experiencia de estar sentado en la silla del dentista, en donde se está pasmado frente a la imagen, observando la manera como la imagen opera en nosotros, así como el dentista lo hace con nuestra boca abierta. También compara la experiencia de estar frente a la pantalla de cine tradicional y la televisión con estar en la iglesia, en la que todos nos sentamos mirando hacia la misma dirección y asintiendo ante un altar, que en el cine

⁴⁵¹ Paul Virilio parte de la descripción de la picnolesia, un síndrome de vacíos temporales en la percepción del tiempo, para hablar de fenómenos estéticos contemporáneos, como la cinematografía, en la que las discontinuidades en la simulación del movimiento en el aparato cinematográfico, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se asumen como síntomas culturales de la ausencia, la desaparición y la presencia telemática, sin cuerpo. *Estética de la desaparición* (Barcelona: Anagrama, 2003), 7-85.

⁴⁵² Peter Weibel, "Narrated Theory: Multiple projection and multiple narration (past and future)", 42-53.

es reemplazado por la adoración a la imagen proyectada. En contraposición, existen ejemplos precinematográficos como la cámara oscura, la linterna mágica o el praxinoscopio, donde la relación vinculante entre imagen y espacio se desarrollan de manera más compleja⁴⁵³.

El *Bar Huerequeque*, como instalación audiovisual, recupera la idea de activar simultáneamente varios sentidos perceptivos, idea proveniente de algunos ejemplos del cinema expandido, que se llegaron a entender como espacios de una total experiencia sensorial. Sin embargo, al crear una frontera espacial porosa, el *Bar Huerequeque* se distancia del enfoque tradicional del cinema expandido que, como afirma Peter Weibel, conlleva a crear una sensación de cueva⁴⁵⁴. En este caso, produjo un espacio parcialmente inmersivo que evita una sensación claustrofóbica, permitiendo un flujo entre el espacio interior y exterior, y creando una noción de doble contenedor, expresada en la diferencia del espacio de la instalación y el espacio que la contiene. Además, la elevación de las plataformas contribuye a un sentido de actuación de los visitantes de la instalación, dado que, cuando suben a alguna de ellas, entran a participar en un espacio similar a un escenario teatral que, desde afuera, se percibe como una “realidad casual”⁴⁵⁵.

El Bar Huerequeque en Iquitos, como un espacio culturalmente híbrido, funciona como un espacio de reunión en la ciudad, que se relaciona con lo que sucede en las casas comunales indígenas, también conocidas como malocas, lugares que sirven para la transmisión oral e intergeneracional del conocimiento ritual, mitológico y geográfico. “La maloca no es una simple casa comunitaria, es también un espacio fundamental para la realización de los rituales. Su diseño interno tiene significados muy especiales, permitiendo revivir, las grandes ceremonias, la trayectoria primordial

⁴⁵³ Stephan Themerson, “The Urge to Create Visions,” en *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, eds. Jeffrey Shaw y Peter Weibel (Cambridge: The MIT Press, 2003), 40-47.

⁴⁵⁴ Peter Weibel menciona las intenciones del cinema expandido de crear un espacio o instalación total para afectar o estimular todos los sentidos, y de esta manera, producir una sensación de cueva en donde se entra a un mundo totalmente fílmico o totalmente videográfico. “Expanded Cinema, Video and Virtual Environments,” en *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, eds. Jeffrey Shaw y Peter Weibel (Cambridge: The MIT Press, 2003), 125.

⁴⁵⁵ “Al contrario del cine de ciencia ficción, que especula sobre posibles ciencias, culturas y futuros, existe un cinema emergente que construye mundos cuyas posibilidades adelantan ‘realidades’ casuales, verificables, o incluso inteligibles” Timothy Druckrey, “Preface”, xxi. TL

de los antepasados, conocida a través de los mitos de origen de estas sociedades”⁴⁵⁶.

Se puede afirmar que, con la llegada de los colonos y con la construcción de los centros urbanos en la Amazonía, los cafés y los bares reemplazaron, de alguna manera, los espacios para realizar actividades sociales, y para la transmisión de la cultura que tenían y tienen lugar en las malocas, y en otras construcciones ceremoniales de los pueblos amazónicos. El acto de la reunión alrededor de la transmisión del relato es una práctica similar a la que sucede en las malocas, aunque en el bar y en el café se ha olvidado el componente ritual y mágico.

Dentro del espacio de la instalación recuperé esa práctica de transmisión cultural a través de una oralidad mediada por dispositivos de video. Estos dispositivos museográficos, escenográficos y videográficos invitan a los espectadores a participar en una conversación simulada, y en este sentido, a involucrarse en un tipo de actuación. De igual manera, en cada uno de los videos presentados en las diferentes plataformas enfatice en los distintos roles de actuación de Huerequeque: actor cinematográfico, narrador de la historia de Iquitos, autor literario o el colono que articula en sus palabras diferentes culturas. De esta manera, la instalación confronta dos tipos de roles múltiples, aquellos que pueden asumir los observadores con su cuerpo y aquellos que el proyecto desarrolla alrededor de la personalidad de Huerequeque.

A su vez, en sus experiencias corporales en la instalación y a través del mobiliario dispuesto, el visitante puede experimentar distintas posiciones con su cuerpo, en las que puede estar quieto o en movimiento, sentado o de pie, recostado o balanceándose en una mecedora. Así, la instalación ofrece la oportunidad de que el espectador tenga experiencias libres autogestionadas. En consecuencia, cada visitante crea su propia articulación a partir de su experiencia con los distintos elementos presentes en la instalación.

⁴⁵⁶ Aloisio Cabalzar y Carlos A. Ricardo (eds.), *Povos indígenas do rio Negro: uma introdução à diversidade sociambiental do noroeste da Amazônia brasileira* (San Pablo: Instituto Socioambiental, São Gabriel da Cachoeira, AM, Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro: 2006), 38.

6.3 Posicionamiento y autorreflexión

En la creación de la instalación audiovisual tuve en cuenta consideraciones éticas tanto en la edición de las imágenes como en la configuración del espacio. Estos criterios me permitieron cuidar el sentido de autor de Huerequeque y transferir el sentido dialógico de las grabaciones a la relación con los visitantes de la instalación, al igual que crear una obra, cuyo diseño espacial es una estructura transparente que puede ser reconocida de antemano, permitiéndole al espectador decidir si accede al espacio de la obra o no. Esta creación no encierra al espectador ni lo lleva a una sensación de inmersión total, por el contrario, ofrece un espacio abierto en el que el observador puede sumergirse gradualmente e ir incorporando distintas capas de profundidad a medida que entra en el contacto con la obra, de acuerdo con su propia elección y decisión.

Así como las historias y poemas de Huerequeque tienen una permutación en la medida en la que él las recuerda y relata de manera distinta cada vez que las cuenta, la instalación permite que el espectador genere un acercamiento variable e indeterminado a los distintos elementos presentes, permitiendo también permutaciones en los niveles de relación que cada observador realiza en su experiencia. En este sentido, es la audiencia la que modula las posibles narrativas, las cuales se abren en un campo de probabilidades. El artista austriaco Peter Weibel habla del potencial re-combinatorio de un posible cine cuántico y neuronal que, aunque no es el foco de este trabajo, sí permite crear una analogía entre la noción de permutación dentro del espacio de la instalación, y de la posibilidad de que cada observador marque el tiempo y secuencia de su propia experiencia dentro de la misma⁴⁵⁷.

Como dije anteriormente, los límites “abiertos” del *Bar Huerequeque* permiten estar adentro y afuera simultáneamente, sin requerir de una “alucinación consensuada” para la experiencia, dado que esta es inmersiva al tiempo que dispersa. En algunas obras inmersivas, el artista ejerce cierto poder al construir una ilusión-manipulación sobre el observador, que perpetúa una relación jerárquica entre el creador y el

⁴⁵⁷ Peter Weibel, “The Intelligent Image: Neurocinema or Quantum Cinema?” 594-601.

receptor. Este poder, generalmente es usado con fines políticos, económicos o ideológicos, y se ejerce erradicando la capacidad de autoconciencia del sujeto que experimenta la obra de inmersión. La idea consiste en reducir la diferencia entre imagen y sujeto, es decir, fundir ilusión y conciencia en un sistema en donde se intensifica la sensación del mensaje, al tiempo que el medio se hace invisible. El concepto de “alucinación consensuada” proviene de la novela de ciencia ficción de 1984 de William Gibson, *Neuromancer*, y ha sido utilizado por diversos teóricos para describir algunas de estas experiencias de realidad virtual⁴⁵⁸. Contrario a esto, en el *Bar Huerequeque* la configuración de tres plataformas permite tener una visión simultánea de aquello que se observa internamente, y de aquello que ocurre por fuera del espacio de la instalación o en otra de las plataformas.

La instalación también permite la interacción entre los visitantes, que pueden, a su vez, utilizar los espacios y los mobiliarios como escenarios para compartir entre ellos y para observar a otros visitantes. En este sentido, la instalación posibilita desdoblarse la observación clásica unidireccional, permitiendo observar no solo imágenes en movimiento, sino también a otros observadores observando, generando un giro autorreflexivo. Este giro significa que, al observar a otros observando, es probable que suceda una conciencia propia en el acto de verse a sí mismo como observador dentro de la instalación y percibirse a sí mismo como parte de la imagen de la instalación. En este sentido, la curadora y teórica brasilera Claudia Giannetti retoma el concepto de endofísica, del bioquímico Otto Eberhard Roesler, para plantear una teoría “endoestética” del arte, en particular, del arte electrónico e interactivo. Bajo esta idea, el acto de observación se entiende a través de su posicionamiento interno o externo con relación a un sistema, y de la posibilidad del observador de observar realmente la máquina o el hardware que produce una imagen o un espacio, virtual o simulado en el que se encuentra. Aunque este proyecto no se sustenta en tecnologías de realidad virtual o en una estructura de arte interactivo, la configuración arquitectónica de la instalación permite retomar este sentido complejo de observación⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion* (Cambridge: MIT Press: 2003), 345-356.

⁴⁵⁹ “Los objetos centrales de la investigación endofísica son, por supuesto, el observador y la interfaz. Reconocer el protagonismo del observador en su contexto es el requisito básico para dilatar las fronteras que limitan nuestro propio mundo. Esto significa reconocer que la realidad objetiva es únicamente el lado interior (endo) de un mundo exterior (exo)... la auténtica realidad es otra que la que a nosotros se nos presenta... las verdades discrepan entre sí según estén originadas desde dentro

Siguiendo estas ideas, la imagen externa e interna de la instalación se construye y reconstruye, también, a partir de este juego visual entre observadores⁴⁶⁰.

La instalación genera un “emparejamiento” entre el tiempo real de quienes la visitan, y el lugar y tiempo pasado que existió en Iquitos en el momento en el que grabamos las imágenes. De esta manera, el desplazamiento de las personas, y los lugares originales que aparecen en las grabaciones y que pueden ser vistos en la instalación generan sensaciones simultáneas de ausencia y presencia, que pueden hacer emerger preguntas sobre esas personas y esos lugares. En la instalación sucede otro tipo de equivalencia, específicamente en la plataforma de las mesas, en las que hay una noción de realidad que equipara la duración de la grabación del relato de Huerequeque con la duración de la observación de dicha grabación, como afirmé en el capítulo 4. El sentido de emparejamiento (*entanglement*) proviene de la física cuántica y es utilizado por Weibel para describir la deslocalización de la información en una red. En este caso, se asume el sentido de emparejamiento en términos de la duración de la grabación, la duración del vídeo y la duración de la observación⁴⁶¹.

Para los visitantes, la experiencia de la instalación puede ser recordada de dos maneras complementarias. Por un lado, puede recordarse el contenido mismo de los videos y, por otro, la situación experimentada durante la visita a la instalación. Esta complementariedad entre contenido narrativo, y experiencia corporal y espacial permitirá un tercer tipo de recuerdo, en el que las imágenes y los relatos audiovisuales podrán ser evocados a través de memorias de situaciones espaciales y corporales.

La instalación busca conducir el acto de observación-percepción hacia la voz y, en esta medida, acercarse a la manera como la voz puede transmitir un mundo. Stephen Themerson dice que “la naturaleza nos dio cuerdas vocales (voz) pero se negó a darnos un órgano productor de luz”⁴⁶². En ese sentido, las imágenes audiovisuales

o desde fuera”. Claudia Giannetti, *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología* (Barcelona: ACC L’Angelot, 2002), 164-165.

⁴⁶⁰ Ver imagen 26: Observadores en la instalación.

⁴⁶¹ Peter Weibel, “The Intelligent Image: Neurocinema or Quantum Cinema?”, 594-601.

⁴⁶² “Nature gave us vocal cords (voice) but neglected to give us a light producing organ” Stephen Themerson, 45. TL

de video logran transmitir esa voz, en este caso, la de Huerequeque, que la contextualizan y recontextualizan, la amplifican y la modulan.

La traducción de la voz a un medio audiovisual permite también reproducir la gestualidad que acompaña a esa voz. En este sentido, George Didi-Huberman habla de la imposibilidad de separar las imágenes del pensamiento y la gestualidad, al referirse a la obra de Harun Farocki: “ciertamente no existe una imagen que no implique simultáneamente miradas, gestos y pensamientos... Deberíamos, en frente de cada imagen, preguntarnos por cómo observa (a nosotros), cómo piensa (a nosotros) y cómo toca (a nosotros) al mismo tiempo”⁴⁶³. Siguiendo con esta idea, cuando los espectadores de la instalación se sientan al frente de las mesas observando las pantallas con las imágenes de Huerequeque, hablando y gesticulando, se genera una situación empática entre el observador y el personaje, posibilitado por el emparejamiento temporal entre el habla y la escucha. Esta posible empatía, que se genera con un otro ausente, reconstruido a partir de la imagen y el sonido, puede generar también un vacío al interior de ese sentimiento empático.

A continuación, traigo el término de desenmascaramiento de Vilém Flusser quien habla del acto de darle la vuelta a la máscara y observarla por dentro, es decir, cambiar su posición del rostro a las manos. Flusser se refiere al contexto específico del carnaval, en el que todos andan enmascarados, pero en el que se posibilita un acto que denomina posthistórico o futuroológico, en el sentido de que el acto teatral de representar y ser visto es un acto de carácter histórico. De esta manera, ver la máscara por dentro es salirse de la historia, o mejor, es jugar a salirse y entrar a la historia a partir del desenmascaramiento. Para Flusser, ponerse la máscara es un acto de “otorgamiento de sentido” y, en consecuencia, un acto de creación artística. Por otro lado, ver la máscara por dentro es un acto de “reconocer por debajo el gesto de dar un sentido”, es decir, un acto autorreflexivo del gesto artístico. Flusser complementa la idea de esta manera: “no se discute ya la cuestión de qué soy yo por debajo de todas las máscaras. Es decir, la que se conoce como ‘cuestión de la cebolla’. Ocurre más bien que aquello que antes se conocía como ‘yo’ aparece ahora como el

⁴⁶³ George Didi-Huberman, “How to open your eyes,” en *Harun Farocki: Against What Against Whom*, eds. Antje Ehmman y Kodwo Eshon (Colonia: Walther König, 2010), 38-50.

gancho ideológico, del que cuelgan las máscaras con su lado interno, del mismo modo que la máscara aparece como aquella cara externa ideológica, desde la cual se contempla el 'yo'⁴⁶⁴.

En el proceso de desarrollo del proyecto y de la instalación se puede hablar de un desenmascaramiento múltiple. Desenmascaro el rol común de Huerequeque, como actor natural de *Fitzcarraldo*, y permito otro rol que puede ser o no más auténtico, produciendo una nueva aproximación a la misma persona, la del autor. También me desenmascararé yo, al quitar la máscara de autor convencional de una obra de arte y asumir otro tipo de rol, que puede ser más ambiguo y diverso, como investigador, entrevistador, camarógrafo, editor, escenógrafo, instalador o como quien escribió este texto que argumenta la propia obra. No podría afirmar que Huerequeque haya sido consciente de este desenmascaramiento, es decir, no podría saber si él mismo dejó de actuar como aquel personaje emblemático de *Fitzcarraldo* y haya asumido plenamente su identidad como autor. En las entrevistas que realizamos, Huerequeque expresaba su anhelo de ser reconocido como autor, aunque al mismo tiempo denotaba la carencia de este reconocimiento⁴⁶⁵. En mi caso, mi propia experiencia en este proyecto y la posibilidad de realizar una reflexión profunda de mi rol dentro del mismo me permitió descubrir detrás de la máscara del artista, tanto búsquedas personales de identidad como búsquedas de una esquiiva identidad cultural latinoamericana, al tiempo que me posibilitó identificar y cuestionar modelos masculinos dentro de esta cultura.

Puede ocurrir un tercer desenmascaramiento de quien visita la instalación con la expectativa de ver imágenes de un lugar y un personaje dentro de ellas, sin embargo, al recorrer la instalación puede reconocerse como un actor espontáneo dentro de estos espacios, lo que le permitirá cuestionar su propio rol como observador que consume imágenes distanciadas de su propia realidad. Este desenmascaramiento de los observadores puede tener una dimensión histórica o de juego con la historia,

⁴⁶⁴ Vilém Flusser, *Los gestos*, 123-131.

⁴⁶⁵ Huerequeque Autor, grabación del autor, enero, 2010. Ver corto documental en Cuadro 4, <http://www.huerequeque.net/cortes/huerequeque-autor/>

al verse incluidos ellos mismos como actores de este campo de representación de la Amazonía.

CONCLUSIONES

Se tratará de gestos, que ya no perseguirán el producir una obra, cuyo sujeto sería el ejecutante, sino de gestos que intentan alcanzar un acontecimiento, en el que participa el ejecutante [...] se trata de un gesto, que puede interpretarse como el alumbramiento de una nueva forma de estar en el mundo. De una manera de ser, que pone en tela de juicio las categorías tradicionales (por ejemplo, las de arte, de acción histórica o de objetividad) y proyecta categorías nuevas, que todavía no se pueden analizar en forma clara [...] se insinúa la sospecha de que si los antiguos hubiesen reflexionado con vídeos y no con palabras, nosotros, en vez de bibliotecas tendríamos videotecas y en vez de una lógica una videológica⁴⁶⁶.

Durante los doce años que duró el proceso de desarrollo de este proyecto, siempre estuvo presente una pregunta subyacente por la colonización del continente americano. Esta es una pregunta inabarcable e imposible de responder plenamente, sin embargo, en contacto con Huerequeque, sus historias de vida y sus narraciones, es posible alcanzar a vislumbrar un fragmento de los últimos periodos de esa historia, al menos en la región amazónica. En palabras de Huerequeque, es posible acercarse al proceso de colonización tardía de una de las últimas regiones en ser alcanzadas por la cultura occidental. A partir de las palabras de Flusser, se puede afirmar que el gesto del video al grabar los relatos de Huerequeque, implica insertarse en esta historia a través de un acto dialógico, en el que el ejecutante ha quedado incluido en ella a través del acto de la grabación. A su vez, el espectador, al adentrarse en la instalación audiovisual y observar estos videos, participa novedosamente en esta historia. Esta inserción en la historia ha posibilitado una nueva obra artística, que se articula a partir de gestos arquitectónicos, museográficos y videográficos principalmente y que permite posicionarnos, como espectadores y como participantes, en el borde de una red de representaciones y narrativas entrecruzadas en un espacio intertextual.

Este trabajo toca muchos temas generales que, como mencioné en la introducción, son transversales en el desarrollo del proyecto de investigación artística. Los pro-

⁴⁶⁶ Vilém Flusser, *Los gestos*, 195.

blemas y las preguntas planteadas a partir de los mismos, así como las hipótesis y los objetivos que condujeron el proyecto hasta su culminación dan cuenta de estos temas. Estos aspectos son principalmente la estética y la representación de la cuenca del Amazonas, la colonización y la migración en la región amazónica, la producción cinematográfica y artística en y sobre la Amazonía peruana, la instalación audiovisual en el arte, y el trabajo artístico a partir del archivo documental.

En esta tesis también abordo y articulo conceptos provenientes de campos disciplinares como la historia, la literatura, la filosofía, la antropología, la etnografía, la cinematografía y el arte contemporáneo. Cada uno de estos grandes temas, desde las distintas perspectivas interdisciplinares, daría para un campo de experticia específico y no alcanzaría una vida humana para ser experto en todos ellos.

No obstante, dentro de su apertura disciplinar y temática, esta tesis tiene tres campos específicos sobre los cuales profundizo: en primer lugar, la vida y obra de Huerequeque como colono y autor de la Amazonía peruana, en el marco histórico y geográfico de esta región; en segundo lugar, la película *Fitzcarraldo*, en la cual Huerequeque actuó, analizando aspectos estéticos y éticos de esta participación; y en tercer lugar, el contexto específico de Iquitos y la selva amazónica del Perú, en particular el legado extractivista de la economía del caucho y las tensiones coloniales y modernistas ocurridas a mediados del siglo XX en la región cuando Huerequeque arribó a ella. En la especificidad de este trabajo no me enfoco únicamente en uno de ellos, sino que me centro en entender las articulaciones entre estos tres temas.

Ese proceso de articulación lo traduje en una instalación audiovisual, el *Bar Huerequeque*, que implica tres instancias distintas de síntesis, en la que articulo los tres temas de una manera particular en cada una de las plataformas de la instalación, a través de la integración de decisiones tomadas sobre la edición de los videos, la configuración arquitectónica y del mobiliario, y las consideraciones de tipo ético que acompañaron todas las fases del proyecto. La instalación posibilita, a su vez, múltiples articulaciones a partir de los recorridos que hace cada uno de los visitantes de la instalación, permitiendo también diferentes lecturas y elaboraciones propias a partir de los elementos expuestos.

El primer problema de tesis reconocía la urgencia de documentar la obra narrativa de Huerequeque y la sospecha de haber encontrado un autor inédito de la Amazonía peruana. Las primeras preguntas de tesis indagaban por el tipo de actor y de autor que había sido Huerequeque, por la naturaleza de su obra y por reconocerlo como un articulador de su propia historia. Además, el desarrollo y búsqueda de resolución de este problema apuntaba a entender la influencia de su participación en *Fitzcarraldo* en el ocultamiento de su sentido de autor, y en cómo esta y otras participaciones cinematográficas habían influido en su vida, y en su obra narrativa y poética. El primer objetivo de la tesis fue documentar la obra de Huerequeque además de responder a estas preguntas.

La percepción inicial de Huerequeque, a partir de su representación en *Fitzcarraldo*, como aquel personaje marginal, alcohólico y carismático se transformó profundamente al descubrir en la investigación que su capacidad actoral iba más allá de este estereotipo asignado por el director alemán. Huerequeque tuvo un rol mucho más complejo en sus participaciones cinematográficas que, dada su capacidad histriónica, pudo haberlo llevado a tener una dimensión actoral mucho mayor, si no hubiera sido encasillado en los papeles restringidos que le fueron asignados. A ello pudo contribuir la actitud pasiva de Huerequeque al esperar que un agente cinematográfico, llámese director o productor, impulsara su carrera a partir de sus cualidades actorales innatas. En este sentido, Huerequeque no logró autogestionar su dimensión como actor hasta lograr una realización plena. Esta actitud puede relacionarse con la propia historia de vida de Huerequeque y del contexto de la Amazonía que, como él relata, es un ambiente en el que se espera la intervención de un agente externo que promueva una época de bonanza, después de la cual siempre viene una época de desencanto y resignación, como fue su experiencia con el cine.

Frente a la caracterización de Huerequeque que se puede construir desde las perspectivas de Werner Herzog, Walter Saxer, Jorge Vignati, Maureen Gosling, María Luisa Escobar y su hija Zoraida Bohórquez, a partir de entrevistas, de diarios y de la película misma, es posible que el personaje marginal, alcohólico y carismático coincida con ciertos rasgos de su personalidad; sin embargo hay muchos otros aspectos

de la persona que son divergentes con esta caracterización esquemática, por ejemplo, su capacidad creativa, su sentido articulador y su conocimiento amplio de la selva peruana.

En el desarrollo del proyecto se hizo evidente cómo Huerequeque tenía habilidades actorales innatas, y a la vez, tenía habilidades narrativas y poéticas que no habían sido suficientemente identificadas, reconocidas y promovidas, en parte, porque su reconocimiento público se había centrado en su rol como actor natural en *Fitzcarraldo*. La sensibilidad con que Huerequeque asumió su vida en el Amazonas, al crear la serie de poemas y relatos que he estudiado en esta tesis, no solo le permitió expresar y elaborar sus propias vivencias como colono en la Amazonía peruana, sino que también fue una estrategia de supervivencia que le permitió desarrollar un lenguaje poético en el que pudo amalgamar el bagaje de su infancia adversa con las nuevas realidades que encontró en su camino a través de las comunidades amazónicas. En el proceso de desarrollo de este proyecto también encontré que Huerequeque había desarrollado otros sentidos de autoría en su adaptación a la Amazonía que demuestran su gran creatividad, más allá de su obra literaria y poética, como fueron la creación de sus cocteles amazónicos, las construcciones de sus espacios de casa y de bar, y la convivencia con las abejas. Similar a lo que le ocurrió con sus expectativas actorales, frente a su necesidad de ser reconocido como un autor literario, Huerequeque asumió un rol pasivo en la gestión de la publicación y la difusión de sus obras, al esperar que un agente externo lo hiciera por él, como ocurrió con la editorial católica que publicó algunos de sus cuentos de manera fragmentada en un diario local.

Como articulador, Huerequeque hace visibles una serie de aspectos relevantes en la cultura de los colonos de la Amazonía y que nos permiten introducirnos en esta dimensión cultural de la selva. En esta articulación del mundo de los migrantes se mezclan algunos elementos de la tradición occidental cristiana con representaciones provenientes de cosmogonías indígenas de la Amazonía. En su obra, se pueden identificar elementos como la adopción y la orfandad cultural como consecuencia de la condición migrante, y de la hibridación de identidades de varios mundos. También se hace visible la superposición de las etapas colonial y de modernización de la

cuenca del Amazonas; así como se encuentran de referencias al peonaje a deuda, las economías extractivas y la tradición esclavista en la Amazonía, frente a las cuales Huerequeque logró desarrollar tácticas de liberación y elaborar el peso moral por haber participado en algunas de estas prácticas. Algunas de estas estrategias para el manejo de la carga moral por su participación en la depredación y explotación de la selva consistieron en el mestizaje de creencias espirituales indígenas con la tradición católica, que se hacen evidente en su obra narrativa. Finalmente, en la obra de Huerequeque se reconocen algunas representaciones tanto homofóbicas como misóginas que permiten intuir su existencia en la cultura mestiza de la Amazonía desde la incursión de los europeos en la cuenca, partiendo de la identificación de la región con las figuras mitológicas de las Amazonas, de las cuales deriva justamente el nombre de esta región.

El primer objetivo de la tesis lo cumplí tras realizar dos viajes adicionales a Iquitos, en los años 2010 y 2013, después de conocer a Huerequeque en el año 2008. En estas estancias realicé una gran cantidad de grabaciones posibles, en las que Huerequeque contó la mayoría de sus poemas y relatos; algunos de ellos los documenté varias veces, en distintos momentos y a través de la creación de situaciones específicas para realizar esas grabaciones. De igual manera, fotografié la totalidad de los manuscritos y las copias mecanografiadas disponibles de su creación literaria. La documentación fotográfica también incluyó el álbum familiar de Huerequeque y otros elementos de recordación, como las fotos y afiches que guardaba de *Fitzcarraldo*. Estos viajes me permitieron realizar un gran número de grabaciones en video en la ciudad de Iquitos y sus alrededores, con los que amplié el universo visual de la documentación en su relación con la historia de *Fitzcarraldo* y el contexto específico de la selva peruana.

La participación de Huerequeque en *Fitzcarraldo* y en otras películas influyó en su mundo narrativo, y lo amplió. Al mismo tiempo, esta participación pública como actor entorpeció el reconocimiento y autoreconocimiento como autor. En su participación en *Fitzcarraldo*, Huerequeque funciona como un subalterno sin voz. El director extrae lo que le interesa de él, pero no valora su potencial creativo. En este caso, se puede crear una analogía entre la producción cinematográfica y las economías de

extracción. La oralidad es una presencia esencial en las historias de Huerequeque, que siempre se inscriben en circuitos concéntricos narrativos. En sus historias se identifican personajes masculinos característicos del mundo mestizo y colono de la Amazonía. La obra narrativa y poética de Huerequeque funciona como una bisagra entre el mundo occidental, capitalista, cristiano y modernizante, y el mundo amazónico colonizado.

Identificado Huerequeque como actor, autor y articulador, y una vez documentada su obra, persistió el problema de que sus narraciones y poemas no tenían una dimensión pública. En ese momento me surgió la pregunta por las estrategias adecuadas para la edición y publicación de la documentación realizada, con el fin de darle una dimensión pública a su obra. En este segundo problema de investigación y segunda fase del proyecto, realicé distintas operaciones de edición y publicación de la obra de Huerequeque, entre otras, para responder a la segunda pregunta de investigación de este proyecto. Cada publicación tuvo distintos grados de intervención, las cuales constituyeron pasos en un proceso de articulación de su obra con otras informaciones e imágenes de la Amazonía.

El primer proceso de edición y publicación consistió en crear una plataforma pública de divulgación de la obra de Huerequeque. En un archivo digital en internet, en la dirección www.huerequeque.net, exhibí las grabaciones de sus relatos, con un mínimo de edición. Este archivo también incluyó cortos documentales que presentan una mayor intervención en la edición de las imágenes y una mirada particular, así como las entrevistas realizadas en la fase de investigación.

En una segunda etapa transcribí, edité y publiqué las copias escritas de sus poemas y relatos en el libro *Cuentos y poemas de la selva peruana*, que Huerequeque recibió antes de fallecer, cumpliendo de esta manera con su deseo de ser reconocido como un autor.

Mientras el libro y el archivo digital responden a metodologías con menor intervención artística, los cortos audiovisuales requirieron e implicaron el desarrollo de una articulación propia. Por una parte, el archivo web permite un acceso público global a

la documentación audiovisual de la obra de Huerequeque, que sucede de manera indiscriminada, y que depende de los tiempos y comportamientos en línea de los visitantes de la página. Por otra, la edición y publicación del libro permite un acercamiento a la obra escrita de Huerequeque, que depende de un circuito de distribución, y que se limita a los escritos encontrados en Iquitos. De esta manera cumplí con el segundo objetivo de esta tesis.

Sin embargo, en ese entonces reconocí que el libro y el archivo digital en internet de la obra de Huerequeque fueron medios insuficientes para que otras personas pudieran tener acceso a la experiencia vivencial de su obra y al proceso de su documentación. Además, identifiqué que entre los documentos audiovisuales y los cortos documentales sucedía una articulación complementaria, cuya experiencia en línea no lograba tener la calidad y la temporalidad que tiene un espacio especialmente configurado para ello. Así surgió el tercer problema y una tercera pregunta de investigación artística de este proyecto. Fue entonces necesario iniciar una tercera etapa de la tesis, cuyo proceso artístico partió de la revisión y reedición de los videos realizados hasta entonces, y publicados en el archivo digital, con la idea de crear un espacio arquitectónico específico para propiciar una mejor exposición de ellos.

El proceso reunió elementos puntuales de dos fases anteriores, como la identificación de Huerequeque como actor, autor y articulador, así como las reflexiones sobre estos roles. Así, llevé a cabo un proceso de experimentación con la edición de los videos y con distintas configuraciones espaciales que me permitieron depurar y seleccionar con mayor precisión los elementos relevantes para dar cuenta de la complejidad del proyecto. El proceso de elaboración de la instalación audiovisual, para realizar el tercer objetivo de esta tesis, inició con mi interés por las habilidades narrativas de Huerequeque y me condujo a una creación artística propia, en la que articulo diferentes elementos y aproximaciones del cine experimental, el videoarte, la investigación documental, el arte relacional, la escenografía y la arquitectura, trascendiendo una clasificación convencional⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ "Furthermore, by their very nature and the essential complexity of their formulation, works of art will always transcend (and even contradict) any such attempt at curatorial classification" Jeffrey Shaw, "Introduction," en *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, eds. Jeffrey Shaw y Peter Weibel (Cambridge: The MIT Press, 2003), 21.

La instalación es una reconstrucción esquemática del Bar Huerequeque en Iquitos, con tres plataformas elevadas del suelo, a manera de estructuras palafíticas. La experiencia de la instalación crea una sincronía entre el acto de grabación y el acto de observación, a través de posicionar el cuerpo del observador en lugares con una especialidad similar a los lugares en donde se grabaron las imágenes, ambientando la posibilidad de una experiencia dialógica entre el visitante de la instalación y las narraciones de Huerequeque.

La instalación audiovisual *Bar Huerequeque* se nutre de diversos elementos de otras obras tanto cinematográficas como de las artes visuales. Por un lado, retoma elementos del arte relacional, al propiciar un lugar para el encuentro y la interacción. Por otro, recobra la idea de la creación de una institución temporal, en este caso un bar, como lo hizo Marcel Broothaers en varias de sus exposiciones. La instalación comparte elementos con la tradición del cinema expandido en tanto propone múltiples espacios con múltiples dispositivos de imagen y audio. Comparte la idea de la creación de un bar temporal que posibilita la interacción y la revisión de una película como sucede con el proyecto *Untitled 1994 (Fear Eats the Soul)*, del artista Rirkrit Tiravanija, en relación con la película *Angst essen Seele auf* (1974), de Rainer Fassbinder.

De igual manera, retoma un espacio teatral en la configuración del espacio, como sucede en la “instalación total” de Kabakov. A su vez, recupera la idea del mueble como un elemento polivalente, al tiempo que estético y museográfico, como sucede con los muebles-pintura de Beatriz González. También se puede reconocer compatible con el concepto de casi-cine, desarrollado por Helio Oiticica y Neville de Almeida, en cuanto presenta una versión desensamblada del medio cinematográfico dentro de un espacio alternativo a la espacialidad clásica y unidireccional del teatro de proyección de cine.

Este proyecto también comparte la intención de visitar la época del caucho y algunos escenarios presentes de la película *Fitzcarraldo*, así como un interés por documentar la vida, y los espacio de los migrantes y colonos del Amazonas, como lo ha-

cen los proyectos fotográficos y cinematográficos de la artista Sharon Lockhart, en 1999. Con el proyecto del *Teatro Amazonas* de Lockhart también se comparte la posibilidad de una mirada autorreflexiva en los observadores de una obra artística.

En la solución arquitectónica de la instalación, a partir de plataformas elevadas que asemejan la sensación de un vehículo flotante, esta retoma elementos de las películas *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982), a las cuales también hago referencia de forma temática, poética y conceptual.

En la utilización de tres tipos de edición de video con diferentes niveles de intervención artística, en su configuración museográfica con muebles reconstruidos con sentido polivalente, en su configuración arquitectónica a partir de plataformas elevadas, en su disposición espacial de archipiélago, en su reconstrucción esquemática del Bar Huerequeque en Iquitos como instalación audiovisual y en la articulación específica de los tres temas abordados a través de una articulación propia, la obra es inédita y se diferencia de los ejemplos comentados en este trabajo.

El problema central de tesis lo identifiqué al crear una nueva obra para rescatar y presentar los documentos audiovisuales de la obra de Huerequeque de manera articulada con otras imágenes. En el acto podría reincidir en un patrón colonial de extracción y apropiación, de ocultamiento de la voz de un autor nativo, similar a lo ocurrido en el contexto amazónico en el que vivió Huerequeque, y de manera parecida a como sucedió con su participación en *Fitzcarraldo*. En este sentido, en el proyecto indagué por estrategias para distinguir, dentro de la instalación, aquellas imágenes que funcionan como documentos audiovisuales de aquellas que funcionan como cortos documentales con mayor intervención artística, aunque siempre teniendo como referente la idea del testimonio transferido de un testigo secundario a uno terciario, como lo propuso Primo Levi tras la trágica experiencia del Holocausto. También me pregunté por configuraciones espaciales que pudieran incorporar a los visitantes en el acto de observar. Así, di respuesta a la cuarta pregunta y la que indagación por maneras de generar una observación autorreflexiva en la experiencia de la instalación, que simultáneamente evitara recaer en un patrón colonial, entrópico, de apropiación y extracción cultural. En este sentido, en la instalación consideré criterios

antientrónicos, tanto estéticos como éticos, en su configuración definitiva y en el tratamiento final de los videos.

El fantasma colonial acompañó el proyecto en todas sus etapas. Este reconocimiento me permitió asumir una postura ética en cada una de las etapas del proyecto para distanciarme de modelos coloniales de representación. Esta postura me permitió descubrir otros talentos de Huerequeque, que no habían sido reconocidos inicialmente, así como darle un espacio a sus propios anhelos de ser reconocido como un autor literario de la Amazonía. De igual manera, la instalación audiovisual, como síntesis del proyecto, no reduce a Huerequeque a una versión estereotipada de sí mismo, como ocurrió en *Fitzcarraldo*, sino que lo presenta como un sujeto complejo con diversas habilidades creativas, respetando su intimidad. Como instalación audiovisual, el proyecto permite a cada espectador articular su propia experiencia narrativa, abriendo un campo de posibilidades, que evita construir una narrativa única y hermética sobre el mundo de los colonos amazónicos, y sobre Huerequeque en particular. Finalmente, cada espectador, en su paso por la instalación, puede reconocerse a sí mismo como un actor espontáneo, lo que transforma el modelo tradicional del observador distante que consume una imagen exótica del Amazonas sin involucrarse en ella.

En esta nueva obra, los espectadores tienen la posibilidad de realizar una articulación propia a partir de sus expectativas iniciales al entrar en contacto con la obra y en sus experiencias con la misma. En su recorrido por la obra, cada visitante se convierte en un actor espontáneo que participa en la imagen de la instalación a través de sus recorridos, sus tiempos de observación y movimientos, y las posiciones que puede tomar su cuerpo en los distintos escenarios que propone la obra. En esta actuación, cada visitante realiza una narrativa propia a partir de las imágenes y los elementos con los que entra en contacto.

La instalación audiovisual permite generar un campo de relaciones en la mente de los visitantes, en los que estos se convierten en articuladores de los espacios, del mobiliario, de los elementos y de las imágenes presentes en la obra. De esta manera, la instalación transmite la estructura de red que se puede abstraer de las relacio-

nes tanto geográficas como culturales de los pueblos y ciudades de la cuenca del Amazonas. Esta red de relaciones, que cada visitante puede tejer en su mente, puede ser simple o compleja, de acuerdo con la profundidad que decida tener en la recepción de la obra.

A lo largo del desarrollo de la instalación, empleé estrategias conceptuales y estéticas que tienen un sentido ético con relación a la obra de Huerequeque, y a la posibilidad de generar un acercamiento autorreflexivo y no consumista por parte de los visitantes. Aunque en el desarrollo del proyecto logré una retroalimentación, y consentimiento de Huerequeque y su familia, y un retorno importante de los primeros resultados (libro y archivo digital), es necesario llevar la instalación Iquitos y presentada allí, una vez concluida esta fase de tesis. Para no reincidir en un patrón colonial de extracción cultural produje un espacio de instalación en donde se diferencian claramente los registros audiovisuales de la obra de Huerequeque de aquellas imágenes que tienen mayor intervención artística. Para ello, utilicé una configuración espacial de archipiélago en la que se puede establecer una diferencia clara entre los documentos audiovisuales e imágenes documentales que están relacionadas con espacios específicos de las plataformas de la instalación audiovisual *Bar Huerequeque*. En la instalación usé el concepto de palafito, presente en la arquitectura amazónica y en el Bar Huerequeque en Iquitos, como una estrategia museográfica de elevación de los espacios y que construye un escenario de actuación en la que los observadores se convierten en parte de la imagen de la instalación mientras observan las imágenes. Las estrategias de archipiélago y palafito hacen de la instalación un espacio poroso que permite una mutua observación entre los visitantes, permitiendo un sentido autorreflexivo del acto de observación.

A través del desarrollo de la tesis identifiqué el concepto de entropía como una herramienta conceptual para significar múltiples problemas generales en la historia de la cuenca del Amazonas y los temas tratados en este proyecto. Entre ellos, la persistencia de economías extractivas que han funcionado como fuerzas entrópicas que no retornan a la región en términos energéticos. También, la naturaleza entrópica de la pérdida de la memoria en la vejez, en donde las capacidades cognitivas que permiten el recuerdo van cediendo a la confusión. Y, por último, los mecanismos de

producciones culturales como el cine, que instrumentalizan elementos estéticos de un lugar sin garantizar que el producto elaborado retorne para su apreciación. Frente a estas fuerzas entrópicas, este proyecto ha buscado producir instancias de retorno, por ejemplo, haber gestionado varias proyecciones de *Fitzcarraldo* en distintos lugares de Iquitos para su discusión, autorreconocimiento y crítica, la existencia de la página www.huerequeque.net, que permite a los iquiteños, peruanos y demás interesados el acceso al material documental del proyecto; así como la publicación del libro de poemas y cuentos de Huerequeque, cuya copia llegó a sus manos y a la Biblioteca Amazónica de Iquitos. En el futuro, espero poder exhibir la instalación *Bar Huerequeque* en Iquitos y, en la medida de lo posible, en otros lugares del Perú.

En el proceso de desarrollo de la instalación, realicé puestas en público parciales de versiones previas de la instalación, en las que recogí información cualitativa de los visitantes de estas muestras experimentales de manera espontánea. En el caso de la puesta en escena en el Espacio Odeón, la más desarrollada hasta la fecha, conversé con diferentes expertos, lo que fue fundamental para reflexionar sobre las posibilidades y problemas de la propuesta, y que incorporé posteriormente en el desarrollo de la obra. Teniendo en cuenta las múltiples articulaciones de narrativas diferentes que podrían hacer los visitantes de esta instalación audiovisual, en el futuro, podría proponer herramientas para recolectar esos nuevos relatos, y así incorporar de manera más precisa la retroalimentación que los espectadores y participantes puedan hacer.

Tanto la obra de Huerequeque como *Fitzcarraldo* se centran en distintas versiones de la figura masculina, en las que la voz femenina está oculta tras las voces de los hombres que narran e interpretan la historia, y por consiguiente, ejercen el poder sobre su narrativa. *Aguirre, la ira de Dios* y *Fitzcarraldo* fueron proyectos narrativos y cinematográficos que replican voces masculinas de la etapa colonial y modernista de la selva peruana como las de Pizarro, Orellana, Ursúa, Carvajal, Aguirre, Fitzgerald, Rivera, entre muchos otros. Este proyecto inició también con la mirada sobre estos universos masculinos, sin embargo, en su desarrollo, hice consciencia sobre la ausencia de voces femeninas en los relatos más difundidos de la historia de la Amazonía. Huerequeque también representa una voz masculina, aunque hasta ahora no ha

sido reconocida dentro de esa otra red de voces que han escrito la historia y las representaciones de la Amazonía, y con este proyecto busqué remediar ese problema. En el camino, mi propia voz se insertó en esa historia, hasta convertirme en otro autor, aunque reconozco que es necesario centrarse y crear plataformas para voces que las estructuras patriarcales imperantes, locales y extranjeras, han hecho marginales en la Amazonía, por ejemplo posibilitar que la experiencia de mujeres indígenas, mestizas y/o colonas, y de personas que transitan entre géneros, puedan ser escuchadas como partícipes fundamentales en la construcción de la cultura y la historia de esta región.

En este sentido, al final de este proyecto persiste la pregunta por las voces de las mujeres de la Amazonía, no como un espejo masculino, exótico y mitológico, como el del mito de las Amazonas que fueron descritas por voces masculinas, sino desde sus propias voces, de tal manera que ellas articulen, narren y escriban sobre la cultura y la historia de esta región. En este proceso, fue esencial descubrir los diarios de filmación de Maureen Gosling, dado que su crónica me dejó ver preocupaciones éticas, ambientales y de género, al tiempo que estéticas, del proceso de filmación de *Fitzcarraldo*, como no lo hicieron Herzog y Blank en sus registros de ese mismo periodo. En sus escritos, Gosling revela la necesidad y el valor del cuidado como un elemento carente en entornos masculinos, específicamente en la región amazónica desde su colonización⁴⁶⁸.

En las grabaciones que hice en Iquitos, entre 2008 y 2013, Flor Villacrez, la compañera de vida de Huerequeque, apareció ante la cámara en apenas dos oportunidades, siempre en silencio. Ante mis preguntas, Huerequeque ocupaba su voz. La entrevista que hice con Zoraida Bohórquez, hija de Flor y Huerequeque, resultó reveladora en este sentido, y me permitió acercarme a aspectos vulnerables y emocionales de Huerequeque, características que él no acostumbraba a divulgar en sus relatos⁴⁶⁹. La voz de Zoraida me dejó ver su propia agencia y la de su madre en los roles

⁴⁶⁸ Maureen Gosling, 160.

⁴⁶⁹ Zoraida Bohórquez, entrevista con el autor, agosto, 2013. Ver entrevista en Cuadro 3, <http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/>

que tuvo Huerequeque como actor, autor y articulador, aunque su propia articulación de la historia queda como una pregunta para el futuro.

Siguiendo esta última idea, propongo como posible línea futura de investigación la búsqueda y la revaloración de las voces femeninas locales que puedan dar cuenta de la historia y la representación de la región amazónica, voces que han sido invisibilizadas a través de la historia, especialmente desde el periodo colonial. De igual manera, a partir de las conclusiones de este trabajo de investigación artística, y de carácter teórico-práctico, planteo la necesidad de generar espacios de experimentación artística para las comunidades de la Cuenca del Amazonas que permitan entrar en contacto y posibilitar la escucha de esas voces. También, ha surgido la necesidad de explorar en el futuro el desarrollo de herramientas investigativas de medición del impacto de una obra artística en diferentes contextos.

El acervo documental de la obra poética y literaria de Huerequeque, consolidado en el marco de este proyecto, puede ser útil a otros investigadores de campos como la literatura, la sociología, la antropología, la historia o los estudios amazónicos, para ahondar no solo en esta obra en particular, sino como marco referencial para investigaciones relacionadas con los migrantes y colonos de la región amazónica. El estudio realizado es un primer abordaje crítico de la obra de Huerequeque, con la conciencia de que otros investigadores pueden desarrollar estudios y análisis más profundos de su trabajo.

De igual manera, la realización de esta tesis posibilitó la identificación de ciertos aspectos y metodologías que pueden ser de utilidad para futuros investigadores en campos similares. Estos son, principalmente, el desarrollo de metodologías de carácter dialógico en la creación de una nueva obra y la concepción de una obra artística como un proyecto de investigación intertextual que aborda una aproximación meta-narrativa, esto es, la articulación de múltiples fuentes y medios dentro de un mismo proyecto artístico. Finalmente, el vislumbrar la obra como un lugar de encuentro de múltiples visitantes, concebidos como participantes en la construcción dialógica de la obra y como sujetos que asumen diferentes posicionamientos en la experiencia de la obra artística.

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

ACTO. *Strategic Action Program: Regional Strategy for Integrated Water Resources Management in the Amazon Basin*. Brasilia: ACTO, 2018.

<https://iwlearn.net/resolveuid/a1df4c4c-49c4-4f7c-b4f4-29a31ee23a14>

Amaral, Aracy de. *Catálogo Expoprojeção 73*. San Pablo: Centro de Artes Novo Mundo / Grupo dos Realizadores Independientes de Filmes Experimentais, 1973.

Arturo, Felipe. *El Río Persigue La Gravedad*. Bogotá: Montes Editores, 2018.

Barclay, Frederica. "Transformaciones en el espacio rural loretoano tras el período cauchero." En *La construcción de la Amazonía Andina (siglos XIX-XX) Proceso de ocupación y transformación de la Amazonía Peruana y ecuatoriana entre 1820 y 1960*, coordinadora Pilar García Jordán, 229-286. Quito: Abya-Yala, 1995.

Barrionuevo, Alexei. "To fortify China, Soybean Harvest Grows in Brazil." *The New York Times*, abril 6, 2007: A1.

<http://www.nytimes.com/2007/04/06/business/worldbusiness/06soy.html>

Belaunde, Luisa E. "Resguardo e sexualidade(s): uma antropologia simétrica das sexualidades amazônicas em transformação." *Cadernos de Campo* 24 no. 24 (2015): 538-564.

Belaunde, Luisa E. *Sexualidades amazónicas. Género, deseos y alteridades*. Lima: La Siniestra, 2018.

Bioweb. "Mamíferos del Ecuador." *Bioweb*, consultado el 25 de marzo de 2018.

<https://bioweb.bio/faunaweb/mammaliaweb/FichaEspecie/Speothos%20venaticus>

Blank, Les, Maureen Gosling, y Michael Goodwin. "The Screenplay, Burden of Dreams". En *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, editado por Les Blank y James Bogan, 16-62. Berkeley: North Atlantic Books, 1984.

Blank, Les. "Letters from the Amazon." En *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, editado por Les Blank y James Bogan, 77-118. Berkeley: North Atlantic Books, 1984.

Blank, Les. "The Genesis of Burden of Dreams." En *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, editado por Les Blank y James Bogan, 11-14. Berkeley: North Atlantic Books, 1984.

Bohórquez, Enrique. *Poemas y cuentos de la selva peruana*, editado por Felipe Arturo. Bogotá: Espacio Odeón, 2017.

Bonino, Paola. "For a Good Time dilettantin produktionsbüro: Transitory Spaces of Art Production, Presentation and Distribution." En *Culinary Turn, Aesthetic Practice of Cookery*, editado por Nicolaj van der Meulen y Jörg Wiesel, 189-206. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017.

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Brodbeck, Anna Katherine. "Hélio Oiticica and the development of New Media: In between Brazil and New York." *Helio Oiticica, to organize delirium*, editado por Philomena Mariani y Katie Reilly, 148-162. Pittsburg: Carnegie Museum of Art, 2016.

Bunker, Stephen. *Underdeveloping the Amazon: Extraction, Unequal Exchange, and the Failure of the Modern State*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Burron, Neil. "Ollanta Humala and the Peruvian Conjuncture: Democratic Expansion or "Inclusive" Neoliberal Redux?" *Latin American Perspectives*, no. 39 (enero 2012): 133-139.

Buruma, Ilan. "Herzog and his heroes," *New York Review of Books*, julio 19, 2007: 24-26.

<https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=56052>

Cabalzar, Aloisio y Carlos A. Ricardo, eds. *Povos indigenes do rio Negro: uma introdução à diversidade sociambiental do noroeste da Amazônia brasileira*. San Pablo: Instituto Socioambiental, São Gabriel da Cachoeira, Federação das Organizações Indigenas do Rio Negro, 2006.

Carvajal, Gaspar de. *Descubrimiento del Río de Las Amazonas por el Capitán Francisco de Orellana*. Madrid: Babelia, 2011.

Cavero-Egusquiza, Ricardo. *La Amazonía Peruana*. Lima: Torres Aguirre, 1941.

Coles, Robert. *Doing Documentary Work*. Londres: Oxford University Press, 1997.

Collier, Richard. *The River that God Forgot: The Story of the Amazon Rubber Boom*. Londres: Collins, 1968.

Cruzvillegas, Abraham. *Autoconstrucción*. Glasgow: The Centre for Contemporary Arts, 2008.

Dantes, Maria Amélia M. "Ciência e Sociedade na terra dos bandeirantes: a trajetória do Instituto Pasteur de São Paulo no periodo de 1903 a 1916." *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 3, no. 2 (julio 1996): 372-374.

<https://doi.org/10.1590/S0104-59701996000200012>

Davis, Wade. *One River*. Londres: Touchstone Books, 1998.

Davis, Wade. *The Wayfinders: Why Ancient Wisdom Matters in the Modern World*. Toronto: House of Anansi Press, 2009.

Daza, Ricardo. "Casa La Roche-Jeanneret – París (Francia) 1922-1923." En *La obra arquitectónica de La Corbusier, una contribución excepcional al movimiento moderno*, editado por María Cecilia O'Byrne, Ingrid Quintana y Ricardo Daza, 46-51. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.

Didi-Huberman, George. "How to open your eyes." En *Harun Farocki: Against What Against Whom*, editado por Antje Ehmman y Kodwo Eshon, 38-50. Colonia: Walther König, 2010.

Druckrey, Timothy. "Preface." En *New Screen Media: Cinema / Art / Narrative*, editado por Martin Rieser y Andrea Zapp, xxi-xxiv. Londres: British Film Institute, 2002.

Espinosa, Oscar. "Los asháninkas y la violencia de las correrías durante y después de la época del caucho." *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 45, no. 1 (2016): 137-155.

<https://doi.org/10.4000/bifea.7891>

Faguet, Michèle. "Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film." *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 21 (verano, 2009): 5-15.

Faria, Maria D. P. *Dicionário de Greco-Português*. Porto: Porto, 2010.

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Flusser, Vilém. *Los gestos*. Barcelona: Herder, 1994.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma / Santillana, 2007.

Giannetti, Claudia. *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: ACC L'Angelot, 2002.

Giannetti, Claudia. "Arte y Tecnología. Apuntes sobre la estética lúdica en el arte participativo en Brasil." *Cartografías estéticas. Arte en Brasil hoy*, no. 6 (febrero, 2008): 104-117.

Goodwin, Michael. "Up the river with Werner Herzog." En *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, editado por Les Blank y James Bogan, 212—234. Berkeley: North Atlantic Books, 1984.

Gosling, Maureen. "Recuerdos Peruanos." En *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, editado por Les Blank y James Bogan, 119-209. Berkeley: North Atlantic Books, 1984.

Grau, Oliver. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press: 2003.

Groys, Boris. "The Politics of Installation Art." *E-flux journal*, no. 2 (enero, 2009).
<https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1998.

Guimarães, César. "Documentario, testamunha do presente." En *Imagen contemporanea. Cinema, TV, documentaria, fotografia, videoarte, games*, editado por Beatriz Furtado, 33-50. San Pablo: Hedra, 2009.

Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1996.

Herzog, Werner, "Letters to my partners." En *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, editado por Les Blank y James Bogan, 67-76. Berkeley: North Atlantic Books, 1984.

Herzog, Werner. *Conquest of the Useless: Reflections from the Making of Fitzcarraldo*. Nueva York: Ecco, 2009.

Herzog, Werner. *Fitzcarraldo, The Original Story*, traducido por Martje Herzog y Alan Greenberg. San Francisco: Fjord Press, 1982.

Hurwitz, Laurie. "Replica, Fiction, Poetry: The Art of Marcel Broodthaers." *Art in Print* 5, no. 4 (noviembre-diciembre): 17-19.

Joelson, Denis. "Mobiliario." En *Habitat, Lina Bo Bardi*, editado por Adriano Pedrosa, Jose Esparza Chong-Cuy, Julieta González, y Tomas Toledo, 324-339. San Pablo: Museo de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand MASP, 2019.

Kabakov, Ilya. *La instalación total*. Ciudad de México: COCOM Press, 2014.

Lagos, Ovidio. *Arana rey del caucho*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

Leppert, Richard. "Opera, Aesthetic Violence, and the Imposition of Modernity: Fitzcarraldo." En *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, editado por Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, y Richard D. Leppert, 99-119. Berkeley: University of California Press, 2007.

Levi, Primo. *The Drowned and the Saved*. Nueva York: Random House, 1989.

Levinson, Marc. *The Box: How the Shipping Container made the World Smaller and the World Economy Bigger*. Princeton: Princeton University Press, 2016.

Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning*. Nueva York: Schocken Books, 1979.

Lévi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked*. Nueva York: Harper & Row, 1969.

Lockhart, Sharon. "Teatro Amazonas." En *Teatro Amazonas*, editado por Sharon Lockhart y Karel Schampers, 34-77. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 1999.

London, Mark y Brian Kelly. *The Last Forest: The Amazon in the Age of Globalization*. Nueva York: Random House, 2007.

Mann, Charles C. *1491: New Revelations of the Americas before Columbus*. Nueva York: Vintage, 2006.

Marey, Étienne Jules y Eric Pritchard. *Movement*. Nueva York: Appleton and Company, 1895.

Margulies, Ivone. "At the edge of my seat: *Teatro Amazonas*." En *Teatro Amazonas*, editado por Sharon Lockhart, 96-109. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 1999.

Martin, Timothy. "Documentary Theater." En *Teatro Amazonas*, editado por Sharon Lockhart y Karel Shampers, 9-31. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 1999.

Martínez, José Honorio. "Neoliberalismo y genocidio en el régimen fujimorista." *HA-OL*, no. 19 (primavera, 2009), 65-75.

Melo, Jorge Orlando. *Historia mínima de Colombia*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.

Nugent, Stephen. *Scoping the Amazon: Image, Icon, Ethnography*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007.

Oiticica, Hélio. *Hélio Oiticica*. Ciudad de México: Alias 2009.

Onions, Charles T., ed. *The Shorter English Dictionary on Historical Principles*. Londres: Oxford University Press, 1966.

Ospina, María. "Las naturalezas de la guerra: topografías violentas de la selva en la narrativa contemporánea colombiana." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40, no. 79 (2014): 243-264.

Pagliari, Heloísa, Marta Maria Azevedo, y Ricardo Ventura Santos, org. *Demografia dos povos indígenas no Brasil*. Río de Janeiro: Fiocruz, 2005.

<http://www.precog.com.br/bc-texto/obras/pagliari-9788575412541.pdf>

Paz, Octavio. "Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo." *Revista de la Universidad de México*, no. 3 (noviembre, 1961): 4-7.

Pensano, Guido. *La economía del caucho*. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, 1988.

Redacción El Tiempo. "Los actores naturales son más realistas': Luis Ospina, director de cine." *El Tiempo*, mayo 27, 2009.

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5287709>

Rivera, José E. *La vorágine*. Ciudad de México: Porrúa, 1976.

Romio, Silvio. "Los Awajún contra Herzog. Uso del conflicto en la construcción del liderazgo indígena." En *Política y poder en la Amazonía. Estrategias de los pueblos indígenas en los nuevos escenarios de los países andinos*, editado por François Correa, Philippe Erikson, y Alexandre Surrallés, 208-232. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.

Rudofsky, Bernard. *Architecture without Architects, an Introduction to Nonpedigreed Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1964.

Rueda, Carolina. "Bleeding the Rubber Trees: Parallelism and Paradox in La Vorágine and Fitzcarraldo." En *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*, editado por Paula Baldwin Lind, 182-201. Newcastle: Cambridge Scholars, 2016.

Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Santiago: Suramericana Chilena, 2000.

Said, Edward W. *Orientalism*. Nueva York: Random House, 2002.

Shaw, Jeffrey. "Introduction." En *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, editado por Jeffrey Shaw y Peter Weibel, 19-27. Cambridge: The MIT Press, 2003.

Slater, Candace. *Entangled Edens: Visions of the Amazon*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Smith, Roberta, Holland Cotter, y Jason Farago. "The Best Art of 2017." *New York Times*, diciembre 6, 2017.

Spivak, Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason, Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Stiles, Victoria M. "Fact and Fiction: Nature's Endgame in Werner Herzog's 'Aguirre, the Wrath of God'." *Literature/Film Quarterly* 17, no. 3 (1989): 161-167.

Taussig, Michael T. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Taussig, Michael T. *My Cocaine Museum*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Themerson, Stephan. "The Urge to Create Visions." En *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, Jeffrey Shaw y Peter Weibel, 40-48. Cambridge: The MIT Press, 2003.

Traba, Marta. *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977.

Tubino, Fidel. *Violencia y narcotráfico en la Amazonía*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1992.

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Wagley, Charles. *Amazon Town: A Study of Man in the Tropics*. Nueva York: Macmillan, 1953.

Weibel, Peter. "Expanded Cinema, Video and Virtual Environments." En *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, editado por Jeffrey Shaw y Peter Weibel, 110-127. Cambridge: The MIT Press, 2003.

Weibel, Peter. "Narrated Theory: Multiple projection and multiple narration (past and future)." En, *New Screen Media Cinema / Art / Narrative*, editado por Martin Rieser y Andrea Zapp, 42-53. Londres: British Film Institute, 2002.

Weibel, Peter. "The Intelligent Image: Neurocinema or Quantum Cinema?" En *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, editado por Jeffrey Shaw y Peter Weibel, 594-603. Cambridge: The MIT Press, 2003.

Westerbeck, Jr., Colin. "Herzog of the Jungle." En *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*, editado por Les Blank y James Bogan, 241-244. Berkeley: North Atlantic Books, 1984.

Wignard Villegas, José, Marianela Calderón, Jorge Huamán, Mario Silva-Santiesteban, y Lorena Alvarino. "Patrones del comportamiento diurno de *Huerequeque Burhinus superciliaris* en hábitats modificados de la costa central del Perú." *Acta Zool* 28, no. 3 (diciembre 2012): 507-524.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0065-17372012000300002&lng=es

Wikcionario. "Wikcionario: Diccionario de modismos de la Amazonia peruana." *Wikcionario*, consultado el 24 de agosto de 2020, [https://es.wiktionary.org/wiki/Wikcionario:Diccionario de modismos de la Amazonia peruana](https://es.wiktionary.org/wiki/Wikcionario:Diccionario_de_modismos_de_la_Amazonia_peruana)

Willem, Paul. "Reflections on Digital Imagery: Of Mice and Men." En *New Screen Media: Cinema / Art / Narrative*, editado por Martin Rieser y Andrea Zapp, 14-26. Londres: British Film Institute, 2002.

Zanetti, Luca. "Pozuzo." *Luca Zanetti Photographer*, consultado el 25 de marzo de 2019.

<http://www.fotozanetti.com/luca/reportage/pozuzo/>

FILMOGRAFÍA PRINCIPAL

Blank, Les (director, productor, cinematógrafo) y Maureen Gosling (editor). *The burden of dreams*. El cerrito: Flower films, 1982. Película 16 mm. Consultada el 23 de agosto de 2020

https://www.imdb.com/title/tt0083702/?ref_=ttspec_spec_tt

Para este trabajo se consultó la versión Blank, Les et al., *The burden of dreams*. Nueva York: Criterion Collection, 2005. DVD.

Herzog, Werner (guionista, director, productor), Lucki Stipetić (productor), Thomas Mauch (cinematografía), Beate Mainka—Jellinghaus (editora), Klaus Kinski (actor), Helena Rojo (actriz), Roy Guerra (actor), et al. *Aguirre, der Zorn Gottes*. Werner Herzog Filmproduktion, Hessischer Rundfunk (HR), 1972. Película 35 mm. Consultada el 23 de agosto de 2020

https://www.imdb.com/title/tt0068182/?ref_=nm_knf_i2

Para este trabajo se consultó la versión Herzog, Werner, et al. *Aguirre, the wrath of God*. Los Angeles: Shout Factory, 2014. DVD.

Herzog, Werner (guionista, director, productor), Lucki Stipetić (productor), Walter Saxer (productor asociado), Gisela Storch (diseño de vestuario), Thomas Mauch (cinematografía), Beate Mainka-Jellinghaus (editora), Jorge Vignati (asistente de dirección, actor), Klaus Kinski(actor), Claudia Cardinale (actriz), José Lewgoy (actor), Paul Hittscher, (actor), Enrique Bohórquez (actor), et al. *Fitzcarraldo*. Werner Herzog Filmproduktion, Project Filmproduktion, Filmverlag der Autoren, Zweites Deutsches

Fernsehen (ZDF), Wildlife Films Peru, 1982. Película 35 mm. Consultada el 23 de agosto de 2020

https://www.imdb.com/title/tt0083946/?ref=ttco_co_tt

Para este trabajo se consultó la versión Herzog, Werner, et al. *Fitzcarraldo*. Troy: Anchor Bay Entertainment, 2002. DVD.

Herzog, Werner (director, escritor), Bruce Chatwin (escritor), Stipetic, Lucki (productor), Walter Saxer (productor), Klaus Kinski (actor), et al. *Cobra Verde*, Werner Herzog Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Ghana Film Industry Corporation, 1987. Película 35 mm. Consultada el 23 de agosto de 2020

https://www.imdb.com/title/tt0094888/?ref=ttspec_spec_tt

Para este trabajo se consultó la versión Herzog, Werner, et al. *Cobra Verde*. Troy: Anchor Bay Entertainment, 2000. DVD.

Odermatt, Urs (guionista, director), Walter Saxer (productor), Rainer Klausman (cinematografía), Pahl Ulrike (edición), Wolfman Berger (actor), Arunotai Jitreekan (actor), Werner Herzog (actor), Enrique Bohórquez (actor), et al. *Gakaufes Glück*. Balance Film GmbH, Cinéfilm AG, Schweizer Fernsehen (FS), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1989. Película 35 mm. Consultada el 23 de agosto de 2020

https://www.imdb.com/title/tt0095205/?ref=ttco_co_tt

Para este trabajo se consultó una versión en DVD proyectada en La Casa Fitzcarraldo de Iquitos por Walter Saxer.

Salcedo, José María (director, escritor), Alfredo Filomeno, (productor), José García (cinematografía, editor), Christian Bendayan (actor), et al. *Amazónico Soy*. Perú: Viceversa, 2008. Video. Consultada el 23 de agosto de 2020

<https://www.imdb.com/title/tt1487077/>

Salcedo, Lorry (director, escritor). *The Fire Within*. Perú: Lorry Salcedo Mitrani, 2008. Para este trabajo se consultó la versión DVD.

CUADROS

CUADRO 1

Huerequeque en Fitzcarraldo			
Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.			
Imagen y minuto de aparición (horas:minutos)	Diálogo Huerequeque (H), Fitzcarraldo (F), Capitan (C), Cholo (Ch), Hombres de la tripulación (T) Asistentes de cocina (A)	Descripción de la escena	Rol de Huerequeque: Interprete/ Traductor (IT) En relación a la cocina o alimentos (C) En relación al alcohol (A) Acompañante de Fitzcarraldo (AF) Macho/ Mujeriego (M) Rol principal (RL)
minuto 0:43 	<p>H: <i>Hola compadres</i> Ch: Get back Huerequeque: Out of my way, you peanut. Huerequeque: I'm Huerequeque Ch: Huerequeque H: <i>Compadre.</i> I'm Huerequeque. I'm the best cook in the whole of the Amazon. I'd worked in every kind of ship there is. And amigo, I know what they said about me: Huerequeque is a stupid drunken. But in here, positively <i>electrico</i>. And also, I am the best gunman in the entire Amazon. F: All right. What do you think of him? Wait, is he a good gunman? C: He is a good gunman. F: All right, lets try it. What is your name? Huere? H: Huerequeque F: Huerequeque you are our cook. H: Saludes</p>	Huerequeque se presenta ante Fitzcarraldo, el capitán y la tripulación del barco, en preparativos para una expedición de conquista de nuevas tierras caucheras en el alto Río Ucayali.	A AF C

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.			
minuto 0:47 	<p>C: I don't want your <i>señoritas</i> on board my ship.</p> <p>H: They are my assistants, I can't cook without them. <i>Vamos!</i></p>	Huerequeque es admitido en la expedición como el cocinero del barco y se embarca con dos mujeres, asistentes de cocina.	C M
minuto 0:51 	<p>T1: <i>Tienes un vestido muy bonito, chica.</i></p> <p>A1: <i>Hey, déjalo</i></p> <p>T1: <i>Venga. Sal fuera, hazlo ya</i></p> <p>T2: <i>Anda, ven aquí. Venga. Enséñame eso.</i></p> <p>H: <i>¡Bastardo!</i> What are you doing here? Come back inside where you belong.</p> <p>A2: (risas)</p>	Dos hombres de la tripulación del barco buscan a las mujeres que acompañan a Huerequeque, quién los repele con violencia.	C M
minuto 0:57 	<p>H: <i>Maria que bonito.</i> (risas y mujidos)</p> <p><i>¡Fantástico!</i></p>	Huerequeque manosea a sus asistentes, mientras cocinan.	C M
minuto 0:59 	<p>T3: <i>Su madre!</i> Where do we go? <i>Su madre!</i></p> <p>H: <i>Amigos,</i> welcome to Pachitea. Famous for its native hospitality.</p>	Huerequeque le quita las escamas a un pescado mientras habla de la ferocidad de los indígenas de la región por donde van navegando en el río Pachitea.	IT C
minuto 1:01 	<p>Missionary: Welcome</p> <p>H: Hello Father</p>	Huerequeque saluda a un religioso en una misión católica en la que la expedición decide parar antes de adentrarse en el río Pachitea.	AF

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.			
minuto 1:03 	C: Calm down, you drunken idiots. Stop it!	Huerequeque defiende a sus mujeres del acoso de los otros hombres de la tripulación, mientras descansan alrededor de una fogata, en la misión.	M
minuto 1:04 	C: ...And the <i>señoritas</i> , they must be put a shore immediately. And Huerequeque, he is smart but not to be trusted.	El capitán altera a Fitzcarraldo sobre una gresca en el barco. Fitzcarraldo expulsa del barco a dos hombres problemáticos y aprovecha para sacar a las asistentes de Huerequeque. Huerequeque observa sin hablar.	AF
minuto 1:11 	F: What's an umbrella doing here? H: It most belonged to one of the missionaries the <i>jibaros</i> killed. F: Strange H: It might be a last warning, from the gentlemen in the forest. They love such gestures.	Un paraguas descende por el río Pachitea. Huerequeque ayuda a recoger el paraguas que viene flotando por el río y comenta sobre el significado del mismo.	IT
minuto1:15 	F: Tell me everything you know about them. Everything depends on how we behave. H: These jíbaro people left interior Brazil about three hundred years ago. For ten generations they'd been wondering through the jungle looking for a white god in a sacred boat. And they believe at the end of their pilgrimage, the white god will show them a land without sorrow. Without death, where people stay young for ever. F: We are gonna take advantage of this myth.	Huerequeque cuenta a Fitzcarraldo sobre la cultura de los Jíbaros.	IT

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.		
minuto 1:23 	<p>H: <i>Amigos!</i> About time you got here. Over here, bad asses. <i>Cerveza</i>, have another drink. <i>Todo el mundo.</i></p> <p>F: Where you come from?</p> <p>H: I was sleeping. Where are the others?. Are they quit? I'm sure they wood. Those damn cowards. Degenerates!</p> <p>F: Stop</p> <p>H: Imbecils</p>	La tripulación huye por el miedo a los Jíbaros. Los indígenas se aproximan al barco en canoas y Huerequeque les da la bienvenida con una botella en la mano. A IT
minuto 1:26 	<p>F: What do they say?</p> <p>H: They are talking about our boat. The sacred boat with the white god, from whom they expect salvation. They believe there is a curse on this whole territory. They know we are not gods, but the boat had impressed them. But why playing flutes? I wonder what they want?</p>	El capitán, Huerequeque, Fitzcarraldo y Cholo comen en el barco mientras los jíbaros los observan y hablan en su lengua. IT C
minuto 1:30 	<p>F: See that cliff? Below the trees on the right inside?</p> <p>C: Yes</p> <p>F: That must be it.</p> <p>C: Good. We can't go much further or we'll ran into a sandbank.</p> <p>F: That slope might look insignificant. But it's gonna be our destiny.</p> <p>H: Now he shows his cards.</p>	Huerequeque observa el punto en la colina que Fitzcarraldo señala, por donde deben atravesar el barco desde el río Pachitea para alcanzaar las tierras caucheras en el río Ucayali. El barco atraca en la orilla y los indígenas y los expedicionarios soben por la colina. AF
minuto 1:31 	<p>F: This is it! This is what we'd been looking for.</p> <p>C: This? Here?</p> <p>H: Do we have to climb a tree in order, for you imbeciles, to understand what we are doing?</p>	Huerequeque camina alrededor de Fitzcarraldo, quien sostiene un mapa en la cima de la colina e indica el lugar para hacer una plataforma. AF

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.			
minuto 1:32 	C: I don't believe it F: There is the Ucayali. All the river above Pongo das mortes belongs to us. H: I knew it, I knew it. We are going to build a tunnel for the railway to go through. F: No, no. We are gonna drag that ship over the mountain. And the bare asses are going to help us.	En la plataforma Fitzcarraldo muestra el istmo entre el río Pachitea y el río Ucayali por donde quiere que el barco sea atravesado con la ayuda de los jíbaros.	AF
minuto 1:34 	H: I'd explained the project to him. F: What's the answer? H: He said yes.	Huerequeque sirve de traductor entre Fitzcarraldo y el líder de los jíbaros, para pedirle su ayuda y llevar el barco de un río a otro.	IT
minuto 1:37 	F: A little more to the left!. A little more. Stop!	Huerequeque espera mientras Fitzcarraldo hace mediciones topográficas en el istmo.	AF
minuto 1:37 	H: <i>Tovero, tovero, tampi.</i> F: That wasn't a bad start. There are even two young boys here. It's a good sign.	Huerequeque habla en dialecto indígena con dos niños en el barco, mientras bebe de su botella.	A IT C
minuto 1:38 	C: ...¿But how in the hell you are gonna take that ship over the hill? H: If noting else works, then we make a tunel.	Huerequeque sugiere construir un túnel si falla la estrategia del barco.	A C

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.			
minuto 1:39 	F: Who are your little friends? H: McNamara. Mcnamara is my butler and this is <i>el comandante</i> . <i>Salud por ti, McNamara. Ovitario, tovero mas, tovero mas, paypi, oh, overo, ovitario, ovitario, tovero mas. Tovero mas, tovero mas, tapi, tapi, tapi.</i>	Huerequeque presenta a sus dos nuevos amigos y habla en dialecto indígena.	A IT C
minuto 1:40 	F: ...We have to level the ground. Build a ramp, and up there we have to make a cut through to the top. C: That could take months. Ch: Dynamite. I hope we have enough dynamite. H: No. I would not recommend it. F: We have no choice.	Huerequeque trepa un árbol y sube la montaña, en compañía de los otros, mientras sugiere no usar dinamita para acanalar la montaña.	AF
minuto 1:42 	H: Watch out! Danger! ! <i>Peligro!</i>	Huerequeque da señales de precaución ante las explosiones en la montaña.	AF
minuto 1:45 	F: ¡Huerequeque! The locks, down here. Come here, come on. Give them a hand, come on.	Fitzcarraldo llama a Huerequeque entre la multitud de indígenas trabajando en el canal.	AF
minuto 1.:46 	F: Huerequeque, come with me. Clear them all to the other side. Understand? Now all of you go over there. Come on.	H camina por el lodo y llega hasta donde esta Fitzcarraldo quien observa el progreso de la obra y da ordenes, que Huerequeque sigue.	AF

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.			
minuto 1:47 		Huerequeque ayuda a un grupo de indígenas a introducir un tronco dentro de una cavidad enterrada en la tierra.	AF
minuto 1:48 		Huerequeque da instrucciones sobre el movimiento del barco sobre la tierra.	AF
minuto 1:49 	H: To bad I cannot help you. I drank to much last night.	Huerequeque se disculpa con “cholo” por no ayudarle en la fabricación de hielo.	A C
minuto 1:49 	F: ¿Shouldn't we tell them the ice will be nothing left from it? H: There is not word for ice in their language.	Huerequeque y Fitzcarraldo le dan al jefe de los indígenas un hielo, en agradecimiento por ayuda para mover el barco.	IT
minuto 1:51 	F: Pull harder. Try it again. It works. H: It works! It works!	Huerequeque y Fitzcarraldo celebran que el barco se mueve gracias al sistema de poleas que operan cientos de indígenas.	AF

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.			
minuto 1:53 		Huerequeque esta sentado en un charco, después de que dos indígenas mueren atrapados por el barco, tras fallar el sistema de poleas.	AF
minuto 1:54 	F: They've been standing like that for two days staring at the water. I'm sure is becausee of the terrible accident. H: I cannot get anything out of them.	Huerequeque conversa con Fitzcarraldo sobre la reacción de los indigenas tras la muerte de sus compañeros.	IT
minuto 1:55 	C: They are gone H: All? They had really all gone? How did you know? C: I had this feeling so I went outside. Not a soul, nothing, They all disappeared. H: That can mean a lot of things. It could mean they'll attack us. But we know we aren't defending ourselves. Everyone has deserted us. Except McNamara. And for that he will be chief one day.	Huerequeque comenta con el capitán la huida de los indios.	IT
minuto 1:56 	F: We have two dead man C: I can't believe this crazy thing Huerequeque had thought out. H: <i>Amigos</i> , the engine is running. That is what I call brain work. F: We have two dead man! H: We could start up the engine and hang the under-winch of it. That way, the ship will pull up the mountain and using its own power. Now, what do you say to that?	Huerequeque da la idea de mover el barco, impulsado por su propio motor a través del sistema de poleas.	RP

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.		
minuto 1:58 	<p>H: There, you see that? There are times where a peasant's brain is good for something.</p> <p>F: You are not a peasant, you are the smartest bastard I've known in earth. But, we forgot something.</p> <p>H: What?</p> <p>F: Caruso! Enrico Caruso!</p>	Huerequeque y Fitzcarraldo celebran el movimiento del barco y la idea de Huerequeque. RP
minuto 2:00 	<p>F: Why are they doing all this? Why are they working like horses for us? Why? Why? Why? Why? Why?</p> <p>H: I don't know. I really don't know. The only thing I know is that there must be a reason for it. I'm sure of it. They are planning something. Yes.</p> <p>Chief: (indigenous language)</p> <p>H: You must drink it. It is <i>yuca</i> with fermented saliva. Come on, drink.</p> <p>F: My god. Times flies. And we are getting nowhere.</p>	Huerequeque acompaña a Fitzcarraldo mientras este recibe el masato ofrecido por el líder de los indígenas y se cuestiona por los motivos de los indígenas para ayudarlos. IT C
minuto 2:01 		Huerequeque ve un vaso resbalar en la mesa por la inclinación del barco. A

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.		
minuto 2:03 	<p>H: Something is up. The men are preparing <i>barbasco</i>, a very strong poisson. And they are painted black. But most are hiding in the woods and they are armed.</p> <p>F: What does that mean?</p> <p>H: It means that they know believe they are invisible. They do that only when they go hunting or when they are going off to war.</p> <p>F: Shouldn't we return to the ship and load our rifles?</p> <p>H: No we won't stand a chance.</p>	Huerequeque habla con Fitzcarraldo y el capitán, acerca de las acciones que les parecen sospechosas de los indígenas. IT
minuto 2:04 	<p>H: They are definitely planing something. Most likely they are trying to calculate the exact size of our heads.</p> <p>F: I think we are safe for know.</p> <p>C: How do you know?</p> <p>F: There is a sign, look, see those hands on the railing?</p>	Huerequeque y compañía, alrededor de un fuego en la noche, comentan sobre su sospecha de que los indígenas están planeando algo. IT
minuto 2:08 		Huerequeque camina en el lodo con indígenas y observa el barco descendiendo en el río Ucayali. AF
minuto 2:09 		Huerequeque se abraza con "cholo" y celebran haber pasado el barco de un río al otro. AF

Apariciones de Enrique Bohórquez Huerequeque, en su papel de Huerequeque, en la película Fitzcarraldo (1982) de Werner Herzog.		
minuto 2:11 		Huerequeque baila con los indígenas con una botella en la mano mientras toma masato con la otra. La escena termina con Huerequeque durmiendo sobre el barro.
minuto 2:19 	Chief: (indigenous language) H: You know what he says? He says, that last night they untied the boat. They knew all along the sacred boat will be dragged over the mountain. Because they had to do it free for the pongo. It had to be done to sue the evil spirits of the rapids. F: I must stop my ship.	Huerequeque habla con el líder de los indígenas y traduce por que han soltado las amarras del barco para dirigirlo hacia los rápidos.
minuto 2:24 		Huerequeque ya de vuelta en Iquitos se abraza con el director de la ópera que Fitzcarraldo ha conseguido traer a Iquitos para una función especial.

Resumen:

Escenas en las que tiene un rol principal: 2

Escenas en las que asume el rol de macho o mujeriego: 4

Escenas en las que esta tomando o es asociado al alcohol: 8

Escenas en las que esta cocinando o es asociado a la cocina: 10

Escenas en las que sirve de traductor o intérprete del mundo indígena: 16

Escenas en las que es un observador, acompañante o asistente de las acciones de fitzcarraldo: 18

CUADRO 2

Registros audiovisuales de Relatos y Poemas de Enrique Bohórquez		
Grabaciones realizadas por Felipe Arturo en Iquitos en Enero 2008, Enero 2010 y Agosto 2013 con Enrique Bohórquez, Huerequeque con edición Felipe Arturo.		
Nombre de relato	Duración (minutos:segundos)	Lugar y fecha de grabación
Buzos. Versión 1	14:49	Bar Huerequeque. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/relatos/buzos/ https://vimeo.com/felipearturo/buzos1		
Buzos. Versión 2	6:34	Bar en Caballo Cocha. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/relatos/buzos/ https://vimeo.com/felipearturo/buzos2		
El Awara. Versión 1	5:35	Bar Huerequeque. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/relatos/el-awara/ https://vimeo.com/felipearturo/awara		
El Awara. Versión 2	2:01	Bar en mercado de barrio Belén. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/relatos/el-awara/ https://vimeo.com/felipearturo/awara2		
Alpen Express	5:38	Bar Huerequeque. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/relatos/alpen-express/ https://vimeo.com/felipearturo/alpenexpress		
Cauchero fantasma	8:34	Bar en mercado de barrio Belén. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/relatos/cauchero-fantasma/ https://vimeo.com/felipearturo/caucherofantasma		
Chola fiel. Versión 1	5:16	Bar en barrio Belén. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/relatos/chola-fiel/ https://vimeo.com/felipearturo/cholafiel1		
Chola fiel. Versión 2	1:26	Bar en Caballo Cocha. Agosto de 2013

Registros audiovisuales de Relatos y Poemas de Enrique Bohórquez

Grabaciones realizadas por Felipe Arturo en Iquitos en Enero 2008, Enero 2010 y Agosto 2013 con Enrique Bohórquez, Huerequeque con edición Felipe Arturo.

<http://www.huerequeque.net/relatos/chola-fiel/>
<https://vimeo.com/felipearturo/cholafiel2>

Chola fiel. Versión 3	4:58	Casa de Huerequeque. Agosto de 2013
-----------------------	------	-------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/chola-fiel/>
<https://vimeo.com/felipearturo/cholafiel3>

El caballo del general	3:29	Bar Huerequeque. Enero de 2010
------------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/el-caballo-del-general/>
<https://vimeo.com/felipearturo/elcaballodelgeneral>

Indio malo. Versión 1	8:32	Bar Huerequeque. Enero de 2010
-----------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/indio-malo/>
<https://vimeo.com/felipearturo/indiomalo1>

Indio malo. Versión 2	4:18	Bar en Caballo Cocha. Agosto de 2013
-----------------------	------	--------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/indio-malo/>
<https://vimeo.com/felipearturo/indiomalo2>

Indio malo. Versión 3	9:52	Bar Huerequeque. Enero de 2010
-----------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/indio-malo/>
<https://vimeo.com/felipearturo/indiomalo3>

La odisea de los tiroleses	7:16	Casa de Huerequeque. Enero de 2010
----------------------------	------	------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/la-odisea-de-los-tiroleses/>
<https://vimeo.com/felipearturo/odiseadelostiroleses>

Locura lunar. Versión 1	11:22	Bar Huerequeque. Enero de 2010
-------------------------	-------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/locura-lunar/>
<https://vimeo.com/felipearturo/locuralunar1>

Registros audiovisuales de Relatos y Poemas de Enrique Bohórquez

Grabaciones realizadas por Felipe Arturo en Iquitos en Enero 2008, Enero 2010 y Agosto 2013 con Enrique Bohórquez, Huerequeque con edición Felipe Arturo.

Locura lunar. Versión 2	11:14	Casa de Huerequeque. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/relatos/locura-lunar/ https://vimeo.com/felipearturo/locuralunar2		
Navidad en la selva	5:08	Casa de Huerequeque. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/relatos/navidad-en-la-selva/ https://vimeo.com/felipearturo/navidadenlaselva		
Oro. Versión 1	11:45	Bar Huerequeque. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/relatos/oro/ https://vimeo.com/felipearturo/oro1		
Oro. Versión 2	9:44	Bar en Caballo Cocha. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/relatos/oro/ https://vimeo.com/felipearturo/oro2		
Oro. Versión 3	4:54	Bar en Caballo Cocha. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/relatos/oro/ https://vimeo.com/felipearturo/oro3		
Oro. Versión 4	2:06	Casa de Huerequeque. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/relatos/oro/ https://vimeo.com/felipearturo/oro4		
Oro. Versión 5	2:20	Bar Huerequeque. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/relatos/oro/ https://vimeo.com/felipearturo/oro5		
Orotani. Versión 1	14:51	Bar Huerequeque. Enero de 2010

Registros audiovisuales de Relatos y Poemas de Enrique Bohórquez

Grabaciones realizadas por Felipe Arturo en Iquitos en Enero 2008, Enero 2010 y Agosto 2013 con Enrique Bohórquez, Huerequeque con edición Felipe Arturo.

<http://www.huerequeque.net/relatos/orotani/>
<https://vimeo.com/felipearturo/orotani1>

Orotani. Versión 2	12:00	Bar en Caballo Cocha. Agosto de 2013
--------------------	-------	--------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/orotani/>
<https://vimeo.com/felipearturo/orotani2>

Orotani. Versión 3	4:51	Casa de Huerequeque. Agosto de 2013
--------------------	------	-------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/orotani/>
<https://vimeo.com/felipearturo/orotani3>

Snap. Versión 1	5:34	Bar Huerequeque. Enero de 2010
-----------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/snap/>
<https://vimeo.com/felipearturo/snap1>

Snap. Versión 2	3:10	Casa de Huerequeque. Agosto de 2013
-----------------	------	-------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/snap/>
<https://vimeo.com/felipearturo/snap2>

Virgen quemada	6:12	Bar Huerequeque. Agosto de 2013
----------------	------	---------------------------------

<http://www.huerequeque.net/relatos/virgen-quemada/>
<https://vimeo.com/felipearturo/virgenquemada>

Nombre de poema	Duración (minutos:segundos)	Lugar y fecha de Grabación
-----------------	--------------------------------	----------------------------

Amazonas. Versión 1	2:28	Bar Huerequeque. Enero de 2010
---------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/amazonas/>
<https://vimeo.com/felipearturo/amazonas1>

Amazonas. Versión 2	4:45	Bar Huerequeque. Agosto de 2013
---------------------	------	---------------------------------

Registros audiovisuales de Relatos y Poemas de Enrique Bohórquez

Grabaciones realizadas por Felipe Arturo en Iquitos en Enero 2008, Enero 2010 y Agosto 2013 con Enrique Bohórquez, Huerequeque con edición Felipe Arturo.

<http://www.huerequeque.net/poemas/amazonas/>
<https://vimeo.com/felipearturo/amazonas2>

Amazonas. Versión 3	7:17	Bar en Caballo Cocha. Agosto de 2013
---------------------	------	--------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/amazonas/>
<https://vimeo.com/felipearturo/amazonas3>

Y la bruma. Versión 1	2:41	Bar Huerequeque. Enero de 2008
-----------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/y-la-bruma/>
<https://vimeo.com/felipearturo/ylabruma1>

Y la bruma. Versión 2	1:24	Bar Huerequeque. Enero de 2010
-----------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/y-la-bruma/>
<https://vimeo.com/felipearturo/ylabruma2>

Y la bruma. Versión 3	2:01	Bar Huerequeque. Enero de 2010
-----------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/y-la-bruma/>
<https://vimeo.com/felipearturo/ylabruma3>

Depredación	3:36	Bar Huerequeque. Agosto 2013
-------------	------	------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/depredacion/>
<https://vimeo.com/felipearturo/derpredacion>

El abuelo (lectura en compañía de Jose Rivas Bohórquez, nieto)	4:36	Bar Huerequeque. Agosto 2013
--	------	------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/el-abuelo/>
<https://vimeo.com/felipearturo/elabuelo>

Concepción y muerte	2:42	Bar Huerequeque. Enero de 2010
---------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/concepcion-y-muerte/>
<https://vimeo.com/felipearturo/concepcionymuerte>

Registros audiovisuales de Relatos y Poemas de Enrique Bohórquez

Grabaciones realizadas por Felipe Arturo en Iquitos en Enero 2008, Enero 2010 y Agosto 2013 con Enrique Bohórquez, Huerequeque con edición Felipe Arturo.

El espíritu y la montaña. Versión 1	2:48	Bar Huerequeque. Agosto 2013
--	------	------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/el-espiritu-y-la-montana/>
<https://vimeo.com/felipearturo/espirituymontaña1>

El espíritu y la montaña. Versión 2	1:40	Plataforma en Río Nanay. Agosto de 2013
--	------	---

<http://www.huerequeque.net/poemas/el-espiritu-y-la-montana/>
<https://vimeo.com/felipearturo/espirituymontaña2>

El espíritu y la montaña. Versión 3	1:53	Mirador Río Nanay. Agosto de 2013
--	------	-----------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/el-espiritu-y-la-montana/>
<https://vimeo.com/felipearturo/espirituymontaña3>

La selva y el viento. Versión 1	2:23	Bar Huerequeque. Enero de 2010
---------------------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/la-selva-y-le-viento/>
<https://vimeo.com/felipearturo/laselvayelviento1>

La selva y el viento. Versión 2	1:39	Bar en Caballo Cocha. Agosto de 2013
---------------------------------	------	--------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/la-selva-y-le-viento/>
<https://vimeo.com/felipearturo/laselvayelviento2>

La selva y el viento. Versión 3	3:32	Casa de Huerequeque. Agosto de 2013
---------------------------------	------	-------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/la-selva-y-le-viento/>
<https://vimeo.com/felipearturo/laselvayelviento3>

La selva y el viento. Versión 4	4:09	Bar Huerequeque. Agosto 2013
---------------------------------	------	------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/la-selva-y-le-viento/>
<https://vimeo.com/felipearturo/laselvayelviento4>

La selva y el viento. Versión 5	2:11	Plataforma en Río Nanay. Agosto de 2013
---------------------------------	------	---

Registros audiovisuales de Relatos y Poemas de Enrique Bohórquez

Grabaciones realizadas por Felipe Arturo en Iquitos en Enero 2008, Enero 2010 y Agosto 2013 con Enrique Bohórquez, Huerequeque con edición Felipe Arturo.

<http://www.huerequeque.net/poemas/la-selva-y-le-viento/>
<https://vimeo.com/felipearturo/laselvayelviento5>

Lucerna. Versión 1	2:12	Bar Huerequeque. Enero de 2008
--------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/lucerna/>
<https://vimeo.com/felipearturo/lucerna1>

Lucerna. Versión 2	4:27	Bar Huerequeque. Enero de 2010
--------------------	------	--------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/lucerna/>
<https://vimeo.com/felipearturo/lucerna2>

Luna llena	3:33	Bar Huerequeque. Agosto 2013
------------	------	------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/luna-llena/>
<https://vimeo.com/felipearturo/lunallena1>

Olores y recuerdos. Versión 1	5:34	Casa de Huerequeque. Agosto de 2013
-------------------------------	------	-------------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/olores-y-recuerdos/>
<https://vimeo.com/felipearturo/oloresyrecuerdos1>

Olores y recuerdos. Versión 2	1:04	Plataforma en Río Nanay. Agosto de 2013
-------------------------------	------	---

<http://www.huerequeque.net/poemas/olores-y-recuerdos/>
<https://vimeo.com/felipearturo/oloresyrecuerdos2>

Olores y recuerdos. Versión 3	2:29	Mirador Río Nanay. Agosto de 2013
-------------------------------	------	-----------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/olores-y-recuerdos/>
<https://vimeo.com/felipearturo/oloresyrecuerdos3>

Quisto Cocha	6:06	Bar Huerequeque. Agosto 2013
--------------	------	------------------------------

<http://www.huerequeque.net/poemas/quistococha/>
<https://vimeo.com/felipearturo/quistococha>

CUADRO 3

Entrevistas		
Grabaciones realizadas en Iquitos en Enero 2010 y Agosto 2013 por Felipe Arturo, edición de Felipe Arturo.		
Persona entrevistada	Duración (minutos:segundos)	Lugar y fecha de grabación
Zoraida Bohórquez	20:56	Bar Huerequeque. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/entrevistas/zoraida-bohorquez/ https://vimeo.com/felipearturo/entrevistazoraidabohorquez		
Maria Luisa Escobar	10:56	Casa de Maria Luisa Escobar en Nanay. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/entrevistas/maria-luisa-escobar/ https://vimeo.com/felipearturo/entrevistamarialuisaescobar		
Jorge Vignati	14:31	Casa Fitzcarraldo. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-jorge-vignati/ https://vimeo.com/felipearturo/entrevistajorgevignati		
Sonia Llosa	4:28	Casa Fitzcarraldo. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-sonia-llosa/ https://vimeo.com/felipearturo/entrevistasoniallosa		
Walter Saxer	12:13	Casa Fitzcarraldo. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/ https://vimeo.com/felipearturo/entrevistawaltersaxer		
Enrique Manuyama y Ricardo Manihuari	5:34	Comunidad Cocama en el Río Nanay. Enero de 2010.
http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-enrique-manuyama-y-ricardo-manihuari/ https://vimeo.com/felipearturo/entrevistaricardoyenrique		

CUADRO 4

Cortos documentales		
Edición a partir de grabaciones realizadas en Iquitos en Enero 2010 y Agosto 2013 por Felipe Arturo.		
Nombre de Corto Documental	Duración (minutos:segundos)	Lugar y fecha de grabación
Teaser	5:13	Iquitos y alrededores. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/cortes/teaser/ https://vimeo.com/felipearturo/teaser		
Huerequeque en Fitzcarraldo	6:27	Imágenes extraídas de la película Fitzcarraldo
http://www.huerequeque.net/cortes/huerequeque-en-fitzcarraldo/ https://vimeo.com/felipearturo/huerequequeenfitzcarraldo		
Proyección H sobre h	1:19	Bar Huerequeque. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/cortes/h-sobre-h/ https://vimeo.com/felipearturo/hsobreh		
Parlante	1:23	Plaza de Nanay. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/cortes/parlante/ https://vimeo.com/felipearturo/parlante		
Huerequeque actor	5:58	Casa de Huerequeque; Bar Huerequeque. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/cortes/huerequeque-actor/ https://vimeo.com/felipearturo/huerequequeactor		
Huerequeque autor	4:56	Bar Huerequeque; Mercado en barrio Belén. Enero de 2010. Mirador en el Río Nanay; Bar en Caballo Cocha. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/cortes/huerequeque-autor/ https://vimeo.com/felipearturo/huerequequeautor		
Proyección Cocama	4:18	Comunidad Cocama en el Río Nanay. Enero de 2010
http://www.huerequeque.net/cortes/proyeccion-cocama/ https://vimeo.com/felipearturo/proyeccioncocama		
Barco en árbol	4:12	Bar Huerequeque. Enero de 2010

Edición a partir de grabaciones realizadas en Iquitos en Enero 2010 y Agosto 2013 por Felipe Arturo.		
http://www.huerequeque.net/cortes/barco-en-arbol/ https://vimeo.com/felipearturo/barcoenarbol		
La felicidad comprada	3:08	Casa Fitzcarraldo. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/cortes/la-felicidad-comprada/ https://vimeo.com/felipearturo/lafelicidadcomprada		
Truco de cartas	2:35	Bar Huerequeque. Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/cortes/truco-de-cartas/ https://vimeo.com/felipearturo/trucodecartas		
Cocktail	3:06	Casa Huerequeque; Mercado de Belén; Bar Huerequeque. Agosto de 2013.
http://www.huerequeque.net/cortes/cocktail/ https://vimeo.com/felipearturo/cocktail		
Cortes	8:10	Iquitos y alrededores. Enero de 2010 y Agosto de 2013
http://www.huerequeque.net/cortes/cortes/ https://vimeo.com/felipearturo/cortes		
Llegando	4:28	Río Amazonas entre Leticia e Iquitos. Enero de 2010. Ruta de avión entre Lima e Iquitos . Agosto de 2013.
http://www.huerequeque.net/cortes/llegando/ https://vimeo.com/felipearturo/llegandoaiquitos		

CUADRO 5

Glosario unificado de Huerequeque

Definiciones encontradas en manuscritos y copias mecanografiadas de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, Huerequeque

Afazeria: Mala suerte

Aguaje: Palmeras que ocupan grandes extensiones

Ajo sachá: Planta medicinal

Arcanas: Poderes sobrenaturales

Amada de tunche: Enamoramiento del muerto

Asna manchari: Miedo a cualquier cosa y fiebres muy altas

Ayay mama: Ave nocturna de triste cantar

Barbasco: Raíz de la Oyese entre la rotenona

Binsa: Foete del miembro del Toro

Bovuya: A flote

Callo callo: Sanguijuela

Camisa: Cuero

Camuries: Anzuelos amarrados en flotadores de topa con carnada de sanguijuelas

Caranti: Quemado

Cocha: Lago

Congompes: Caracoles

Cotos: Mono aullador

Cuchicara: El haber tenido relaciones sexuales

Cunga tuyo: Hueso que ponen los brujos dentro de la garganta

Cuñushca: Masato caliente que se toma en las madrugadas

Curaca: Jefe indio

Cutipada: Chicha de maíz y yuca

Cuyos: Leña para cocinar

Charapa: Tortuga gigantesca

Chicua: Pájaro agorero

Chingana: Tiendecita

Chingureado: Con maleficio

Chuchuhuasi: Bebida de propiedades medicinales

Chuares: Indios del Ecuador

Empatados: Carnada ensartada en el anzuelo

Fisga: Pescador con arpón

Guata: Barriga

Garimpeiro: Buscador de oro o piedras preciosas

Garrotes: Palo fuerte y grande

Hisma Tanca: Escarabajo que hace bolas con el excremento y las entierra junto con sus huevos

Huanganas: Cerdos que viven en grandes manadas

Huaguita: Niña

Huarpas y yatecas: Arpones sin lanceta para cazar taricayas o charapas

Huasho: Huérfano

Huicsa cara: Cuero de la barriga de cualquier animal

Huingo rama: Chicote de palo muy resistente

Humallir: Cargar con la cabeza

Icararlo: Embrujarlo

Icaros: Embrujos

Itininga: Liana muy olorosa

Jícaras: Bolsa tejida

Jíbaro: Indio que tiene como costumbre reducir la cabeza de sus enemigos

Lupuna: Árbol gigantesco

Llamador: Pito que usan los indios mayorunas para llamarse unos a otros

Madre de lupuna: Espíritu que vive en ese gigantesco árbol

Maligno: Satanás

Malocas: Casa de grandes dimensiones

Mañasheo: Pesca con hierbas tóxicas

Maquizapas: Mono araña

Masato: Bebida embriagante de yuca cocinada y mascada

Matero: Conocedor de la selva

Mayacas: Podridas

Minga: Faenas comunales / Trabajo comunal

Mitayo: Lo conseguido en la casería

Mitayero: Buen cazador

Mitayeros: Cazadores

Molotov: Gusanos de la caña brava

Motelo: Tortuga de tierra

Muyuna: Remolino

Ñahuinchaban: La miraban

Otorongo: Jaguar

País de los calvos: El más allá

Paiche: Pez gigantesco de sabrosa carne

Paña: Piraña

Patco: Úlceras en la boca

Petaca: Cesto de mimbre

Patachado: Dos anzuelos juntos

Paujil: Ave de apetitosa carne del tamaño de un Pavo

Picota: Palo en medio del río muy peligroso

Pindayo: Elegante

Piripirales: Grama flotante

Pona: Palmera cuya madera sirve como piso

Poshequeria: Anemia

Pupo: Cordón umbilical
Purma: Chacra vieja
Puzanga: Grasa embrujadora

Quicha: Diarrea con sangre o excremento
Quichatero: Con diarrea
Quita muro: Sarampión

Raya mandial: Árboles flotantes
Regatón: Comerciante que viaja por los ríos
Renaco: Árbol que no permite que nada crezca a su lado
Runa mula: Hombre que se transforma en mula o mulero

Sacha runa: Hombre del monte espíritu
Shacha runa: Hombre del monte, espíritu
Shanshos: Aves acuáticas
Shapo: Plátano asado y diluido
Shiringal: Plantaciones del árbol del caucho
Shiringales: Plantaciones del árbol del caucho
Shuyana: Bebida preparada para una fiesta
Shushupe: Serpiente de mortal mordedura / Ofidio de mordedura mortal
Supay: Diablo
Supay-chacra: Chacra del diablo
Suris: Gusanos muy sabrosos
Suya-curos: Gusanos que viven en la piel

Talla: Encantamento
Tambata: Cabeza
Tapaje: Trampa para pescar construida de cañas tejidas
Taricaya: Quelonio de carne y huevos comestibles
Tibe mama: Aguila pescadora
Toe, caballo sanango y aya huasca: Raíces y lianas que al ser ingeridas producen alucinaciones

Tunche: alma del muerto

Tushpa: Fogón donde se cocinan los alimentos

Unchala: Ave canora

Vaca muchacho: Pájaro garrapatero

Volantin: Anzuelos amarrados de dos en dos

Voltijo: Embarazo

Wiracocha: Hombre de raza blanca

Yacu runa: Hombre mítico que vive en el agua

Yanchama: Corteza de árbol que machacada sirve de colchón o sabana

Zafra: Iniciación de los trabajos en el shiringal

CUADRO 6

Lista palabras						
Palabras encontradas en manuscritos y copias mecanografiadas de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, Huerequeque						
R E L A T O / POEMA	GLOSARIO	LUGAR	FAUNA	FLORA	CRIATURAS	PRÁCTICAS
"A Eugenio y Fátima"		-Iquitos				
"Amanecer selvático"						
"Amazonas" (1)	-Caserío -Villorio		-Caballo de paso -Otoróngo -Taricaya -Cupiso -Charapa -Piraña -Anguila -Raya -Anaconda	-Platanal -Maizal, mazorca -Poroto -Bayas -Arrozal		
"Amazonas" (fragmento)		-Borja		-Palmera		
"Amazonas" (2)		-Los Andés -Río Chinchipe -Río Cenepa -Río Nieva -Río Tundusa -Río Santiago -Río Pongo de Manseriche	-Ichu -Cóndor -Llama -Alpaca -Guanaco -Vicuña -Puma			
"Aurelio Linares Chino"	-Kocha (cocha) -Caserío -Masato -Mitayar -Mitayero - Tronquero		-Cotos -Cono conos -Pucacunga -Shanshos -Garza -Paujil -Huancahuasi -Tuhuayo -Ayaymama -Unchala	-Cañaverl -Renacal -Mapacho	-Yashingo -Bufeo colorado -Yacuruna -Madre de la Lupuna	-Puzanguée -Hishma chapeada -Caipurée -Mapacho icarado -Soplarse -Cruz y huayruro

Lista palabras						
Palabras encontradas en manuscritos y copias mecanografiadas de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, Huerequeque						
RELATO / POEMA	GLOSARIO	LUGAR	FAUNA	FLORA	CRATURAS	PRÁCTICAS
"Chaval el ateo"	-Chapeton -Masato -Traguero -Cholero -Masatero - Chambero -Caserío -Chacra -Tambo -Callana -Mitayo -Huahua - Huambrillo -Regatón -Curaca -Greda -Motelos -Batelón	-Cuenca del Marañón -Cuenca de Huallaga -Cuenca Morona -Cuenca Pastaza -Río Rumiyacu -Río Aipena -Papayacu -Río Morona -Iquitos -Río Potro -Andalucía, España	-Pavas -Yutos -Panguana -Perdiz -Gallina -Ayañahuis -Víbora -Ganado	-Jebe -Balatá -Leche caspi -Barbasco -Tagua -Copal -Supay cote -Cedro -Achiote -Ungurahui -Shimbillos -Caoba -Canela moena -Tornillo		
"Chola fiel"	-Boga -Huasho -Picota -Muyuna -Güena -Caserío - Wiracocha -Regatón -Voltijo - Mañasheo -Huaguita -Pupo -Guata - Cuchicara -Mitayeros - Ñahuichaba -Shuyana -Cutipada -Zafra -Camisa	-Río Palcazu -Río Ucayali -Río Pachitea -Iquitos	-Paña (piraña) -Chozna -Tigrillo -Ayaymama -Perro -Piurí -Sachavaca -Otoróngo -Unchala -Cotos	-Itininga -Shiringal -Cedro -Vainilla -Orquídea	-Tunche -Madre de la Lupuna -Supay -Sacha runa	-Adornó -Puzanga -Icaros -Asna manchari -Amada de tunche -Cunga tuyo -Quicha -Patco -Quita muros -Poshequeria -Purga y dietas de tohé, shiro-sanango, ayahuasca, yahuar-piripiri, chuchuhuasi, o jé, sangre de grado -Quichatero
"Concepción y muerte"						
"Depredación" (1)	-Chacra					

Lista palabras						
Palabras encontradas en manuscritos y copias mecanografiadas de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, Huerequeque						
R E L A T O / POEMA	GLOSARIO	LUGAR	FAUNA	FLORA	CRIATURAS	PRÁCTICAS
"Depredación" (2)			-Mariposas	-Gramma -Chicosa -Caña brava -Pájaro bobo -Cetico -Lupuna -Caoba -Catahua -Capirona -Cedro -Quillo siza -Estoraque -Palo de sangre -Huimba -Canela moena -Palmeras		
"El Abuelo"	-Cocha -Yerto -A horcajada			-Ocueras -Chicosa -Cortadera -Lianas		
"El penitente/ El Espíritu y la montaña"			-Perro -Cucú -Faisán -Cuervo	-Trigales -Vides -Olivos		
"El Raymi mi río"	-Calato -Huaynos -Mulisas -Tristes -Yaravies -Valeses, marineras y tónderos - Chimpunes	-Río Taymi -Pátapo -Tumán -Ferreñafe -Chóngoyape	-Cascafe -Mojarra -Life -Cachuelos -Camarones	-Sauces		

Lista palabras						
Palabras encontradas en manuscritos y copias mecanografiadas de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, Huerequeque						
R E L A T O / POEMA	GLOSARIO	LUGAR	FAUNA	FLORA	CRIATURAS	PRÁCTICAS
"La cicatriz"	- Chuchuhuasi -Chingana -Binsa -Camisa - Barbasquero -Regatón	-Iquitos -Loreto -Panamá	-Paujil -Hisma tanca -Sapos -Chicharras -Mulo -Caballo -Buitres -Hormigas -Gusanos -Lagarto -Lobo -Nutria -Tigre -Tigrillo -Monos -Guacamaya -Loros -Pihuichos -Víbora -Grillos	-Barbasco -Caña		
"La selva y el viento"						
"Lucerna"		-Suiza -Lucerna -Pilatus -Rutli -Río Reuss	-Vacas -Ovejas -Cuervos -Cisnes -Pato mandarín	-Pinares		

Lista palabras						
Palabras encontradas en manuscritos y copias mecanografiadas de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, Huerequeque						
R E L A T O / POEMA	GLOSARIO	LUGAR	FAUNA	FLORA	CRATURAS	PRÁCTICAS
“Luna llena, luna bella, luna buena”			-Lobos -Aves marinas -Ayañahuis -Paiches -Bufeos -Nutrias -Saltones -Manaties -Piuri -Panguana -Yuto -Perdiz -Pavas -Pucacunga -Shanshos -Punjil - Huancahuasi -Tuhuayo -Locrero -Piapias -Boa-pishco -Guacamayo -Loro -Pihuinchos -Unchallas -Tucanes -Paucares -Toro pishco -Ayaymama -Corocoros -Manacaraco -Trompetero -Otoróngo	- Gramalotal es -Cedros		
“Navidad en la selva”	-Garrote -Caserío -Tushpa -Cuyos - Cuñushca -País de los calvos -Regatón -Petaca -Purma -Minga -Masato -Curaca -Chuares -Jibaro	-Iquitos	-Vaca muchacho -Chicua -Shushupe -Garza -Perro	-Pona -Lupuna -Arrozales -Yucales	-Runa mula -Maligno -Sacha runa -Yacuruna	-Quicha -Arcanas -Tomas de Toé, caballo-sanango y ayahuascas

Lista palabras						
Palabras encontradas en manuscritos y copias mecanografiadas de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, Huerequeque						
RELATO / POEMA	GLOSARIO	LUGAR	FAUNA	FLORA	CRATURAS	PRÁCTICAS
"Olores y recuerdos" (1)				-Azahar -Vainilla -Reina de estoraque		
"Olores y recuerdos" (2)			-Ganado	-Naranja -Pijuayo -Mango -Caimito -Guabos -Guayabo -Azahar -Vainilla -Resina de estoraque		
"Oro Tani, Hombre bueno"	-Maloca -Mitayero -Supay-chacra -Tambo -Jicara - -Yanchama - -Garimpeiro -Shapo -Caranti -Cushma - -Pampallina -Gicras - -Yamchada - -Garimpeiro -Quenas	-Río Yavarí -Río Tapiche -Bruselas, Bélgica - Puertos de: Hamburgo, Rotterdam, Belén, Manaos, Iquitos -Río Tamshiyacu -Río Manatí -Río Mirí -Brujas -París -Mónaco -Roma -Nueva York -Hong Kong -Monte Carlo -Las Vegas -Costa del sol -Madrid -Dakar -Asunción -Lima	-Perdiz - -Huancahuasi -Toro pishco -Murciélago -Serpiente/ -Shushupe -Maquizapas -Suris -Motelo -Congompes -Molotov -Callo callo -Suya curos -Otoróngo -Huanganas -Sapo -Panguana -Tábano -Mosca -Zancudo -Lagartos -Boas -Anguilas -Otoróngo -Sajino -Sita-racuy -Huapapa -Guanayes -Garzas -Cushuris -Tibes -Timelos	-Jebe -Shiringal -Ajo sachá -Aguaje -Huicungo -Shapaja -Chambira -Chonta -Supay-chacra -Renaco -Aya huasca/Toé (plantas medicinales) -Cedro -Estoraque -Ceticales -Vainilla		-Llamador (i) -Ajo sachá -Arcanas -Aya-Huasca y Toé (purga fuerte para ver cosas)
"Quisto cocha joya preciosa" (1)		-Lago Quistococha -Iquitos	-Garza blanca -Ayañahuis -Otoróngo			

Lista palabras

Palabras encontradas en manuscritos y copias mecanografiadas
de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, Huerequeque

R E L A T O / POEMA	GLOSARIO	LUGAR	FAUNA	FLORA	CRATURAS	PRÁCTICAS
"Quisto cocha joya preciosa" (2)		-Lago Quistococha -Iquitos	-Coto mono -Pichicos -Fraile -Maquisapa -Machines -Piuri -Panguana -Yuto -Perdiz -Boa pishcos -Suy suy -Loros -Guacamaya -Pihuichos -Pucacunga -Shanshos -Paujil -Piapias -Paucares -Unchala -Garza blanca -Paiches -Bufeos -Nutrias -Lobo -Saltones -Vaca marina -Cono conos -Chozna -Toro pishco -Tucanes -Ayañahuis -Ayaymama - Huancahuasi -Otoróngo			

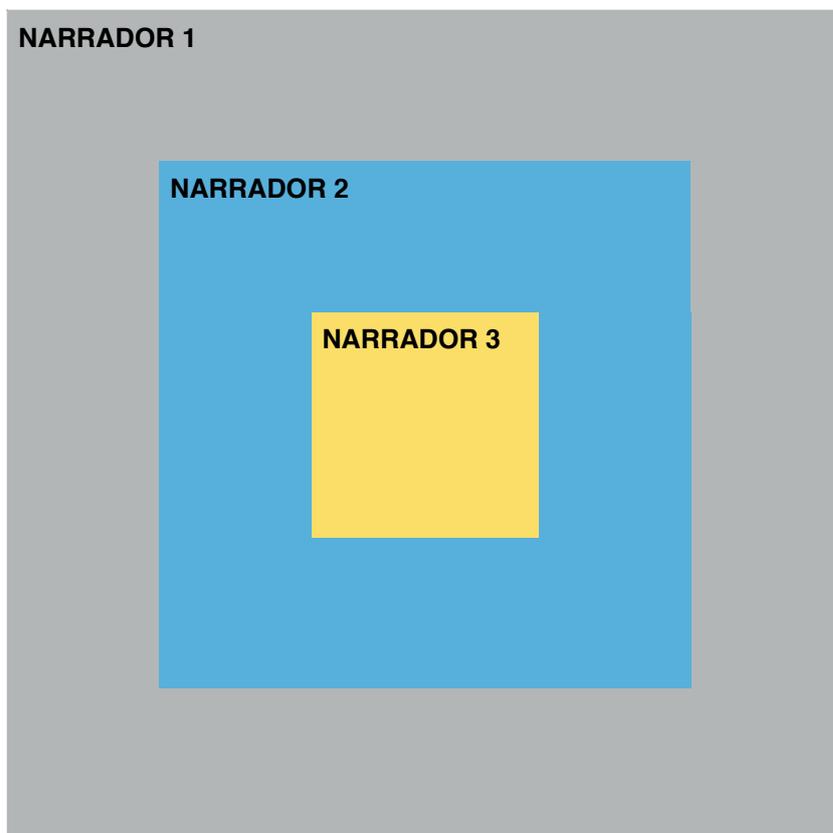
Lista palabras						
Palabras encontradas en manuscritos y copias mecanografiadas de relatos y poemas de Enrique Bohórquez, Huerequeque						
RELATO / POEMA	GLOSARIO	LUGAR	FAUNA	FLORA	CRIATURAS	PRÁCTICAS
"Santos Mayanchi, El Fisga"	-Mitayo -Fisga -Caserío -Minga -Humallir -Tambata -Hicsa cara -Cocha -Masato -Huingo rama - Ñahinchab a - Empatado s -Mayaca -Bovuya -Cuñusca -Afazeria -Pindayo - Patachado -Huarmi- ishpa	-Cocha de Rupashca -Río Rimachi -Río Chapurí -Río Pastaza -Ushpayacu	-Paiche -Taricaya -Characa -Tibe mama -Shansho -Unchala -Cotos -Vaca -Lagarto -Vaca marina -Pollos -Carachama -Tucunare -Boquichico -Paco -Gramitana -Tábano -Mosquito -Zancudo -Boa -Guacamayo -Loro -Pihuicho -Agorera chicua	-Renaco -Raya mandial -Platano -Piripirales -Mapacho		-Tapaje (i) -Volantín (i) -Camuries (i) -Huache (i) -Huarpa (i) -Yateca (i) -Patachado (i) -Talla -Chingureado -Icaros -Icararlo -Sebo de tibe- mama -Mandarse a soplar -Mapacho -Ishpa-macho -Ajo sachá -Asna -Gallinazo- panga
"Selva bella" (1)				-Cedro -Caoba -Marfil vegetal		
"Selva bella" (2)				-Cedro -Caoba -Marfil vegetal -Shiringal -Palo de rosa -Estoraque -Castaña		

CUADRO 7

Antagonismos y similitudes en Chola fiel				
	Antagonismo	Paralelismo	Antagonismo	Paralelismo
Peta y Mishi	santa vs. bruja	madres solteras	embarazada vs. partera	esposa y madre de Manuel
Peta y Madre de Manuel	santa vs. puta	madres solteras	abandonada por el marinero vs. se escapa con un marinero	parejas de un marino
Manuel y Juan	hijo adoptivo vs. hijo natural	hijos de la misma madre. enamorados de la misma mujer	esposo vs. asesino de Peta	van al ejercito y después a la caucheria
Tio José y Manuel		Huorfanos		Padre y esposo de Peta
Tio José y Juan	Padre vs. asesino de Peta		Hijo adoptivo vs. hijo biológico	

CUADRO 8

Estructura narrativa genérica de relatos de Huerequeque



Narrador 1: Huerequeque relata un suceso de su vida sobre la cuál se basa un cuento de su autoría, este primer narrador generalmente aparece en las versiones orales, sin embargo algunos cuentos lo incluyen.

Narrador 2: Dentro del cuento, un segundo narrador, que es una versión ficcionalizada de la voz de Huerequeque, habla en primera persona sobre una situación específica que lo condujo al encuentro con un tercer narrador.

Narrador 3: Este tercer narrador cuenta en primera persona la historia central del cuento.

Las versiones orales incluyen al narrador 2 y al narrador 3 de manera simplificada y con menos detalles que las versiones escritas, aunque la estructura narrativa se mantiene. En la versión escrita, generalmente, no existe esa primera narración que contextualiza la creación del cuento dentro de un suceso de la vida de Huerequeque.

Narradores en algunos relatos de Huerequeque			
	Narrador 1	Narrador 2	Narrador 3
Chaval el ateo versión escrita	Enrique en primera persona	Chaval en primera persona	Anciana en primera persona
Virgen quemada (Chaval el ateo) versión oral		Huerequeue en primera persona	Anciana en primera persona
La cicatriz versión escrita		Sargento en primera persona	Anciano en primera persona
Locura lunar versiones orales	Huerequeque en primera persona	Muchacho carga maletas en aereopuerto en primera persona	Padre del loco en primera persona
Otras estructuras narrativas			
Navidad en la selva versión escrita (incompleta)	Narrador en tercera persona		
Navidad en la selva versión oral	Huerequeque en primera persona		
El fisga versión escrita	Narrador en tercera persona		
Oro versiones orales	Huerequeque en primera pesona		

CUADRO 9

Paralelismos en Oro Tani

Ahijado (A)	Narrador (N)	Pashco (P)	Walter (W)	Oro Tani (OT)	Hijo de Orotani (HO)
Pierde a su tribu por las matanzas de sus enemigos				El padre le enseña a leer, escribir y curar, así como su abuelo	Pierde a su padre de muerte natural
	Extrae caucho en el Siringal	Mata unos monos	Extrae plantas		
Se pierde en la selva y es salvado por N	Se enferma en la selva y es salvado por A		Se pierde y enferma en la selva y es salvado por los consejos de P		
Es adoptado, bautizado y educado por N	Adopta a A	Es reclutado para la expedición por W	Reculta a P Paga la educación de los hijos de P Adopta a HO		Es adoptado, bautizado y educado por W
Guía a N por la selva		Guía a W por la selva			
	Es curado por HO	Muere en la selva atacado por una Serpiente	Es curado por OT	Cura a W	Cura a N
			Extrae joyas		
			Se pierde en la selva de cemento y se enferma		
			Es curado por OT		

Paralelismos en Oro Tani

Georgette esposa de W	Cuschi esposa de OT
Es costurera	Dibuja cushmas (túnica)
Es hogareña y profundamente religiosa. Lloro y reza a la virgen	Prepara las yerbas. Convida la purga. Guía la dieta.
Guarda el baul con telarañas con elementos de la selva	Carga el cesto con yerbas. Carga el hijo.
Espera y guarda la carta 1 de OT que llevará a la curación	Espera y guarda la carta 2 de OT y la curación.

Elemento árbol en relación a los peligros en la selva		
Cuando la serpiente se aferra a un árbol, W la mata de un machetazo.	W se salva del otorongo y de las huanganas subido en la rama de un árbol	W encuentra los Mayorunas al ver un árbol de Supay-Chacra.

Enfermedades presentes en el cuento		
La enfermedad de N se presenta como un color amarillo en la piel (fiebre amarilla)	En la primera enfermedad de W unos gusanos se incrustan en su piel	La segunda enfermedad de W es una mancha multicolor que se expande por la piel

IMÁGENES

IMAGEN 1

Localización de Iquitos en la Cuenca del Amazonas



Dibujo a mano de ríos y costas del norte de Sur América.

IMAGEN 2

Iquitos desde el aire



Imagen satelital de la Nasa

IMAGEN 3

Puerto de Nanay



Puerto de Nanay en Iquitos, en el año 2010, al fondo el río Nanay
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 4

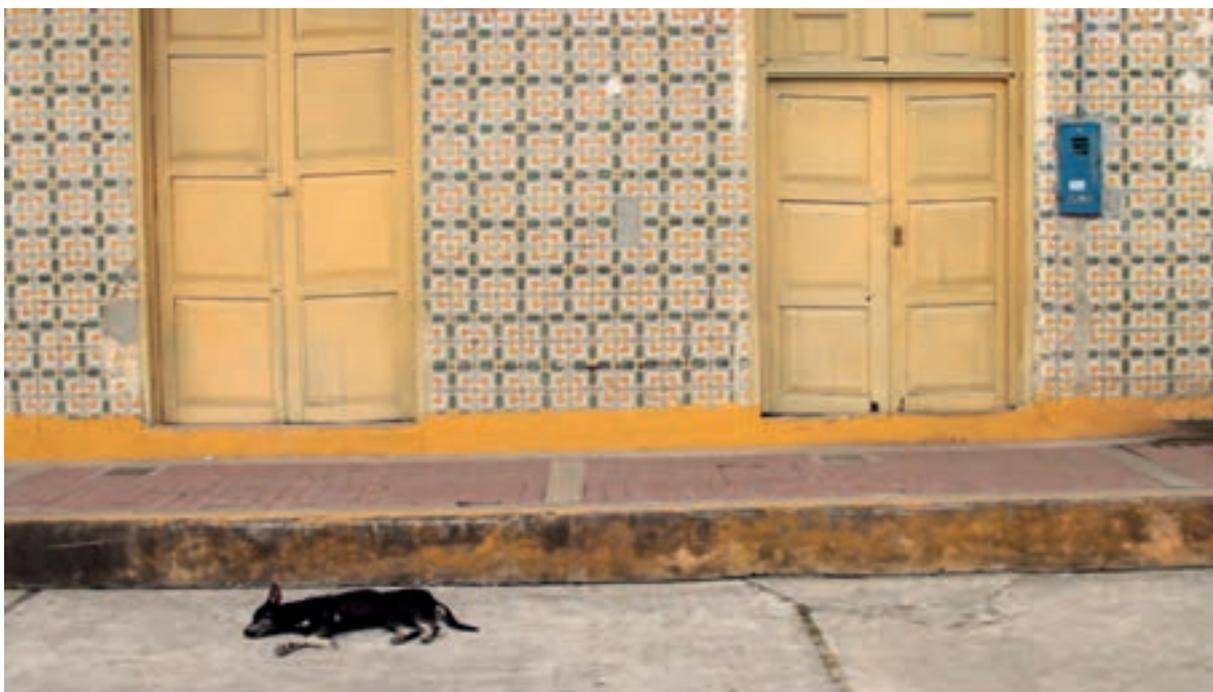
Casa del fierro



Construcción existente en la Plaza de Armas de Iquitos, diseñada por Gustav Eiffel a finales del siglo XIX, transportada por piezas a Iquitos en 1890 por el cauchero Antonio Vaca Diez, socio de Carlos Fermín Fiscarrald.
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 5

Azulejos portugueses en Iquitos



Azulejos portugueses todavía existentes en el año 2010 en una antigua casa del centro de Iquitos.
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 6

Tumba de Carlos Fermín Fitzcarrald



Tumba de Carlos Fermín Fiscarrald, en el cementerio de Iquitos en el año 2010.
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 7

Bar Huerequeque de Iquitos



Bar Huerequeque en Iquitos, en el puerto de Nanay, presumiblemente en las década de 1960 y 1970.

Fotografías encontradas en el álbum familiar de Huerequeque

IMAGEN 7

Bar Huerequeque de Iquitos



Bar Huerequeque de Iquitos, en el puerto de Nanay, en el año 2010 (arriba)
y en al año 2013 (abajo).
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 8

Casa de Flor y Huerequeque



Casa de Flor y Huerequeque en el puerto de Nanay, en el año 2010 (arriba)
y en el año 2013 (abajo).
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 9

Escena de barco en árbol en *Aguirre o la ira de Dios*



Imágenes extraídas de *Aguirre o La ira de Dios*, Herzog et al., 1972.

IMAGEN 10

Proyección con comunidad Cocama y presos en *Fitzcarraldo*



Arriba evento de proyección de *Fitzcarraldo*, Herzog et al., 1982, con integrantes de la comunidad Cocama de Santo Tomás en el Río Nanay.
Fotografía: Felipe Arturo

Abajo escena de *Fitzcarraldo*, Herzog et al., 1982, en la que algunos miembros de la comunidad Cocama de Santo Tomás aparecen haciendo el papel de presos.
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 11

Indígenas presos en la Casa Arana en la época del caucho



Indígenas encadenados en el cepo en enclave cauchero, Río Putumayo.
Fotografía de autor desconocido publicada en el libro *El Putumayo, el paraíso del demonio* de Walter Hardenburg. Edición de T. Fisher Unwin, Londres 1913.

IMAGEN 12

Huerequeque en *La felicidad comprada*



Imágenes de la proyección de *La felicidad comprada* (*Gekauf-tes Glück*), Odermatt et al., 1989, en la Casa Fitzcarraldo de Iquitos. En la imagen de arriba se ve a Huerequeque en compañía de Werner Herzog en una de las escenas de la película. Abajo se ve la silueta de Huerequeque mientras observa su representación en la pantalla.
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 13

Actor natural en Cobra verde



Imágenes extraídas de *Cobra Verde*, Herzog et al., 1987, filmada en Villa de Leyva, Colombia. En la escena un actor natural representa al dueño de un bar y restaurante desempeñando un papel ofrecido a Huerequeque inicialmente.

IMAGEN 14

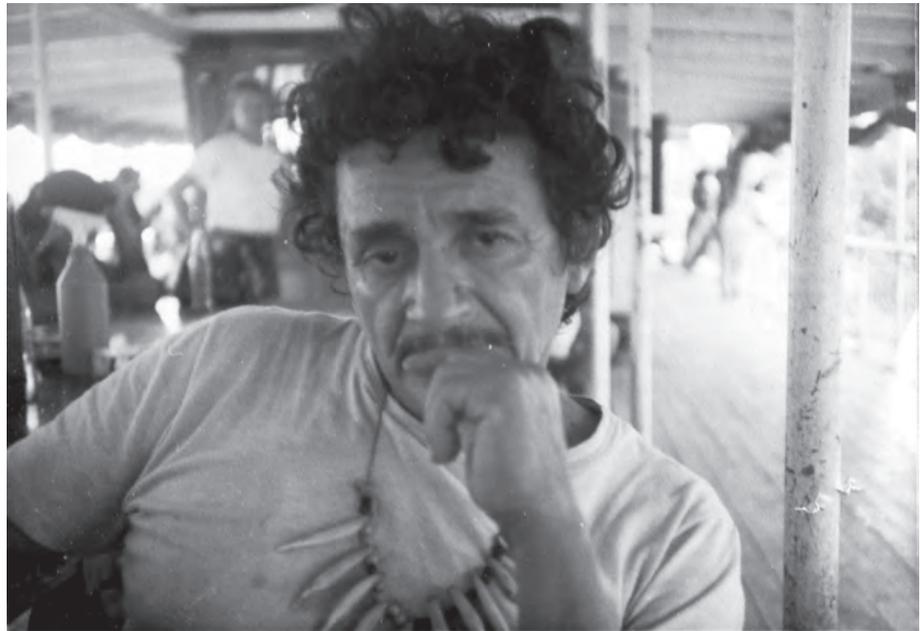
Fotofija de Huerequeque en Amazónico soy



Imágenes extraídas del documental *Amazónico soy*, Salcedo et al. 2008, en las que Huerequeque aparece como el mismo.

IMAGEN 15

Huerequeque con el collar de la producción de Fitzcarraldo



Fotografía de autor desconocido encontrada en el álbum familiar de Huerequeque realizada durante la producción de *Fitzcarraldo* (1977-1982)

Huerequeque en el año 2013 sosteniendo la misma fotografía.

Fotofija de video: Felipe Arturo

En ambos instantes Huerequeque llevó puesto el collar de colmillos de la utilería de la película.

IMAGEN 16

Casa Fitzcarraldo de Iquitos



Casa Fitzcarraldo de Iquitos en el año 2010, hostel administrado por Walter Saxer, ubicado en la Avenida de la Marina entre el centro de Iquitos y el puerto de Nanay.
Fotografía de video: Felipe Arturo

IMAGEN 17

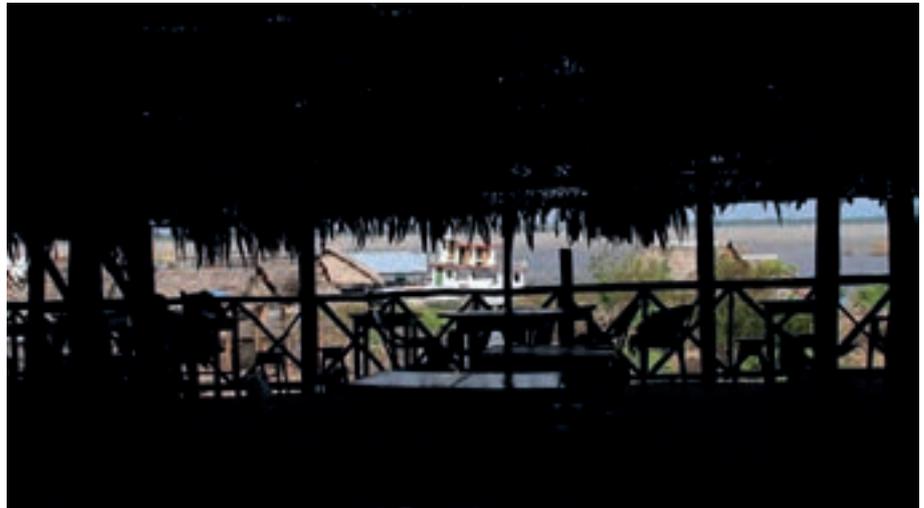
Detalles del Bar Huerequeque de Iquitos



Imágenes del interior del Bar Huerequeque de Iquitos en el año
2010.
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 17

Detalles del Bar Huerequeque de Iquitos



Imágenes del interior del Bar Huerequeque de Iquitos en el año 2013. En la imagen de abajo se ve al fondo la confluencia del Río Nanay y el Río Amazonas.
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 18

Proyecciones en el Bar Huerequeque



Proyecciones de escenas de *Fitzcarraldo* y *Aguirre* en el Bar Huerequeque de Iquitos y sobre el cuerpo de Huerequeque en el año 2010.
Fotofija de video: Felipe Arturo

IMAGEN 19

Primer ensayo de instalación *Bar Huerequeque* en Venecia



Imágenes de primer ensayo de instalación del *Bar Huerequeque* en un barco en la laguna Veneciana, realizado en el año 2015 como muestra final de la residencia Illy Sustain Art / Fondazione Bevilacqua La Masa.
Fotografía: Fondazione Bevilacqua La Masa

IMAGEN 20

Segundo ensayo de instalación *Bar Huerequeque* en Hangar – Lisboa



Imágenes de segundo ensayo de instalación del *Bar Huerequeque* en Hangar, Lisboa, como parte de la muestra final de la residencia Hangar - Triangle Network, 2015.

Fotografía: Felipe Arturo

IMAGEN 21

Tercer ensayo de instalación *Huerequeque actor-autor* en O Armario – Lisboa



Imágenes del tercer ensayo de instalación, en este caso llamado *Huerequeque actor-autor*, en el espacio de arte O armario, Lisboa, 2015
Fotografía: Felipe Arturo

IMAGEN 22

Cuarto ensayo de instalación *Bar Huerequeque* en Espacio Odeón – Bogotá



Cuarto ensayo de instalación del Bar Huerequeque realizado en el Espacio Odeón, Bogotá, en el año 2017. En esta versión se introdujo la estructura de tres plataformas.

Fotografía: Sebastián Cruz Roldán

IMAGEN 22

Cuarto ensayo de instalación *Bar Huerequeque* en Espacio Odeón – Bogotá

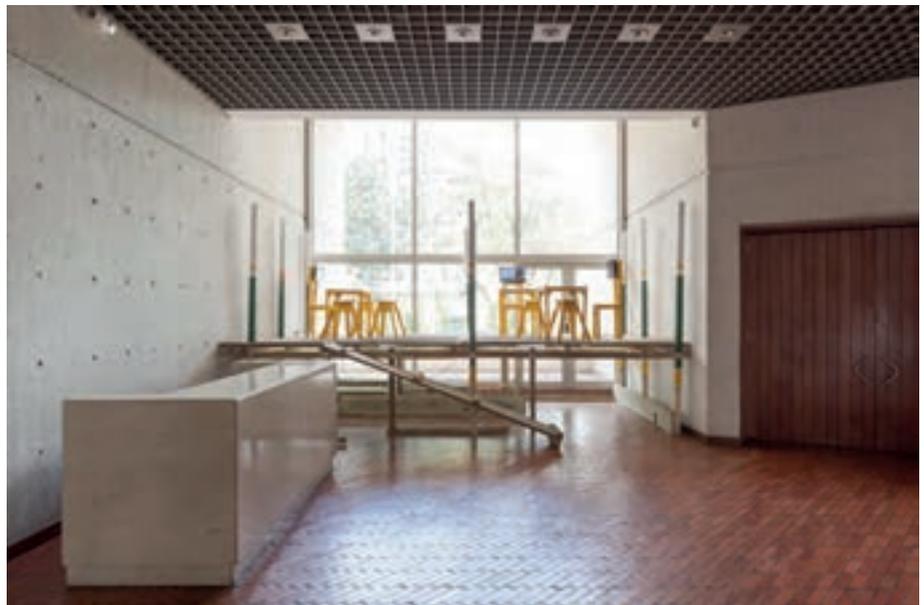


Cuarto ensayo de instalación del Bar Huerequeque realizado en el Espacio Odeón, Bogotá, en el año 2017. En esta versión se introdujo la estructura de tres plataformas.

Fotografía: Sebastián Cruz Roldán

IMAGEN 23

Quinto ensayo de instalación *Bar Huerequeque* en la Universidad Jorge Tadeo Lozano – Bogotá



Quinto ensayo de instalación del *Bar Huerequeque* en el edificio del auditorio de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, como parte del Premio Luis Caballero en el año 2017. Las plataformas se adaptaron a la arquitectura modernista del edificio.
Fotografía: Felipe Arturo

IMAGEN 24

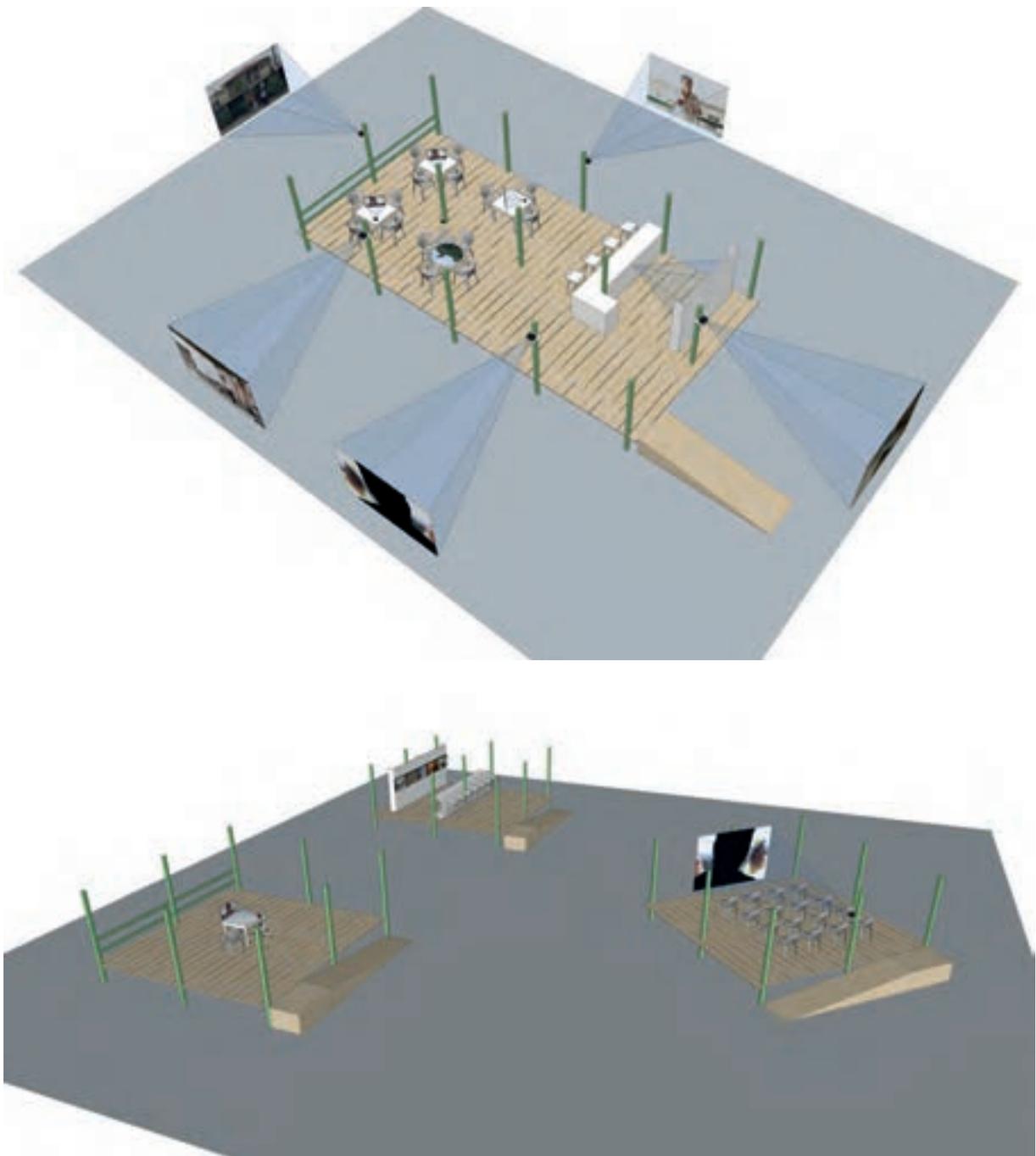
Sexto ensayo de instalación *Bar Huerequeque* en FIAC – París



Sexto ensayo de instalación del *Bar Huerequeque*, en el Grand Palais de Paris, como parte del programa Lafayette, durante la feria de arte FIAC, 2017.
Fotografía: Omayra Alvarado

IMAGEN 25

Desarrollo de esquemas de instalación *Bar Huerequeque*



Arriba, primer esquema de instalación del Bar Huerequeque, con una sola plataforma y proyecciones hacia afuera y adentro del espacio de instalación.

Abajo, Segundo esquema de instalación del Bar Huerequeque, con tres plataformas. En este esquema la plataforma de proyección tendría varias sillas, la plataforma bar tendría un mosaico de seis pantallas y la plataforma mesas una única mesa con una proyección interna.

IMAGEN 26

Observadores en los ensayos de instalación *Bar Huerequeque*



Observadores en el ensayo de instalación en Espacio Odeón,
Bogotá, 2017.
Fotografía: Felipe Arturo

IMAGEN 26

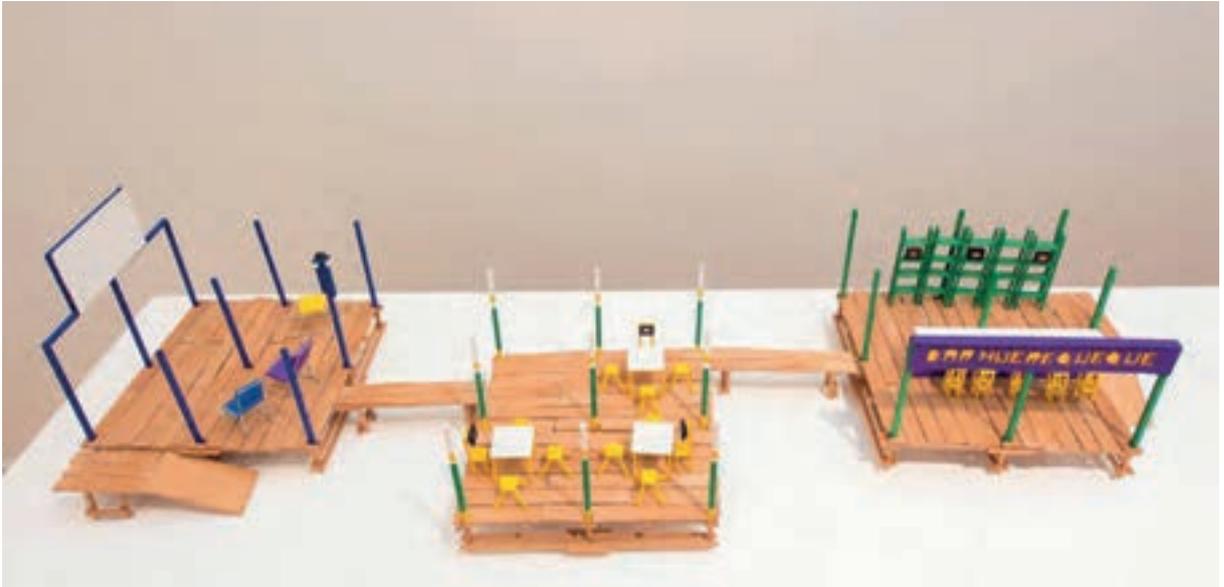
Observadores en los ensayos de instalación *Bar Huerequeque*



Arriba, observadora en el ensayo de instalación en Espacio Odeón, Bogotá, 2017.
Abajo, observador en el ensayo de instalación en FIAC, Paris, 2017.
Fotografía: Felipe Arturo

IMAGEN 27

Maqueta de instalación *Bar Huerequeque*



Maqueta de instalación del *Bar Huerequeque* con tres plataformas y puentes entre ellas. Escala 1: 20
Medidas generales: 70 x 20 x 18 cm.

IMAGEN 27

Maqueta de instalación *Bar Huerequeque*



Detalles de maqueta. Arriba
Plataforma Bar, en el medio
Plataforma Mesas y abajo Pla-
taforma Proyección.
22.5 x 25.5 x 15 cm. cada una.



APÉNDICES

APÉNDICE 1

Videos de la Instalación Bar Huerequeque		
PLATAFORMA BAR		
Nombre	Duración (minutos:segundos)	Formato
<i>Bar Huerequeque</i>	23:50 Loop	Monitores 1, 2 y 3 Video de tres canales sincronizados Cada uno: 1080 HD 1920 x 1080 p. 23.98 fps 48 KHz Sonido estéreo, dos fuentes instaladas en barra.
	https://vimeo.com/felipearturo/barhuerequeque https://vimeo.com/284363620/d8173c5d1a	
PLATAFORMA PROYECCIÓN		
Nombre	Duración (minutos:segundos)	Formato
<i>H</i>	19:25 Loop	Proyección de video Video monocanal Sonido estéreo, dos fuentes.
	https://vimeo.com/felipearturo/h	
PLATAFORMA MESAS		
Nombre	Duración (minutos:segundos)	Formato
Mesa 1, Monitor 4	Duración total: 39:24 Loop	Programa de video 1080 HD 1920 x 1080 p. 23.98 fps 48 KHz Sonido estéreo, audífonos.
<i>Oro</i>	9:45	https://vimeo.com/felipearturo/oro2
<i>Buzos</i>	14:50	https://vimeo.com/felipearturo/buzos1
<i>Chola Fiel</i>	5:16	https://vimeo.com/felipearturo/cholafiel1
<i>Indio Malo</i>	8:33	https://vimeo.com/felipearturo/indiomalo1
Mesa 2, Monitor 5	Duración total: 23:28 Loop	Programa de video 1080 HD 1920 x 1080 p. 23.98 fps 48 KHz Sonido estéreo, audífonos.
<i>Y La Bruma</i>	2:01	https://vimeo.com/felipearturo/ylabruma3
<i>Amazonas</i>	5:43	https://vimeo.com/felipearturo/amazonas3
<i>El abuelo</i>	4:36	https://vimeo.com/felipearturo/elabuelo
<i>Lucerna</i>	4:28	https://vimeo.com/felipearturo/lucerna2
<i>Quistococha</i>	6:06	https://vimeo.com/felipearturo/quistococha

PLATAFORMA MESAS		
Mesa 3, Monitor 6	Duración total: 33:35 Loop	Programa de video 1080 HD 1920 x 1080 p. 23.98 fps 48 KHz Sonido estéreo, audífonos.
<i>Awara</i>	5:36	https://vimeo.com/felipearturo/awara
<i>Alpen Express</i>	5:38	https://vimeo.com/felipearturo/alpenexpress
<i>La Odisea de Los Tiroleses</i>	7:16	https://vimeo.com/felipearturo/odiseadelostirolese
<i>Orotani</i>	14:51	https://vimeo.com/felipearturo/orotani1

APÉNDICE 2

Transcripciones de videos de instalación

Plataforma Barra

Bar Huerequeque

Voz de Huerequeque

Estamos viendo la confluencia del río Amazonas
con el Nanay
el Amazonas tiene las aguas barrosas
y el Nanay tiene sus aguas sepias
porque viene de grandes aguajales
de bajiales enormes
el Amazonas se forma pues con la unión
del Ucayali con el Marañón
abajo de la ciudad de Nauta
desde ahí ya se llama Amazonas
pero según la leyenda dice pues
que las Amazonas vivían en Borja
y ellos le dieron su nombre, no
“desde hoy llevaras nuestro nombre
y te llamarás Amazonas”
considerado una de las maravillas del mundo
hace poco nomás se le dio ese título
enorme, inmenso, de verdad sin par
que vamos a hacer pues
Ya por ahí caza el Napo, el Putumayo,
caza el Yavarí, el Manití
entonces tu surcas el Nanay
y al llegar a las cabeceras hay un varadero
se llama varadero al río Tigre
y ahí hay otro varadero
que llega al Pastaza
y ahí hay otro varadero
que va a dar al río Morona
yo conozco todas esas rutas
y del Morona, tienes un varadero
que usan los narcos que traen la droga
de Amazonas...
En la selva hay dos periodos climáticos
uno que le decimos el verano
que comienza en Junio
aparecen las playas
y que termina en Enero ya
porque en Diciembre sale ya el pescado
a botar los huevos que tiene, ¿no?

Voz de auxiliar de vuelo

Estimados pasajeros bienvenidos a Iquitos
hemos aterrizado a las doce del medio día
con treinta y cuatro minutos hora local

en requerimiento de la autoridad aeronáutica
haya apagado la señal de abrochar cinturones
y el avión esté completamente detenido
en su posición final, los teléfonos celulares podrán
ser utilizados a partir de este momento
otros equipos electrónicos
deben permanecer apagados
Ladies and gentlemen
welcome to Iquitos
we arrived at twelve and thirty four minutes P.M.
local time
aviation authorities requiere
to remain seated
until the captain has turned off the
fasten seatbell signs
and the plane has come to complete stop
in its final position.

Voz de Jorge Vignati

Es que la realidad de Iquitos,
en la época del caucho
estaba más conectado, por el boom del caucho,
con Europa que con Lima
los barcos que iban de acá, cargados de caucho,
volvían con mercaderías de Europa,
traían seda, champagne...
porque había mucho, mucho dinero
y las casas que tu ves en Iquitos, que todavía tienen
tesas mayólicas
son traídas de Europa,
algunas de Portugal

Voz de Felipe Arturo

¿Cómo ves tu que la película representa
la historia de la ciudad?
de la..
¿de Iquitos?

Voz de Jorge Vignati

Bueno yo veo que esa película,
es una historia del tiempo del caucho
hacen ver ahí lo que es la esclavitud de la gente,
esclavizaba la gente rica
y también explotaban a la selva,
por medio del caucho
que ahora ya no existe acá,
ya está totalmente acabado
La historia real también es que los primeros caucheros
casi exterminan a los nativos
los hacían trabajar como esclavos
pero en esta película no se trata eso

se trata de un soñador, de un soñador
que quiere buscar el caucho
para traer la ópera a Iquitos
como el esfuerzo de un hombre soñador
que no se rinde
a pesar de que al final, este...
sus sueños son perdidos

Voz de Felipe Arturo

Bueno y ahora háblame un poco
de Huerequeque

Voz de Maria Luisa Escobar

ya..
¿de su persona o de su personaje?
¿cuál quieres saber?

Voz de locutor en Plaza de Nanay

Le están haciendo un bonito reportaje
a uno de los personajes importantes de Nanay,
que ha participado precisamente en la película
Fitzcarraldo, en el año de 1982
ahí esta don Enrique Bohorquez de Liguori
se esta haciendo unas tomas ahí en la plaza
le están filmando para una cadena mundial
le están filmando aquí en la plaza
porque el era protagonista también
de esa película donde participo como actor principal
Klaus Kinski y Claudia Cardinale
don Enrique Bohórquez de Liguori participo en esta película Fitzcarraldo
en el año de 1982 y don Enrique ya tiene su edad
pero es un gran personaje del sector de Bellvista, Nanay

Voz de Huerequeque

Es que ellos tenían acá contratado pues a...
Mick Jagger
tenían contratado a...
a otro premio Oscar
que se llamaba...
pero cuando fueron al río Camisea
los indios les dieron miedo y renunciaron
y el señor Walter Saxer le dijo al director
que es Werner Herzog
pero que te matas buscando si acá esta
Huerequeque, el puede hacer ese numero
me llevaron a su casa y me probaron
y salió O.K.
Entonces me dieron el papel
pero primero pues me educaron,
me enseñaban los diálogos,

y salió bien, no salió mal

Voz de habitante de Santo Tomás

Él es el mayor de todo el pueblo
el primer fundador

Voz de Huerequeque

¿Qué edad tiene compadre usted?

Voz de habitante de Santo Tomás

noventa y dos tiene

Voz de Huerequeque

¡noventa y dos! yo tengo ochenta y uno
¿Cómo anda la jungla?
el pájaro

Voz de habitante de Santo Tomás

pues si, si!, aquí tenemos un montón...

Voz de Huerequeque

ahora no hay de que se murió el pájaro
un montón de pastillas, tienes el...
se te para, primero te va a dar una comezón en el culo
pero para eso te raspas...
te raspas con raíz de poda
claro ya tu ya tu leche ya no...
chuya chuya... apenas gotitas
¿si o no compadre?
¿cómo anda la?

Voz de habitante de Santo Tomás

No, ya hace tiempo que no hay

Voz de Huerequeque

¡métele la lengua!
¡métele la boca!

Voz de Juan Aricari

¡listo!
¡ya está!
muy bien
ya está...
¿si se han peinado?
van a subir

están filmando
Jaime, Jaime Najar, el primero de allá
Jaime Najar, Enrique Manuyaba
el siguiente un amigo de Milagro
Manuel Fachi
el que tiene varias familias
este de acá no conozco
él tiene acá sobrinos, primos, hermanos
ahí está su hermano, vea
La he visto una o dos veces,
pero...

Voz de Maria Luisa Escobar

Me hubiera gustado tener un CD
para mi
y le llevé s mi hija, que mi hija
ya tiene treinta años
a mi hijo que tiene ocho
entonces ellos vieron la película
y les encantó
Está bonita, me gusta
me gusta ese papel, porque
uno aprende muchas cosas ¿no?
un no habla tanto en esas películas
porque uno va como extra
entonces...se aprende,
se hace como el director pide

Voces de Enrique Manuyama y Ricardo Manihuari

No no, nunca,
hemos trabajado si
ya con todos los actores
hemos trabajado...
pero no nos hemos visto,
yo inclusive no me he visto yo ahí

Voz de Huerequeque

¡Ahí está!
...huy, huy...
¿dónde has sacado eso?
regálame una foto de esas
por favor
¿qué?
esa es la única que tengo de...
¡si!
de Flor
regálame una foto
mira esta...
no me hagas llorar
¿Cómo estás viejita linda?
vieja ¡Flor!

Flor ¿cómo estás?
viejita linda

Voz de Huerequeque

Iquitos era la cuna de una tribu que se llamaban los Iquitos
son indios que se pintaban el rostro con achiote
cara colorada les decían
Este...
los desalojaron a los pobre indios Iquitos
y ellos fueron a parar por el río Chambira
ahí viven ahora actualmente
Vino la civilización
llegó una comisión de la marina
y fundaron el puerto de Iquitos
pero para eso Iquitos estaba lleno ya de caucheros
de gente que...
se lleno de extranjeros
Eiffel construyó la Casa del Fierro
y fue surgiendo poco a poco
Esto se hizo una urbe donde llegaban
barcos de todas partes del mundo
a cargar caucho
Los patrones se llenaron de plata
una libra de caucho era una libra de oro
Pero todo tiene sus pros y sus contras
vino un jesuita, se llevó las semillas del caucho
ya en Indonesia, los ingleses las sembraron
y vino la debacle del caucho
todos los que tenían almacenados
toneladas de caucho
esperando mejores precios
quedaron en la miseria
pero Iquitos fue surgiendo ya
La Amazonía tiene así, pues,
sus bajos y sus altos
Vino la época del barbásco
el barbásco es la raíz de un árbol
que es de acá oriundo de la selva
pero de ahí se sacaba la rotenona
especialmente para matar zancudos
todo eso...
entonces la gente comenzó a sembrar barbasco
primero fue un negocio fantástico
¿no?
entonces las compañías europeas venían
y...
reducían el barbasco
en Estados Unidos, en Europa
lo utilizaban para detergentes, para los insectos
entonces llegó la era del Barbasco
Una era efímera, ¿no?
los que sembraron cantidades enormes de barbasco
quedaron en la pobreza, ya no servía

Pero ya los gringos inventaron el DDT
y el barbasco se vino abajo
unos quedaron ricos y otros quedaron en la miseria
yo he perdido casi como 50 hectáreas de barbasco
no podía sacarlo
50 centavos el kilo de extracción,
y costaba 40 centavos...
mejor era que se pudra
la debacle es así pues, de los pueblos
Vino ya la época de la madera
la caoba, el cedro,
Y aquí había manchales enormes de caoba, de cedro
se explotó sin control ninguno
sin resembrío, se acabó
Entonces vino el auge del triplay
y la lupuna es el árbol más gigantesco de la selva
nosotros por ejemplo en la montaña
no podíamos pasar al lado de una lupuna
entonces de acuerdo a nuestras supersticiones
ese árbol tenía una madre, un ser extraño
que te causaba daño
y siempre te apartabas
pero vino el auge
que madre, ni que lupuna
hacha y machete
y acabaron con todo
otros árboles
y acabaron con todo
ahora se la han metido a la cumala
ya están acabando con la cumala
la selva se ha extenuado
ya...se acabó
se hace triplay de cualquier cosa
traen del río Napo, del río Putumayo
todas esas maderas
algunas triplayeras han tenido que cerrar
por falta de materia prima
y algunos aserraderos,
asierran lo que encuentran
variedades, cualquier palo, le meten sierra y listo
y mañana llega un barco de Rotterdam
viene a cargar madera
pero ya se está acabando eso, pues
compañías enteras que llevan peces ornamentales
a Estados Unidos, a Europa
ya no hay
la explotación es enorme
aviones llenecitos se van de peces de colores
En el Ecuador estaba prohibida la caza
y la pesca de los animales
como el otorongo, tigrillos, lobos y nutrias
acá ya ha estado exterminándose
han tenido que hacer una ley que prohíba ya la...
Los lagartos, antes tu encontrabas acá...

al frente estaban diez, veinte, treinta
lagartos asoliándose
algunos se han quedado sin piernas, sin brazos
otros se los han comido
pero acabaron con todo
los barcos salían llenecitos de cueros
de lagartos, de guanganas, de sajinos
de tigres, tigrillos, nutrias, lobos
yo he sido también un depredador de esos
ves a un indio, le cambiabas
un cuero, por una aguja capotera
la explotación del blanco con el indio
ha habido momentos en que el indio
también explotó, ¿no?
carajo, se acabó
por una cabeza pelada
le daban un cajón de cartuchos
se está poniendo coto a todas esas
aberraciones
ya hay leyes acá que prohíben
la exportación de cueros finos
de animales vivos,
ya no, no, eso ya no
antes, carajo, se iban monos, boas,
lagartos, y a cada boa le metían
diez kilos de carne con cuatro kilos de coca
adentro,
ya no va a vomitar, ¿no?
se iban gordas
llegaban a Miami y ahí las pelaban ¿no?
pero...
ya se acabó eso

Voz de Jorge Vignati

Es que Herzog al escribir el guión de Fitzcarrald
se inspira, en el cocinero, en Huerequeque
entonces en el guión, lo incorpora a él en la historia,
sin pensar que el iba a actuar

Voz de Walter Saxer

Conté a Herzog, todo el personaje de Huerequeque
Y Herzog después, tomo ese personaje
de Huerequeque, con nombre y todo,
y lo hizo un cocinero borracho en Fitzcarraldo

Voz de Zoraida Bohórquez

No le han pagado mucho
pero el ha hecho un papel,
realmente de primera
era un actor secundario
pero, al hacerse la película,

uno de los mas famosos era el

Voz de Walter Saxer

Y para mi es uno de los mejores actores,
en toda la película
a veces más fuerte y más convincente
que el mismo Kinski

Voz de Jorge Vignati

Resultó genial este Huerequeque
creo que Europa preguntaban: ¿Quién es ese actor?
cuando se fue al festival de Cannes
también firmó autógrafos, Huerequeque
¡Gran actor! No sabían que Huerequeque
era la primera vez que actuaba

Voz de Walter Saxer

Es que es un personaje muy original
digamos un conocedor de la selva

Escribe mucho
son experiencias que el ha tenido
en su caminar de la vida

Voz de Walter Saxer

También como escritor, como poeta
para mi es una cosa de encontrar un tipo así
sencillo y muy leído, muy...
tiene una..
un conocimiento muy amplio
y esto es algo raro,
para mi es una mezcla muy...
muy interesante
muy interesante

Voz de Zoraida Bohórquez

Tiene una aspiración de hacer otras películas

Voz de Jorge Vignati

Recitó una poesía
y como se olvidó de la letra
buscó como solución
lanzarse ahí al río ¿no?
Es un poeta que no ha publicado

Voz de Zoraida Bohórquez

El siempre piensa:
“como quisiera hacer otra película,
...un segundo Fitzcarraldo”
le hubiera encantado que algún editor,
que alguien lo escuche a Huerequeque
y le pueda publicar sus poemas
eso es lo que falta, hacer películas
netamente amazónicas

Plataforma Proyección

Texto de Felipe Arturo

H

* * *

En el año 2008 hice un viaje
por algunas ciudades del Amazonas,
mi recorrido seguía historias
de textos y películas,

En ese viaje
llegué a Iquitos,
persiguiendo las historias de
Fitzcarraldo

Fui dirigido hacia un bar
en el puerto de Nanay,
allí conocí al propietario
de un bar,
quién también fue actor
en el filme.

En el año 2010 regresé a Iquitos,
con la idea de hacer un documental.

Le pregunté a Huerequeque
por su trabajo en el cine.

Me contó que fue contactado
con el productor Walter Saxer,
para armar el casco de un barco
en la copa de un árbol,
así conoció al director Werner Herzog,
en el año de 1972.

A finales de los setentas,
Herzog y Saxer volvieron a Iquitos,
para filmar una nueva película
basada en la época del caucho,
llamada Fitzcarraldo.

En el guión había un personaje
con el nombre de Huerequeque,
sería interpretado
por un comediante extranjero.

La filmación tuvo muchos problemas

y el cómico fue despedido,
Huerequeque fue contratado
para actuar como si mismo.
Desde entonces se confunden,
Huerequeque y su personaje.
En 1982 Huerequeque viajó a Munich
para el estreno de Fitzcarraldo,
en Alemania fue recibido
como una gran estrella,
las personas llegan a su bar
para escuchar historias de Fitzcarraldo,
Huerequeque aprovecha estas visitas
para contar otras historias.
En 1988 Huerequeque viajó
de nuevo a Europa,
para actuar en la película
La felicidad comprada,
en la que Herzog
también actuaba.
Su familia guarda recuerdos
de aquellas producciones,
incluso el collar de colmillos,
que usó en las filmaciones.
Sus actuaciones y viajes
fueron de gran influencia,
convirtiéndose, a su vez,
en material narrativo.
Huerequeque también me contó
otras historias de su vida,
me contó que llegó a Iquitos
procedente de la ciudad de Chiclayo,
en 1945,
cuando tenía 15 años.
Cayó en deuda de un señor,
en un yacimiento de oro,
me contó que ganó su libertad
con un truco de cartas.
También me contó vivencias
que transformó en cuentos,
que son intercalados
con poemas que recuerda.
Sus relatos incorporan
palabras en lenguas indígenas,
hablan de migrantes
y personajes mestizos.
Sus poemas y cuentos
abren una ventana,
al mundo de los colonos,
en la selva peruana.
Sus narraciones permanecen
fragilmente en su memoria
y se modifican
cada vez que las cuenta.
Algunas historias

han sido transcritas,
pero sólo unas cuantas
fueron publicadas.
Huerequeque me llevó a la sede
de un semanario católico,
donde le han publicado
algunos cuentos y poemas.
En el año 2013 volví a Iquitos
para continuar el proyecto,
le mostré a Huerequeque
algunas grabaciones,
de cuentos y poemas
que ya había olvidado.
Huerequeque me mostró
las abejas de su casa,
que viven en panales,
que hicieron en la placa,
cada cierto tiempo
Huerequeque los destapa
y saca miel en botellas,
que vende y regala.
También grabamos la receta
del cóctel Huerequeque,
fabricado con siete cortezas
y raíces amazónicas.
Con estas grabaciones,
un archivo construí,
En este viaje buscaba
mi propia voz
y encontré esta voz
que no es la mía.

* * *

Plataforma Mesas

Transcripción de relatos y poemas en la voz de Enrique Bohórquez, Huerequeque

Mesa 1

Oro

En la plaza de armas
me encontré con un muchacho que había venido de
Iquitos, y me dijo -ahí está tu hermano-
-está trabajando por la... está bien tu hermano-
-yo tengo su dirección- y lo llamé
y le dije que quería irme a Iquitos
me pagó mi pasaje y me embarqué
y llegué a Iquitos, a Iquitos

Una agencia aérea, una agencia aérea, tenía aviones
 y hacía viajes a Iquitos, en cuatrimotores
 ya pues me gustó Iquitos
 Ahí estuve con mi hermano
 mi hermano tuvo que viajar a Pucallpa
 y me llevaron a Pucallpa
 hubo divergencias con su esposa
 y la señora volvió a Iquitos
 él se quedó ahí
 era transportista Pucallpa - Lima
 y me dejó en pensión con un señor
 pero como hubo un desbarranco
 en el boquerón el padre Abad
 no entró camiones dos, tres meses a Apucalpa
 y el señor, el dueño del restaurán
 tenía que venir a la Rionegro a trabajar oro
 y me invitó pues, me dijo
 -estas debiendo acá dos meses de pensión
 vámonos, yo quiero un empleado para que cuente
 las latas de material que entran al canalón-
 en total cuando llegamos al Yuyapichi Rionegro
 -ya a ti no, no, yo soy el que cuento
 tu vas a poner cincuenta latas de cascajo
 al Canalón pa' que te ganes tus cinco soles-
 y terminé de peón de él pues
 pero después de poner mi... hacer mi tarea
 me iba a buscar oro
 iba juntando mi oro, mi oro, mi orito, mi orito
 lavando el material, arrumando cascajo
 se hace unos canalones, con unas rejas
 y se... como el oro pesa más se asienta ¿no?
 ay, terminada la tarea pues juntas ese material
 y lo bandejeas, y el oro pues aparece
 en lo del oro uf, cientos de personas pues
 de oreros, patrones con gente
 con diez hombres, ocho hombres
 y yo iba juntando mi oro
 pero mi patrón era jugador
 jugaba y él sabía que yo tenía un guardadito
 de doscientos, trescientos gramos de oro
 pa' comprar mi libertad
 y lo pelaron una noche y me buscó
 pa' que le preste yo oro
 y tuve que prestarle cien gramos
 pues para que siga jugando
 y ahí los jugadores, los patrones, le dijeron
 este cholo, ¿de dónde ha sacado oro?
 ¿cómo le vas a prestar tu a tu peón?
 -no, que él siempre hace sus trabajitos aparte-
 y vieron el oro que tenía
 y me invitaron a jugar
 y como yo sabía bien, el as abajo
 el as arriba, porque ya me lo habían enseñado
 unos mafiosos que viajaban en el barco
 gané, los pelé
 me tiré casi un kilo de oro
 y entonces le dijeron a mi patrón
 de dónde has traído a este sinvergüenza
 este es un pícaro, es un ladrón, es un mafioso

este sabe las mil mañas, ajá
 las mil mañas sabe
 y me retiré, y me vinieron a buscar
 -¿dónde está ese sinvergüenza?-
 total había un viejito que me metió a su cama
 -éste nos ha pelado, éste es un mafioso-
 vieron mi mosquitero vacío
 a este hay que fondearlo
 no me hallaron, vinieron las mujeres a, bailaron
 los llevaron a bailar
 y se olvidaron, tenían oro ellos
 pero yo ya tenía un poco de oro de antes
 al día siguiente, don... mi patrón
 para ya preparar el desayuno
 para ir a trabajar
 -mira don Eriberto yo te debo, pero
 te voy a pagar lo que te debo-
 -no te pre...tu también me debes
 ahí está firmado el recibo de doscientos y tantos
 gramos de oro que te he dado-
 para eso vino un señor que templó
 su mosquitero al lado mío
 al lado del viejito
 pero era un mosquitero enorme, ¿no?
 y vino un señor y lo llamó, -¡Oye Rengifo!
 levántate, lo otro...ha sacado mercadería
 ahí en Yuyapichi por doscientos y tantos
 gramos de oro, porque ha dicho que te conocía
 que tenías una, un, una playa
 que daba diez, veinte gramos diarios-
 -sí, pero cuando yo me he ido...-
 -...¡yo soy el gobernador de Yuyapichis!
 y si no me pagas a las seis de la mañana
 te estoy mandando a Portoinca, preso
 ahí vas a pagar, con la policía-
 Así que lo vi, pues
 era un tremendo hombrazo, carajo
 Rengifo se llamaba, y lo llamé y le dije
 -Señor, y ¿le debe?-
 -sí, pues, pero yo he encontrado
 una linda playa en la quebrada de Gutiérrez
 allá hay oro-
 -si bueno, ¿y si yo le doy la plata?
 ¿el oro pa' que pague?
 ¿podemos ir a trabajar?- -¡Claro!- me dijo
 nos vinieron a llamar y le dijeron
 -Oye Rengifo, levántate carajo, que...-
 -Ta' bien señor gobernador, le voy a pagar
 saque su balanza- le pagó
 - ¿y de dónde ha sacado?- -¿a usted que le importa?-
 mi patrón me llamó a mí también
 -¡ya, vamos a...-
 -¡usted me debe! por qué voy a trabajar?-
 -no, no, no, eso son... usted es un mocoso... que-
 salió el otro hombrazo y le dijo
 -No, tú le debes, así que como le debes
 te voy a quitar una canoa, un canalón
 dos palas, un pico, una barreta-
 -no, no vas a llevar esas cosas-

-¡Pues si llevo! porque ahí está ve,
 tu has firmado este documento-
 y a lo macho agarró, y él se fue por trocha
 a donde el gobernador del Rionegro
 un señor Troyano, ex-sargento de la policía
 y llegó y nos detuvieron, y yo le dije
 -pues señor yo tengo apenas dieciséis,
 tengo dieciséis años todavía
 entonces este señor le ha prestado el oro
 y yo le he dado porque estaba perdiendo
 y ese oro yo lo he hecho
 después de mi tarea
 -¿Qué edad tienes tu varón?-
 yo tengo dieciséis años voy a cumplir
 -Venga para acá, venga señor García
 aún de explotarlo y pedirle prestado
 a este muchacho, esta explotando usted
 a un muchacho, así que antes que lo mande
 preso a Portoinca- -que se vaya, vaya-
 y nos fuimos a trabajar con el señor Rengifo
 a la quebrada, ahí trabajé
 tenía oro, había oro, pues, había oro

Buzos

Pero ¿qué pasa? que cuando llegaba el regatón
 o sea el comerciante, eran dos días de borrachera
 comenzaba con la guitarra y cantaba bien, pues
 y comenzaba la chupa, y a mi me daban
 mis caramelos y mis galletas
 y con el oro que habíamos hecho en la semana
 los cien, ciento cincuenta gramos, pagaba todas las cuentas
 y se tiraba las grandes borracheras
 hasta que yo llegó un momento en que dije
 -no podemos seguir, señor Rengifo-
 pa' que, el hombre era consciente
 -yo comprendo, pero me gustan mis tragos-
 y yo no tomaba, nos separamos
 pero trabajábamos ahí mismo, ahí mismo
 ahí viene el cuento de los buzos
 si yo te escribo un cuento es porque hay vivencias mías
 que las mezclo ya con... aunque no soy literato
 pero, siquiera puedo... ahí yo pues le...
 bajábamos nosotros los días sábados a un pequeño
 caserío donde había tres casitas
 y un señor Olaves, tenía su cantinita
 y ahí pues el otro comenzaba a chupar
 pero había una piedra del tamaño de esta casa
 en medio del río, y yo con una caña brava ¿no?
 abiertas las puntas, yo, el italiano me había enseñado
 la corriente de agua golpea la piedra
 y al golpearla el elemento más pesado es el oro
 que el hierro, cae el plomo, cae el oro
 y el cuarzo se esparce, y el hierro se esparce
 ahí queda el oro, por los costados sale

entonces yo, y así me saqué una charpa de oro
 de siete gramos, entonces yo sabía que ahí
 estaba el oro, pero no se lo decía a nadie
 yo agarré una caña, porque la profundidad
 era casi de siete u ocho grados
 ¿quién usaba esas cantidades?
 entonces yo decía, solo, alguien que pueda, pues
 entonces no llegaba regatón, y el señor Rengifo
 me dijo: -oye chigolito, vámonos a la boca-
 o sea, al río Pachitea, el río Pachitea era
 un caserío grande que se llamaba Portodiaz
 donde había de todo, putería, comida
 tiendas, compradores de oro, que como eso
 los compradores de oro estaban ahí, las prostitutas
 -bueno vamos- entonces nos fuimos
 como llegó este desgraciado ya con su oro
 pa' comprar sus cosas, cantar
 comenzó la borrachera, entonces me dice -Chingolito
 allá más allá están las prostitutas
 vete a pegar tu polvo, tiempo de que... ¿no?
 -bueno pues- le digo -aunque no estoy pito
 pero ya me estoy volviendo pitín-
 ¡y nos fuimos! ¡me mandó!
 pa' que, la señorita me atendió, cinco gramos
 al salir, después de estar con la niña ¿no?
 me choco con una manguera, una manguera grande
 que esto es una manguera
 esta echao, ahí ya la va...
 una escafandra de buzo ¿no? la cabeza del buzo
 está mirando, ahí están los zapatos de plomo
 y acá hay una motobomba, una bomba
 ahí están dos hombres durmiendo
 -señor- le digo -señores, ¡señores!- se despiertan
 -ola señor- le digo -ustedes le...-
 -si- me dice -nosotros somos buzos
 hemos venido del cayado, a sacar un tractor
 del señor Pizarro, porque el tractor
 se ha caído al agua y hemos localizado el tractor
 ya está enganchado, pero al señor Pizarro
 lo agarraron por narcotraficante en Pucalpa
 y está preso, y nosotros estamos hasta la hueva
 estamos surcando por la bondad de esta gente
 pero hace dos días, tres días que no comemos
 ahí más... yo ya pues el asunto... ¿no?
 acá es... ya yo les doy de comer...
 cuabios, tamales, y le digo
 -y pudiesen hacer este trabajo le digo, de...-
 -¿cómo... esto... nosotros?-
 -que vale si... treinta metros, cuarenta metros
 ¿y quisieran viajar con nosotros? conmigo a... al-
 -qué hacemos acá, pues? estamos en eso-
 voy y le propongo pues a... a mi amigo pues
 al señor Rengifo, -¡No!- me dice
 -yo tengo la plata, yo tengo el oro
 yo compro una canoa y les...
 yo sé dónde está el oro-
 -¡Qué!- - mírame esta chapa, cuanto crees?
 vale ocho casi seis... ocho gramos
 de ahí he sacado yo de la piedra que le dicen la mesa

la mesa le dicen, una enorme piedra
 -¡Vamos! ... yo ya no tengo plata
 apenas he comprado mi atún, mis cositas
 mi querocene, mi pos- -¡Que yo tengo
 pa' gastar, compro una canoa y los llevamos
 a los señores estos, llegamos a la mesa
 instalan la bomba, se ponen la escafandra
 esto es así, yo soy el que dirijo-
 pero tengo dieciséis, diecisiete años
 -Mire vea señor, usted entra, retira la piedra grande
 con la barreta pica el material y lo pone a la lata
 cuando la lata esta llena nos hala
 si, si, sube y así- y efectivamente
 entra el hombre, hala, tres cuartos de lata
 le veo pues a la... caen, encima hierro y cuarzo
 aquí está la cu... - ¡Yo soy el que mando!
 ah...yo soy... yo soy el que estoy de
 todos están bajo mi férula- comienzo
 agarro la bandeja, ¿no? comienzo a chapear
 o sea a mover el material, comienzo a bandejear
 por los costados comienza a salir el oro
 y los otros se quedan con...
 y yo le saco el material, le digo
 -señor Rengifo traiga su imán
 para sacar hierro- está el oro amontonado
 los que nunca conocieron oro, pues los buzos
 -¡Dios mio!- dicen -Carajo-
 -así... a ver, voltee el material-
 lo seco, le quito el hierro y lo peso
 setenta y siete gramos en menos de una lata
 setenta... una lata son cien gramos
 en diez latas un kilo, y más todavía
 en ese momento llega un maldito regatón
 a parar en la tremenda piedra
 en la proa un bidón de cachazas
 hoy...y pu... y comienza la borrachera
 de esos hijos de puta, carajo
 -¡Trae acá el oro!- -¿Cómo que trae el oro?
 yo soy el...- -Tú, pedazo de mocosito
 hijo de una gran puta, caga leche, carajo
 ¿vas a mandarnos a nosotros?
 vaya usted carajo, trae eso-
 -pero yo soy el que les está... yo soy...-
 y me botan -No, aquí nosotros, ¡tu no!
 el único socio aquí, es el señor Rengifo
 ya están borrachos -y lárgate ya...
 que te tiramos una pateadora-
 -pero yo les he traído.. yo les he... yo
 yo he conocido esto-
 -¡Vaya carajo!- -yo me voy a mi tierra
 carajo, al cayao, me compro una lancha pesquera
 con sus redes, el otro, le compro su casa
 a mi pobre vieja que vive en una covacha de...-
 -ya está millonario-
 ahí estaba el oro
 -pero- -lárgate de aquí hoy pedazo de cagaleche
 carajo, antes de que te agarramos a patada limpia-
 me botan de las piedras
 me voy a donde mi compadre

me pongo a llorar ya pues
 -Muchacho... cómo es...
 y me dice no te... compadre- me dice
 -Hay castigos que llegan del cielo
 y hay maldades que se pagan acá-
 chachanos coca -pero ¿que voy a hacer?
 mira tu compa, yo les he traído y he gastado
 he comprado las canoas, he pagado la plata
 les traigo los víveres...-
 comienza la borrachera o viene un verraco baile
 el verraco baile es el que se baila
 entre hombres pues, suben ya...
 todo el equipo queda en la piedra
 y sigue la... el regatón también
 estaba vendiendo, lleven una caja de pisco
 cerveza, una borrachera espantosa
 pero ya en las cabeceras estaba tronando
 y en esas cabeceras cuando truena
 es que hay lluvia allá, ya se viene
 una creciente ¿no? entonces nosotros
 conocedores, halamos nuestras canoas a la altura
 y pues no tronaba mucho ¿no?
 comenzó una lluvia intermitente
 y al amanecer se oyó no más
 que venía un ruido intenso, inmenso
 venía un muro de agua de cuatro cinco metros
 llenos de piedras y de árboles y de todo
 que chocó contra la mesa, contra esa piedra
 los otros en una tranca, ni oían
 todos corrimos a la altura, cuando terminó
 de día ya, la mesa ya no estaba
 la piedra ya se la había llevado el río
 esa enorme piedra, un castigo de Dios
 y se había llevado todo el equipo de los buzos
 ya se jodió...
 cuando me fui a despertar -somos ricos carajo,
 compadre, vamos a... - tenían las botellas de pisco
 -sí, son ricos, bien ricos son ahora- les dije
 -lárgate de aquí cagaleche, carajo, salao de mierda-
 -vayan a ver su-
 bustas solamente había un pequeño cascajal
 donde había estado esa enorme piedra ¿no?
 y no había nada carajo, en una...
 la cabeza del buzo estaba amarrado
 con su mai... toda chata
 bustas, ahí fue el lloro y el crujir de dientes
 dice la biblia carajo
 y lo miran al pobre regatón
 por este desgraciado que ha venido
 con esta cachaza, lo agarran a patadas
 una pateadera, el otro era de la región ¿no?
 corre al monte, corrió al monte
 ¡lo siguen! ahí se jodieron
 porque si tu no sabes andar en el monte
 entras diez minutos adentro y ya estas perdido
 hasta ahora los están buscando, ¡sí!
 cuando estaba en el ejército ha venido mi ahijado
 de allá pues, y le digo -¿qué?-
 -los mitayeros cuando van al monte

los oyen a los... a los chalacos esos, buzos
que gritan "somos ricos, somos ricos"-
sus almas pues ¿no? el regatón ha salido
¿no ves que era de la región? la ambición ¿no?
le digo -¿cómo es?- le digo
el señor Rengifo con su guitarra...
-No- le digo -no te ayudo en nada-
yo tenía la... no tomaba... trabajaba duro
y yo digo pues cómo es ¿no?
carajo, a veces no, hay cosas que
tu lo cuentas... por eso yo lo cuento
¡no! yo lo escribo... trae unas
yo lo escribo como cuento
se llama "los buzos"

Chola fiel

Hemos llegado a Porto inca
Porto inca era un.. en la entrada del puerto
una tienda de un millonario
y arriba, subiendo ¿no? estaba el caserío
Porto inca era, distrito, del departamento de Pasto
y, me dejó cuidando las cosas
y el subió a jugar, porque jugador era
a jugar con los peones, con los otros peones
a tomar sus tragos... tomaba
y ahí llegó pues una mujer
entonces la gente vino al puerto
trayendo a una mujer
le habían cortado la cabeza
le habían tirado un tiro en la cabeza
el hombre que quiso violarla ¿no?
ese hombre vivía con su hermano
en la selva, trabajando Chiringa, o sea caucho
cuando la cuñada se bañaba pues
era hermosa la mujer
el cuento ya dice así ¿no?
le veía sus piernas, el busto... se llenaba
y él estaba loco, tenía una hija
eso yo lo he dicho ya pues
pues, eso de la hija si tenía ¿no?
y la trajeron, como una tarta carajo
y le cocieron la cabeza, y al desgraciado
que se había tirado el tiro en la cabeza
pro ella prefirió la muerte antes que la violen
y le falte el respeto a su marido
prefirió la muerte, y al otro lo col...
lo agarraron pues con una sogá, lo colgaron
del pescuezo y lo halaron por toda la...
como un perro
ahí le dije, yo te voy a... algún día
que yo pueda escribir, si Dios me dice que
te voy a a hacer un cuento
de ahí viene ese cuento, Chola fiel
y después que se publicó le había

cumplido con mi promesa, porque
 a lo último dice, hay mujeres blancas
 que no aflojan, pero cholas también lo hay
 la otra qué carajo va a la paloma
 pero el otro lo... la... porque no quiso
 se aferró a que no le baje el calzón
 la mata, la degüella
 eso fue en el río Pachitea
 y la balsa bajaba
 quería un peón, boga, así pues...
 ahí digo pues, y bajaba la balsa,
 con un cholo carajo, y me dijo
 si usted quiere un boga que conozca
 el río palcaza, el cholo fulano ese se conoce
 carajo como la palma de su mano el río
 te baja con remos de tiro
 y él guardaba, un tipo locuaz, que era raro
 y bello, que era raro y ...
 con sus partes en el hablar
 nos decía en la balsa, bajando por el río ¿no?
 -yo dormí en el Tambo, y cuando esta...
 oí un grito espantoso, me levanté sobresaltado
 y lo ví al boga a don José, sentado
 en la chumacera del remo, acariciando su perro
 y le digo, don jo... ¿quién ha gritado
 de una manera tan espantosa? en media selva
 porque el grito en la selva, más el eco
 lo vuelve carajo...
 "no es nada mi patrón me dice
 no es nada" y me eché otra vez
 y otra vez oí el maldito grito
 que me hizo levantar carajo
 y fui y lo agarré ¿quién?
 y ahí pues llorando me dijo
 "jume patrón" me dijo
 le he dado un siricai, un cigarro
 con que el humo el tabaco espanta el miedo
 y a los tunches, tunche es el muerto
 ¿pero de quién es ese grito?
 según todos los que vienen
 es el grito de la Peta
 y todos los que oyen dicen que esa mujer
 que salvando su vir... su honor
 prefirió la muerte-
 y ahí comienza a contar
 bueno, ahí viene el cuento ya
 ahí dice pues el hombre llorando, me dice
 -patrón, así como hay blancas que no aflojan
 o sea que no... cholas también lo hay-
 pero no sabía que era su hija
 ahí me dice -y esa chola que grita y llora
 y se desespera en la inmensidad
 era mi única hija-
 llorando ¿ah?
 entonces digo, lloró él, lloró la selva
 yo también lloré, pues soy más llorón yo que
 cojudo he salido yo

Indio malo

Ahí te cuento del indio que me viene a matar
pues ¿no? se llama indio malo
cuando me va a matar
yo cuando he sido militar, he sido...no permitía
que no le toquen a mis subordinados
nadie le puede pegar, anteriormente
en el ejército pues se agarraba a los muchachos
se les enseñaba los reglamentos a patada limpia ¿no?
nunca permití, y había un indio
que era pues cruce de español con indio
con Chapra, "Índio bonito" le decían
en el ejército, un adonis carajo
un metro ochenta, el coronel al lado de él
era una caca, carajo, el general
¿qué mierda vale esa porquería?
rubio carajo, champa pecho como dicen
pero tenía las orejas huequeadas
eso era lo que lo jodía... "Índio bonito"
pero era un hombrazo carajo
y yo siempre lo defendía pues...
él es el que me quiere matar
viene ese... enorme
puta ahí me cuentan pues
como la cabra volvió al monte
se llama "Indio malo" ese cuento
en parte que he vivido yo
porque cuando me quieren matar lo otros
con su carabina, él viene en su canoa
y dije -no, no lo maten, yo lo voy
a matar con rejón- rejón es una vara
de una madera dura, y en la punta
lleva una lanza ¿no? te atraviesa
y cuando él me va a matar ¿no?
cierro los ojos y digo...
-pues ya pa' qué me quiere-
en lugar de sentir, me abraza y me dice
-mi sargento- Chiclayano me dice
yo soy Chiclayo, -mi sargento ¿no te acuerdas de mi?
yo soy el indio bonito, el que tu defendías
de las pateaduras de los cabos y sargentos, mi sargento
-¡quite! ¡estas llorando! cómo llora!
-yo soy Toronchoro- se lava la cara, se quita
la tahuatana, ¿sabes? un adorno de plumas de tucán
-mira, soy Guillermo Guerra, Toronchoro
el que tu le defendías de las pateaduras
mi sargento- -¿que qué?-
comienzas a orinarte y a cagarte pero despacito
pues el miedo es así, es increíble
y mi compadre me decía pues llorando
que estaba en el lado, decía
-recién nos hemos salvado compadre-
porque cada que, cada, le entraba un poco
de caca a la boca, estaba cagado de miedo ¿no?
él pues me cuenta cómo la cabra doblo

al monte pues, ahí dice el cura
-No... si yo cuento esto, si es público
me dan de baja, me dan carajo, ocho años
de encierro en el vaticano, en las mazmorras
porque ahí dice me cuenta -puta, la hembra
que yo quería, se huyó con el almacenero
yo la seguí porque la amaba, la quería
y la esperé en un barranco,
y mis sobrinos me llamaron
y me dicen "está bajando una balsa"
una balsa es unas topas de amarrar
y hay una cosa que se baja y se sube
bájate tío, yo baje y tenía mi canoa escondida-
entonces el va a la canoa escondida, la ve
y se esconde dentro de las ramas
los gramalotes que quedan y él dice
-y como si el Sacharuna, el alma del monte
quería castigarme, la maldita canoa traca
se ataja en donde estoy yo escondido
y oigo los lamentos, gritos, súplicas
llorosa, lloros... yo no me atrevía a abrirla
no me atrevía a abrirla, pero sabía
qué pasaba, hasta que por...
temblaba carajo como caña brava
azotada por el viento, pero al fin me atreví
y abrí, y lo que vi, jamás olvidaré mi sargento
porque era esta hija de puta que desnuda
sentada sobre el cachero suplicante le decía
que no le mame las tetas,
que se las muerda porque así
se sentía más satisfecha, y este desgraciado
se las mordía con fiereza, haciendo
que entre gritos de dolor y de placer
le mamase la pinga, y entre mamadas
y chupadas, le decía que por atrás
le gustaba más, y este hijo de puta
cambiando de hueco, carajo
cambió de hueco carajo
y en el paroxismo del placer
no sabía qué hacer, por último salí carajo
todo lo indio que tenía, porque indio era
mitad indio ¿no? todo lo indio que tenía
salí, y ellos en un abrazo apasionado
no se dieron cuenta de que estaba a su lado
y he agarrado el rejón y lo atravesé
al desgraciado, ella desnuda y despavorida
corrió hasta la popa de la canoa, muda
él quiso hablar, pero solo borbotones
de sangre le salieron, y ¿te cuento una cosa
mi sargento? que entre la sangre le salía
de la boca, leche le salía del pájaro
porque así es que se muere,
ese ahorcado se vacea,
eso más me indignó carajo, y voltee la canoa
puta y llegaron las Payas
teñidas las aguas del río de rojo
el olor de la sangre atrajo las Payas
que vinieron y lo destrozaron, era tanta la carne
que entre ellas se mataban

la hembra pegada en el borde de la canoa
 me decía que mi oro y mis ahorros
 estaban en el bote, no me importó
 la halé y llevé a la playa, llamé
 a mis sobrinos... y agarré el machete carajo
 cuchillo, y le hale el clítoris,
 se lo corté carajo, lo boté al agua
 ya habían llegado las malditas payas
 que comenzaron a comerse la lengua de...
 -ah, así que no te gustaba que te mamen las tetas
 sino que te las chupen... que te las muerdan
 pues ahora te las voy a cortar
 vas a ver las payas que ni siquiera
 huesos han dejado de tu marido
 de este cachero- vas a ver
 y cuando le iba a tasajear las tetas
 mi sargento, más pudo el amor que sentía por ella
 y la perdoné
 la traje a donde mis brujos ahí mis brujos
 le doblaron el talón para que no vuelva jamás
 con sus familiares, eso es un rito
 de brujería ¿no? que le doblan el talón
 o sea entre, no... sino que ella
 ya no conoce el entorno
 y ahí la ves.. putero
 el cuento es largo
 pero es lo que me había pasado
 entonces yo ya lo...
 después ya pues...

MESA 2

Y la Bruma

Y la bruma del amanecer con los tÍbios
 rayos del sol, poco a poco se disipó ¿no?
 y entre vellocinos de níveo color
 verde, exhuberante y bella la selva apareció
 la fauna alborozada le dio la bienvenida ¿no?
 el viento con su largo... le acarició su larga cabellera
 y el río esa líquida carretera
 rumoroso y serpenteante, amoroso besó
 su boscosa rivera
 todo era fácil de pintar
 ya que la madre na... magnánima... la ma....
 a mano llena la derramaba con presteza
 y con la fresca brisa de la tarde
 las aves, entre el añoso bosque
 que airoso se mecía
 entre la eterna serenata de insectos y batracios
 así sigue ¿no? llega un momento
 en que la misma poesía te dice
 que ya esto se acabó
 y la bruma del amanecer poco a poco
 y entre chica... grandes chacras y carboneras
 una tierra calcinada cubierta, de chamuscados
 tocones y de negros tizonos apareció

era todo lo que quedaba de ese pedazo
de esa selva, verde, exuberante y bella
ah, pero el río los animales y el hombre
condolido de su terrible sino
por ella elevaron sus preces al cielo
y desde allá se oyó una voz que decía
-Selva hija mía, hoy te prometo
que no está lejano el día
en que hombre de sabio razonamiento
dictarán leyes que acabarán con tu terrible tormento-
y al oír la divina promesa, se alegró
la selva, el río, los animales y el viento

Amazonas

allá donde el gélido viento azota
las pétreas cumbres de los andes
hay una silente laguna
muchas fueron llamadas, pero
solo una la escogida para ser
del todo poderoso señor monarca de los ríos
su cuna
era del Amazonas
se arrodillan ante los pies del supremo
y suplicantes le piden que la larga y osada
empresa que va a comenzar lo ayude
de sus amigos la puna, el icho, la llama, la alpaca
la viscacha y la vicuña, apenados se despiden
y entre riscos, precipicios y cañadas
tumborosos discurren, con el agua de los
deshielos, de las chorreras y numerosas quebradas
va creciendo poco a poco,
va creciendo más y más
así deja la serranía
pero en la montaña, impetuoso va
oh señor de los ríos, ya no eres
el niño imberbe que saliste
de la silente laguna, no
ahora eres el adolescente fiero que ora acá
ora allá, va sembrando la destrucción y la muerte
y oro, plata, rocas y vidas
trituras, pulverizas y matas
y cantando la canción de los fuertes
entre el verde follaje va
ese es el Amazonas
es largo, esa poesía es larga
poderoso señor todos te rinden pleitesía
menos la granítica montaña que allá
en la lejanía impávida te espera
para cerrar el paso a tu victoriosa travesía
y sabiendo eso, por más agua clamas
y en tu ayuda llega, el Nieva, el Cenepa
y el caudaloso Santiago, los que generosos
sus aguas te entregan, enchido tu cause
te llenas de coraje y presto te lanzas al ataque

pero la granítica montaña se ríe
de tu brutal arremetida
te desesperas, gritas, pero te acuerdas del supremo
y lloroso te arrodillas y le pides que
por última vez te ayude
y el poderoso señor ordena
que se abra la montaña
y por esa horrenda brecha
donde a cada instante la muerte acecha
vencido y humillado pasas
así llegas a Borja, ahí
las bellas y fieras guerreras
las amazonas, por tu épica hazaña
su más preciada joya te entregan
la selva, inmensa, verde, exhuberante y bella
y al unísono exclaman -poderoso señor
monarca de los ríos, desde hoy te llamas Amazonas
todos te rinden pleitesía
pero
llorando pasas
y te dije “oh poderoso”
ya no eres el niño imberbe
que saliste de la silente laguna, no
ahora eres el anciano reposado y bueno
que arrastrando tus blancas cabelleras
formada por copos de espuma
vas cantando aleluyas y loas al supremo
poderoso señor, cuando a tus orillas
gráciles palmeras agitando sus hojas
te dicen adiós todos nosotros los que
a tus orillas moramos
un feliz viaje te deseamos
amazonas, poderoso señor
monarca de los ríos, bendito seas
ese es para el Amazonas pues ¿no?
poderoso señor, ya no eres el niño imberbe
que saliste de la silente laguna, ni
el adolescente fiero que ora acá ora allá
iba sembrando la destrucción y muerte
ahora eres el anciano reposado y bueno
que arrastrando tu blanca cabellera
formada por copos de espuma
vas cantando aleluyas y loas al supremo
poderoso señor, monarca de los ríos
bendito seas, ese es el Amazonas pues ¿no?

El abuelo

“El abuelo” escribí este poema como recuerdo
para mis adorados nietos José y Alexandra
el abuelo, de pelo cano y de lengua barba
en su vieja y querida mecedora, se mecía
con sus ojos nublados por los años
absorto, contemplaba, a unas
nubes blancas y lejanas

-a las que el viento arrastraba sin ganas ¿no?
 ¿qué mas sigue?- a ese pedazo de tierra
 que a la selva robé -que a la selva robé
 ese pedazo de tierra que a la selva...
 y qué más?- y que a punta de sudor de
 hacha y machete desbrocé
 -ta' bien ta' bien ta' bien, sigue no más-
 y de ello una bonita hacienda quedó
 donde pastaba un hato de ganado bien cuidado
 entre árboles frutales -tales-
 que esperanzado sembré
 aunque sé que de tristeza me llenaré
 cuando la vea abandonada cubierta
 de hojuelas -juelas- de chicas
 de temidas cortaderas -cortaderas
 y de numerosas maletas, sigue no más...-
 y con una mueca de dolor
 acongojado dice, pero aún así la quiere ver
 -sí, aún así la quiero ver-
 el abuelo intranquilo duerme
 y entre sueños oye chirridos -¡cantos!
 sigue pues...- y mugidos -gruñidos, cacareos y ladridos-
 los que a diario oía -oía
 cuando en esa casita de techo pajizo
 y de pona batida el cerco y el piso, siga pues-
 con los suyos gozoso vivía, entre sueños la ve
 -derruída- cubierta de lianas
 y al verla así de la cuenca de sus nublados...
 -de sus ojos, nubados ojos- gruesas lá...
 -gruesas lágrimas resbalaban-
 las que generosas sus arrugas mejillas mojan
 -sus arrugadas mejillas mojaban-
 y el abuelo asustado despierta
 le falta el aliento, balbucea, cierra los ojos
 suspira, agoniza, y con los estertores
 de la muerte -de la muerte-
 su cuerpo queda inerte, así pasan las horas
 llegan los nietos, lo llaman, lo abrazan
 lo besan, y al no tener respuesta
 asustados gritan, "mamita el abuelo está de frío
 no respira, no contesta, está yerto,
 parece que está muerto"
 y el alma del abuelo a horcadas
 -a horcajadas- horcajadas
 sobre una nube que pasaba apenada
 miraba a todos los suyos que lloraban
 lo abrazaban, ah
 pero el viento condolido por lo sucedido
 lo acarició con su fresco aliento
 y generoso en sus brazos lo lleva
 a la morada del juez supremo
 donde el magnánimo señor -señor-
 para juzgarlo lo espera
 hace muchos años que falleció el abuelo
 eso porque fue bueno y supo amar
 porque lo suyo sin mezquindad supo dar
 y las ofensas perdonar, el abuelo
 en el recuerdo de los suyos por siempre vivirá
 -ah! tiene que vivir... si he sido bueno

no he sido malo-

La selva y el viento

Y se oyó un tronar lejano
y al rechinar el relámpago iluminó a la selva dolorida
a la que el viento con sus largos dedos
le acariciaba su mustia y desgredada cabellera
y qué no le decía -Selva hija mía, hermana mía
en tan poco tiempo que no ha llovido
tanto has envejecido, si, mucho envejecido
pero al pensar en los míos, el hombre
y los animales que hubiese sido
si una débil chispa hubiese encendido
las hojas secas que en mis plantas yacen
¿pero el hombre? esa mierda que más te odia
y te destruye, ¿y aún así lo quieres?
si, aún así lo quiero y lo perdono
ah, siempre fue... siempre fuisteis buena y generosa
y por eso le ordeno al rayo
que con su fusta de fuego azote
las negras nubes que el cielo cubren
y ellas con el agua bendita que cargan
laven tu cabellera marchita
y se oyó un tronar lejano y cayó la lluvia
se alegró la selva, los animales también
per esa mierda que se... que nunca está contento
que se llama hombre, entre la orilla del río
y el bosque, maldecía con rabia
a Dios, a la lluvia y al viento
y el viento al escuchar las maldiciones
lo acarició con su fresco aliento
y qué no le dijo
-hombre, yo te perdono
porque en el libro de los tiempos
escrito está, que si al que te odia lo quieres
y al que te injuria perdonas
bendito serás-
y el viento lo volvió a acariciar
con su fresco aliento, y se alejó diciendo
-hombre, cumple con los mandamientos
en el libro de los tiempos
y por siempre bendito serás-

Lucerna

Lucerna...
le digo, conozco porque hace... cuando yo vivía
en achi... un achaque... ¿no te digo
que yo cree la ropa de los astronautas?
si, cientos de moscos, de mosquitos

cultivando tu arrozal, pero yo he sido siempre
 la persona de que, he sido, digamos este...
 recibo con cariño a las personas
 y mi tambito, mi casita, siempre llegaba gente que...
 no había nada que comer carajo, mata
 matas aunque sea carajo, una gallina
 aunque esté ovando, pues que le dé diarrea pues
 y dejaron una revista que hasta ahora le tengo
 una selección que hablaba de la ciudad
 de Lucerna, Lucerna, lo leía, Lucerna
 no tenía más que leer
 sin pensar ¿no?
 estoy en la chaza hasta la hueva ¿no?
 que voy a ir a Lucerna... ahí está el
 como es ¿no? inclusive yo ya le había hecho
 hasta una poesía a Lucerna
 y luego los cholos que se quedaron conmigo
 -si pasas por Suiza, Lucerna visita,
 idílica ciudad de la que jamás te olvidarás
 tierra de hombres valientes, trabajadores y honrados
 y de mujeres bellas de _____
 tierra de verdes montañas de canosa cabellera
 donde empacén vacas y ovejas, haciéndose
 napsus en cerros, entre el ulular del viento
 y el graznido de los cuervos
 tierra de cantarinos arroyeros
 que alegres discurren, entre perfume de flores
 y olorosos pinares, hombre, adorada Lucerna
 cuándo veré a la ciudad vieja
 con sus empedradas calles
 y sus barrocas iglesias, y al río Reus-
 y yo qué putas sabía...
 con sus viejos y en.... puta
 el río reus tiene unos viejos, de tablas pues
 ahí tienen fotógraf... cuadros, de Van gogh, de...
 adoran ese maldito puente
 y sus madrugadores pescadores
 y sus blancos y arrogantes cisnes
 y sus patos mandarines
 a los que los cagué, porque me cagué
 en el puente y los envenené
 se murieron carajo, caca de cholo
 no comen pues a diário
 y estuve ahí pues ahí
 y quise hacer mis necesidades
 y hay un puente pues en el río
 y me bajé al puente y me pegué
 una surrada ahí, puta y al día siguiente
 los gansos estaban... los patos muertos
 y eso es un tesoro de ellos
 averigua que han comido estos... este veneno
 caca de cholo...
 tuve que embarcarme, pa' que... me estaban buscando
 me revisan el culo me encuentran...
 pero increíble ¿no? ellos adoran pues ¿no? sus
 y les hice su poema, y dice y cómo
 pues hace años, no conocía
 pero ya la poesía estaba hecha ¿no?
 y adorada Lucerna

bella como tu ninguna
y por lo mucho que te quiere
hoy te prometo doquiera que esté
y como esté, jamás te...
bonita es Lucerna
cuando yo estaba en mi chaca
cultivando mi arrozal carajo con mis tabancos
de madera, matando tábanos y zancudos carajo
yo ya conocía

Quistococha

-Quistococha, joya preciosa
Enrique Bohórquez de Líguori
cuando por vez primera
y esta ubérrima tierra-
¡si! ¡si!
-con su joya preciosa, el lago de...-
...toco
-deja de dudar-
¡dejé de dudar! de que el paraíso existiera
y he... si ya pues...
y entre dudas
y vacilaciones me pregunté
¿es cierto lo que mis ojos ven?
-y parece desde que el infinito-
alguien dijo
-no dudes de lo que ves-
porque lo que tus ojos ven
-es muy parecido al Edén-
al Edén
-Quistococha, pedacito de selva
que en tus entrañas atesoras toda la fauna
y la flora de esta inmensa Amazonía
lago de frescas y límpidas aguas-
límpidas aguas
-que son las delicias de alborozados bañistas
los que gozando plácidas playas, ríos enteros
con bares y restaurantes para los gustos
más exigentes, Quistococha, lago de paradisíaca
belleza, son tus amaneceres de cambiantes
helajes, el preludio de bulliciosa alegría
y por la llegada de un nuevo día
los Cocobonos...- Si
-...choros, Ichicos- Pingüichos
-Frailes, Maquizapas, y Machingu
aullan, gritan y chillan por los frondosos orillos
aquí en las aves, que rinden pleitesía- ...tesía
y silva el Piuri- ¡el Piurí! -la pangana-
la panguana -el Yuto- el Yútira perdiz
-a la vez boa- ¡Boa pisco!
-Victor fia, soldaditos y el suisui- el suisui
parlotean loros, guacamayos y pingüichos- y pingüichos
-grazna la Cocacunga- las garzas
-el Paujil- las Chancho y el paujil

-los Chanchó, se oye el canto de las cuiacuias
 corocoros y uijinchos, y por...quebradas
 el cantarino de los Nunchalas- de las unchalas
 que lindas las unchalas -mientras bandadas
 de garzas blancas vuelan airosas entre...-
 entre tus aguas y el cielo azul
 -lago lleno de arcanos- ¡Arcanas!
 -...y de embrujadoras ninfas, las que
 con mágicos pinceles pintan el cielo
 de radiantes amaneceres e inolvidables atardeceres
 tardes pintadas de nubes errantes y de fresca brisa-
 -y de mirada de peces estrepitosos-
 bulle...
 -entre palizadas, remolinos...- y correntadas
 -y correntadas-
 -¡ah! pero entre ellos hitos y juguetones palches-
 claro -trofeos, lobos, lumpias y saltones- y saltones
 -felices chapotean, mientras las vacas marinas
 entre verdes gramalo...-tales
 perezosas ramonean
 -en el lago reina beatificante, silencioso
 nada perturba esa quietud que invita al recogimiento
 pero de repente, el ronco mugido del toro-
 ¡Toro pisco! mu... hay un toro
 -los gritos de conoconos- los conoconos
 -choinas y tocones, son los que rompen
 la quietud del momento, y entonces
 se oye el melancólico cantar de la mangüis
 y Bancauis- Bancáuis
 -de tuwaios, de ayaymamas- ay ay ma ah ah mama de
 -de baucares, tucanes, alcaldes y monteyes
 de gramaloteros, manacarácocos y trompeteros-
 y trompeteros - y en las ramas de los añosos ce...
 ¡cedros! -tri...- ¡trinan alegres! los tiguacuros,
 orotouaguis y flauteros, y cuando ese
 himno a la vida llega a lo más profundo
 del bosque, donde el Otorongo, el fiero animal
 tiene su cubil, al oír ese himno, manso
 ronronea y maúlla feliz, selva, selva bella
 señor la más bella que pudisteis crear
 -Quistococha joya preciosa-
 ¡claro! -
 arrivederci... no... no vamos a...

MESA 3

Awara

En la selva hay tantos, mitos, leyendas, cuentos
 cosa que yo siempre digo
 a veces unos... en el interior de la selva
 ves y oyes cosas, que te preguntas
 entre dudas y vacilaciones
 -¿es cierto lo que veo y lo que oigo?
 ¿estoy viviendo en este, en este siglo de los microchips
 de las computadoras y los viajes?
 o estoy viviendo en la época del medioevo

que entre conjuros y aquelarres de brujos y hechiceras
 de las profundidades del averno sale carajo
 el de los siete nombres a tener relaciones
 contra natura, y después de pegarse
 sus buenos polvos por culo
 los marca con sus tres seis en la nalga izquierda ¿no?
 tu ves acá, pues, cosas, carajo
 cierto es, ¿cómo es?
 y uno que anda solo
 yo he andado solo por las selvas
 días y noches enteras
 y yo soy muy acucioso
 gente que...
 pero cómo... ¿es posible?
 como vas a pensar tu... tu que
 que acá, esta isla que se llama Yanamono
 por qué se le... porque hay un mono, un hombre
 barbudo y peludo
 y si tu confrontas y ves las cosas
 tu te das cuenta de que en Estados Unidos
 a eso le llaman Pie grande, y en el tibet
 le dicen el Yeti, y en la China
 ahí estoy viendo yo un programa
 por canal de...
 hace cinco mil años antes de Cristo ¿no?
 en la chi... en las provincias de Yunan
 ya se conocía a este hombre
 que andaba en el monte, pues, era un hombre, pues
 ¿sabes cómo le llamaban? el Yeti, en chino, Yeti
 nosotros acá, nosotros le de... en Cocama le dicen
 el Awara, acá hay ese animal
 yo lo he hallado en el río Ungumayo
 solito con _____
 es un hombre, pero es un mono
 cosa curiosa
 tenía que ir a ver unas caobas
 una restinga y tenía un matero
 matero es el hombre que conoce la selva
 y que por... hasta por el reflejo de las hojas
 sabe, este es caoba, este es cedro, este...
 se llamaba Arturo Dávila
 _____ y ahí oímos pues que comenzó el hombre
 -¿qué es?- le digo -Arturo-
 -Henrique... no sé-
 pero hay pues un renaco, o sea un
 el mono se paraba pues, así...
 tremendo hombre
 y yo tengo una uinche teca, él tiene una
 esteven y yo tengo un paquete de cartuchos
 -¡Métele bala carajo!- le digo
 -¡Mete, sino!...-
 entonces me... no... que
 a un rato otra, la hembra dice
 también -¡métele bala!-
 -No- me dice -demonio es- me dice
 -¿cómo que?- -Awara es- me dice -ese es dem...-
 antes de que terminara yo ya estaba
 sentado en la popa de mi canoa
 temblando carajo, con mi red _____

acá también se las... en el río Mamón hay
no está en todas partes
para la ciencia ¿no?
pero en Estados Unidos se le llama el pie grande
inclusive hay fotos, yo he visto fotos
de él en televisión
grande, alto, barbado
en él, en el Tibet tenemos al Yeti
el hombre de las nieves ¿no?
y acá en la selva, acá, los cocamas
le dicen el Awara
es que hay una isla que se llama
Yanamono, en quechua, Yana es negro ¿no?
mono negro, y es una isla grande, inmensa
por ahí le ven que anda
son cosas de la selva
pues tu le cuentas a un científico
carajo dices... no, este es un mentiroso
este es un Yuyalpa, en quechua
Yuyalpa es mentira ¿no?

Alpen express

Me voy, y este hijo de una buena señora
me ha embarcado en el Alpen express
de Florencia a... a... Múnich
ya sabes dónde me ha... me ha...
¿en qué clase me ha puesto?
en clase de primera
¡en el Alpen express! de primera
generales... que hago yo carajo con mi...
con mi... el otro habla alemán
y ha venido el... el Alpen express
tiene un vagón de... un comedor especial
con todas las elegancias, entonces ha venido el
a hablar el camarero -la cena está servida señores-
en castellano, en alemán y en
estoy al lado de... ¿qué puedo hablar yo pues?
se han ido a poner pues sus frac elegantes
las mujeres carajo con unos... unos collares
al Alpen express? pucha, yo que hago
con mi... mi pe... todos viejos... todos...
este desgraciado de Walter me ha metido
en este lío con... lo he agarrado a patadas
así que me ido ya a lo último pues
me he sentado en una mesita pues ¿no?
la mesa, elegante, con flores y todo, ¡cubiertos!
que iba a saber yo esos holandeses cómo comían
yo con mi cuchara y mi tenedor
lo he llamado a un mozo, italiano que habla...
-ven acá, mira, te voy a regalar veinte mil libras-
¿tu sabes lo que es veinte mil libras? ¿ah?
-pero me vas a indicar cómo
voy a comer acá bien, como cómo
qué voy a pedir y que voy a... ¿ya?

tu me diriges y acá está la tuya, ¿ah?
...esos italianos - este tenedor es pa' que
comas el postre, este es este por acá
el otro es para que comas esto-
-¿qué voy a pedir?- -tal cosa-
-¿y qué vino voy a...?- -tal vino-
-trae!...- y había un borracho
me está mirando el borracho con su señora
-¡salute!- me decía, qué le voy...
total me manda su tarjeta, que si puedo
acompañarle a su mesa, la hembra
un tremendo rabo, más borracho que yo
le digo -oye ven acá, mira, este señor
me está mandando estas tarjetas
quiere que me vaya...- -éste es
el representante de la Fiat en Múnich
es un hombre muy rico-
- pero cómo... y yo... si yo no tengo tarjeta
dame una servilleta porque qué mas?-
po, y no acepto estar en... ven a mi mesa
ha venido con su señora
hablaba castellano el gringo ¿no?
y yo tenía el... puta, las mujeres elegantes
los hombres de saco, ¿ese que se ponen acá?
pero los borrachos son los borrachos
los borrachos joden todo
y la orquesta en el salón de la orquesta
y se tocan pues, una cumbia colombiana carajo
y yo ya estoy entre... entre pisco y nazca
la agarro a la vieja -venga acá carajo-
como ellos también bailan...
y yo soy el que le... ajá...
puta y comienzan a halar
hemos llegado a Alemania en una borrachera espantosa
¿que ve?
y el otro -¿y mis veinte mil libras
que me has ofrecido?- -huevón y lo que
te has chupado también, todo
lo que has robado...-

La odisea de los tiroleses

yo tengo un proyecto para
tengo el argumento para una película grande
que se llama "La odisea de los tiroleses"
porque antes esa selva del... del... de Satipo
¿no? madre, de guacayo y todo eso
era una selva virgen
llena de indios bravos
pero hubo un contrato con Alemania
con Austria, cuando el tirol era austríaco
y después hay tirol italiano
que se trajeron casi como cincuenta alemanes
para poblar esas tierras, les ofrecían pues
ganado, todo, comodidades, viajes
pero cuando han llegado ya a...

...a Satipo -búsquensela ya ustedes- ¿no?
 y esos hombres para meterse a la selva ¿no?
 luchar... lejos de sus costumbres
 de sus tierras, y la selva es la selva...
 unos cuantos guías que les dieron
 los curas de... de un convento ahí
 voy a formar las provincias más ricas
 de Guancayo y de Cuní- y hasta ahora
 tienen sus costumbres ellos
 se visten a lo... a lo alemán
 las doncellas de un color y de otro
 pero como ya les faltó camino
 se metieron ya con las carpas
 y el cruce, de la india con el...
 ...indios gigantescos... preciosas mujeres
 hasta hora no olvidan sus costumbres
 Villa rica, Posuso, todo eso
 ganaderías inmensas, con compañías de aviación
 de ellos también, la carne que... que beneficia a...
 la llevan a Lima en avión
 y hasta ahora bailan sus bailes antiguos
 ese... esa... ese... argumento yo lo he escrito ¿no?
 para que un guionista que sepa hacer un guión
 cómo pelea, cómo se acostumbra
 cómo él se consigue una mujer
 se consigue lo otro, ya se cruzan
 y ves tu pues que... ya se unieron ellos pues
 y formaron un mixturado de indio con alemán
 y han salido unas preciosas trabajadoras
 una de las provincias más ricas del Perú
 son esas, producen de todo
 eso fue en el año mil ochocientos y tantos
 ahí yo figuro, le hago figurar pues de que
 el conde, el dueño que va a vender a los
 hay uno que se oponía a que los terratenientes
 europeos, más de la mitad de la cosecha
 era para ellos ¿no? y él les daba
 un poco de papa, felizmente nosotros
 les hemos dado la pápa, porque sino
 se mueren de hambre todos esos gringos ¿no?
 ¡si! la pápa es oriunda de América
 un poco de pápa, un poco de maíz
 el maíz también es oriundo
 y... y ahí hay uno que se niega a eso y
 el conde lo agarra y lo mete como...
 claro, es una película de...
 yo le digo a Walter -No, ya estoy aburrido
 ya no quiero estar por acá- ¡mentira!
 quiere
 si yo, yo conozco, yo he estado por ahí
 por Satipo, yo tengo, yo soy muy minucioso
 muy, muy acucioso
 una cosa se me graba y listo
 ya tengo para escribir y eso pues
 es un acto heroico
 ahí ya comienza la guerra entre los indios
 de los Mashihuengas con los Campas
 y el hijo del gringo y...
 porque el... el curaca tiene su hija

que está embarazada, y viene a dar a luz
 pero este sinvergüenza que era el que lo
 lo mandan de Alemania como deportado
 el doctor del barco en tercera clase
 se declara una epidemia ¿no?
 y el doctor lo educa
 lo enseña, cómo poner inyecciones, como poner esto
 cómo es esto y cómo es otro, entonces
 lo ayudaba al doctor, hasta que llegan al Perú
 entonces él ya tenía nociones de medicina
 y el... su señora muere del alemán
 dejando un niño
 y la mujer de... la hija del curaca viene, embarazada
 a dar a luz ahí, el curaca le pide que le corten
 que le saquen... pero el muchacho nace muerto
 y su hijo de... de él, tenía días de nacido
 pero su señora había muerto
 y al ver las mamas, de la... de la india
 que les... chico... la india lo agarra
 le da de mamar y lo cría
 así es el...
 ya él crece y su abuelo es el curaca del...
 y su padre es el...
 y su madre es la india de crianza
 ya él se hace hombre y yendo de cacería
 en una chorrera, ve una mujer preciosa
 que se está bañando, era la hija del curaca enemigo
 así ya pues se hace el... ¿no?
 y se enamoran, y se enamoran... tienen...
 se la roba a la tierra, y se inicia la guerra
 y cuando están iniciando la guerra
 entre los estos, los alemanes con los otros
 que eran numerosísimos, aparece la...
 el hijo, con la hija del otro curaca
 cargando un muchacho que era el abuelo
 que era... nieto de este y nieto de...
 y para la guerra... bueno así es pues la...
 pero eso es pues largometraje, largometraje
 y así ha sufrido esa gente pues
 los alemanes han sufrido mucho
 para que ahora sea una de las provincias
 más ricas del Perú

Orotani

Estuve en Bruselas para regresar a Paraguay
 y el avión tuvo fallas técnicas
 y nos quedamos casi como un día ahí
 y ahí he escrito un cuento que se llama
 "Hombre bueno, Orotani"
 de un profesor de botánica de esos
 ahí me puse a escribir cuento ¿no?
 el cuento es de que salió una expedición
 acá a la selva amazónica, a estudiar las costumbres
 de etnólogos, biólogos, pero necesitaban
 una persona que hablase castellano
 pero él era profesor de botánica
 en una escuela de Bruselas y vivía
 con su esposa de una manera muy pobre

su mujer era costurera... se defendía
 y al oír eso, en el diario, pide
 y le dan el trabajo, es el cuento
 ahí se habla pues, de como se pierden en la selva ¿no?
 cómo el shushupe mata a su amigo, cómo...
 yo me he perdido también en la selva
 casi una semana, ¿perderse en la montaña?
 Ay Dios, es algo que no tiene...
 te alocas, te desesperas
 eso se llama Orotani, él encuentra acá un cholo
 pues, en Puerto de Belén, y le dije
 -Yo....- él va en busca de una persona que co...
 -Yo conozco la selva- y lo contrata
 ¿para qué?, a la se... a los dos tres...
 jefe de personal... y van al río Mirí
 al Yavaría, acá cerca, Mirí
 ahí lo muerde el Chuchupe, lo mata
 al cholo, y él se queda solo
 Chuchupe, es una víbora que mide
 hasta cinco metros, y tiene la costumbre de pararse
 para mí que es la Mamba negra ¿no?
 del Africa, porque ese se para
 te mira y te persigue
 tienes que botar una chompa, una gorra
 entonces ahí él te deja
 es una de las víboras más venenosas que hay
 es una culebra muy venenosa
 la más venenosa después del Oro Bachaco,
 y el cuento es así pues, todo
 ahí cuento lo que yo he vivido
 yo acá en el río Manantái, arriba de Pucallpa
 ahí me he perdido cinco días, cinco noches
 con un señor ah...
 ahí pues recomiendo, y cuando él quiere...
 porque los moscos y todo
 acá hay unas moscas que te ponen acá
 te hacen... te dejan el huevo...
 se llaman Sunyacuro,
 cuando te das cuenta, unas comezones de la ve...
 pero ahí hay un gusano que está viviendo dentro
 ese animal tienes que sacarlo con alpi de tabaco
 porque él sale a respirar, entonces le pones
 alpi de tabaco, el...el... la nicotina lo emborracha
 y ahí pues lo... señor gusano peludo, sí
 en tu cuerpo, se llama Subyacuro
 pero este, ahí le cuento cómo es pues, como debe ser
 y cuando él quiere meterse un tiro
 ve unas volutas de humo que salían
 de una quebrada, y deja y corre
 ahí lo encuentra un brujo de la selva
 que estaba dietando, y él lo cura
 y lo lleva a su pueblo, ahí lo cura
 el cuento, ese ya es cuento ¿no?
 pero lo que me perdí si no
 corría desesperado, corres desesperado
 te alocas, pero ahí yo recomiendo
 que no debe de alocarse
 debe es guardar la cordura
 hacer un campamento, hacer candela

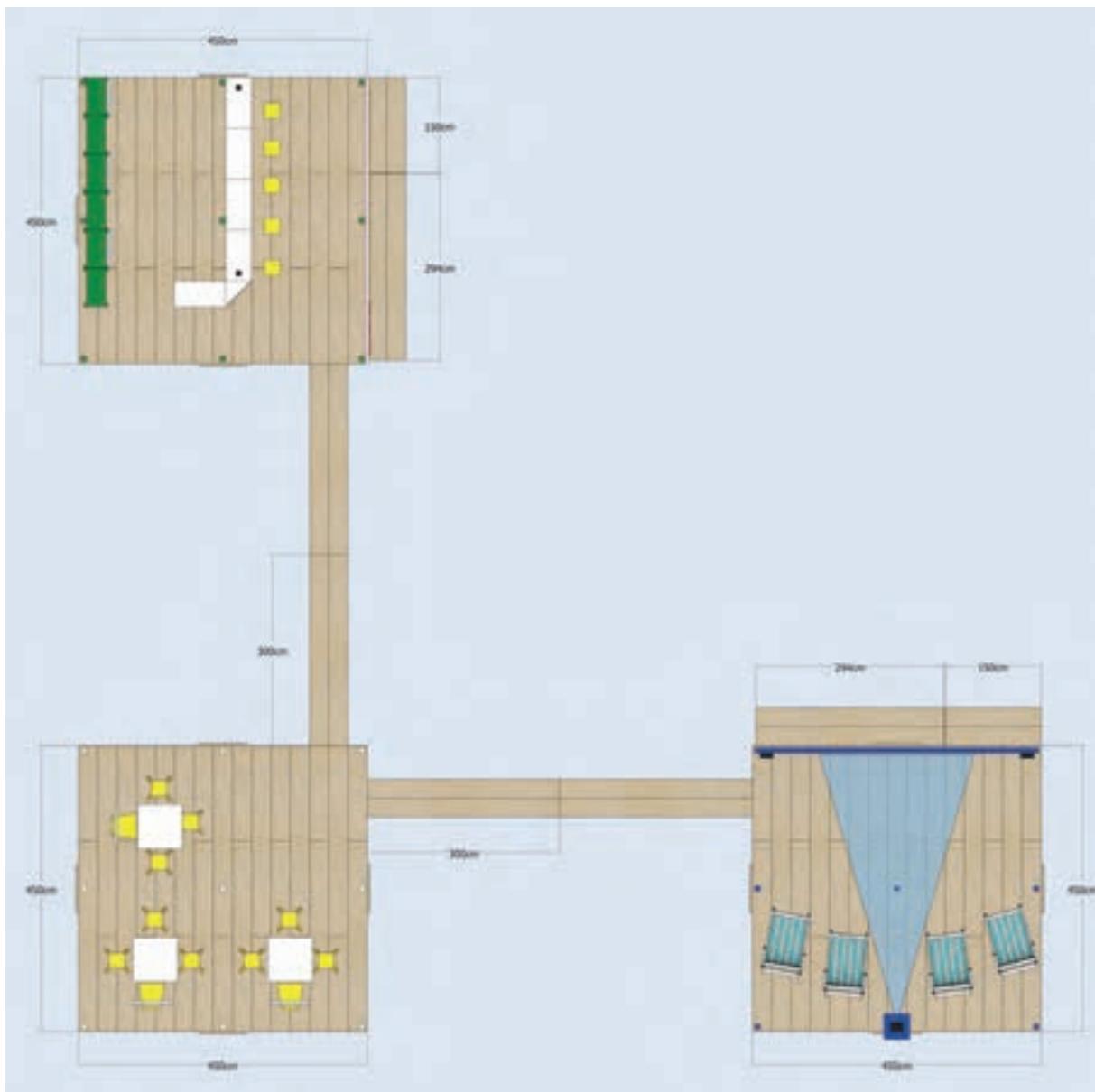
porque lo pueden estar buscando
 pero yo perdido me... es el cuento ¿no?
 pero eso ya es cuento, ya pues ¿no?
 todo es cuento, del profesor, de todo eso...
 es cuento, pero las experiencias
 las vivencias que he tenido de mi
 cuando me...he errado en la selva ¿no?
 ahí las mezclo ¿no?
 pero es cuento ¿no? cuando él viene
 llega a Bruselas, ya cuando lo encuentran ¿no?
 y va a su... se olvida... claro
 los periódicos, la televisión, carajo
 llegó el que se perdió en la Selva Amazónica
 salió, vivo, le pagaron pues ¿no?
 por reportajes
 eso hacia el año mil novecientos set... cuarenta y tantos
 muchacho...entonces él... él dice no
 el dinero que me dieron por el reportaje
 por la televisión, lo poco dura poco
 yo esta vez volví a ser el pobre profesor
 de botánica, en la escuela, y mi pobre mujer
 en su maquinita. Felizmente teníamos
 un pequeño apartamento, pero yo había traído
 un baulito de cuero que me había regalado
 el brujo, y lo boté al desván
 y un día así pues, se va al desván
 y ve el baulito y lo abre
 bien decía Orotani ¿no? Orotani
 hombre bueno en Mayoruna es
 que... el idioma Orotani en Mayoruna
 es una tribu que está entre Brasil y Perú
 son cholos blancos
 hombre bueno, ahí está el baulito
 ve las chacapas, ve esto, ve lo otro
 saca lo otro.. bien decía Orotani
 que la ingratitud es la primera virtud
 de todos los blancos, pobre Orotani
 le saca, ve, un paquete, lo abre
 ahí hay una carta, la inconfundible escritura de...
 a él lo habían educado los religiosos
 y ve un paquete y lo abre
 y al abrirlo caen carajo, diamantes, perlas...
 y se desparraman -¡Dios mío!- grita carajo
 Georgette su mujer viene -¿qué pasa loco?-
 -¡Soy rico carajo, soy millonario!- ¿ah?
 ahí está el cuento pero...
 -¿Qué?- ahí dice Orotani -Cuando
 llegastes por acá, llegaron unos garimpeiros
 brasileiros con una enfermedad y yo los curé
 y ese señor me regaló esas gemas
 por haberlo curado, entonces hoy a ti
 te ruego que cuando vuelvas
 si vas a volver, trae sus tales cositas, su querosene
 le dije pues
 entonces el cuento sigue así
 -¡Soy rico!- él tenía en Brus... en brujas
 un primo que era lapidario
 -lleva las gemas a...- un hombre que por...
 y él las ve y le dice -¡Primo!

esto es de un valor inapreciable
 aquí hay diamantes, esmeraldas-
 Bruselas tenía un nuevo millonario
 así que, el viejo Renault que tenía lo boté carajo
 ya en mi cochera habían Maseratis ¿no?
 los carros más finos, BW, y me entregué a la vida
 viaje por casinos más... y me dediqué
 al juego, a las mujeres
 es un cuento ¿no?
 y dice -y mi pobre Georgette
 lo dejé a cargo de... ya tenían cancha de Tennis
 tenía todo, pero jugué en los casinos de...
 perdí dinero, gané dinero, lo gasté en champaña
 en mujeres, en todo, y viajé por todo
 y me olvidé de mi pobre mujer
 pero llegó un momento en que hubo
 un hotel en el Waldorf Astoria
 era una suite presidencial que ocupaba yo
 encontré una mancha negra en la pierna
 comezonaba, -¿que puede hacer una
 mancha negra que no pueda arreglar la plata?
 yo tengo millones- en total
 la mancha negra comenzó a subir
 eso se llama el... eso se llama
 el "Mal de pinto", los chazutinos en el Guayara
 tienen esa enfermedad, y los Iquitos
 también tienen esa enfermedad ahora
 pero la sarna comenzó creciendo
 la sangre comenzó a... la sarna
 y por último ya le cubrió el...
 vuelve donde su mujer, y al volver
 le pide perdón, mire, no lo cura nadie
 ni la plata, y ya te has olvidado
 de tu amigo curandero, el brujo de la selva
 vuelve a ver el baúl, ahí está la carta
 que no se había dignado leerla
 ahí le cuenta pues que... que un garimpeiro
 le había... tenía esa enfermedad y él
 lo había curado
 y vuelve al lugar, ¿no?
 cuando llega al campamento, su mujer de Orotani
 viene y le dice -él ya está con el espíritu
 de los brujos, con Dios, con los espíritus
 se ha sentenciado a muerte, pero él en su purga
 tomando su Ayahuasca y su toete, ha visto
 que vas a volver y aquí ha dejado
 una tinaja, con el remedio que curó
 al garimpeiro que le regaló esas joyas
 esas piedras, y aquí está, yo te...-
 y lo meten a la maloka y le dicen
 -esto vas a tomar- sentía que mi piel
 se descascaraba y poco a poco
 tomaba la terzura de la de un niño
 recién nacido, mientras los Mayorunas cantaban
 y le pedían al dios de los brujos
 entre su ayahuasque y a su, al gran Orotani
 y pasadas las dos lunas, debe de salir
 y entre cánticos salí y vino mi esposa
 a abrazarme -¡Estás sano! ¡estás limpio!- ¿no?

por eso tu ves que he cumplido
el hijo de Orotani es uno de los pilotos
más famosos de Bélgica
y uno de los doctores más
y nosotros hemos jurado... ves ese avión
pues haga de cuenta
y hemos jurado siempre venir
a curar a estos indios
el cuento ya pues es así...

APÉNDICE 3

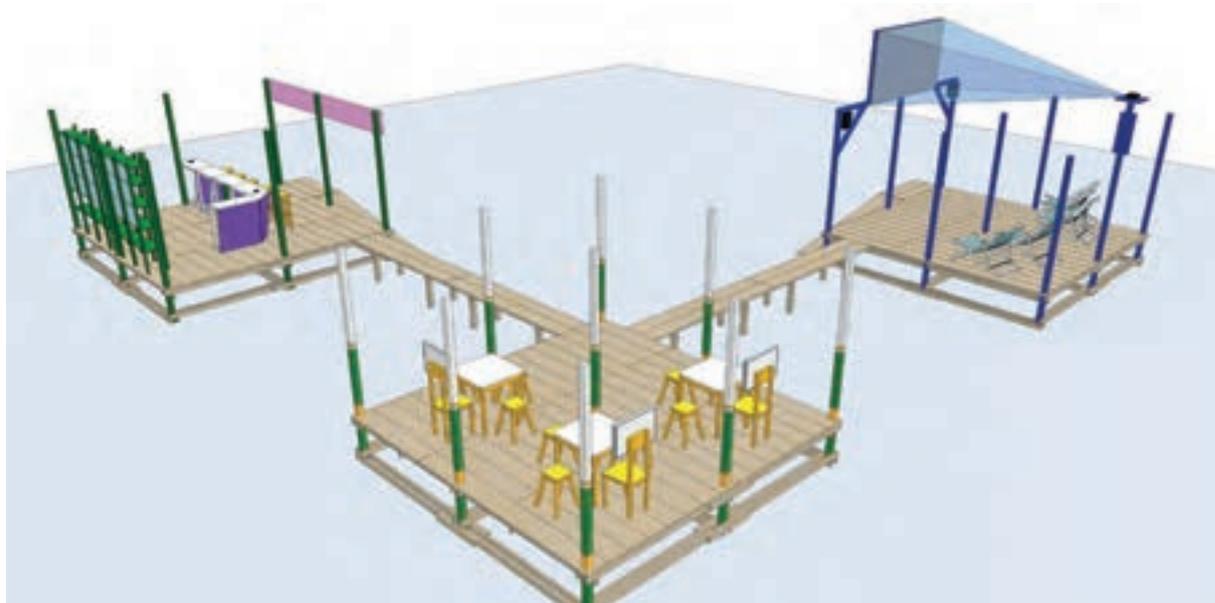
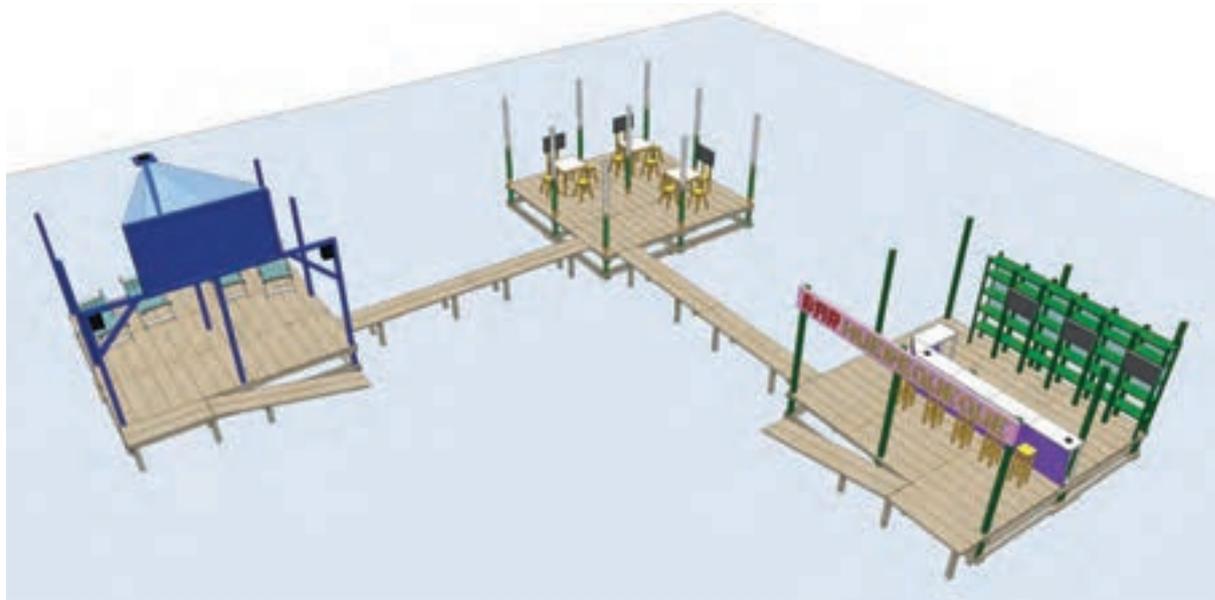
Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



Bar Huerequeque
Plano General

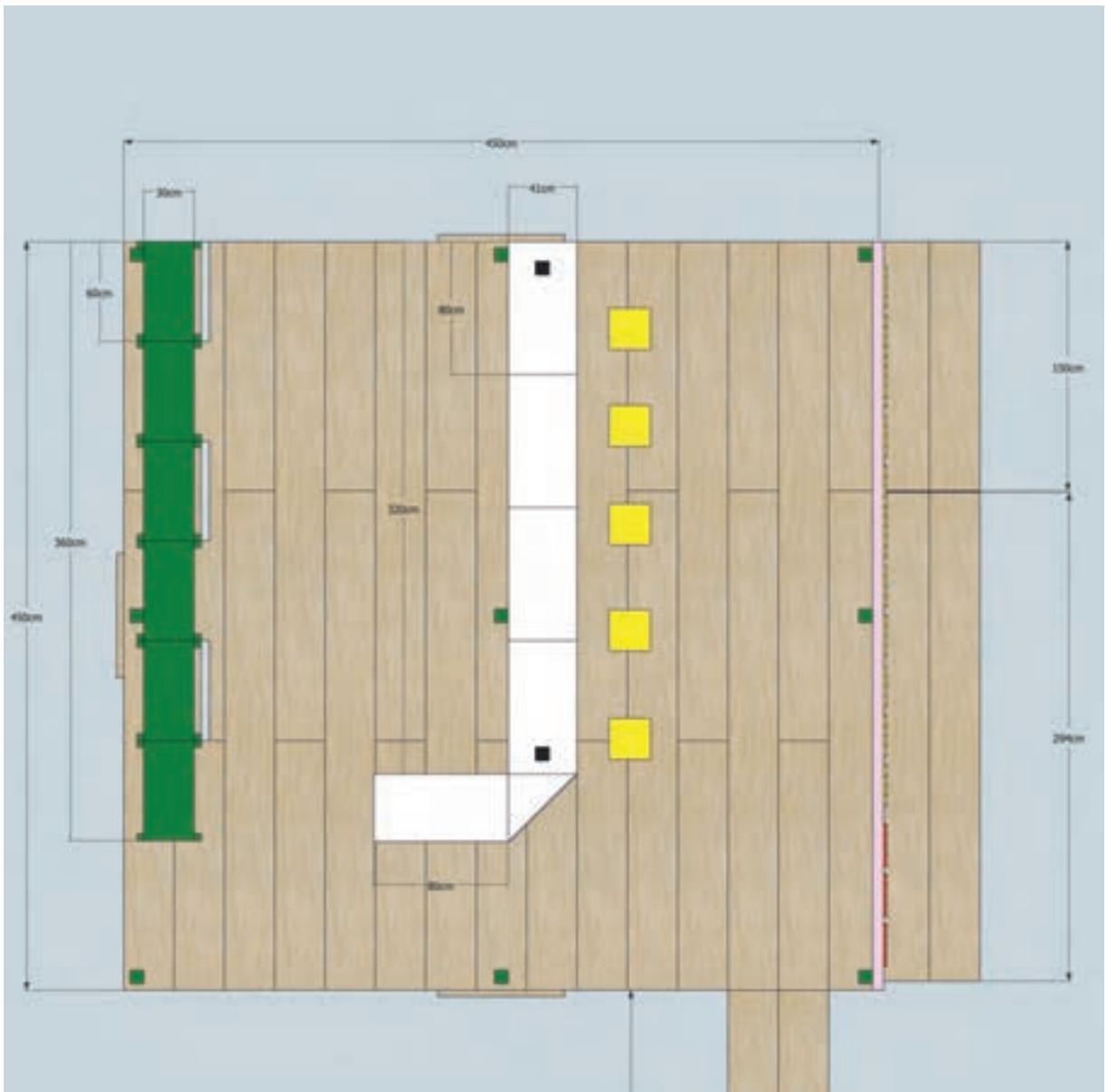
Medidas básicas de plataformas:
450 x 450 x 300 cm.
Altura de plataformas: 64 cm.
Ancho de rampas y puentes 60 cm.

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



Bar Huerequeque
Vistas generales de instalación

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



Plataforma Barra
Construcción de madera, barra de madera, 5 butacas elevadas,
6 módulos de estantería, 3 monitores
de 28 pulgadas, 2 parlantes de audio, láminas de espejo, letre-
ro, puentes de
madera, componentes de reproducción de audio y video,
luces de led
Dimensiones específicas:
450 x 450 x 300 cm.
3 canales de video sincronizados
monitores 1, 2 y 3 (cada uno, UHD-LED 28 pulgadas)
Cada canal: 1080 HD 1920 x 1080 p. 23.98 fps 48 KHz
Sonido estéreo, en dos fuentes ubicadas en Barra
23.5 minutos, loop

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



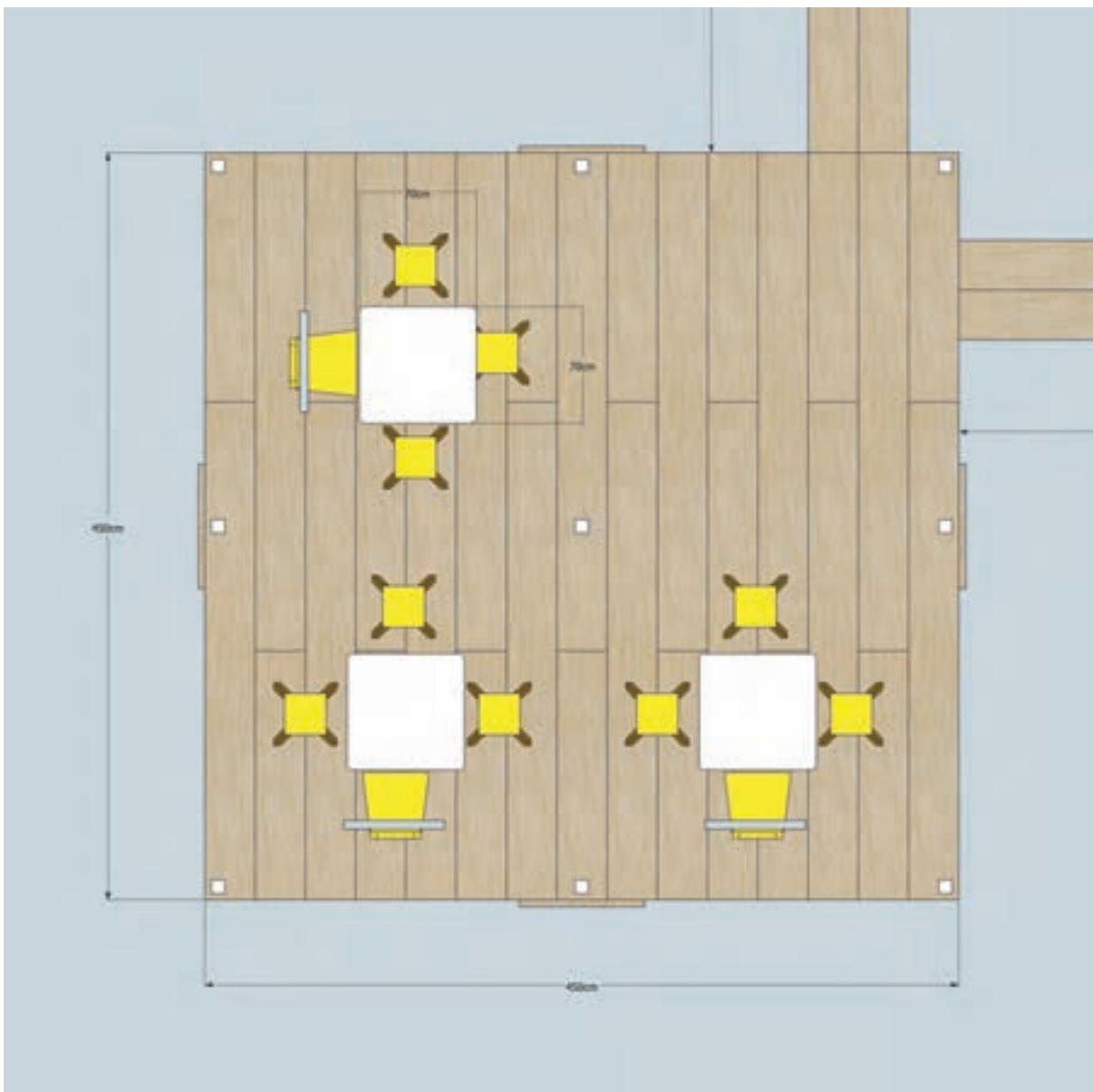
Plataforma Barra
Alzados

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



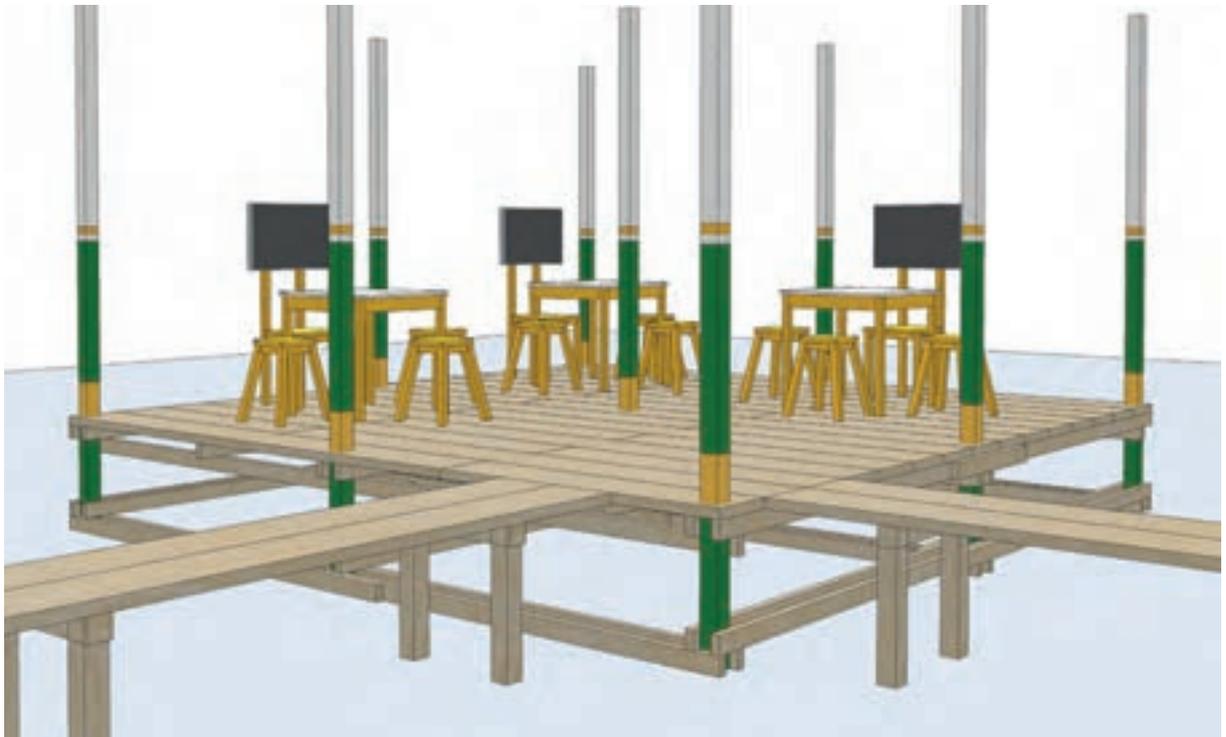
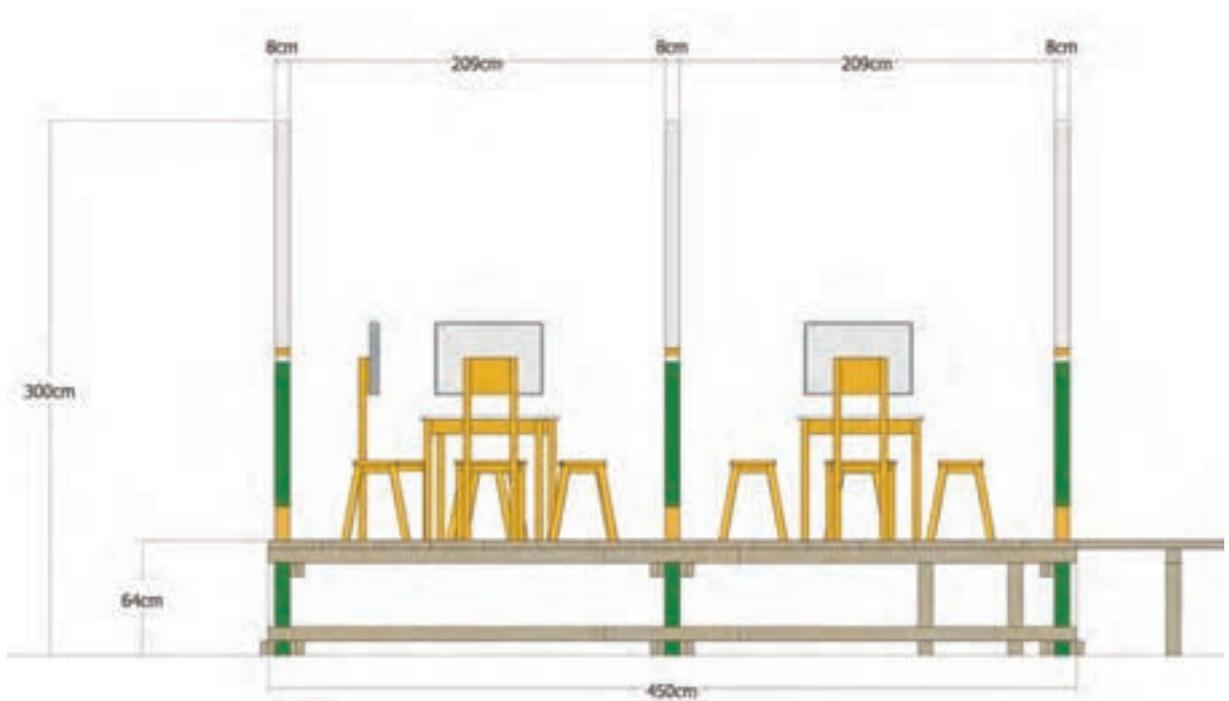
Arriba: Plataforma Barra
Ubicación de monitores y fuentes de sonido
Abajo: Plataforma Barra
Vista general

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



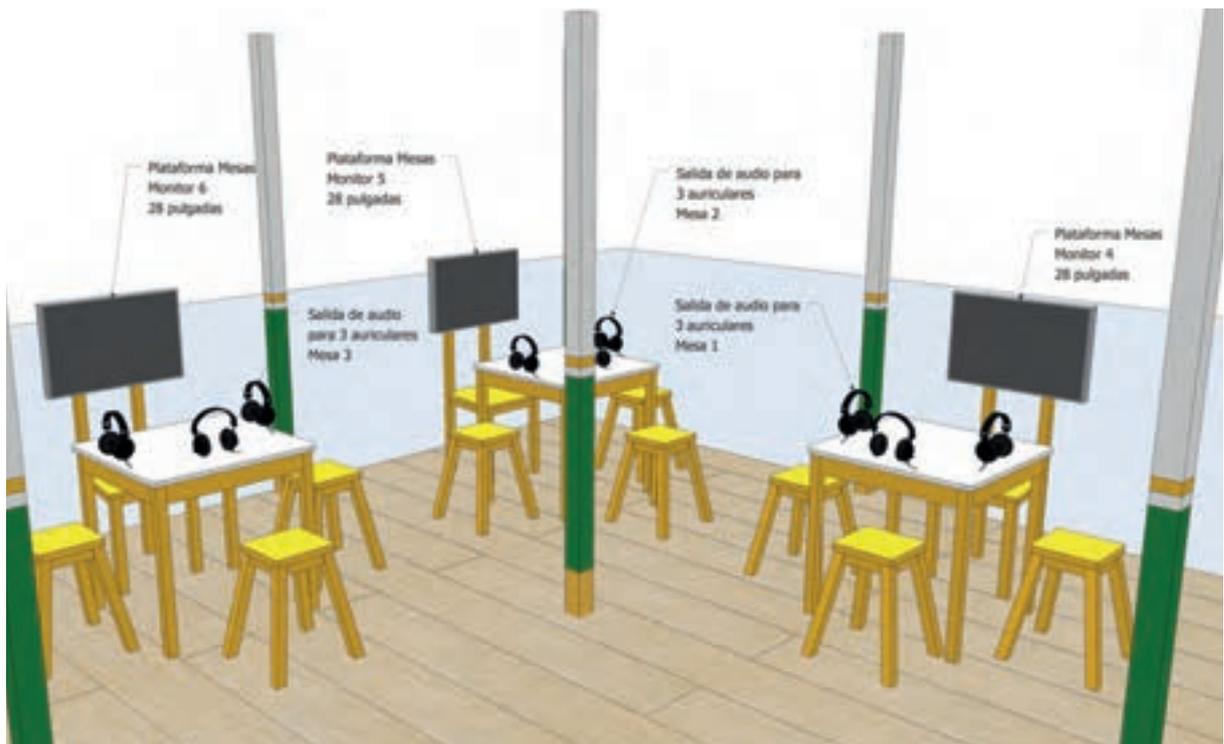
Plataforma Mesas
Construcción de madera, 3 mesas de madera, 9 butacas bajas,
3 sillas adaptadas para monitor, 3
monitores de 28 pulgadas, 9 auriculares, componentes de re-
producción de audio y
video, luces de led.
Dimensiones específicas:
450 x 450 x 300 cm.
Mesas 1, 2 y 3 cada una con Monitores 4, 5 y 6
Cada monitor:
(UHD-LED 28 pulgadas)
1080 HD 1920 x 1080 p. 23.98 fps 48 KHz
Salida para 3 auriculares estéreo
Programa de video

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



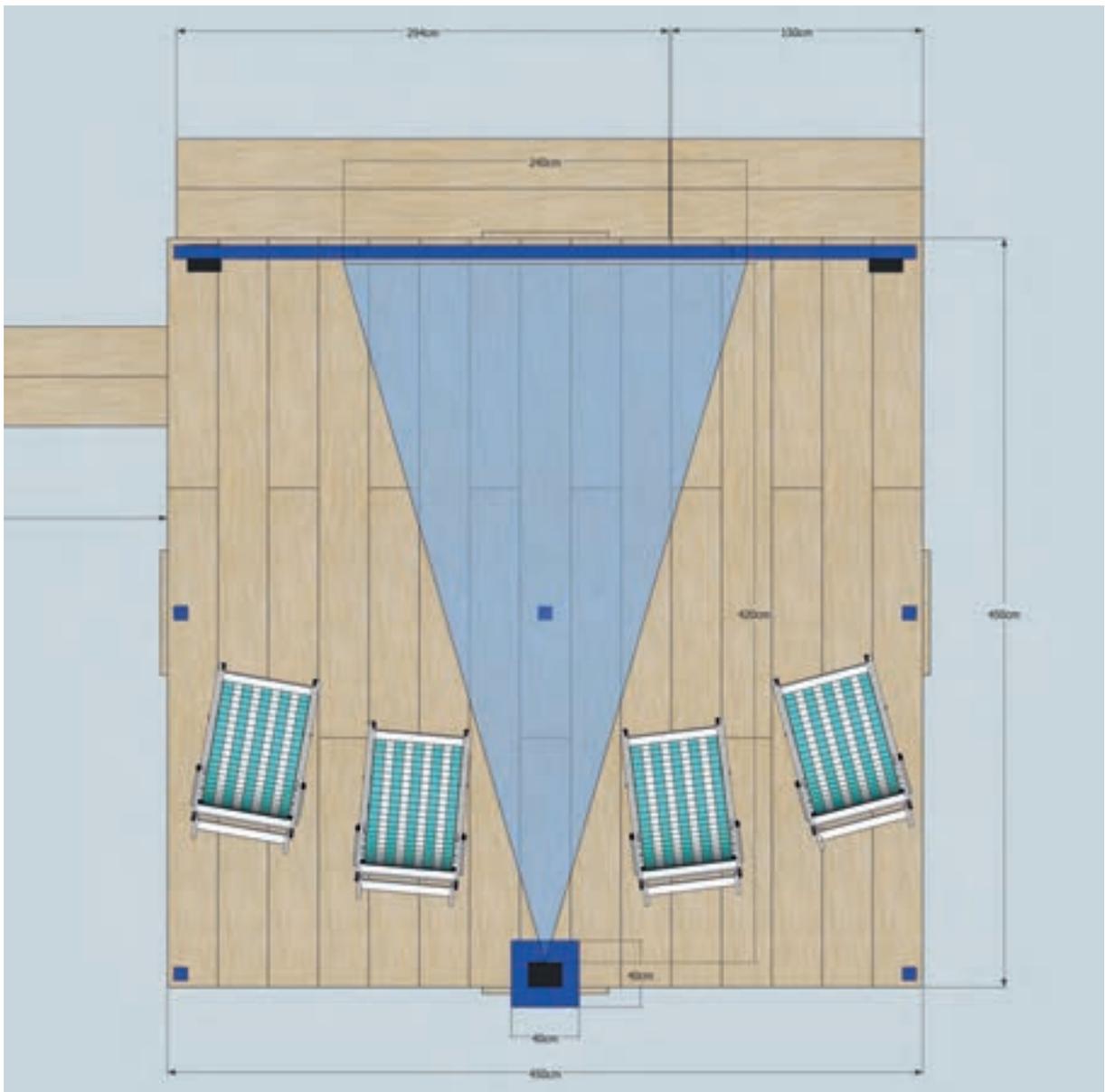
Arriba: Plataforma Mesas
Alzado
Abajo: Plataforma Mesas
Vista general

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*

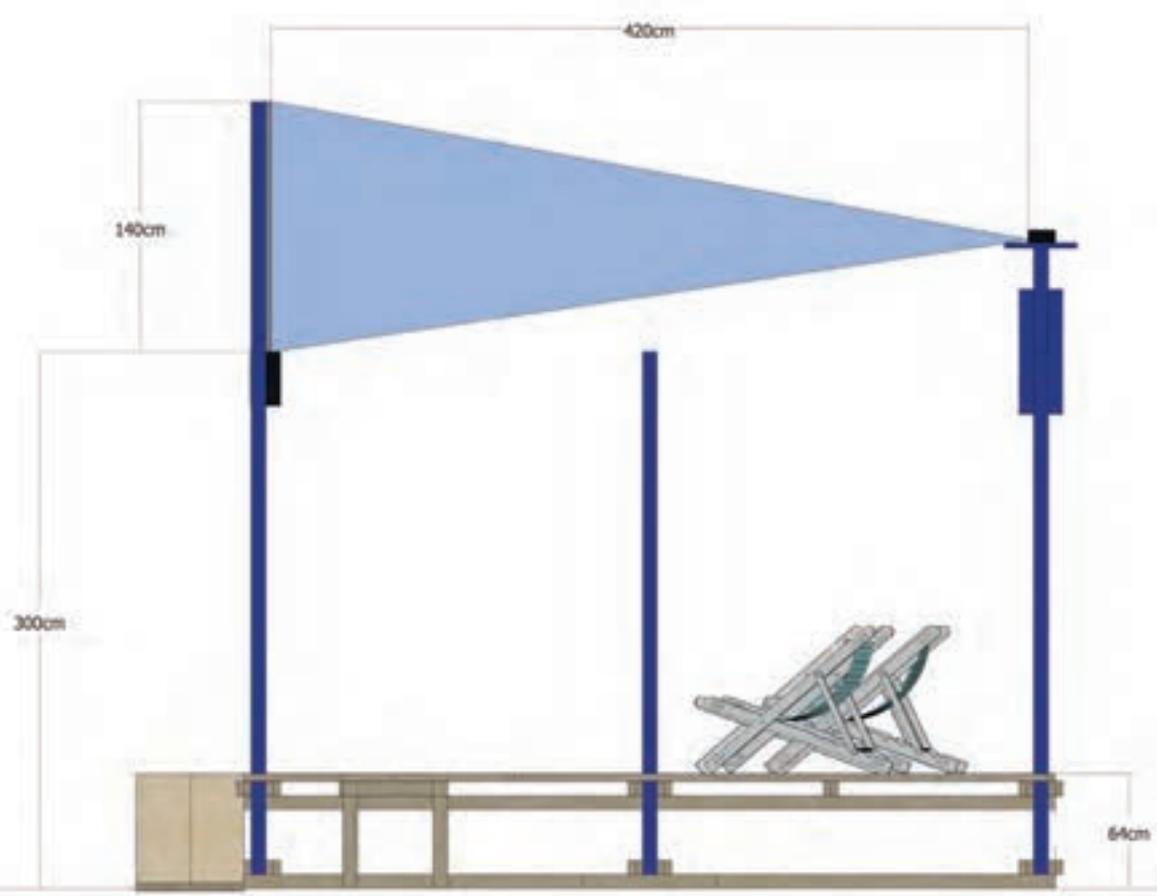
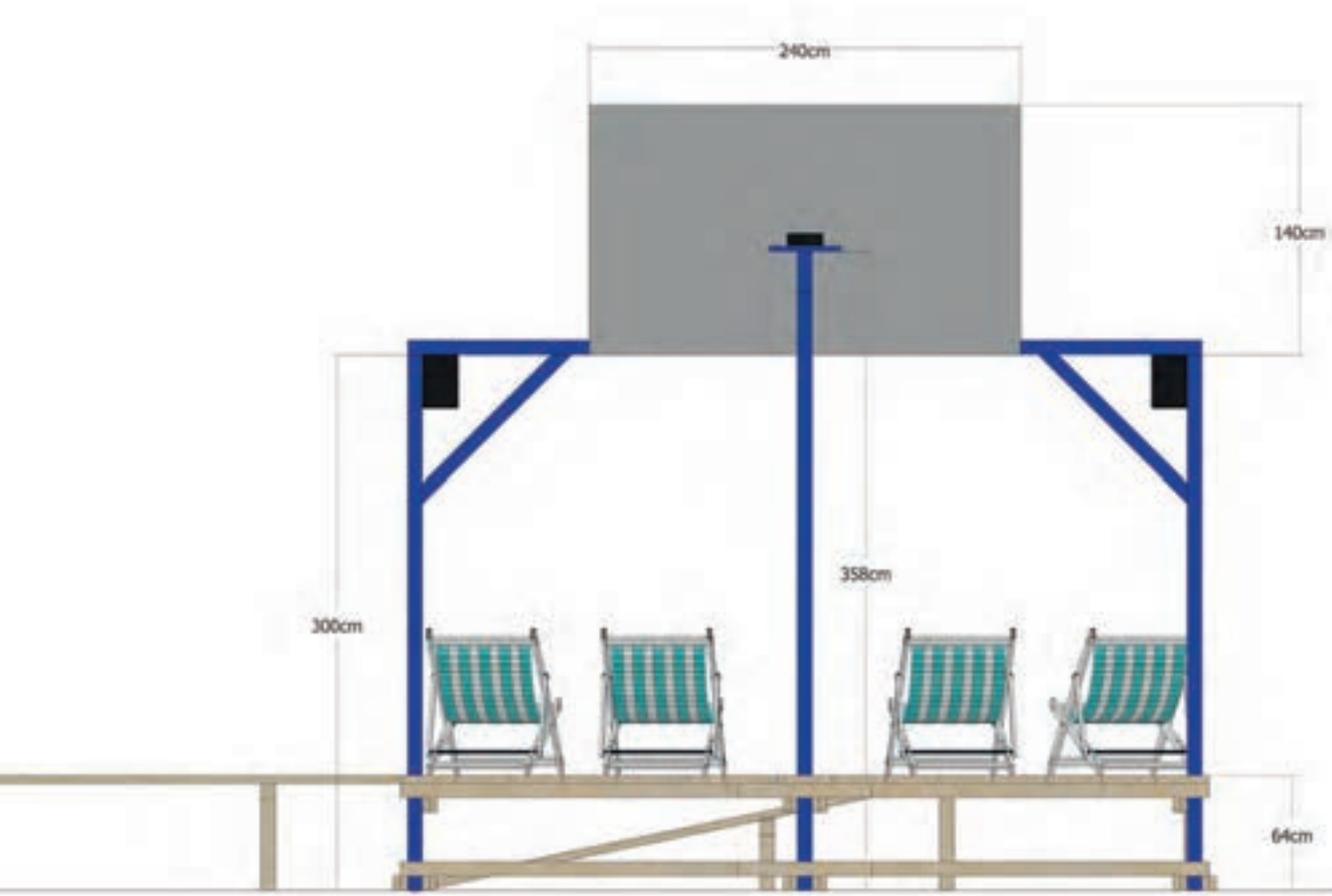


Plataforma Mesas
Ubicación de monitores y fuentes de sonido

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



Plataforma Proyección
Construcción de madera, 4 sillas reclinables o mecedoras, proyector de video,
2 fuentes de audio, componentes de reproducción de audio y video, luces de led
Dimensiones específicas:
450 x 450 x 440 cm.
1 canal de video
Video-Proyector 3000 lumens
1080 HD 1920 x 1080 p. 23.98 fps 48 KHz
Proyección en lámina de madera con pintura gris, dimensiones:
240 x 140 cm.
Sonido estéreo
19.25 minutos, loop.



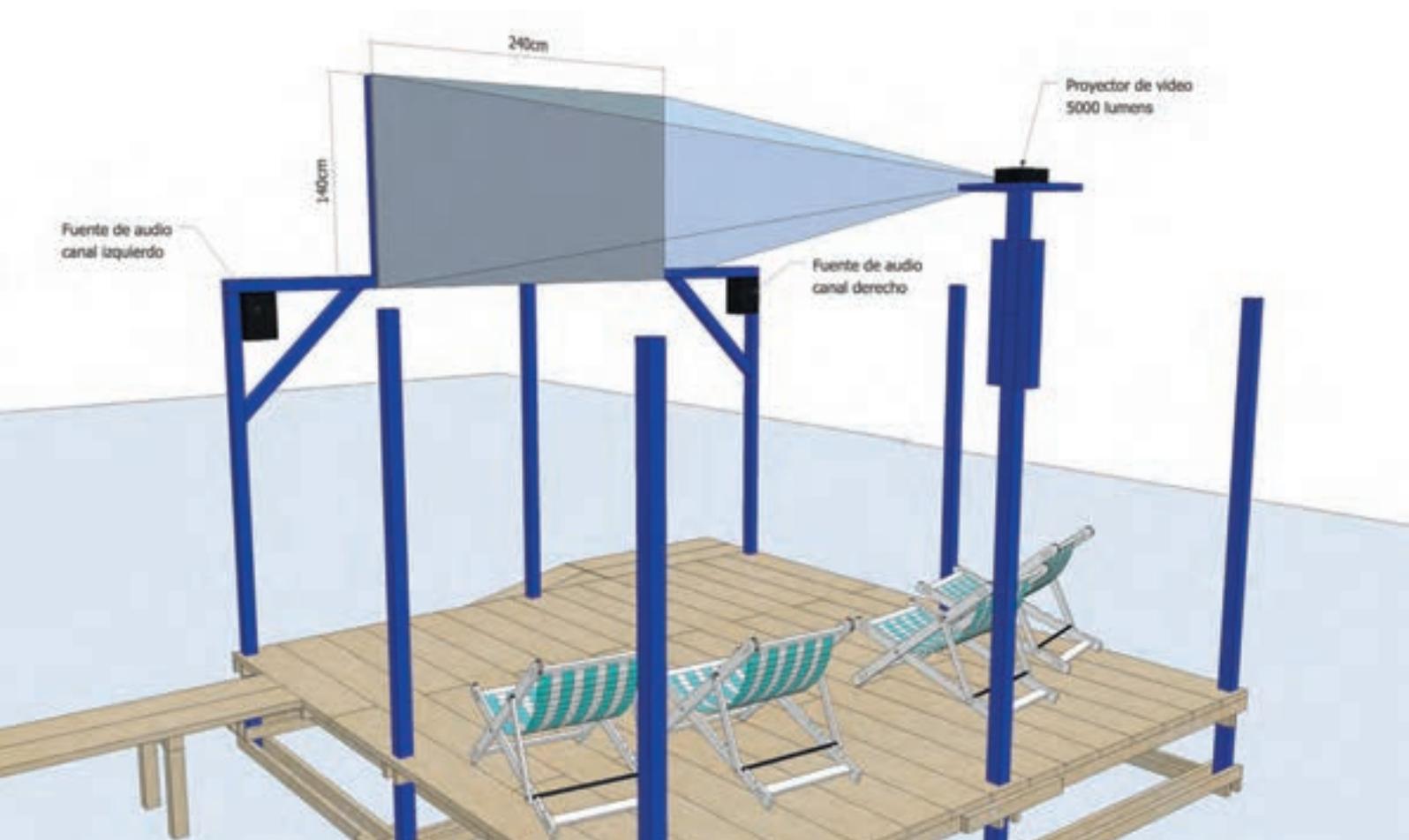
Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*

Página anterior:
Plataforma Proyección
Alzados



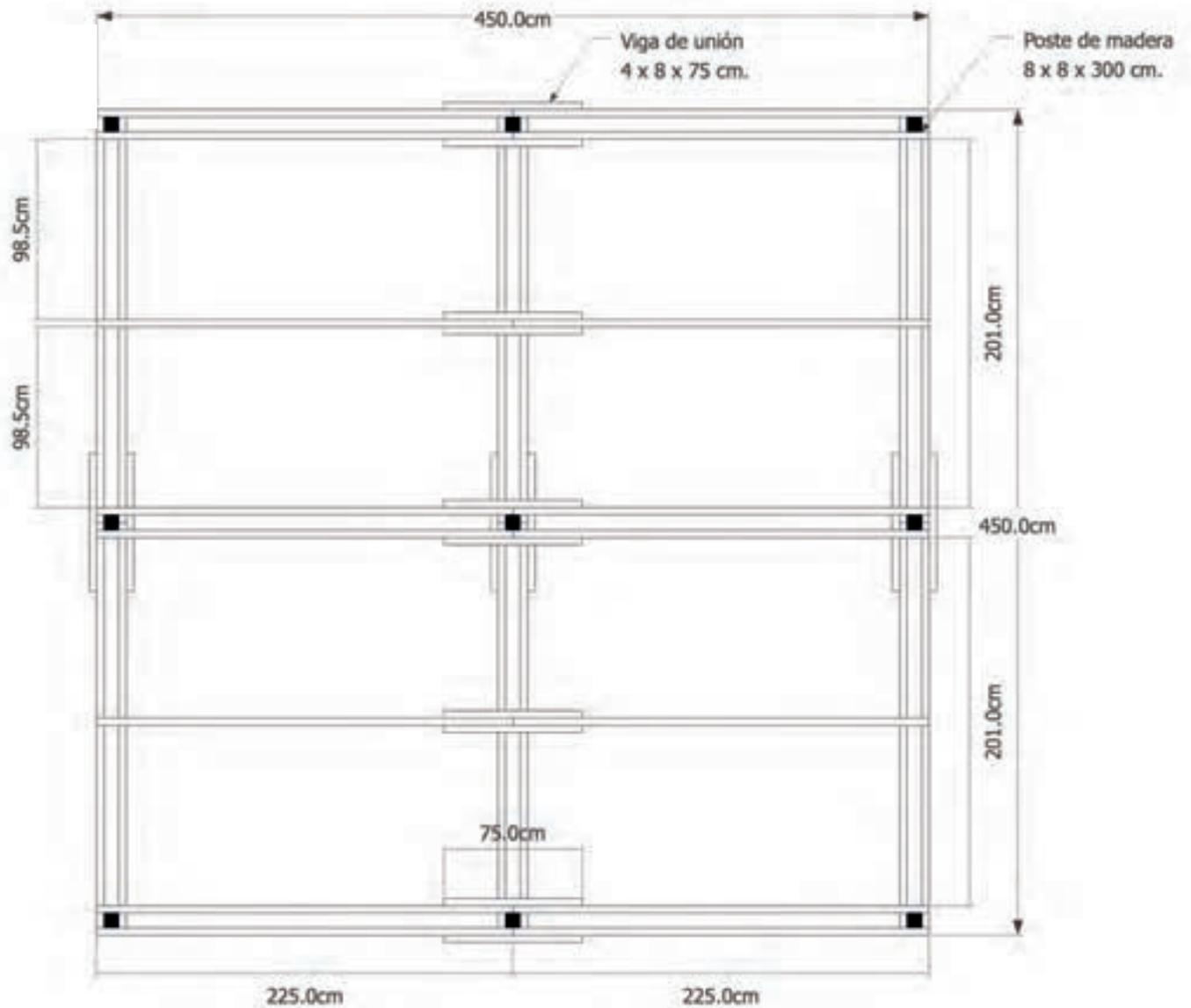
Plataforma Proyección
Vista general

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



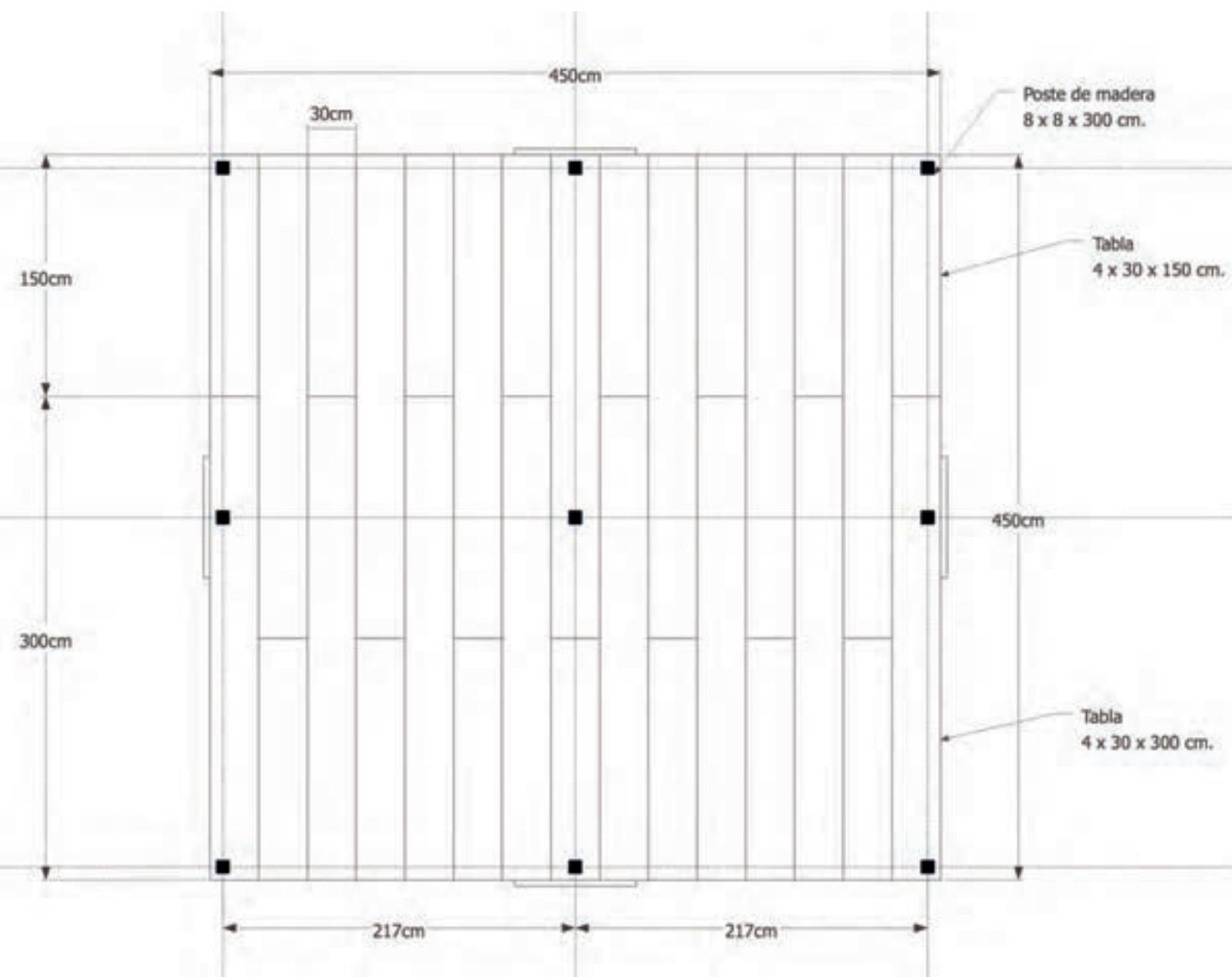
Plataforma Proyección
Ubicación de proyector, lámina de proyección
y fuentes de sonido.

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



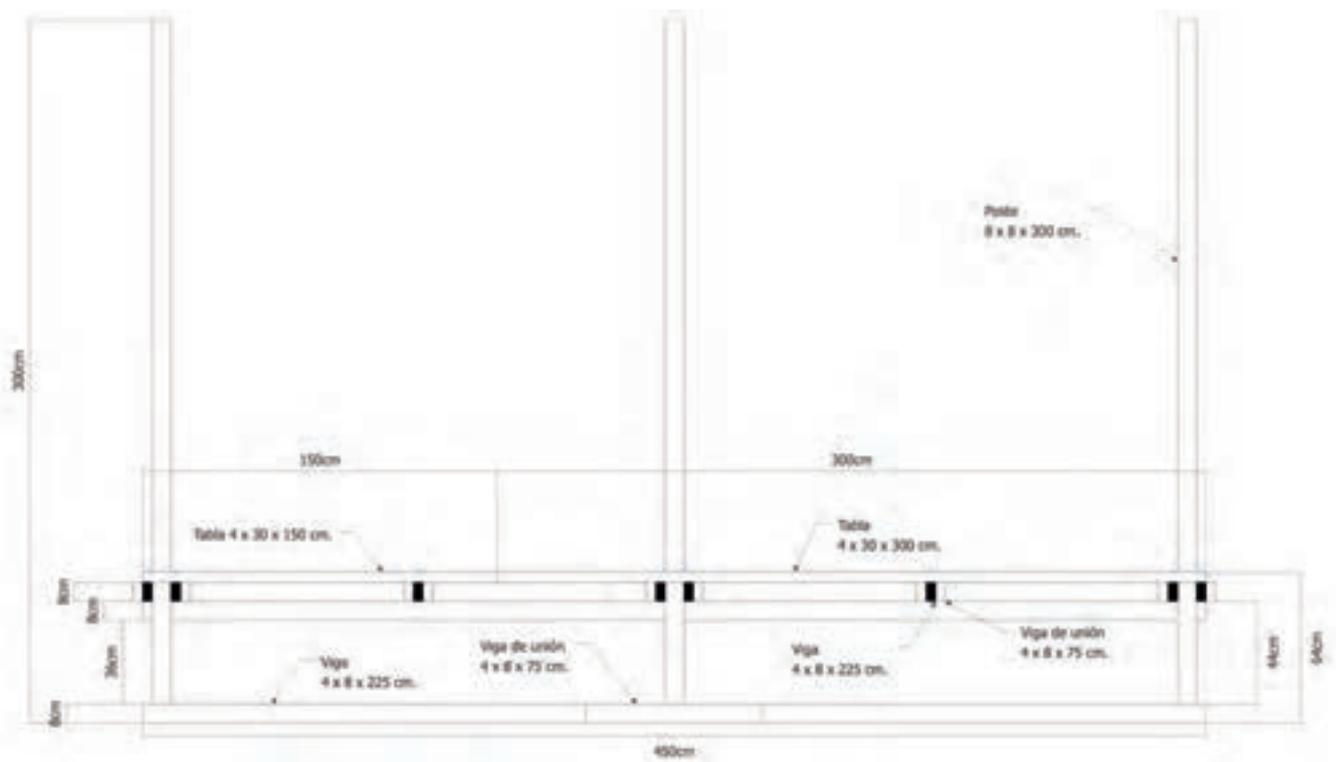
Planos de construcción
Plataforma tipo
Planta
Estructura

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



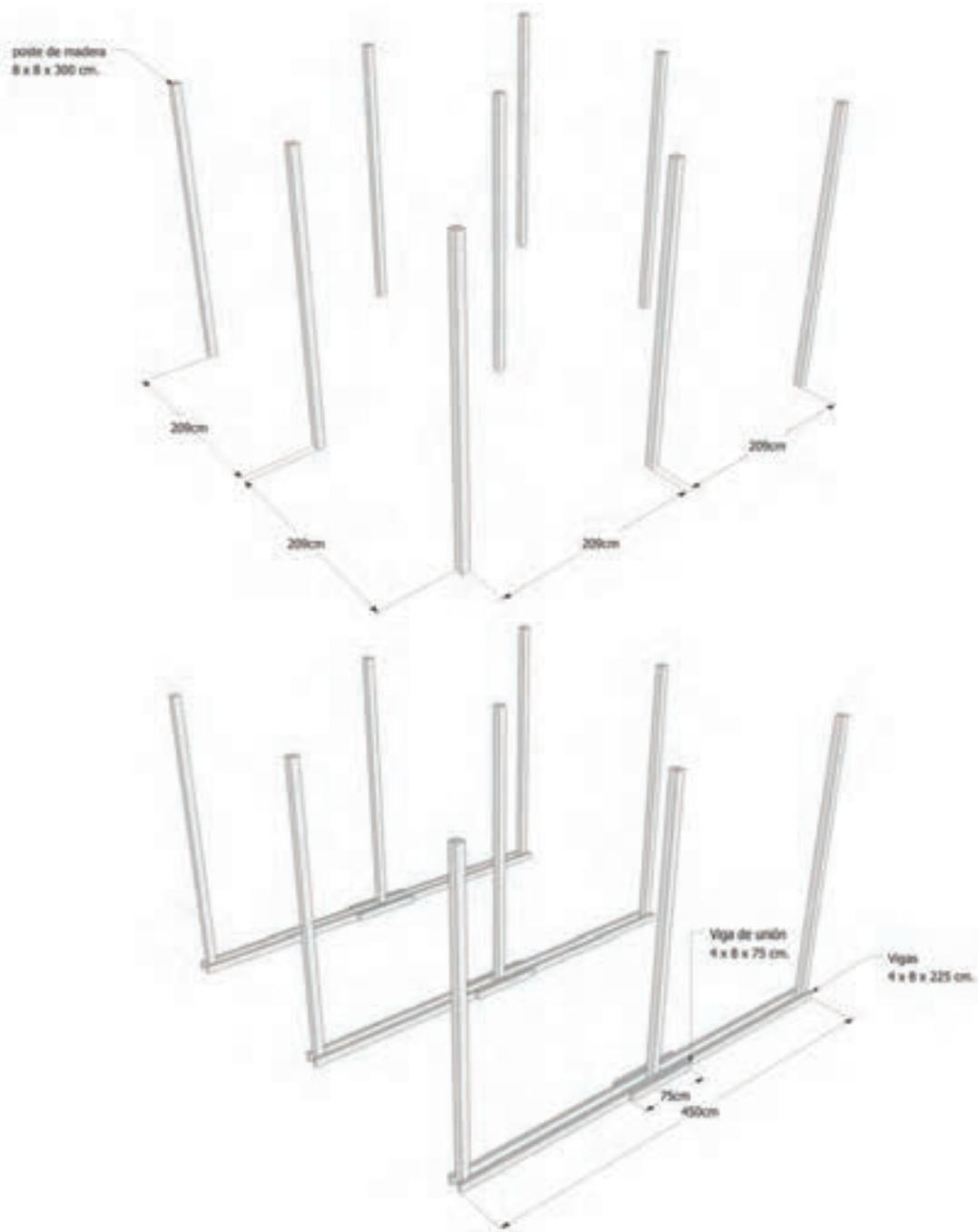
Planos de construcción
Plataforma tipo
Planta
Tablado

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



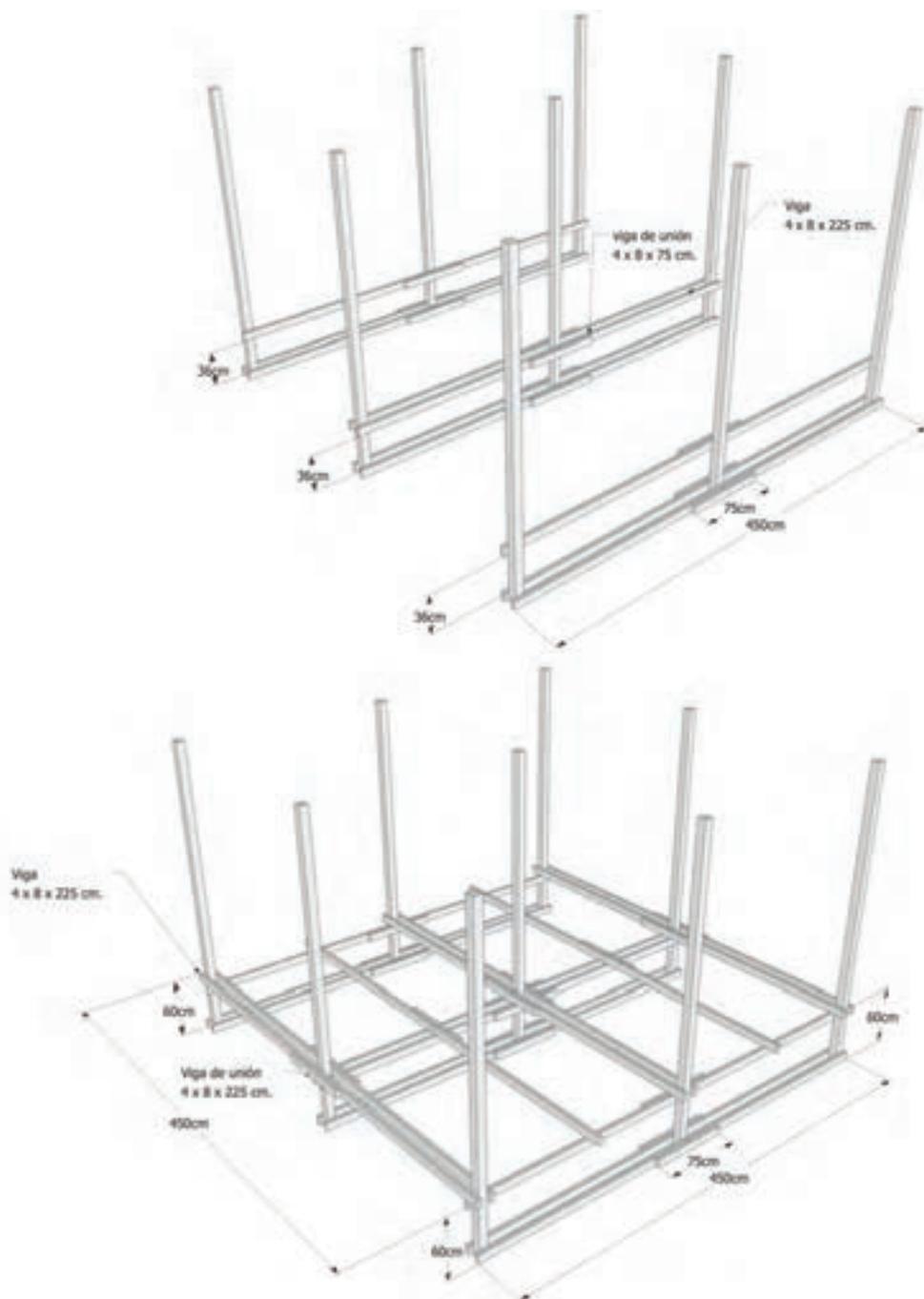
Planos de construcción
Plataforma tipo
Corte transversal
Estructura y Tablado

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



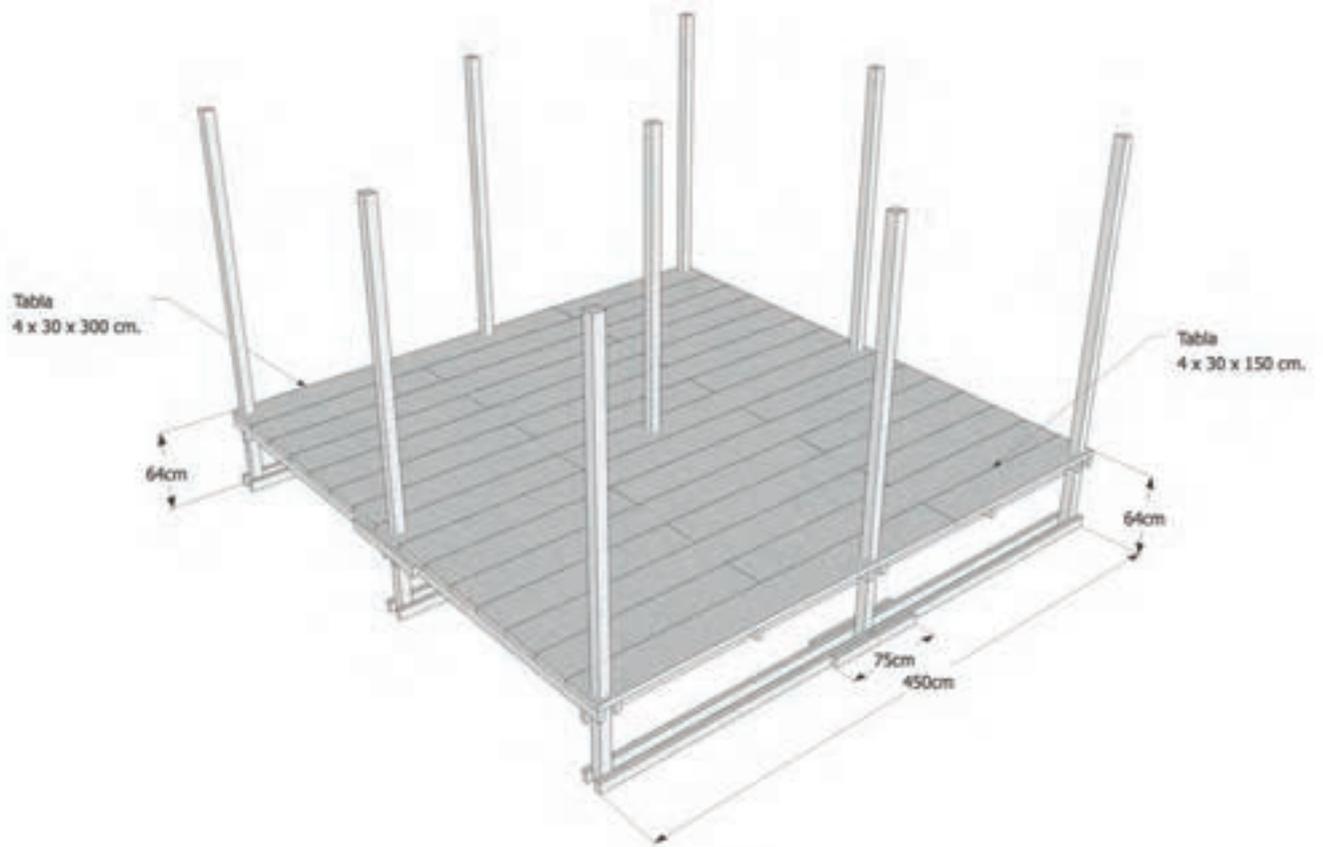
Secuencia de construcción
Plataforma tipo

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



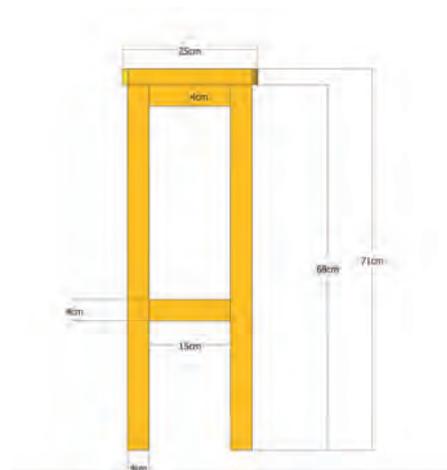
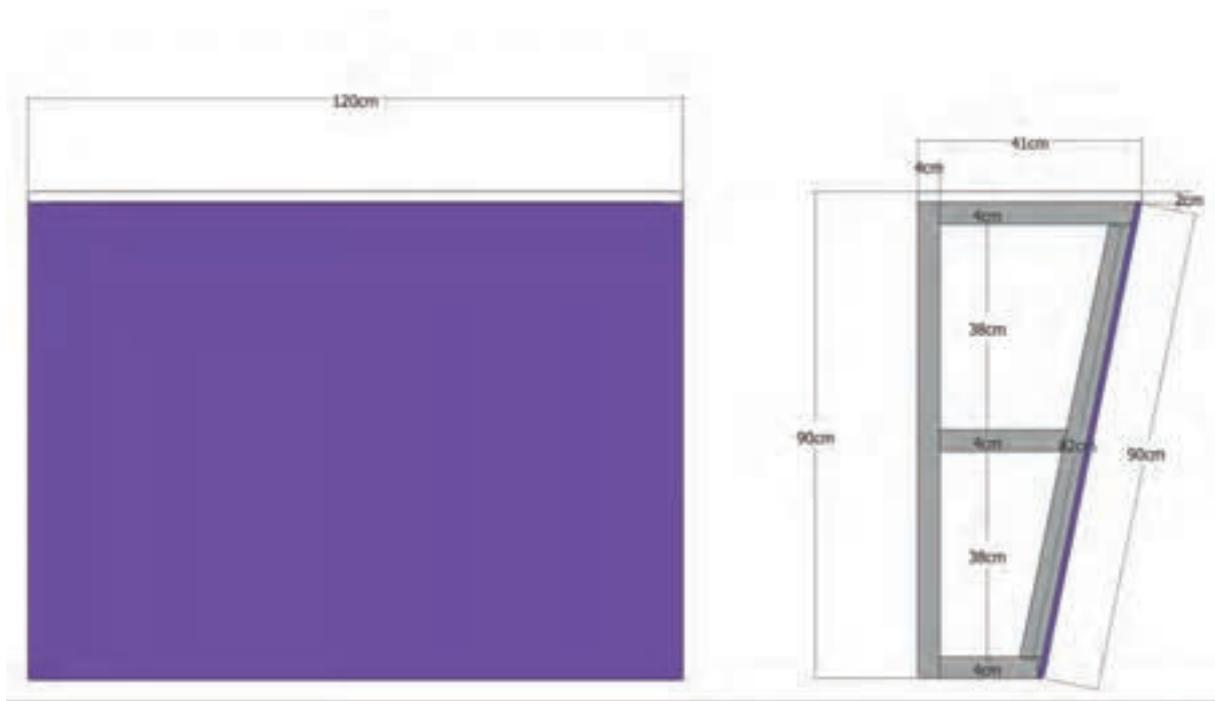
Secuencia de construcción
Plataforma tipo

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



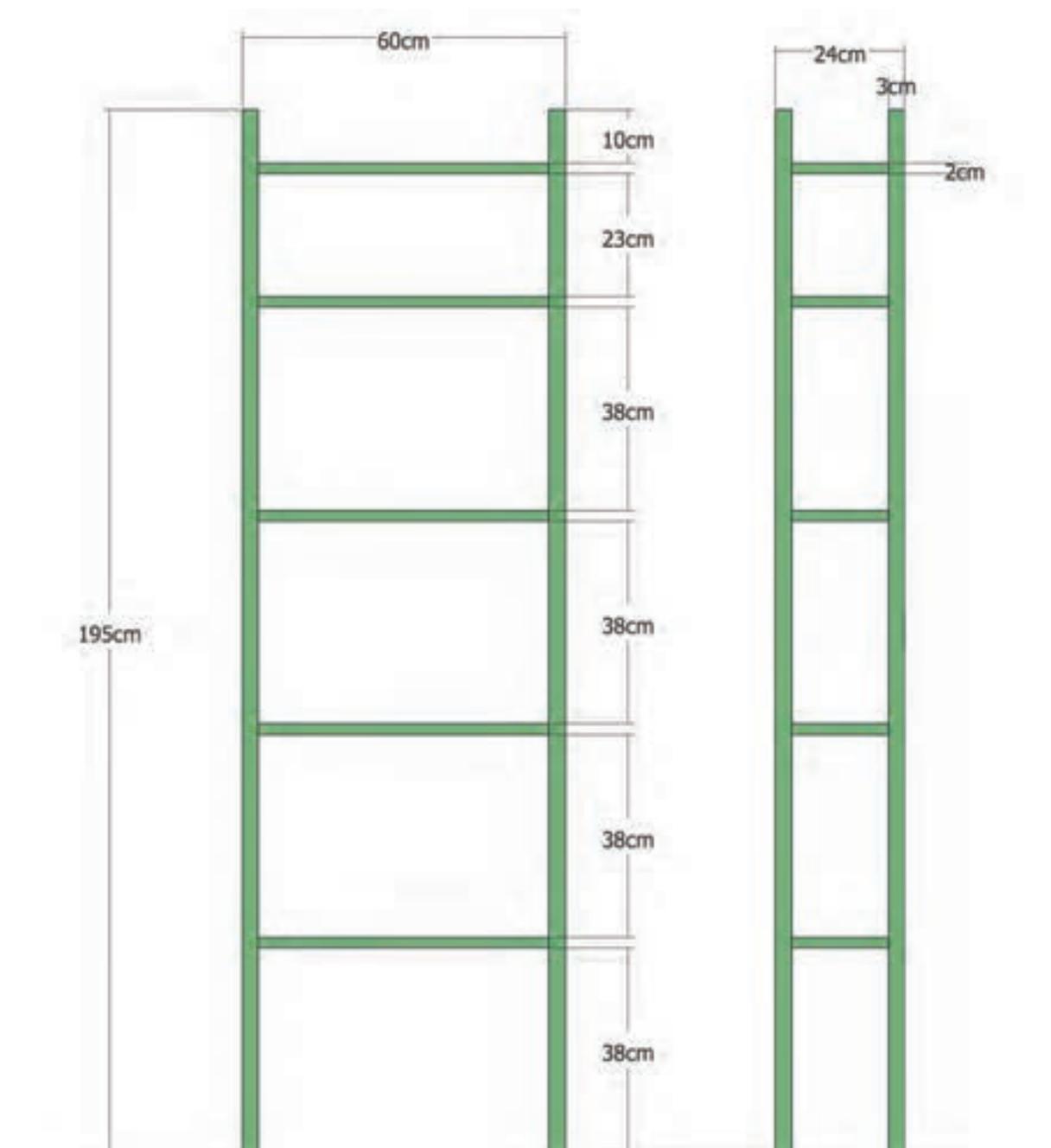
Secuencia de construcción
Plataforma tipo

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



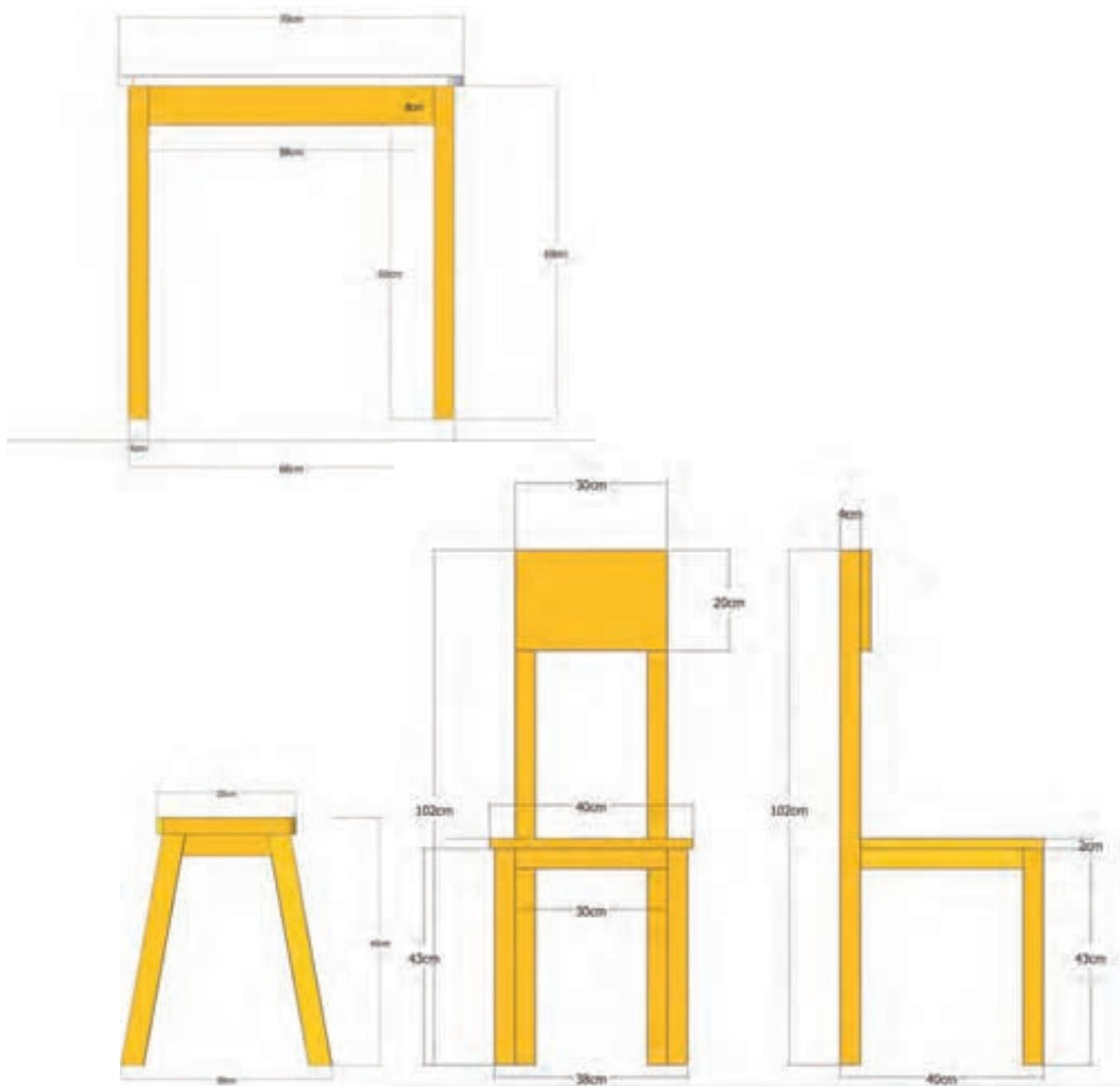
Planos de construcción de mobiliario
Módulo de barra y banca alta

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



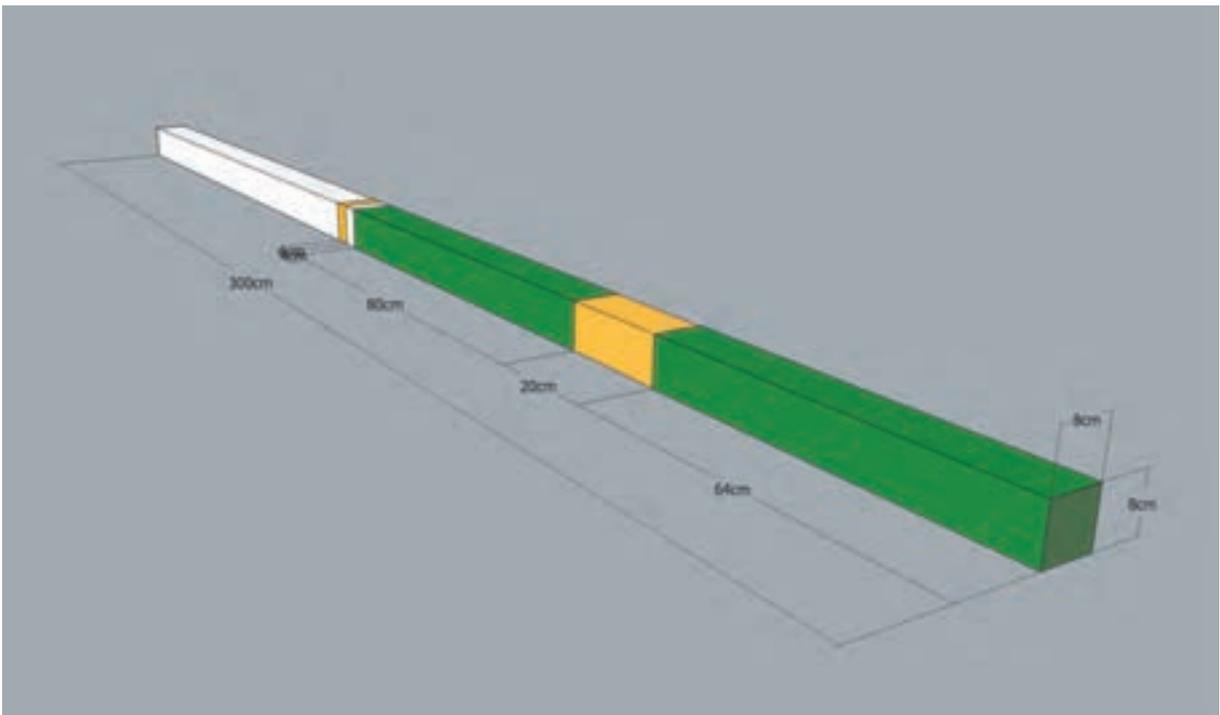
Planos de construcción de mobiliario
Módulo de estantería

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



Planos de construcción de mobiliario
Mesa, butaca baja y asiento alto para monitor.

Planos de montaje de instalación *Bar Huerequeque*



Planos de construcción de mobiliario
Medida de pilote: 8 x 8 x 300 cm.
Pintura de pilote.

POEMAS Y CUENTOS DE LA SELVA PERUANA

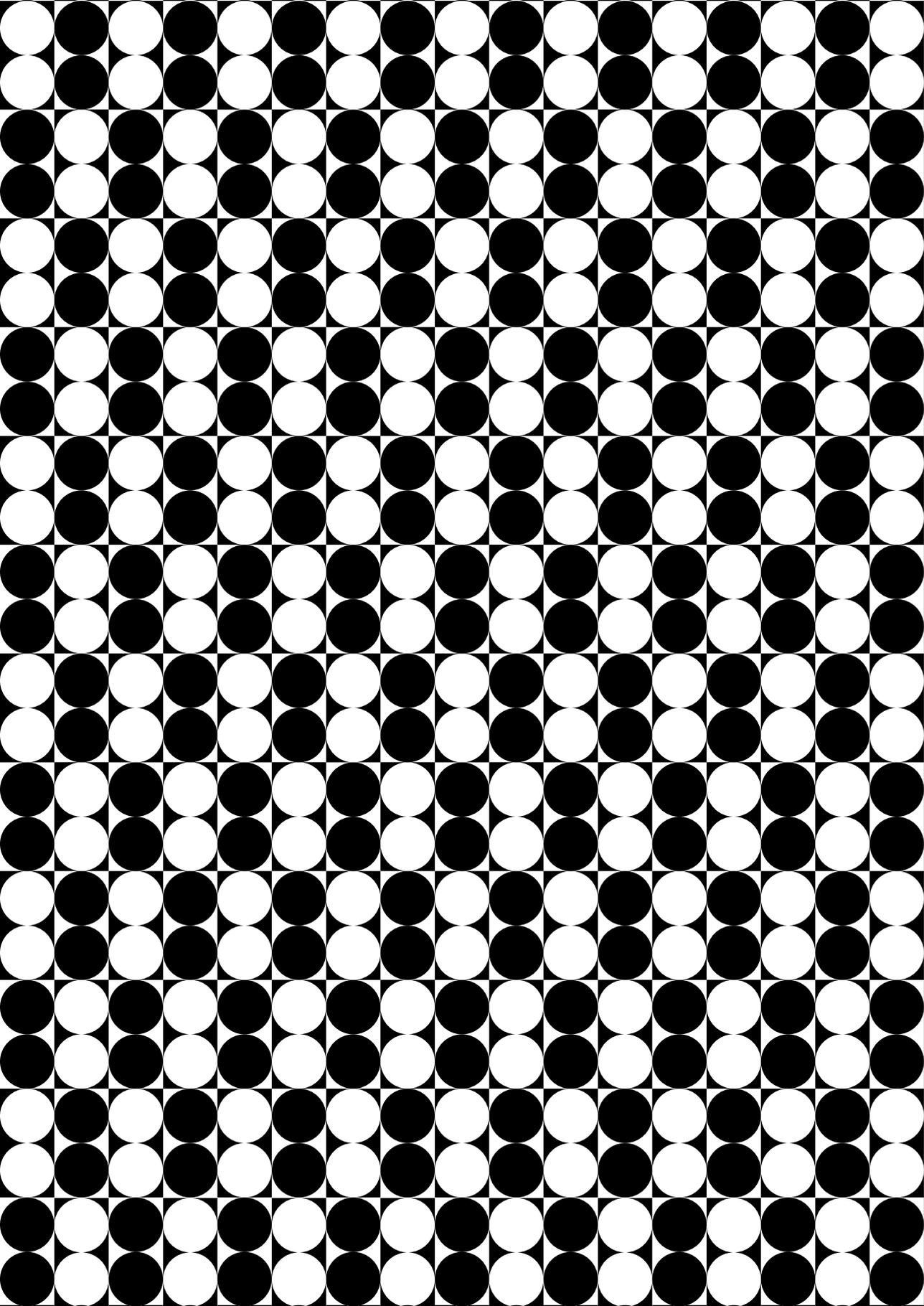
~

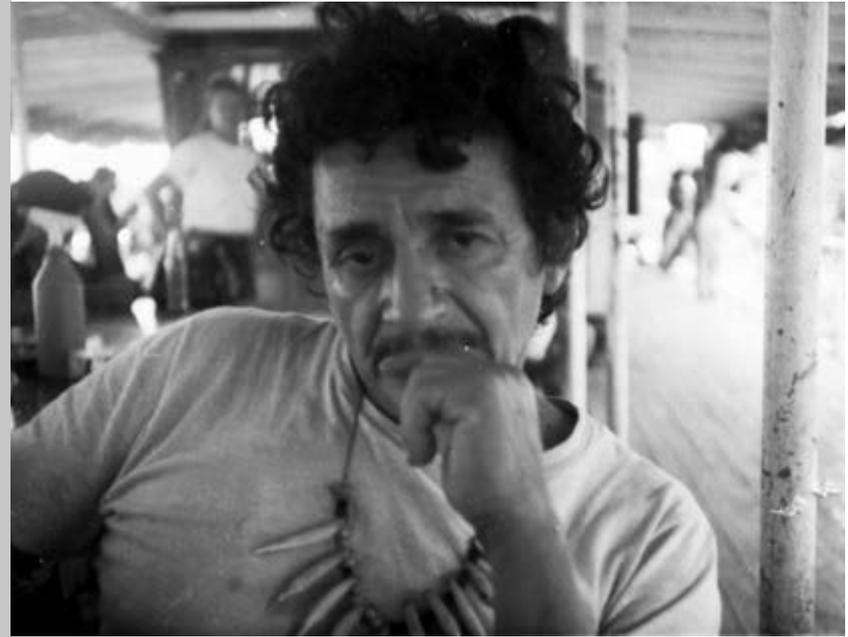
Y la bruma ~~niebla~~ del amanecer
con los tibios rayos del sol
poco a poco se disipó
y entre vellocinos de níveo color
verde, exuberante y bella
la Selva apareció.

La Fauna alborozada le dio la bienvenida
y el Viento con sus largos y húmedos dedos
le acarició su larga cabellera
y el Río, esa líquida carretera
rumoroso y serpenteante, amoroso besó
su boscosa rivera.

~~Por doquier brotaba la existencia~~
La alegría de vivir era contagiante
ya que magnánima, la "Madre Naturaleza"
la vida a manos llenas
la derramaba con presteza,
~~La alegría de vivir era contagiante~~
y con la fresca brisa de la tarde
las aves alegres cantaban
entre el añoso bosque, qué airoso se mecía
al compás de la eterna serenata
que insectos y batracios le daban

Enrique Bohórquez de Liguori





~
**Poemas y cuentos
de la selva peruana**

© Enrique Bohórquez de Liguori
© Felipe Arturo
2017

Primera edición: abril de 2017
ISBN: 978-958-57122-4-9

~
Dirección editorial
Felipe Arturo

Dirección gráfica
Daniel Salamanca Núñez

Diagramación y finalización
Mirona, estudio de diseño

**Este libro fue realizado por
Espacio Odeón - Centro Cultural,
y Felipe Arturo como parte de la
exposición *Bar Huerequeque***

**Con el apoyo de:
Instituto de visión**

Impreso en
Bogotá, Colombia,
en los talleres de Torreblanca
Agencia Gráfica S.A.S.

~
Todas las fotografías que aparecen en este libro fueron tomadas por Felipe Arturo en la ciudad de Iquitos, Perú. Las que aparecen en la introducción fueron tomadas del álbum de fotos de Enrique Bohórquez de Liguori, Huerequeque y su familia, es decir son fotos de fotos. Las otras son fotografías de manuscritos y hojas mecanografiadas con los poemas y cuentos de Huerequeque.

~
Esta publicación es complementaria al portal www.huerequeque.net, archivo digital de registros audiovisuales de los poemas y relatos de Enrique Bohórquez de Liguori, Huerequeque grabados en Iquitos entre los años 2008 y 2013, así como cortes documentales, entrevistas y otros videos relacionados con esta investigación.

**Poemas y cuentos
de la selva peruana**
~

Enrique Bohórquez de Liguori

~
.: Huerequeque .:

Índice

~

Introducción	11
Poemas	35
Depredación (I)	37
Depredación (II)	39
Amazonas (I)	43
Amazonas (II)	47
Amanecer selvático	53
La Selva y El Viento	57
Quisto Cocha, joya preciosa	59
Olores y Recuerdos	63
Luna llena	67
Aurelio Linares Chino	71
El Abuelo	73
El Espíritu y La Montaña	77
El Taymi mi río	81
Selva Bella	83
Cuentos	87
Santos Miyanchi, el fisga	91
Chola fiel	97
Chaval el ateo	105
Navidad en la selva	117
La cicatriz	119
Oro Tani, Hombre Bueno	129
Glosario	141
Lugares, Animales y Plantas	145
Agradecimientos	151

En el año 2008 conocí a Huerequeque. Lo hice como un turista entregado en el viaje a Iquitos, a las historias del caucho y, en consecuencia, a las historias de *Fitzcarraldo*, la aclamada película de Werner Herzog estrenada en 1982 que se ha constituido en una pieza fundamental para aquellos que nos introducimos al Amazonas atraídos por sus múltiples representaciones estéticas.

En ese primer viaje visité la Casa Fitzcarraldo, en donde opera hoy en día un hotel y restaurante. La casa es probablemente la primera construcción de concreto en la vía de la Marina, de unas veinte cuerdas, que conecta el centro de Iquitos con el puerto sobre el Río Nanay. Fue la antigua sede de la producción de la película y terminó siendo parte del pago que Walter Saxer recibió por su trabajo como productor de campo de *Fitzcarraldo*. Hoy en día esta se separa de sus vecinos con una alta tapia de cemento que circunda el solar completo pero que, a pesar de su contundencia, no logra detener el permanente sonido del "chucu-chucu" amazónico que se introduce como parte de su ambientación.

En ese entonces me recibió Micaela Saxer, hija de Walter y quien fungía para entonces como administradora del negocio. Es sabido que durante la producción de la película murieron y se accidentaron algunas personas pero es poco conocido que otras nacieron gracias a la realización de la película y sus reverberaciones sociales. Micaela llegó al mundo gracias al enamoramiento de su padre suizo y su madre peruana en medio de la increíble circunstancia de una película que duró más de cinco años en realizarse, en la selva del

Perú de finales de los años setentas. La producción transformó dramáticamente los cursos de las vidas de casi todos sus participantes; Huerequeque, quien actuó en la película representándose a sí mismo, terminó convirtiéndose en el padrino de Micaela y en consecuencia en el amigo vitalicio de Walter, es decir, en su compadre.

Micaela me contó historias de la producción de *Fitzcarraldo* durante varias horas aquella tarde y aceptó llevarme a visitar a su padrino al día siguiente. Yo ansiaba conocer personalmente a uno de los actores de la película que, para entonces, había visto más de diez veces. Recuerdo esa primera tarde en el puerto de Nanay, a unas diez cuerdas de la Casa Fitzcarraldo, en donde Huerequeque nos recibió con su esposa Flor en el antejardín de su casa. En ese entonces Huerequeque tenía 78 años y continuaba produciendo sus propios licores de cortezas y raíces en botellones de vidrio con aguardiente de caña. Durante esa primera conversación Huerequeque nos llenó el vaso varias veces con distintas versiones de sus cócteles de autor, los cuales guardan aromas y sabores potentes que se inmiscuyen en el propio metabolismo, por nariz y boca, gracias a los efectos de los cueros resinosos y texturados de los árboles amazónicos. Todavía recuerdo el sabor ámbar y felposo de aquellos licores que se entremezclan con el tono dulzón de su base de aguardiente, miel y una pizca de coca-cola.

Al día siguiente, Huerequeque me recibió en el bar que lleva su nombre, justo en frente de su casa, administrado hoy en día por su hija Charo y su yerno José.



Figura 12



Figura 13

El Bar Huerequeque es una estructura palafítica sobre el río Amazonas que alguna vez tuvo dos pisos y que, hoy en día, funciona en una sola planta de largos tablonces extraídos de árboles centenarios y entre los cuales se abren rendijas que permiten ver la playa enlodada varios metros abajo. Grandes altoparlantes hacen vibrar los botellones de cerveza sobre desgastadas láminas de fórmica blanca que forran el techo de las mesas y que son ajustadas por cinturones metálicos con estrías perfectas. La música generalmente acompaña las conversaciones con cumbias peruanas, pop tropical y uno que otro bolero. Al fondo, troncos de madera dibujan a contraluz una baranda. Más allá se ven lentas balsas y barcos haciendo surcos en el agua como peinillas de tres dientes. Atrás una línea crespada sostiene una capa verde contra el cielo que, en las tardes, se pinta de rosado, de rojo, de violeta y de naranja, no sin rescatar alguna barba blanca del recuerdo de una nube.

En aquella primera entrevista en el 2008 Huerequeque hizo lo que siempre hace: hilvanó una cantidad de palabras que sueñan y resuenan en la mente del escucha



diluyendo las fronteras de la poesía, el relato, la conversación espontánea y la épica fitzcarraldiana, no sin antes empujar y hacer empujar grandes cantidades de cerveza que el visitante termina invitando a su anfitrión. Debo aceptar que en un principio mi interés por Huerequeque fue derivado del fetiche de *Fitzcarraldo*; sin embargo con el tiempo se ha fijado incisivamente que el recuerdo de aquella reunión no está relacionado con la película sino con el haber escuchado varios de sus poemas en medio de la conversación.

En aquella primera reunión me formé un primer cuadro. Llegó a Iquitos en 1945 procedente de la ciudad de Chiclayo, ubicada en la Costa Pacífica del Perú, al otro lado de la cordillera. Tenía quince años en ese entonces y se encontraba huyendo de su casa tras la muerte de su madre y el subsiguiente matrimonio de su padre con una muchacha cercana en edad a él. Al llegar a Iquitos, siguiendo la pista de un hermano mayor, fue bautizado con el nombre del pájaro Huerequeque, animal identitario de Chiclayo. Huerequeque consiguió entonces trabajo con un señor para extraer oro en algún río lejano a Iquitos. Al llegar allá se convirtió en un



peón de deuda y quedó prácticamente esclavizado¹. Huerequeque dice que ganó su libertad con un truco de cartas². En adelante vivió embarcándose en mil actividades para subsistir en el mundo de los colonos de la selva peruana. Fue maderero, comerciaba con comunidades indígenas, traficó con pieles de animales, fue cultivador y pescador, militar, transportador de lanchas y desligadores, entre muchos otros oficios. Dice que lograba comunicarse con distintos grupos indígenas gracias a que aprendió sus dialectos con el trasegar por ríos y comunidades. Su multilingüismo, o por lo menos su capacidad para hacerse entender en cualquier circunstancia, le permitió servir de guía y baquiano de expediciones, viajes y empresas comerciales en la selva. Con su esposa Flor, a quién conoció en sus primeros años en Iquitos, se mudó innumerables veces por caseríos y comunidades en diferentes ríos del amazónico peruano

hasta que finalmente se estableció en el puerto de Nanay, cuando sus dos hijas llegaban a la adolescencia. El Bar Restaurante Huerequeque en un inicio funcionó en una balsa, es decir en una plataforma flotante de madera, anclada permanentemente a la orilla. Con el tiempo a la balsa le crecieron pilotes de madera que la elevaron hasta transformarla en estructura palafítica. Años más tarde el área de playa sobre la que se eleva la plataforma fue escriturada como un lote a su nombre. Esto debió ser a finales de los años sesentas³.

Fue en el Bar Huerequeque en donde Walter Saxer lo encontró a principios de los setentas durante la producción de *Aguirre, la ira de Dios*, película que también produjo para Herzog. Para una de las escenas del filme Saxer fue conducido hacia Huerequeque para producir la imagen de un galeón español encallado en la

1. <http://www.huerequeque.net/relatos/oro/>
 2. <http://www.huerequeque.net/cortes/truco-de-cartas/>
 3. <http://www.huerequeque.net/entrevistas/goraida-bohorquez/>

copa de un árbol⁴. Huerequeque dirigió la empresa en compañía de decenas de sus compadres, desde una lancha con varias cajas de cerveza, mientras supervisaba las tareas para desensamblar y ensamblar un barco abandonado en lo más alto de una ceiba⁵. Al final la escena dura pocos segundos en la película estrenada en 1972 y es de poca importancia en la trama; sin embargo sirvió para que en su producción, Herzog se aproximara a Huerequeque y tomara algunos aspectos de su personalidad para incluirlos en un personaje con su nombre en el guión de *Fitzcarraldo*⁶. Este personaje homónimo es a mi modo de ver una versión mutilada y caricaturizada de Huerequeque, que funciona en la película como un traductor que interpreta los misterios del mundo de la selva para beneficio del personaje principal, descendiente de europeos. También funciona como un agente relajante de la trama que distensiona ciertos momentos de suspenso con intervenciones jocosas. En otros apartes, el personaje opera como un amplificador de las emociones de Fitzcarraldo, con reacciones exageradas y sobreactuadas, mientras el personaje principal mantiene actitudes discretas y contenidas. En ninguna de las escenas el personaje de Huerequeque traslada hacia la película la capacidad creativa de la persona, es decir, su propia competencia para interpretar y relatar su experiencia de vida en la región amazónica. Por el contrario el personaje cinematográfico refuerza el estereotipo del hombre tropical, perezoso, mujeriego y alcohólico⁷.

Lo que capturó mi atención en esa primera entrevista del año 2008 fue la sospecha de que la habilidad narrativa de Huerequeque para crear y recordar poemas y cuentos de su autoría no es un

talento que desarrolló de manera retrospectiva para recordar sus años de padecimientos y aventuras migratorias en los ríos amazónicos sino, por el contrario, es una herramienta para sobrevivir en dicho ambiente, permitiéndole absorber no sólo los lenguajes específicos de cada comunidad colona o indígena sino también la posibilidad de entablar conversaciones y desarrollar empatía con sujetos con distintos contextos culturales. Además quedó grabada en mi memoria la manera como todas las experiencias de vida que Huerequeque relata, con tonos agrídulces y tragicómicos, se pliegan en su rostro con gestos amables y abundantes mientras habla. Sus palabras siempre surgen acompañadas de miradas histriónicas, efectos sonoros y silencios que ponen en tensión el relato. Cada historia y cada poema se matiza para el escucha con paréntesis, guiones, exclamaciones, puntos y comas que sus cejas y arrugas van dibujando mientras contrae y expande sus ojos de pájaro viejo.

Fue justamente esta habilidad narrativa y teatral lo que lo llevó a participar en la producción de dos de las cintas más importantes en la filmografía amazónica, *Aguirre* y *Fitzcarraldo*, e incluso viajar a Suiza para participar en una tercera película cuyo nombre se tradujo como *La Felicidad Comprada*⁸. Estas participaciones y viajes a Europa le dieron a Huerequeque una nueva perspectiva sobre sus propias creaciones e influyeron en la concepción de nuevos relatos que introdujeron personajes europeos dentro de sus historias, por ejemplo el cuento *Oro Tani Hombre Bueno* se construye sobre el paralelismo entre un botánico de Bruselas y un curandero o chamán de la etnia Mayoruna. Huerequeque llegó incluso a

concebir el argumento de una película basada en la historia de colonias tirolesas en la selva peruana⁹.

En enero del 2010 volví a Iquitos con la idea ingenua de hacer un documental basado en su persona y su personaje. En las semanas que permanecí en el puerto amazónico pude realizar una serie de entrevistas en las que me proponía conocer a Huerequeque a profundidad y documentar largamente las historias de su supervivencia en el Amazonas, su participación en el cine mundial y enterarme de sus sueños y sus frustraciones. Con el tiempo me di cuenta que Huerequeque había construido una red de respuestas fabricadas a través de las cuales había atrapado mi atención así como la de múltiples visitantes y turistas, y con las que estaba realizando una película a través mío. Sin darme cuenta, a lo largo de esas entrevistas de mi segundo viaje, mi intención de hacer una película con él había sido invertida en su deseo de hacer una película a través mío.

La película de Huerequeque nunca se hizo y la mía tampoco¹⁰. Tras buscar fondos, asociarme con productores y aplicar a becas cinematográficas, el proyecto se fue convirtiendo poco a poco en una serie de archivos digitales de audio y video contenidos en dos discos duros, uno como respaldo del otro. En mi mente el proyecto de Huerequeque permanecía en un extraño limbo, sin ser todavía un documental, una investigación, tampoco un archivo audiovisual y mucho menos un experimento artístico, a pesar de tener elementos de todos. Mientras varias decenas de *gigabytes* descansaban en mi biblioteca con las grabaciones de Huerequeque yo pensaba con angustia en el deterioro progresivo de la memoria de una persona después de sus 80 años.

En un intento por revivir el proyecto viajé una vez más a Iquitos en el año 2013. En ese lapso de tres años, desde mi último viaje en el 2010, sucedieron muchas cosas que transformaron el tono del proyecto. Iquitos se inundó en el 2012 forzando a Huerequeque y a su familia a vivir en el segundo piso de su casa y a realizar todos sus desplazamientos en canoa durante el periodo de la inundación. El Bar Huerequeque fue cubierto por el agua terrosa de la confluencia del Nanay y el Amazonas y, más grave aún, tanto la hija mayor de Huerequeque, Beatriz, como su esposa Flor, fallecieron con posterioridad. La primera en Lima y la segunda en Iquitos. Huerequeque y el bar habían cambiado, el primero cargaba entusiasmos cenagosos ante la idea de continuar las grabaciones mientras que el segundo había perdido los llamativos colores de su fachada a causa de la inundación y ahora se presentaba ante la calle en un discreto color azul. En mi memoria el bar se había convertido en el teatro cotidiano y alegre de los relatos de Huerequeque pero, tras la inundación, este teatro había tomado un aire melancólico y trágico.

En ese tercer viaje grabamos algunas escenas que yo llevaba pensando por cerca de tres años, como la preparación del cóctel Huerequeque, lecturas y transcripciones de poemas con sus nietos o proyecciones de escenas de *Fitzcarraldo* sobre su cuerpo y su bar. También repetimos algunas grabaciones de cuentos y poemas que complementaron las versiones de grabaciones anteriores y descubrimos que algunos poemas registrados en el pasado se habían ahogado en las profundidades de su cabeza.

En ese viaje del 2013 recuerdo que se sorprendió tras escuchar uno de sus poemas en uno de los videos que grabamos en el

4. <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-walter-saxer/>

5. <http://www.huerequeque.net/cortes/barco-en-arbol/>

6. <http://www.huerequeque.net/entrevistas/entrevista-jorge-vignati/>

7. <http://www.huerequeque.net/cortes/huerequeque-en-fitzcarraldo/>

8. <http://www.huerequeque.net/cortes/la-felicidad-comprada/>

9. <http://www.huerequeque.net/relatos/la-odisea-de-los-tiroleses/>

10. <http://www.huerequeque.net/cortes/teaser/>



2010; tal fue su sorpresa al escucharlo que se halagaba y felicitaba a sí mismo con emoción.

Fue la primera vez en cinco años que Huerequeque me invitó a entrar a su casa. Me mostró los panales construidos por abejas en cavidades del entepiso de concreto de su casa. Él abre estos panales cada cierto tiempo para embotellar miel que vende a sus vecinos. También me dejó ver la canoa de lata que usaron él y su familia durante la inundación de Iquitos y que hoy reposa sobre montones de chatarra en el primer piso. Huerequeque dibujó en el aire los planes que tenía para seguir construyendo su casa: aquí una recámara, aquí otro baño, aquí otra terraza, aquí extenderemos la sala. En esa oportunidad, Huerequeque también me dejó ver y fotografiar los manuscritos y transcripciones de sus poemas y relatos, así como alguna edición del *Semanario Católico Katanari*, el único que ha publicado algunas de sus historias en ocasiones muy contadas. En el bar, su hija Charo y sus nietos José y Alexandra, me mostraron álbumes de fotos en los que se entremezclaban indistintamente eventos

familiares como bautizos, cumpleaños y reuniones con instantáneas de la época de la producción de *Fitzcarraldo*.

Después de ese último viaje, mi idea de Huerequeque cambió por completo, permitiéndome sobreponer su carácter de autor por encima de su rol como actor. Esta publicación es la consecuencia de esa idea, al transformar mi intención inicial de hacer un documental sobre Huerequeque a convertirme en el editor de su libro. En esta conversión de director a editor, espero poder contribuir a que tengamos una aproximación complementaria a la persona de Huerequeque, más allá de su celebridad local por la participación en *Fitzcarraldo*.

Como autor, su trabajo literario no es una pieza unitaria sino que deambula entre aquellos manuscritos y copias mecanografiadas que conseguí fotografiar y en las varias versiones de poemas y relatos que grabamos en los viajes que hice en el 2008, 2010 y 2013. En alguna entrevista su hija Charo me contó que alguna vez llegó a Iquitos un médico argentino que prometió publicar sus





cuentos y poemas y que se llevó consigo, sin dejar rastro, un manajo de manuscritos¹¹. Podría esperarse que en el futuro o en el presente alguien esté publicando una antología literaria de Enrique Bohórquez de Liguori, Huerequeque, que hasta la fecha no sabemos si será convergente o divergente a esta edición.

En lo que respecta al material que yo he recogido y las noticias que me llegan de Iquitos a través de su familia, esta es la primera edición impresa de cuentos y poemas de Huerequeque. Como tal no es una compilación total o totalizante de su obra sino la oportunidad de llevar al lenguaje impreso algunas de las concatenaciones de palabras, rimas y frases que él encuentra en bolsillos de su memoria y que generalmente son consignadas en la audición de los atentos visitantes de su bar. Es importante resaltar que estas sesiones del ejercicio de la lengua permiten innumerables permutaciones de los versos que asaltan el discurso de Huerequeque, haciendo de su obra una sustancia elástica y mutante que a veces se formaliza en versiones largas, a veces mochas, o en fragmentos interrumpidos por idas al baño, intervenciones de los contertulios o giros inesperados de su narrativa. En este sentido el alunizaje de la obra de Huerequeque, desde su atmósfera oral a su osificación escrita, es simplemente un ejercicio de ruleta en el que la suerte ha elegido una transcripción específica, de cientos posibles.

En esta edición se deja ver cierta transformabilidad de los poemas de Huerequeque, permitiendo al lector comparar versiones simultáneas del mismo poema o comparar dos poemas distintos que han sido nombrados con el mismo nombre. En otros casos se permite ver la mano del editor al resaltar con una línea cruzada algunas palabras que han sido dejadas atrás.

Los cuentos de Huerequeque que aquí aparecen fueron los únicos que se encontraron en papel. No se realizaron transcripciones de los relatos que fueron registrados en video, dado que estos pueden ser consultados directamente en formato audiovisual, guardando fidelidad a su naturaleza oral. En algunos casos se revisaron otras versiones de los poemas de Huerequeque en los archivos audiovisuales para tomar alguna decisión en la edición.

Al final de esta publicación el lector podrá descubrir la compilación de un glosario con términos que Huerequeque decidió definir al final de varios de sus cuentos. También se incluyen en las últimas páginas de esta edición colecciones de palabras presentes en sus cuentos y poemas que nombran lugares, animales y plantas que resaltan, a través del lenguaje, la frontera y la disolución del mundo cristiano y el mundo indígena. Ya el lector, si lo encuentra oportuno, podrá ahondar en los significados o la ausencia de ellos en estas palabras, así como incorporar estos animales y plantas inéditas en el abecedario de nuestra fauna y flora cotidiana.

Este mundo lingüístico de Huerequeque, en el que se desensambla y ensambla el español, es también un punto de entrada al universo de los colonos en la Cuenca del Amazonas, es decir, aquel país que los migrantes formaron en el Amazonas tanto para expandir la frontera de occidente como para perforar su propia atmósfera cultural. En este proceso de orfandad y adopción cultural, que son temas recurrentes en la obra huerequequiana, se habita una frontera moral en la que tanto el dios cristiano como los espíritus amazónicos determinan bien sea el éxito en la acumulación de dinero o la propia supervivencia en la selva.

Los relatos de Huerequeque se producen como narraciones concéntricas en las que un narrador principal lleva la historia hasta que encuentra un narrador secundario y, en algunos casos, se llega a un tercer hablante. En esta concatenación de narraciones escritas se evidencia un fuerte carácter de la oralidad en donde las historias se desenvuelven como cuentos que alguien cuenta a alguien.

Mi trabajo sobre Huerequeque ha ido encontrando finalmente su forma, o deshaciéndose de ella, en una multiplicidad de medios y situaciones que recomponen los innumerables dobleces y arrugas de este proyecto. Esta publicación de la obra de Huerequeque se complementa con un archivo digital de versiones audiovisuales de sus poemas y cuentos, ensayos documentales y algunas entrevistas realizadas con personas allegadas a Huerequeque y cercanas a la historia de Fitzcarraldo. Cada persona podrá tejer su propia red

de lectura de esta publicación con materiales audiovisuales a través del portal, por no decir puerto, bajo la dirección: www.huerequeque.net

Recientemente este material audiovisual y textual también ha encontrado la posibilidad de mostrarse en apariciones temporales del *Bar Huerequeque*. En estas instalaciones se presentan selecciones y montajes específicos de videos, textos y mobiliarios en los que los visitantes se convierten en actores que escuchan, leen y ven a Huerequeque, como turistas entregados en el viaje a Iquitos, a las historias de Huerequeque y, en consecuencia, a la representación de un actor que se descubre como autor.

No está demás señalar que Huerequeque tiene 87 años al momento de la edición de este texto.

Felipe Arturo, Bogotá, 2017

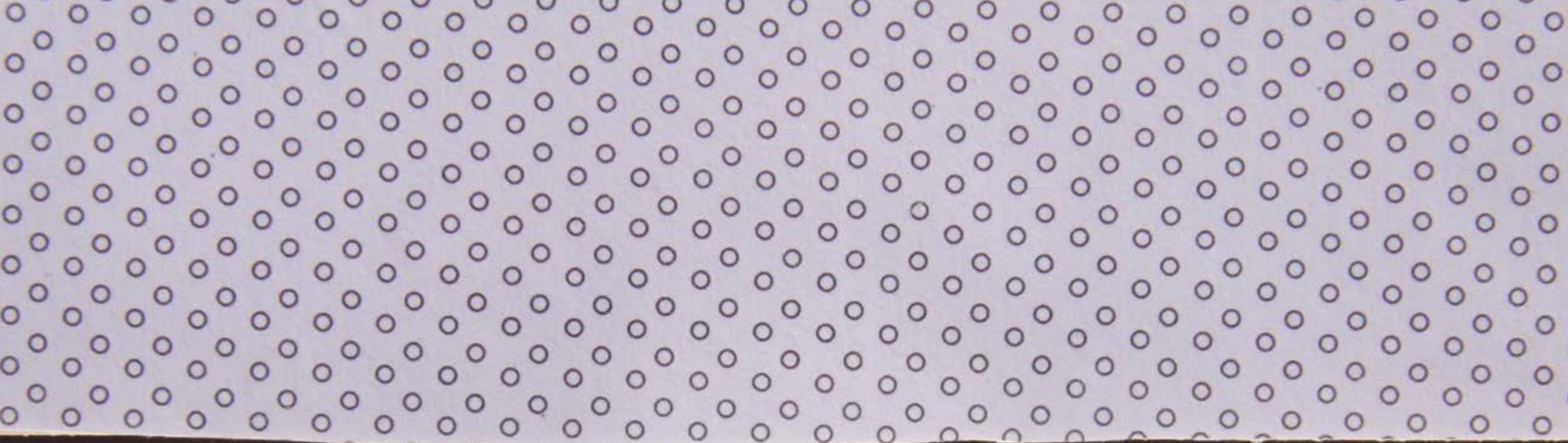


11. <http://www.huerequeque.net/entrevistas/goraida-bohorquez/>





QUE B
LISOO
PENSI
IN LA
ON.







Poemas

~

Depredación (I)

~

Y la bruma ~~niebla~~ del amanecer
con los tibios rayos del sol
poco a poco se disipó
y entre vellocinos de níveo color
verde, exuberante y bella
la Selva apareció.

La Fauna alborozada le dio la bienvenida
y el Viento con sus largos y húmedos dedos
le acarició su larga cabellera
y el Río, esa líquida carretera
rumoroso y serpenteante, amoroso besó
su boscosa rivera

~~Por doquier brotaba la existencia~~
La alegría de vivir era contagiante
ya que magnánima, la "Madre Naturaleza",
la vida a manos llenas,
la derramaba con presteza
~~La alegría de vivir era contagiante~~
y con la fresca brisa de la tarde
las aves alegres cantaban
entre el añoso bosque que airoso se mecía
al compás de la eterna serenata
que insectos y batracios le daban.

¡Todo era paz y felicidad!
Pero ~~hasta que~~ llegó el hombre
con sus afiladas herramientas
¡Y sembró ~~reinó~~ el caos!
Zumbaron las motosierras
y las afiladas cadenas
cortaron la dura madera
y los viejos árboles, cuán largos eran,
estrepitosos cayeron por tierra.

Junto Pronto con hachas y machetes los desbrozaron
 mientras Los Animales corrían asustados
 perseguidos por el fuego
 que el hombre había encendido
 para consumir su vil tarea
 Y la bruma la neblina del amanecer
 con los tibios rayos del sol
 poco a poco se disipó
 y entre humaredas de grandes
 chacras y carboneras
 una tierra calcinada,
 cubierta de chamuscados tocones
 y de negros tizones, apareció.
 Era todo lo que quedaba
 de ese un pedazo de esa Selva
 ¡verde exuberante y bella!

-¡Ah!, pero el Río, los Animales y el Viento
 condolidos de su terrible sino
 por ella elevaron sus preces al cielo
 Y desde allá se oyó una voz que decía:
 ¡Selva, hija mía!
 Hoy te prometo que no está lejano el día
 en que hombres de sabio razonamiento
 dictarán leyes que acabarán
 con tu terrible tormento

Y al oír la "Divina Promesa"
 se alegró, la Selva, el Río,
 los Animales y el Viento.

Depredación (II)

~

Por el largo velo que la lluvia formaba
 gruesas lágrimas resbalaban
 las que generosas a la seca tierra mojaban
 y ella agradecida con blanco vaho la acariciaba

Y el páramo gris donde nada se posaba
 con la alquimia del agua
 ahora de vida y de colores rebosaba
 ya que miríadas de mariposas multicolores
 alegres revoloteaban
 mientras otras posadas sobre la tierra mojada
 con sus largas trompas sus alimentos chupaban.

Pero, ¿algo faltaba?
 Y el buen Dios al enterarse de eso
 apresurado ordenó que los Animales y el Viento
 transportasen las semillas
 y en esa fértil tierra las esparcieran

Y creció la grama, la chicosa, la caña brava,
 el pájaro bobo, el cetico y otros más
 y esa tierra yerma donde nada existía
 ahora era un oasis rebosante
 de vida y de un verdor exuberante

Pero el tiempo pasó y la "Ley de la Selva"
 que es la del más fuerte imperó
 y por el espacio vital lucharon con denuedo
 la gigantesca Lupuna y la fina Caoba,
 la cáustica Catahua y la lustrosa Capirona,
 el oloroso Cedro y el vistoso Quillo Siza,
 el fragante Estoraque y el Palo de Sangre,
 la algodónera Huimba y la Canela Moena,
 las espijadas Palmeras y más Maderas Preciosas
 las que crecieron y se elevaron en busca de luz
 y forraron el húmedo dosel que cubría
 ese pedacito de Selva.

¡Ah!, pero a ese idílico lugar
donde imperaba la paz y la prosperidad
llegaron los hombres, con afiladas herramientas
y su innata maldad
y en poco tiempo arrasaron con todo
sin mirar atrás

Y el buen Dios viendo eso, apenado dijo:
Y los creé a mi imagen y semejanza
pero jamás me imaginé que la estirpe de Caín
depredase con tanta saña esta paradisiaca montaña
Pero felizmente más numerosos son
los que aman a la Flora, la Fauna y al Medio Ambiente
y por eso, ellos son, los que vivirán eternamente
en mi corazón.

Por el largo velo que
gruesas lágrimas rebalan
los que generosos la secan
Y ella agradecida, con blanco

Y el páramo gris donde nada se podía
con la alquimia del agua
ahora de vida y de colores rebosaba
ya que miriadas de multicolores Mariposas
alegres revoloteaban
mientras otras, posadas sobre la tierra mojada
con sus largas trompas se alimentaban.

¡Pero algo faltaba?
Y el buen Dios al enterarse de eso
apresurado ordenó, ¡Qué los Animales y el Viento
transportasen las semillas
y en esa fértil tierra las esparcieran.

Y creció la Grama, la Chicosa, la Caña Brava,
el Pajaro Bobo, el Catico y otros más
y esa tierra yerma donde nada existía
ahora era un Oasis rebosante de vida
y de un verdor exuberante.

Pero el tiempo pasó y la "Ley de la Selva"
qué es, la del más fuerte imperó
y por el espacio vital lucharon con denuedo
la gigantesca Lúpula, y la fina Caoba,
la cáustica Catigua, y la lustrosa Capirona,
el oloroso Cedro y el vistoso Quillo Siza,
el frágante Estoraqué y el Palo de Sangre,
la algodónera Huimba y la Canela Moena,
las espijadas Palmeras y más Maderas Preciosas,
las que crecieron y se elevaron en busca del Cielo
y formaron el ahhallo de
qué cubrió ese húmedo pedregal de Selva.

¡Ah!, pero a ese idílico lugar
donde imperaba la Paz y la Prosperidad
llegaron los Hombres! y con afiladas herramientas
con afiladas herramientas y su innata maldad
y arrasaron con todo sin mirar atrás
Y es por eso que ese Oasis
llenó de oleadas de vida y de verdor, volvió a ser
la Tierra yerma, cubierta de negros visones
y de chauscados tocones.

Pero el buen Dios, viendo eso apenado dijo:
¡Y los creé a mi imagen y semejanza!
pero jamás me imaginé que la estirpe de Caín
depredase con tanta saña, esta paradisiaca Montaña
pero felizmente más numerosos son los que aman
a la Flora, la Fauna y el Medio Ambiente
¡Y por eso ellos son los que vivirán
eternamente en mi Corazón!

Amazonas (I)

~

Ahí donde el gélido viento azota
 las pétreas cumbres de los Andes
 hay una silente laguna
 muchas fueron llamadas, pero sólo ella ~~una~~ la escogida
 para ser del todo Poderoso Señor
 Monarca de los Ríos, su cuna

Imberbe aún, lloroso te arrodillas
 ante los pies del "Supremo" y suplicante le pides
 que en la larga y osada empresa que vas a comenzar
 te ayude.

De tus amigos, ~~la Puma~~, el Ichu, el Cóndor, la Llama,
 la Alpaca, el Huanaco, ~~la Viscacha~~ la Vicuña y el Puma
 apenado te despides y entre riscos
 precipicios y cañadas, rumoroso discurre.

Pero con el agua de los deshielos, chorreras
 y numerosas quebradas, vas creciendo poco a poco,
 vas creciendo más y más y así dejas la serranía ~~Sierra~~
 pero a la Montaña impetuoso vas

¡Oh, Señor de los Ríos!
 Ya no eres el niño imberbe
 que saliste de la silente Laguna
 no, ahora eres el adolescente fiero que ora acá, ora allá
 vas sembrando la destrucción y la muerte
 y ~~rocas~~, oro, plata, rocas, piedras preciosas y vidas
 trituradas, pulverizadas y matas
 y cantando la canción de los fuertes
 entre el verde follaje bajas

¡Poderoso Señor!
 Nada ni nadie te detiene, todos te rinden pleitesía
 menos la Granítica Montaña, ~~que allá en la lejanía~~
 que allá en la lejanía impávida te espera
 para cerrarle el paso a tu victoriosa travesía.
 Y sabiendo eso ~~de la titánica lucha que te espera~~
~~desesperado~~ por más aguas clamas
 y en tu ayuda presurosos llegan
 el Chínchipe, Cenepa, Nieva, Tundusa,
 y el caudaloso Santiago,
 los que generosos que sumisos sus aguas te entregan

¡Rey de los Ríos! henchido tu cause,
 lleno de orgullo y coraje, presto te lanzas al ataque
~~Pero la Granítica Montaña, rie~~
~~de tu brutal arremetida.~~
 Ella se burla de tu brutal arremetida
 por ello gritas, te desesperas y de tus entrañas
 mil demonios se escapan, los que en último intento
 vociferantes contraatacan.
 Pero entre torbellinos de espuma y enormes remolinos
 al pie de la Granítica Montaña, caes vencido

¡Señor de los Ríos!, al sentirte perdido te acuerdas del ~~vas donde el Supremo~~
 y lloroso te arrodillas ~~ante sus pies de rodillas postrado~~
 suplicante le pides, ~~que tus culpas perdone~~
 que por última vez te ayude

Al "Magnánimo Señor", ese gesto lo conmueve
 y con estentóreo grito que se abra la Montaña ordena
 y así se crea el temido Pongo
 que por nombre "Manseriche", lleva.

¡Ah!, y por esa horrenda brecha, donde la muerte acecha
 vencido y humillado ~~atemorizado y constreñido~~ pasas
 y así llegas a Borja
 ahí, las bellas y fieras guerreras, las "Amazonas"
 por tu épica hazaña, su más preciada joya te entregan
 la "Selva", inmensa, verde, exuberante y bella,
 y para que el infinito ~~que el mundo~~ lo sepa
 al unísono exclaman:

Poderoso Señor, Monarca de los Ríos
 desde hoy ~~y para siempre, nuestro nombre llevarás~~
~~y todos con respeto y humildad~~
 te llamarán "Amazonas" ~~te llamarán.~~

"Amazonas" ~~llorando pasas~~
 Ya no eres el niño imberbe
 que saliste de la silente laguna
 ni el adolescente fiero que ora acá, ora allá
 ibas sembrando ~~sembrabas~~ la destrucción y la muerte.
 No, ahora eres el anciano reposado y bueno
 que arrastrando tu blanca cabellera
 formada por copos de espuma
 vas cantando ~~Loas y~~ Aleluyas y Loas al Supremo

"Amazonas", Poderoso señor, Monarca de los Ríos
 cuando ~~airesas~~ gráciles palmeras agitando sus hojas
 diciéndote adiós.

Todos nosotros los que a tus orillas moramos
 un feliz viaje te deseamos

Poderoso señor, Monarca de los Ríos, "Amazonas",
 Bendito seas.

"AMAZONAS"

493/61

lo viento azota
 las de los Andes
 alguna
 todas pero ella la escogida
 Poderoso Señor Rey de los Ríos

te arrodillas
 "no", y suplicante le pides
 "¿a qué vas ha comens
 te ayude.
 De tus amigos, el Iohu, la Llama, el Puma,
 la Alpaca, el Cóndor, la Vicuña y el
 apenado te despiden y entre ríos, precipicios,
 y caídas rumberos discurren.

Con el agua de los desháculos, chorreras,
 y numerosas quebradas, vas creciendo poco a poco,
 vas creciendo más y más, así dejás la Sierra
 y en la montaña impetuoso vas.

¡Oh!, Señor de los Ríos!
 ya no eres el niño imberbe
 que salistes de la cillónte Laguna
 ahora eres el adolescente fiero que ora acá ora ayá
 vas sembrándola destrucción y la muerte
 y Rocas, Oro, Plata, Piedras Preciosas y Vidas
 trituradas, pulverizadas y matas
 y cantando la canción de los fuertes
 entre el verde follaje bajas.

¡Poderoso Señor!
 Todos te rinden pleitesía, menos la granítica Montaña
 que ayá en la lejanía impavida te espera
 para barrarle el paso a tu victoriosa travesía,
 Y sabiendo de la titánica lucha que te espera
 por más agua desesperado almas
 y en tu ayuda presurosos llegan y tus amigos *PRECIOSOS* *CON*
 el Chinchipe, Cenepá, Nieva, Tundusa y el caudaloso Santiago
 que unidos sus aguas te entregán.
¡UNIDOS LLEGAN Y SU AGUA TE ENTREGAN.

¡Rey de los Ríos!
 Hinchido tu cauce,
 lleno de orgullo y coraje, presto te lanzas al ataque
 Ella se burla de tu brutal arremetida.
 Contra tus *¡MILS MONIJS!* demonios de tus entrañas se escapán
 que en último intento podiférantes atacán *CONTRA TICHU*
 pero entre torbellinos de espuma y enormes remolinos
 te hace mordar tu derrota.

¡Señor de los Ríos, te sientes perdido!
 y lloroso ante los pies del "Supremo"
 le ruegas por el perdón de tus culpas
 y suplicante le pides que por última vez te ayude.
 Al "Magnánimo Señor", ese gesto lo conmueve
 y por eso, que se rómpa la montaña ordena
 en el temido Póngo de "Mansariché", forma
 por el derrotado y constreñido pasas.
 Pero al llegar he "Barra" la "Amazona"

Amazonas (II)

¡Oh!, Poderoso Señor, Monarca de los Ríos
 eres líquida e inmensa carretera
 que unes caseríos, villorrios,
 aldeas, ciudades y naciones.
 Eres manso y brioso
 cual caballo de paso, en vaciante
 y fiero y rugiente
 como otorongo herido
 en creciente

Eres bueno y generoso,
 pero a la vez irascible, imprevisible y caprichoso
 porque unas veces das y otras quitas.
 ¡Ah! pero cuando das, das a manos llenas
 y con ello Flora, Fauna y Humanos,
 quedan satisfechos y contentos.

¡Bondadoso Señor!
 A la selva le regalas, frondosas vegas,
 grandes barrizales, inmensas playas
 y paradisíacas islas,
 a las que con limo ~~que~~ cargas
 abonas, fertilizas y alimentas,
 para que en ellas los ribereños, esperanzados, siembren
 platanales de grandes hojas y sabrosos racimos
 maizales, de dentadas y barbadas mazorcas
 porotales, de nudosas y numerosas bayas
 y arrozales de grávidas y doradas espigas.

¡"Rey de los Ríos"!
 Cuando brisas veraniegas rizan tus aguas
 taricayas, cupisos y charapas
 desovan en tus playas
 mientras miríadas de peces
 que saciarán bocas hambrientas
 bullen entre palizadas y correntadas.

¡Ah!, y cuando amoroso besas
 tus viscosas pobladas riveras
 por ellas se oyen cantos
 de amor, de alegría y de esperanza
 por las promisorias cosechas
 que pronto vendrán.

¡Oh, Magnánimo Señor!
Cuando das, todo es alegría, felicidad y paz
pero como das cuando quitas,
reina la tristeza, la desesperanza y el caos
porque hinchas tu vientre
aumentas tu caudal y tus turbidas aguas
siembran la destrucción y la muerte
por donde van.

¡Caprichoso Señor! ¡Imprevisible Señor!
Las islas, vegas, barrizales y playas
que a la Selva un día regalaste
por tu imprevisible carácter
ahora son profundas fosas
donde moran carnívoras pirañas
anguilas eléctricas, ponzoñosas rayas
y anacondas hambrientas.

¡Caprichoso Señor!
Por tus riveras ya no se oyen
esos cantos de amor, de alegría y de esperanzas
ahora se oyen sollozos, maldiciones y lamentos
por los seres queridos, que tus aguas ahogaron
y quizás en que insondables profundidades
enterraron.

¡Oh! Poderoso Señor, Monarca de los Ríos
A tus riveras que ayer amoroso besabas
ahora las atacas con todas tus fuerzas
y tragas tierra, plantaciones y casas
y no contento con ello, cambias de curso
y aíslas caseríos, villorrios, pueblos y ciudades ~~comunidades enteras~~
y por siempre te olvidas de ellos.

¡"Rey de los Ríos"!
Eres el principio del bien
y el principio del mal
tanto como te queremos te odiamos
pero aún así, cuando lejos de ti estamos
con nostalgia te extrañamos
porque eres sangre, huesos y carne
de todos nosotros
los que a tus orillas moramos.

¡"Imprevisible Señor"!
"Amazonas" te llamas
es el nombre de esas ~~en honor a esas Bellas~~ y Fieras Guerreras
que ellas mismas te pusieron
las que con bravura defendieron
de invasores extraños
~~que de invasores extraños~~
~~supieron defender con bravura~~
estas ubérrimas tierras
~~y que como herencia dejaron para la posteridad~~
para la posteridad ~~descendencia o generación futura~~
como heredad ~~nos dejaron~~ legaron

¡Amazonas te llamas!
En honor de esas fieras y bellas guerreras
que de invasores extraños
supieron defender con bravura
estas ubérrimas tierras
que para la posteridad,
como herencia legaron.

"Amazonas"
Poderoso señor, Monarca de los Ríos,
Bendito seas.

Amanecer selvático

~

Que bellos son los atardeceres
en esa tierra que tanto quiero
~~Atardeceres que~~ me llenaban de inefables placeres
Tardes salpicadas de arboles de cúmulos y de cirros
que en la vastedad del cielo dibujaban
blancas, rosadas, errantes y enigmáticas figuras

Recuerdo que cuando la luz del día
poco a poco se extinguía y llegaba a la penumbra
la Selva se llenaba de gritos,
de aullidos, de chillidos y rugidos
que los depredadores y sus víctimas ~~daban~~
unas entre sus fauces y sus garras caían destrozadas
y otras asustadas en sus madrigueras se refugiaban

Mientras tanto el viento mataperro y juguetón
despeinaba la endrina cabellera de la noche
y el bosque se poblaba de sombras
de misteriosas y caprichosas formas

Jamás olvidaré, aquella noche fría, negra y tempestuosa
cuando en mi canoa temeroso bajaba
por las turbulentas aguas del Amazonas
y desesperado oteaba el horizonte
rogándole al Señor encontrase
el caserío, dónde los míos me esperaban

Recuerdo que angustiado y lloroso, completamente desorientado
entre remolinos, correntadas y turbunadas
a cada instante la vida me jugaba
y de esa desigual y fatal partida
era yo el que todas las de perder tenía
porque desfalleciente y remando torpemente
cada vez, más y más me acercaba
donde la tragedia me esperaba

Y cuando creía que tenía perdida la partida
allá en la lejanía, en un estirón del caudaloso Río
cual collar de rubíes y diamantes
aparecieron las luces titilantes
de mi amado caserío

Viendo eso, el alma volvió a mi cuerpo me sentí reconfortado
y lleno de contentamiento alegría, remé apresurado
para llegar al hogar, donde
mi mujer y mis hijos me esperaban

Ya con ellos, ante el Señor
de rodillas postrados
las gracias le dimos
por haber permitido
que llegase sano y salvo
de ese largo y azaroso viaje
que días antes había comenzado

Por ahora había ganado la partida
pero sólo Dios sabía
qué peligros y acechanzas mañana me esperaban
porque eso de jugarse la vida todos los días
en esta inmensa Amazonía
es el pan nuestro de cada día.

AMANECEER SELVÁTICO

Qué bellos són los atardeceres
en esa Tierra, qué tanto quiero
atardeceres que me llenaban de inefables plácemes
Tardes salpicadas de arrebóles de ocaulos y decirros
qué en la vástedad del Cielo dibujaban
blancas, rosadas, errantes y enigmáticas figuras

Recuerdo qué cuándo la luz del día
poco á poco se extingüía y llegabá la penumbra
la Selva me llenabá de gritos;
de aullidos de chillidos y rúgidos
qué los depredadores y sus víctimas dabán
dnas entre sus fauces y sus garras caían destrozadas
y otras asustadas en sus madrigueras se refugiabán

Mientras tanto el viento mataperro y juguetón
despeinabá la endrànà cabellera de la noche
y el Bosque se poblavá de sombras
de misteriosas y caprichosas fornas

~~Recuerdo~~ ^{Jamás olvidaré} aquella noche fría, negra y tómpetuosa
cuándo en mí Cahoa temeroso bajava
por las turbuléntas aguas del Amazonas
qué desesperado oteaba el horizonte
rogándole al Señor encóntrase
el Caserío, dónde los míos me esperabán

Recuerdo qué angustiado y completamente desorientado
entremolinos, corréntadas y turbunadas y
ha cada instánte la vida me jugaba
y de esa desigual y fatal partida
era yo él qué todas las de perder tenía
Porque desfalleciénte y remándo torpemente
cada vez, más y más me acercaba
dónde la tragedia me esperaba

~~Recuerdo~~ ^{PAR} cuándo creía que tenía perdida la partida
ayá en la lejanía, en ún estirón del caudaloso Río
cdal collar de Rubies y Diamátes
aparecierón las luces titilántes, ^{del Caserío}
~~de mi amado Caserío~~

Viendo eso el alma volvió a mi cuerpo me sentí reconfortado
y lleno de contentamiento, remé apresurado
para llegar al hogar, dónde (mi Mujer y mis Hijos me esperabán)

Ya con ellos, ^{ante el Señor} de rodillas postrados
al Señor le dimos gracias por haber permitido
qué llegasé sano y salvo
de ese largo y azaroso viaje
qué días antes había comensado

Y con ellos, ante el Señor
de rodillas postrados
las gracias le dimos
por haber permitido
que llegase sano y salvo
de ese largo y azaroso viaje
que días antes había comenzado

Por ahora había ganado la partida
pero sólo Dios sabía
qué peligros y acechanzas mañana me esperabán
Porqué eso de jugarse la vida todos los días
en está inmensa Amazonía
es el Pán Nuestro de cada día

pero el pensar en los míos
los animales y el hombre
que hubiese sido
si una débil chispa hubiese prendido
las hojas secas que en mi planta yacen
¡Eso más me ha envejecido.
Pero el hombre es el que más te odia y te destruye
y aún así lo quieres
Si aún así lo quiero!
mi bendita mía por ello
me ordeno al Rayo
que con su fusta de fuego
azote a las negras nubes
que el cielo cubren
y ellas con el agua bendita que cargan
laven tu cabellera marchita.
Se oyó un tronar lejano
y al buel del Relámpago
su fusta de fuego azotó con furia
las negras nubes que el Cielo cubren
y cayó la lluvia
¡Oh! digna la Selva, los animales también
pero el hombre era uicorda
que nunca oía contuito
entre la orilla del Río y el vol que
maldecía con rabia
a Dios, a la lluvia y al viento
Y el viento al escuchar las maldeciones
lo acaricia con su frasco aliento
y muy quido le dijo
hombre yo te perdono
porque ~~escucha esta~~ ^{que siguirá}
~~el tal que te odia lo perdono~~ ^{por que te odia}
y al que te odia lo perdono
siempre bendito seas
y el viento se alijo diciendo
hombre yo te perdono
hombre bendito seas

Mariachi Alouano Abril 1882

La Selva y El Viento

Se oyó un tronar lejano
y al parpadear el baxar del Relámpago
iluminó a la Selva adolorida
a la que el Viento
con sus largos y desmañados dedos
le acariciaba la mustia
y desgreñada cabellera
y muy quedo le decía:

Selva, Selva, hermana amiga mía
en tan poco tiempo que no ha llovido
¿tanto has envejecido?

¡Sí, mucho he envejecido!
pero el pensar en los míos,
los animales y el hombre
de ellos, qué hubiese sido
si una débil chispa hubiese prendido
las hojas secas que en mi planta yacen
¡eso más me ha envejecido!

Pero el hombre es el que más te odia
y te destruye, ¿aún así lo quieres?

¡Sí, aún así lo quiero!

¡Oh, mi adorada hermana!
eres buena y generosa como ninguna
por eso y por siempre ¡Bendita seas!
y le ordeno al Rayo, que con su fusta de fuego
azote a las Negras Nubes, que el cielo cubren
y ellas con el agua bendita que cargan
laven tu cabellera marchita.

Se oyó un tronar lejano
 y al parpadear el Relámpago
 una fusta de fuego azotó con furia
 las Negras Nubes que el cielo cubrían
 ¡Y cayó la lluvia!
 se alegró la Selva, los Animales también
 ¡Pero el Hombre! ~~esa mierda~~
 el que nunca está contento
 entre la orilla del río y el bosque
 maldecía con rabia
 a Dios, a la Lluvia y al Viento!

Y el Viento al escuchar las maldiciones
 lo acarició con su fresco aliento
 y muy quedo le dijo:
 ¡Hombre, yo te perdono!
~~porque escrito está~~
 al que te injuria perdonas
 y al que te odia lo quieres
 siempre bendito serás
 y el Viento se alejó decidido
 Hombre yo te perdono
 Hombre bendito seas
 porque en el Libro de los Tiempos
 escrito está: Que si al que te odia lo quieres
 y al que te injuria perdonas
 "Por siempre bendito serás"

Munich, Alemania 1982

Quisto Cocha, joya preciosa

~

Quando por vez primera vi esta ubérrima tierra,
 con su joya preciosa el lago de "Quistococha",
 dejé de dudar de que el paraíso existiera
 y entre dudas y vacilaciones me pregunté
 ¿Es cierto lo que mis ojos ven?
 pero parece que desde el Infinito alguien dijo
 No dudes de lo que ves, porque este lugar
 que tus ojos ven es muy parecido al Edén
 ¡Y es la verde esmeralda, que el magnánimo Señor
 a la bella ciudad de Iquitos como legado le dio!

"Quistococha", ¡Pedacito de selva!
 que en tus entrañas atesoras
 toda la fauna y la flora
 de esta inmensa Amazonía
 y es tu lago de frescas y límpidas aguas
 la delicia y la alegría de numerosos bañistas
 los que gozan de plácidas playas y bellos senderos
 con bares y restaurantes para los gustos más exigentes refinados.

"Quistococha", ¡Lago de paradisiaca belleza!
~~eres la admiración de propios y extraños~~
 son tus amaneceres de cambiantes celajes
 el preludio de manifestaciones de bulliciosa alegría
 por la llegada del nuevo día, ~~y dándole la bienvenida~~ las aves cantan, silban y pian
 coto monos, pichicos, frailes, maquisapas y machines
 aúllan, gritan y chillan por tus frondosas orillas.

También las aves alborozadas te rinden pleitesía
 y silba el piuri, la panguana, el yuto y la perdiç,
 a la vez los boa pishcos, los soldaditos y el suy-suy
 Parlotean loros, guacamayos y pihuichos
 Grazna la pucacunga, los shanshos y el paujil
 Cantan las piapias, los paucares, y móntetes
 y por las lejanas quebradas el cantarino de las unchalas.

Eres un lago lleno de arcanos y de embrujadoras ninfas
 las que con mágicos pinceles pintan el cielo
 de radiantes amaneceres e inolvidables atardeceres
 tardes salpicadas, de arrebales, de cúmulos y de cirros
 y de fresca brisa que a tus aguas riza
 y en ellas, miríadas de peces estrepitosos bullen
 entre palizadas, remolinos y correntadas
 pero entre ellos ahítos y juguetones paiches, bufeos,
 nutrias, lobos y saltones felices chapotean
 mientras las vacas marinas entre verdes gramalotales
 perezosas ramonean
 mientras bandadas de garzas blancas, vuelan airosas
 entre tus aguas y el cielo azul.

Y ni el lago rompe ese intimidante por doquier reina atemorizante silencio
 nada perturba esa quietud que invita al recogimiento
 nada perturba esa quietud, de conoconos, choynas y tocones
 el ronco mugido del toro pishco
 los gritos de conoconos, choznas y tocones
 pero de repente por su llegada insectos y batracios
 con alegres serenatas rompen la quietud del momento
 mientras los aya-ñahuis escantean ese manto
 con hilos de refulgentes colores
 y entonces se oye el melancólico cantar
 de camúnhuis y huáncahuasi de tuhuayos y ayaymamas
 de paucares, alcaldes, tucanes
 y móntetes de gramaloteros

¡La noche ha llegado! Y paso a paso sigue su camino
 Pero cuando llega la noche con su negro manto
 con su inmenso collar de diáfanos y titilantes estrellas
 ¡Ah!, y cuando esos himnos a la vida llegan
 donde el otoróngo tiene su cubil
 el fiero animal mirando tus aguas deja de serlo
 y manso ronronea y maúlla feliz
 ¡Quisto Cocha, esmeralda preciosa!
 Que la bella ciudad de Iquitos
 prendida del pecho luce orgullosa.

QUICHO SE PARA USICA BELLEZA
 ERES LA ADMIRACION DE PROPIOS Y EXTRANOS
 Y SON TUS AMANECERES DE COMBINANTES CELESTES
 EL PRELUDIO DE LA LLEGADA DE UN NUEVO DIA
 Y DANDO LA BIENVENIDA LAS AVES CONTAN SILABAS Y RITMO
 Y LOS NIÑOS PULLAN, GRITAN Y CHILLAN
 POR TUS FRONDOSAS ORILLAS

¡AH!, Y CUANDO ESAS EXPLORACIONES SE ALEGRIAN DE COLORES

EN RIG NUNCIOS, CEITOS Y CHILLIDOS
 QUITE LOS MONS JAM POR TUS
 FRONDOSAS ORILLAS

HA LLEGADO LA NOCHE Y ^{con su negro manto} PASO A PASO SIGUE SU CAMINO
 Y EN SU COLLAR DE DIÁFANOS Y TITILANTES ESTRELLAS
 LAS QUE COGUNTAN EN EL ESPEJO DE TERCERAS O CUARTAS
 MASHIGAS DEL AUFARA DE LOS ESCOBAS FOS PLANTAN
 SUS SERENATAS FELICES MANTEAN
 MIENTRAS LOS AYA-ÑAHUIS PERDURAN
 CON HILOS DE REFULGENTES COLORES

HA LLEGADO LA PENUMBRA Y CAEN A LOS SUEÑOS
 PERO DE REPENTE INSECTOS Y BATRACIOS
 CON ALEGRES SERENATAS ROMPEN
 LA QUIETUD DEL MOMENTO

HA LLEGADO LA NOCHE CON SU NEGRO MANTO
 TUS EXPLORACIONES DE COMBINANTES CELESTES
 POR DOQUIER ROMPEN LA QUIETUD DEL MOMENTO
 PERO DE REPENTE INSECTOS Y BATRACIOS
 CON ALEGRES SERENATAS ROMPEN LA QUIETUD DEL MOMENTO
 MIENTRAS LOS AYA-ÑAHUIS PERDURAN
 CON HILOS DE REFULGENTES COLORES

Este poema lo he escrito en honor a
mi adorada hijita Beatriz
y a mi querido yerno Fidel >

Olores y Recuerdos

~

Muchas veces el viento nos trae olores
y con esos olores recuerdos
unas veces son olores
de hogar, de ríos, de mar
de animales y de flores
otras veces son olores
de tierra recién arada
de perfume de mujer y de árboles y hierba quemada
olores que nos llenan de recuerdos
de seres queridos, de lejanos lugares
y de percances que un día sucedieron

Por eso cuando percibo el olor
de los frutales en flor
cierro los ojos y con recuerdos veo
el serpenteante río de barroso color
y mi ~~poblada~~ bonita haciendita, su rústica casita ~~dónde pastaba el ganado~~
entre fragantes naranjos, espinados pijuayos
y frondosos mangos, caimitos, guabos y guayabos.

Recuerdo esas noches de plenilunio
cuando el pasto y los árboles frutales
perlados por el húmedo rocío
al ser acariciados por los rayos de la luna
cual castillos de fuegos artificiales
de maravillosos destellos se llenaban

¡Ah!, y cuando llegaba la alborada
todo el lugar se poblaba
de chirridos, de cantos y mugidos
de gruñidos, cacareos y ladridos
pero también de fragancia de azahares,
de vainilla, de resina de estoraque
y de misteriosos efluvios
que del interior de la selva llegaban

Aunque en esos lugares dejé mi juventud
y mil vicisitudes pasé
esos momentos de lágrimas, de llantos
y de dicha y felicidad plena
doquiera que esté y como esté
jamás olvidaré

GRUPO AEREO N°42

ESC. DE BASE AEREA N°427
DPTO. DE INTENDENCIA

RACIONAMIENTO DEL PERSONAL MILITAR Y CIVIL DE SERVICIO EN LA SUB-BASE
DE NANAY CORRESPONDIENTE AL DIA: 20/08/77

RECUERDO CON NOSTALGIA
LAS NOCHES DE LUNA
CUANDO EL PASTO PERLADO
DE FRESCO ROLIO
POR EL FRESCO ROLIO
CUANDO LOS FRUTALES Y EL PASTO

FRUTALES
PERLADO POR EL FRESCO ROLIO
AL SER ILUMINADOS POR LA
PRACTICA DE LOS COHETES
SE ILUMINABAN DE DISTANTOS
CUAL FUEGOS ARTIFICIALES
SE ILUMINABAN DE DISTANTOS

Humedo
empapados por el fresco rollo
al ser iluminados por la
cual furga artificial
se iluminan de distantes

RECUERDO CON NOSTALGIA
ESAS NOCHES DE LUNA
CUANDO LOS FRUTALES Y EL PASTO
FUE ILUMINADO POR EL HUMEDO ROLIO
PERLADO POR EL HUMEDO ROLIO
POR SER ILUMINADOS POR EL LUNA
CUAL FUEGOS ARTIFICIALES
SE ILUMINABAN DE DISTANTOS

				COMIDA
10.-	COCHERO	AVIO.		
11.-	AVIAS	AVIO.	OFINDELA ESTERA W	
12.-	AVIAS	AVIO.		
13.-	AVIAS	AVIO.		
14.-	AVIAS	AVIO.		
15.-	AVIAS	AVIO.		
16.-	AVIAS	AVIO.		
17.-	ATENCIONES A BORDO	CIVIL		

NOTA: -SIN LA FIRMA DEL OFICIAL DE OPERACIONES ESTE DOCUMENTO NO TIENE VALIDEZ
-NO ESTA AUTORIZADO EL RACIONAMIENTO DE LOS TRIPULANTES

V2 B2
COMANDANTE DEL EBA 427

OFICIAL DE OPERACIONES

Luna llena, luna bella, luna buena

~

¿Oyes al viento silbar?
parece que sigue el compás
del alegre cantar del mar
y en los roquedales, los lobos y las aves marinas
gruñen y graznan alegres
dándole la bienvenida a la luna,
la "Diosa del Mar"

Y ella en el espacio infinito vagabundea feliz
porque sabe que con su níveo mirar
ilumina las lóbregas noches
que tanto teme el hombre al viajar

¡Que bella es la Luna
cuando se oculta entre las aguas del mar!
¡Pero más bella es aún
cuando aparece entre la Selva y el Río mar!
"Es algo que no tiene igual"

Luna llena, Luna bella, Luna buena
cuando con mágicos pinceles
pintas a la Selva con iridiscentes colores
la alegría de vivir cunde por todos los lugares

Por las orillas del río, insectos y batracios
cantan la canción de la Selva
diligentes los ayañahuis, bordan el manto de la noche
y al compás de esa eterna serenata
los ayañahuis, bordan el manto de la noche
con hilos de refulgentes colores
y en las mientras en sus frescas aguas del río
paiches, bufeos, nutrias, lobos y saltones
felices chapotean
mientras las vacas marinas
entre verdes gramalotales
los manatíes perezosos ronronean

¡Luna llena, Luna bella, Luna buena!
 cuando la Selva te acicala
 con la exquisita fragancia de su flora
 alborozadas las aves te dan la bienvenida
 cuando la flama de tu mirada
 ilumina la inmensidad de la Selva
 la Flora agradecida te acicala
 con exquisitas fragancias
 y la Fauna alborozada te da la bienvenida

Y, silva el piurí, la panguana, el yuto y la perdiz
 maraquean las pavas, graznan las pucacungas
 las garzas, los shanshos y el paujil
 cantan los camúnnuis y huancahuasi
 también huishuinchis, tuhuayos y locheros
 silva el boa-pishco, las piapias,
 los soldaditos, el victor-díaz y el súy-súy

Se arrullan las torcazas
 parloteán guacamayos, loro y pihuichos
 cantan las unchalas, los alcaldes, tucanes
 paucares, budues y móntetes

Muge el toro pishco
 cantan los aya-ay-mama, gramaloteros
 coro-coros, manacaracos y trompeteros

Mientras, en las ramas de los añosos cedros
 trinan alegres los tihuacuros
 poro-nuanhuis y flauteros

¡Ah! Y, cuando ese himno a la vida
 llega a lo más profundo del bosque
 donde el otoróngo tiene su cubil
 el fiero animal mirando a la Luna, deja de serlo
 y manso ronronea y maúlla feliz

¡Que bella es la Luna
 cuando se oculta entre las aguas del mar!
 ¡Pero más bella es aún
 cuando aparece entre la Selva y el Río mar!
 "Es algo que no tiene igual"

LUNA LLENA

¡OYES AL VIENTO SILBARY
 PARECE QUE SIGUE EL COMPAS
 DEL ALEGRE CANTAR DEL MAR
 Y EN LOS ROQUEDALES, LAS AVES Y LOBOS MARINOS
 GRAZAN Y GRUEN ALEGRES
 DANDO LA BIENVENIDA, A LA LUNA
 ¡LA DIOSA DEL MAR!
 Y ELLA EN EL ESPACIO INFINITO
 DAGABUENDEA FELIZ, POR QUE SABE
 QUE CON SU NIVEO MIRAR
 ILUMINA LAS OSCURAS Y LOBREGAS NOCHES
 QUE TANTO TEMEM EL HOMBRE AL VIAJAR
 ¡BELLA ES LA LUNA!
 CUANDO ~~SE~~ ^{SE OCULTA} ENTRE LAS AGUAS DEL MAR (CUANDO SE OCULTA)
 ¡PERO MAS BELLA ES AUN! (PERO AUN ES MAS BELLA)
 CUANDO APARECE ENTRE LA SELVA Y EL RIO MAR
 ¡ES ALGO QUE NO TIENE IGUAL!

LUNA LLENA, LUNA BELLA, LUNA BUENA

*PINTA LA SELVA CON SUS MÁGICOS PINCELES
 LOS PINTA DE BELLOS Y LUMINOSOS COLORES
 LA ALEGRÍA DE VIVER CUNDE POR TODOS LOS LUGARES
 POR LAS ORILLAS DEL RIO INSECTOS Y BATRACIOS
 LA SINFONIA SELVÁTICA COMIENZA A CANTAR (oro)
 LOS AYANAHUIS APASIONADOS, LE GUINAN LOS OJOS
 A SU BELLA ENAMORADA (SUGERENTE LOS AYANAHUIS BORDAN EL
 Y EN SUS FRESCAS AGUAS (SUGERENTE) DE BELLOS Y BELLOS COLORES
 PAICHES, BUFEOS Y SALTOKES CHAPOTEAN FELICES TENIENDO CHAMPOTAN
 MIENTRAS LAS MANATIES RAMONEAN PERROS YACAS MARINAS
 ENTRE VERDES GRANALOTALES PEREZOSAS RAMONEAN
 LUNA LLENA, LUNA BELLA, LUNA BUENA*

QUE BELLA ES LA SELVA, ILUMINADA POR LA LUNA
 Y CUANDO LAS FLORES LA POBLAN DE EXOTICOS COLORES
 SE OYE EL SILVAR DEL PIURI LA UNCHALA
 LA PANGUANA Y LA PERDIZ
 HUARAQUEAN LAS PAVAS
 GRAAZNA LA PUCACUNGA EL COROCORO
 LOS LOCHEROS Y EL PAUJIL
 MUGUE EL TORO PISHCO
 CANTAN LOS MONTETES, MANACARACOS, TROMPETEROS
 Y TUHUAYOS
 MIENTRAS EN LAS RAMAS DE LOS AÑOSOS CEDROS
 EL TRINAR DE LOS TIHUACUROS
 TOROTO HUANHUIS Y FLAUTEROS
 LLEGA A LOS MAS PROFUNDO DEL BOSQUE
 DONDE EL TIGRE TIENE SU CUBIL
 Y EL MIRANDO A LA LUNA
 RONRONEA Y MAULLA FELIZ
 ¡BELLA ES LA LUNA!
 CUANDO SALE ENTRE LAS AGUAS DEL MAR
 PERO MAS BELLA ES AUN
 CUANDO APARECE ENTRE LA SELVA Y EL RIO MAR
 ¡ES ALGO QUE NO TIENE IGUAL!

*Mi montañas
 radica en
 los recuerdos
 que luchan
 de mi más
 sobre que*

ESTADOS UNIDOS, MIAMI MAYO 1, 1980

Aurelio Linares Chino

~

Que bello sale el Albero
 en los frescos amaneceres del mes de febrero
 luminoso lucero, que con refulgente mirada
 despierta al nuevo día, llenando la selva de alegría
 Y allá en la lejanía aúllan los cotos en el renacal
 alegres ahitos gritan los cono conos en el cañabraval
 y por las kochas y lagunas graznan las puca cungas
 los shanshos, las garzas y el paujil
~~por las alturas y entre tahuampas y restingas~~
 Se oye el melancólico cantar
 de huancahuasi, tuhuayos y ayaymamas
 y por las lejanas quebradas el cantarino de las unchalas

Que bellos son los amaneceres
 en esa tierra que tanto quiero
 tierra fértil y feraz
 que espera más brazos que quieran luchar
 a la que el Señor, con su divina bondad,
 la sembró y la regó con muchos dones y bendiciones

Tierra de madrugadores vientecillos
 que causaban escalofríos
 ¡Ah! Y cuándo ellos barrían
 la espesa neblina que a la selva cubría
 entre la orilla del bosque y el río
 el disperso caserío aparecía.

Ahí vivía Aurelio Linares Chino, ese humilde campesino
 el que en los días de lluvia animaba la tertulia
 y entre masato, risas y tragos recuerdo que contaba
 que por las noches de luna
 refugiado en su blanco y parchado mosquitero
 de rodillas postrado temeroso le rogaba
 al bonachón yashingo y al bondadoso Padre Eterno
 para que el bufeo colorado, ese brujo endemoniado
 el que en las noches de luna llena se transforma
 en el blanco, rubio, apuesto y barbado "Yacu Runa"
 no puzanguée a sus hijas y para evitar esa causa
 con hishma chapeada regaba el escalón y la puerta de su casa

También recuerdo que me contaba
 que temeroso le rogaba a la madre de la Lupuna
 esa vieja harapienta, burlona, desgreñada y desdentada
 para que no caipurée su trocha
 escondiendo los animales que quería mitayar
 y para evitar esa causa, con ajo sachá se bañaba
 con mapacho icarado todo el cuerpo se soplaba
 y con una cruz y un huayruro colgados del pescuezo
 en la selva se internaba con el arma preparada
 en busca del calzón pashcana que a su Rosita
 que a su Rosita, la dueña de su corazón y de su casa
 tanto le gustaba

¿Dónde estará y cómo estará
 Aurelio Linares Chino el sufrido chacarero
 el mitayero de tiro certero
 el robusto y recio tronquero
 el arriesgado y valiente matero?

¿Estará vivo o estará muerto? y sí lo está
 es porque se olvidó, lo que aquél hombre sabio escribió
 "Que es Ley de la Selva"
 que hombre o animal que la acate "Vivirá"
 y que hombre o animal que la desacate "Morirá"

Dónde estará mí entrañable compadre
 Aurelio Linares Chino, ese humilde Campesino

El Abuelo

~

Escribí este poema como recuerdo para mis adorados nietos José y Alexandra.

El abuelo de pelo cano y de luenga barba
 en su vieja y querida mecedora, se mecía
 y con sus ojos nublados por los años
 absorto contemplaba, a unas nubes blancas y lejanas
 a las que el viento arrastraba sin ganas
 y añorando lejanos tiempos, apenado decía:

¡Ellas pronto pasarán, por esas tierras,
 por esos ríos, lagos, cochas y quebradas, por los que,
 con la bigarría que me daban los años mozos
 lleno de esperanzas y alegrías,
 en busca de trabajo y aventuras
 sin mirar atrás las recorría!

Y el abuelo. En su vieja mecedora se mecía y decía:
 ¡Como quisiera viajar sobre esas nubes blancas y lejanas
 para así poder llegar y contemplar
 a ese pedazo de tierra, que a la selva robé
 y que a punta de sudor, hacha y machete desbrocé
 y de ello una bonita haciendita quedó
 donde pastaba un hato de ganado bien cuidado
 entre árboles frutales que esperanzado sembré!
 Aunque sé, que de tristeza me llenaré
 cuando la vea abandonada, cubierta de ocueras, de chicasas,
 de temidas cortaderas y numerosas malezas.
 Y con una mueca de dolor, acongojado dice:

- ¡Pero aún así la quiero ver! -

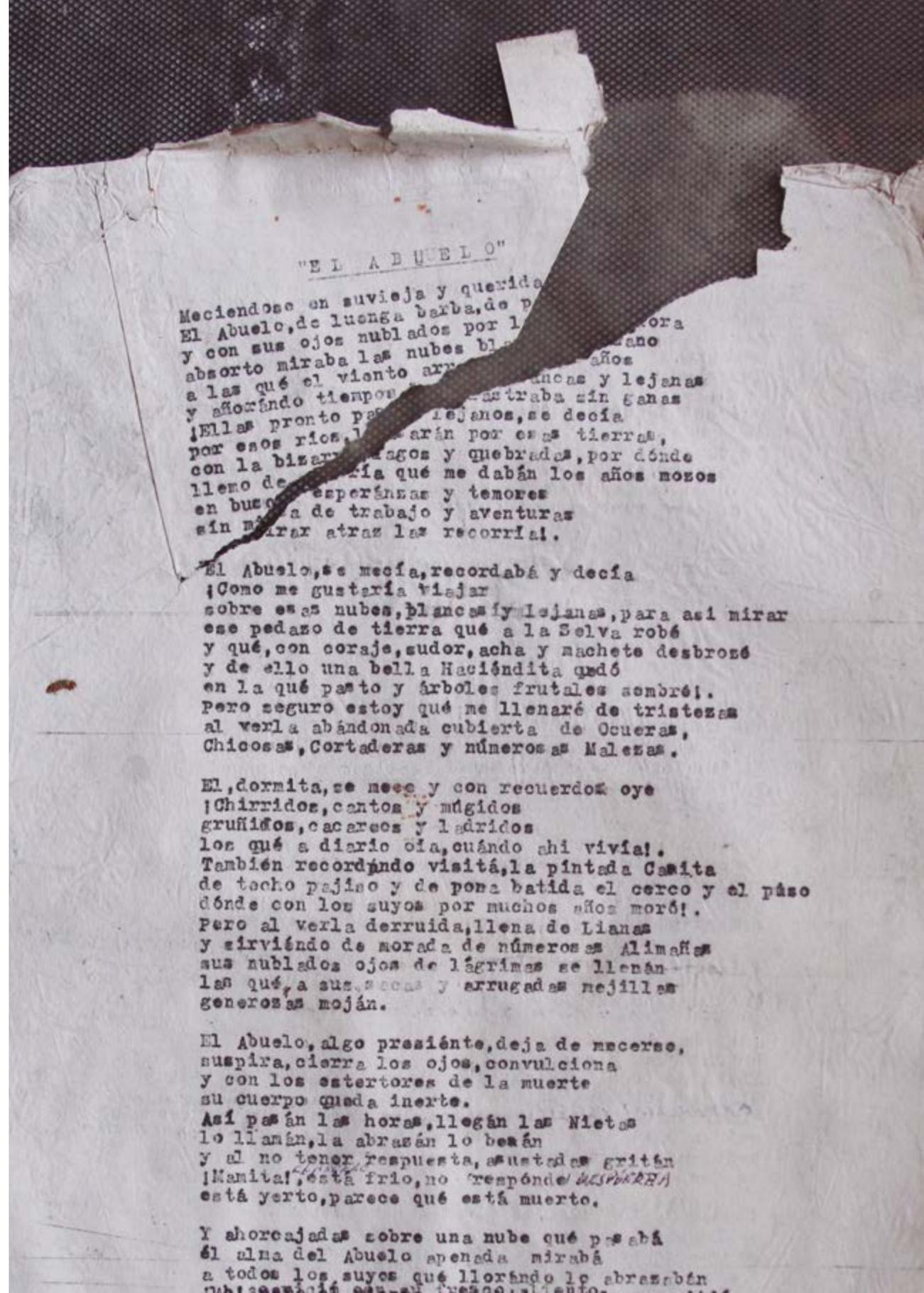
El abuelo, intranquilo duerme y entre sueños oye
 chirridos, cantos y mugidos,
 gruñidos, cacareos y ladridos
 los que a diario oía, cuando en esa casita
 de techo pajizo y de pona batida el cerco y el piso
 con los suyos gozoso vivía.
 Pero entre sueños la ve, derruida cubierta de lianas
 y al verla así, de la cuenca de sus nublados ojos
 gruesas lágrimas resbalan
 las que generosas, sus arrugadas mejillas mojan

Y el abuelo, asustado despierta, le falta el aliento
 balbucea, cierra los ojos, suspira, agoniza
 y con los estertores de la muerte
 su cuerpo queda inerte.
 Así pasan las horas, llegan los nietos
 lo llaman, lo abrazan, lo besan y al no tener respuesta
 asustados gritan:

- Mamita el abuelo está frío,
 no respira, no contesta, está yerto,
 parece que está muerto-

Y el alma del abuelo a horcajadas
 sobre una nube que pasaba, apenada miraba
 a todos los suyos que llorando lo abrazaban.
 Ah, pero el viento condolido por lo sucedido
 lo acarició con su fresco aliento
 y generoso entre sus brazos lo lleva
 hasta la morada del "Juez Supremo"
 donde el "Magnánimo Señor", para juzgarlo lo espera.

Hace muchos años que falleció el abuelo
 pero porque fue bueno y supo amar
 porque lo suyo sin mezquindad supo dar
 y las ofensas perdonar
 ¡EL ABUELO!, en el recuerdo de los suyos
 por siempre ¡VIVIRÁ!



"EL ABUELO"
 Meciendo en su vieja y querida
 El Abuelo, de lengua barba, de p...
 Y con sus ojos nublados por l...
 absorto miraba las nubes blancas
 a las que el viento arrastraba sin ganas
 y añorando tiempos...
 ¡Elas pronto pasarán por esas tierras,
 por esos ríos, lagos y quebradas, por dónde
 con la bizarría que me daban los años mozos
 lleno de esperanzas y temores
 en busca de trabajo y aventuras
 sin mirar atrás las recorría.

El Abuelo, se mecía, recordaba y decía
 ¡Como me gustaría viajar
 sobre esas nubes, blancas y lejanas, para así mirar
 ese pedazo de tierra que a la Selva robé
 y que, con coraje, sudor, acha y machete desbrocé
 y de ello una bella Haciendita quedé
 en la que pasto y árboles frutales sembré.
 Pero seguro estoy que me llenaré de tristezas
 al verla abandonada cubierta de Ocueras,
 Chicosas, Cortaderas y numerosas Malezas.

El, dormita, se mece y con recuerdos oye
 ¡Chirridos, cantos y mágidos
 gruñidos, cacareos y ladridos
 los que a diario oía, cuando ahí vivía!
 También recordando visitá, la pintada Camita
 de techo pajiao y de poma batida el cerco y el páso
 dónde con los suyos por muchos años moró!
 Pero al verla derruida, llena de Lianas
 y sirviendo de morada de numerosas Alimañas
 sus nublados ojos de lágrimas se llenán
 las que, a sus bocas y arrugadas mejillas
 generosas mojan.

El Abuelo, algo presiente, deja de mecerse,
 suspira, cierra los ojos, convulsiona
 y con los estertores de la muerte
 su cuerpo queda inerte.
 Así pasan las horas, llegan los Nietos
 lo llaman, lo abrazan lo besan
 y al no tener respuesta, asustados gritan
 ¡Mamita!, está frío, no responde!
 está yerto, parece que está muerto.

Y ahorcajadas sobre una nube que pasaba
 el alma del Abuelo apenada miraba
 a todos los suyos que llorando lo abrazaban
 y el viento condolido por lo sucedido
 lo acarició con su fresco aliento
 y generoso entre sus brazos lo lleva
 hasta la morada del "Juez Supremo"
 donde el "Magnánimo Señor", para juzgarlo lo espera.

El penitente

El espíritu y la montaña

~

Por el largo camino
 que bordea la montaña
 los perros ladran con rabia y con saña
 ¿A quién?
 ¿A la Luna, a la Montaña?
 oh, quizás al penitente viajero
 que volviendo del más allá
 recoge los sus pasos
 que un día dió
 por el largo camino
 que bordea la montaña.

Igual que el penitente viajero
 cuando la muerte me llegue
~~volviendo del más allá~~
 recogeré los mis pasos, que un día di
 por el largo camino
 que bordea la montaña.

Y sentado a su vera contemplaré
 los verdes trigales en flor
 las viñedos con de sabrosos racimos
 y los añosos olivos partidos en dos
 y escucharé el reclamo del faisán
 el canto del cucú
~~escuchare el canto del cucú~~
~~el reclamo del faisán~~
 y el agorero graznido
 que los cuervos dan.

Por el largo camino
 que bordea la montaña
 llegaré a la laguna azul
 y en el espejo de sus aguas
 mi cadavérica faz contemplaré
 entraré a la casa que un día pinté
 y en la penumbra de su alcoba, contemplaré
 a la niña rubia que un día arrullé.

cuando por vez primera vi
esta ubérrima Tierra
llamada Guiana el viajero se preguntó
¿qué era esto?

"QUINTO KOCHA"

Cuando por vez primera vi esta ubérrima Tierra
con sus ríos y lagos el Lago de "Quinto Kocha"
me pregunté si el Paraíso existiera
y me pregunté si las maravillas me preguntó
¿qué era esto? ¿qué era esto? ¿qué era esto?
y parece que desde el instante mismo dije
no dudes de lo que vi, porque este lugar
que tus ojos ven es muy parecido al Edén
y es la verde Esmeralda que el Magnífico Señor
a la bella Ciudad de Iquitos como legado la dió.

"Quinto Kocha", pedacito de Selva
que en tus entrañas atesoras toda la Fauna y la Flora
toda la Fauna y la Flora de esta inmensa Amazonia
Lago de frescas y limpias aguas donde alborozados
nómadas aborígenes pescados de ~~cañales~~ ~~cañales~~ ~~cañales~~
y ~~cañales~~
de ~~cañales~~
para satisfacer los gustos más exigentes.

"Quinto Kocha", Lago de paradisíaca belleza
son tus amaneceres de cambiante paisaje
y el preludio de una fantástica ~~cañales~~
por la llegada del un nuevo día, y dándole la bienvenida
Cotos, Fraltes, Macizapas, Choyas, Conocóns y Picólicos
allí se ~~cañales~~
y chillan por las frondosas orillas.

También las Aves alborozadas de ~~cañales~~
y silva feliz el Pinar, la Panguana, el Yuto y la Perdiz
Paxiteán Loros, Macomayos y Pihuichos
Grana la Poca Cázca, los Shanchos y el Pauji
Suy Suy ~~cañales~~
cantan las ~~cañales~~
y ~~cañales~~
entre tus aguas y el cielo azul.

Lago, lleno de arcanos y ~~cañales~~
pero ~~cañales~~
por ~~cañales~~
entre ~~cañales~~
pero ~~cañales~~
Paiches, Bufeos, Nutrias, Lobos y Saltos felices chapotean
mientras las Vacas Marianas entre verdes gramolitas
pasean y ramonean.

El Taymi mí río

Ese Río de claras, mansas y cálidas aguas
cuando llegaba el Invierno
aguas que bajaban lamiendo
arenas, guijas y piedras
las que amorosas besaban
verdes y añosos sauces
que a sus orillas crecían.

Ese Río amigo de mi infancia
el que rumoroso discurría
formando hermosas cascadas
las que en tranquilos remansos
y profundas pozas terminaban.
Ahí con carrizos, largas cuerdas
y pequeños anuelos pescábamos
cascafes, mojarra, liles y cachuelos
los que por la Calle Ancha
orgullosos mostrábamos.

¡El Taymi, mí Río!
El que los días domingo se vestía de fiesta
con prendas multicolores
que las amas de casa lavaban
y a sus orillas al sol las tendían
mientras párvulos calatos gozosos se bañaban
y nosotros entre huecos y pedregales
camarones buscábamos.

¡Río de aguas vivificantes!
que riegan ubérrimas tierras
y recuerdo que por el reparto de ellas
cuantas pependencias y cuantas querellas
entre los hacendados de Pátapo y Tumán
y los terratenientes de Ferreñafe y Chongoyape.

El Taymi, sempiterno compañero
de esa bonita haciendita
que por nombre "Pátapo", le pusieron
los bravos guerreros Mochicas.
El que, en los meses de verano, aumentabas tu caudal
y tus aguas frías y barrosas se tornaban
porque de abruptas serranías cantando bajaban
huaynos, ~~mulisas~~, tristes y yaravies
pero cuando a la costa llegaban
valeses, marineras y tónderos entonaban.

¡Ah!, y cuando llegaban esas riadas
de espumosas y heladas aguas
desde puentes y barrancas
dando gritos tarzanescos
de pie o de cabeza nos lanzábamos
y dando tumbos entre olas y correntadas
alegres nadando bajábamos.

¿Que feliz infancia? ¿Que feliz adolescencia?
pero con ella llegó el overol y los chimpunes cambió
por el terno de lanilla y los zapatos de charol
y en busca de nuevos horizontes partí
y en mi peregrinaje ciudades, ríos, mares y naciones conocí
pero de Pátapo y de mi Taymi querido jamás me olvidé.

¡Pero el tiempo pasó! con qué dolor
y con ese Señor, el que jamás da un paso atrás
llegaron las canas, las arrugas
y de volver al terruño las ganas, y volví
ya con los míos, fui a ver a mi Río.

Selva Bella

~

La neblina va subiendo
y el Río mar apareciendo
y sus aguas en su eterno discurrir
van lamiendo las orillas
de la selva en que nací

Selva, selva bella,
Señor, la más bella
que pudiste crear

Tierra de hombres laboriosos,
arriesgados y valientes
tierra de mujeres ~~bellas~~ de belleza sin par igual
donde hay lagos de misteriosas linfas
donde moran embrujadoras ninfas

De paisajes que embelesan al mirar
y de ríos cantarinos que alegres discurren
en busca del inmenso río mar

Tierra feraz
que espera más brazos que quieran luchar
tierra del cedro, la caoba, el marfil vegetal
y del shiringal, el palo de rosa
del estoraque, la castaña y otros más

Cielo color de cristal
que pintan las aves
en su raudo volar

Selva, Selva bella
Señor, la más bella
que pudiste crear

"SELVA"

La niebla va subiendo
y el Rio Mar apareciendo
y sus aguas en su eterna discurrir
Van lamiendo las orillas
de la selva que me vio nacer.

Selva, selva bella
Señor, la mas bella que pudiste crear
tierra de mujeres de belleza sin igual
donde hay aguas de cristalinas ninfas
de paisajes que embobesan al mirar
y de rios cantarinos
que bajan alegres en busca del Rio Mar.

Cuentos

~

Santos Mayanchi, el Fisga

~

Sólo tenía doce años y era toda una ama de casa; huérfana a los diez por la muerte de su querida madre, cuando su padre iba a la cocha en busca de mitayo, además de encargarse de sus dos hermanitos y de los quehaceres del hogar, asistía a la escuela; cuando llegaba su padre las tareas se hacían más llevaderas ya que él le ayudaba.

Mayanchi, el mejor fisga del caserío y los alrededores, era muy querido por la comunidad; en las tareas comunales era el primero en estar presente con su hacha y su machete; no faltaba a las mingas y si se trataba de colaborar con unos cuantos soles para las necesidades de la escuela, no se hacía de rogar. Cuando llegaba del mitayo, su mujer la Mashica y su hija Marguita humalleando cada una su bandeja repartían: "para el fulano una tambata de paiche, para el mengano una huicsa cara de vaca, para el sutano un rabo de lagarto ahumado y para la maestra una piecita de paiche." Nadie se quedaba sin parte y él decía respondía: "el que mira quiere y tiene castigo de Dios el que no reparte de lo que tiene una parte".

Su abuelo y su padre fueron buenos fisgas y ellos le enseñaron los secretos de la pesca; sabía pescar con arco y flecha, volantín, espinel y con arpón y para el escurridizo paiche y la mañosa vaca marina construía nashas, arpón trampa, parís y tapajes y con maestría preparaba camuríes para cazar taricayas y charapas; además con fierros y alambres hacía arpones, anzuelos, flechas, huaches, huarpas y yatecas. Mayanchi se las sabía todas.

Sin novedades transcurrían los días en el caserío, pero un tempestuoso amanecer, Mashica con sus hijos, sus pollos y algunos racimos de plátano, sin presentir el peligro, vadeaba de su chacra al caserío, y de repente, como la maldición del diablo o de quién, la tempestad arreció, más la Mashica con Marguita remaban desesperadas tratando de llegar al otro lado, pero la fatalidad rondaba el lugar, porque de repente el fuerte viento y una inmensa ola volteó la canoa. La Mashica desesperada buceaba buscando a sus hijos, y cuando seguros estaban en el plano de la canoa, como la gallina que protege a sus crías, ella con su cuerpo les protegía de los golpes de las gigantescas olas, y cuando la tan esperada ayuda de la orilla llegaba, una ola la envolvió y entre enormes remolinos y torbellinos de espuma desapareció. A Marguita y sus hermanitos, sanos y salvos los llevaron al caserío y al instante salieron en busca de la valerosa Mashica. ¡Jamás la encontraron! Mientras tanto una comisión partió a la cocha donde Mayanchi mitayaba a darle la triste noticia. Cuando llegaron, los moradores velaban las ropas de la Mashica y Santos abrazando a sus hijos lloraba desconsolado. Y él, que nunca tomaba una gota de alcohol, cayó en las garras del terrible vicio, y entre borrachera y borrachera pasaron los días, las semanas y los meses, y ebrio de aguardiente y masato decía que solo así veía a su adorada Mashica. Todos trataban de ayudarlo, la Marguita llorando le pedía que dejase de tomar, pero él decía que solo lo haría cuando la difunta se lo pidiese. ~~Dejaría de tomar.~~

Un amanecer lo encontraron inconsciente abrazado a un vestido, con el cuerpo ensangrentado y la boca llena de espuma. Cuando volvió en sí, llorando contó que esa noche, regresando de la cantina en medio de la trocha se encontró con su Mashica.

Ella con un huingo-rama en la mano y haciéndolo arrodillar lo azotó hasta que le pidió perdón y le prometió que no tomaría más, y mirando el vestido, aterrado decía que ese era el vestido que tenía puesto la Mashica. Mayanchi desde ese día no tomó más.

Aunque viejo, era fuerte y trabajador, y muchas viudas y solteronas lo ñahuincheaban y trataban de hacerlo morder el anzuelo, pero no se reunía con ninguna por respeto a la memoria de su Mashica. Marguita cursaba el cuarto año de primaria, y como se acercaba la fiesta de la primavera, los alumnos y la maestra por unanimidad la eligieron como reina de la fiesta. Llena de gozo le llevó la noticia a su padre, y abrazándola le prometió que sería la mejor reina que haya tenido la escuela y el caserío, porque le compraría un vestido de tafetán azul, zapatos blancos y la corona sería forrada de papel celofán y adornada con espejos refulgentes y chaquiras de colores.

¿Con qué compraría esas cosas?, se preguntaba. ¿Sólo con unas cuantas piezas de paiche y unos cueros de lagarto? Y se acordó de ese lagarto que encontró asoleándose en los piripirales de la cocha de Rupashca. Tenía más de cuatro metros, y con el precio de la camisa del mañoso compraría todas esas cosas. Y sin pensarlo dos veces preparó flechas, arpones y anzuelos; se untó los ojos con sebo de tibe-mama para que no le fallara la vista. Al amanecer llegaba a la cocha, y al mediodía ya había amarrado numerosos anzuelos, patachados, empatados con carachamas mayacas, tripas de mono y shanshos sangrantes. Cansado, en un renaco hizo una tarima y descansó hasta el atardecer.

Entre claro y oscuro revisó los anzuelos, estaban intactos. Toda la noche la pasó llamándole con el remedo de sus crías. El lagarto contestaba enfurecido pero no salía del tupido raya-mandial. Se frotó el cuerpo con la talla de lagarto para que el poder de ella lo engañase y saliese donde pudiera encandilarlo con la luz de la linterna y así clavarle el afilado arpón, pero el mañoso cada vez más lejos su remedo le contestaba. Y así llegó el amanecer, y no pudiendo matar al lagarto, trató de fisgar unos paiches. Pero algo increíble pasó: falló el arponazo en uno y el otro también, y asustados desaparecieron entre los flotantes piripirales. Para no regresar con las manos vacías flechó unos cuantos tucunares y boquichicos y al atardecer regresó al caserío unas veces bogando y otras veces a boya. Quería llegar de noche para que nadie lo viese que venía con una mano atrás y otra adelante.

Esa madrugada tomando la caliente y sabrosa cuñushca, amargado se preguntaba: ¿por qué no había podido arponear esos dos paiches y por qué el lagarto no había salido del tupido raya-mandial? ¡Algo malo pasaba! Quizás algún envidioso lo había chingureado, sólo eso sería el motivo de su afajería. Tenía que mandarse a soplar con el viejo Ernesto Manihuari, el brujo del caserío, él que con sus icaros y virotos, si le pagaban, a cualquiera lo caipureaba. El viejo Ernesto después de tantearlo y soplarlo con humo de mapacho le aseguró que estaba chingureado, pero no por envidia, sino que una de las mujeres que había despreciado, a sus sogas, anzuelos y arpones los había bañado con huarmi-ishpa. Después de bañarlo con ishpa-macho, ajo-sacha y asna y gallinazo-panga le aseguró que le había quitado la saladera y afajería y que volvería a ser el mejor fisga del lugar.

El tiempo apremiaba, la fiesta de la primavera se acercaba y no sería Santos Mayanchi si no cumplía con lo que había prometido a su adorada hijita. Tenía que buscar un lugar donde no había pierde y ese lugar era la zona reservada del Rimachi;

ahí donde desembocaba el Chapurí estaba el comedero de las vacas marinas y no faltaba paiches de ocho piezas ni charapas de dos lomos.

Preparó todo lo necesario para el viaje y desenterró la tinaja donde tenía guardadas las tallas de paiche, vaca marina, lobo, nutria y charapa, que su padre le entregó antes de morir diciéndole: "Cuando quieras tallas de animales y peces del agua, dietado mata un lobo o una nutria, quémalo y de sus cenizas crecerán varias plantas. Después de un año, sácalas de raíz y ellas tendrán la forma de animales y peces que viven en el agua; guarda las que quieras y el resto quémalas." Para el viaje todo estaba preparado, la Marguita dormía con sus hermanitos y dormida prorrumpía en alegres carcajadas. Quizás soñaba que el patrón y la maestra entre hurras y vítores la coronaban, mientras sus pajes reverentes sostenían la cola del regio traje de tafetán azul.

Santos, cariñoso con un beso se despidió de sus hijos; tenía que cumplir con lo prometido y apresurado remaba; sólo dormía un par de horas y continuaba el viaje. A los días llegaba a la boca del torrentoso Pastaza. Un día más de remar y tanganear llegaba a la desembocadura del Ushpayacu; por el varadero de Lupuna entraría a la zona reservada; bien sabía lo que le esperaba si indios y vigilantes lo encontraban. En la cocha del Rimachi no podía viajar de día, así que jaló su canoa a tierra, cuidadoso borró el rastro y cansado durmió hasta el anochecer. Esa noche, remando silencioso y tomando toda clase de precauciones, al amanecer llegó a la boca del Chapurí. Ahí estaba el comedero de las vacas, y los paiches huahuas mansos nadaban mientras tucunares, pacos y gamitanas ruidosas brincaban.

Había llegado la hora que tanto esperó. Se sobó el cuerpo con la talla de la vaca marina, paiche y charapa, se untó los ojos con sebo de tibe-mama, y parado en la proa de su canoa, silencioso miraba las tranquilas y oscuras aguas de la cocha con el arpón preparado, listo para ser lanzado apenas apareciese la pequeña trompa de mañosa vaca. Tábanos, mosquitos y zancudos con saña le chupaban la sangre, y por la espalda gruesos goterones le bajaban, pero estoico soportaba el tormento, porque bien sabía que el más leve movimiento lo delataría y con ello traje, zapatos y corona de su adorada Maguita se esfumarían. Tan absorto estaba en su tarea que no se daba cuenta que de una cabeza cuadrada una lengua bifurcada paladeaba en el aire su presencia; nada hacía presagiar la tragedia, se había olvidado de sus malos sueños y con el cuerpo tenso, el arpón preparado y la mirada fija en las burbujas que emergían, nada presentía, pero de repente, en la fracción de un segundo, la enorme boa atacó y sus afilados colmillos en el bronceo cuerpo clavó. Trató de defenderse, desesperado buscó el afilado machete, pero ya era tarde, el ofidio, con agilidad sorprendente, en un instante lo enroscó y entre anillos multicolores su cuerpo se perdió.

Reinó el silencio que sólo fue roto por el crujir de huesos y un alarido espantoso; guacamayos, shanshos, loros y pihuichos volaron asustados, y la agorera chicua, con su maléfico canto anunció su muerte. La boa se encogió, abrió la boca, tragó la presa y en lo más profundo de la cocha se sumergió a digerir su mitayo.

Volvió el silencio, y sólo en la superficie del agua unos círculos concéntricos eran mudos testigos de lo que había pasado. En la selva un drama más se había consumado.

Lago Rimachi – Pastanza, 1961

Chola fiel

~

La tempestad arreciaba cada vez más, formando grandes olas en el caudaloso río, haciendo bailotear la frágil balsa cargada de productos. Nosotros remábamos intensamente tratando de amediarla, más la furia del temporal la atacaba más y más, pero entre el fragor de la tempestad, la recia voz del tío José se oía que decía:

—Hay que jalar al medio. Rema fuerte de ese lado. Cuidado que por ahí está desbarrancado. Dale fuerte cholo—.

Al oír eso, instantáneamente miré y algo dantesco vi, la tempestad con fuerza azotaba a ese infierno que se llama selva, tronchando y desbarrancando gigantescos árboles; unos se sumían dando vueltas como un trompo y al ser tragados por el agua formaban enormes remolinos. Otros, cual largos eran, caían estrepitosamente levantando gigantescas columnas de agua. La angustia hizo presa de nosotros. Sacando fuerza de la flaqueza, remamos con mayor intensidad, mientras la lluvia inclemente nos azotaba despiadadamente. La tragedia era inminente. Bien sabíamos que en el remar estaba la vida, y remábamos desesperadamente, pero para llenarnos aún más de angustia, la balsa no nos respondía, y más y más nos acercaba a donde la muerte nos esperaba. Y ya cuando todo estaba perdido, un rayo de esperanza llegó en la voz del tío José:

—¡Dale fuerte cholo! ¡No afloje, patrón! ¡Dale! ¡Dale, que ya la amediamos!—

Nuestros cuerpos exhaustos no podían más, pero su ejemplo nos animaba; para él no existía el cansancio, su ritmo de remar no variaba, doblaba el cuerpo y jalaba el remo con tanta fuerza que lo hacía producir un fuerte chasquido dentro del agua, y ora adelante, ora atrás, así cuadraba la balsa, poniendo la proa al medio. Esa lucha desigual duró por espacio de una hora, hora que nos parecía una eternidad, hasta que, al fin, tan súbitamente como comenzó, cesó la tempestad, los negros nubarrones desaparecieron y el cielo azul apareció. La selva comenzó a expirar en blanco vaho el exceso de humedad, y el río, esa líquida carretera, poco a poco se sosegó.

—De buenas nos hemos salvado, patrón. Si nos caían encima uno de esos garrotones, seguro se engordaban las pañas— me dijo sonriente el tío José.

—Sí, de buenas nos hemos salvado, demos gracias a Dios. Y tú, sobrino, te falta mucho por aprender—.

Y el boga con humildad y respeto le contestó:

—Sí, tío, pero a su lado poco a poco he de aprender—.

Como bendije la hora en que escuché el consejo de aquel morador de la desembocadura del Río Palcazu, cuando me dijo:

—Señor, si quiere un buen boga, le recomiendo al tío José. Ese malvado de viejo

conoce su oficio mejor que nadie y al Ucayali y al Pachitea como la palma de su mano—.

Cuando le pedí que bajase de boga, no se hizo rogar; después de regatear la paga, me aceptó diciéndome:

—Mi madre me parió en una balsa, en otra me crié que quizás en otra he de pelar el ojo, patrón—.

Poco a poco congeniamos, y lo que más me llamó la atención en él, fue su locuacidad, cosa rara entre ellos que por lo general son parcos de hablar. Cuando le indagué por sus familiares, me contestó:

—Soy huasho en este mundo, patrón, tuve una mujer, pero la maldita me adornó, tanto que cuando entraba en el monte seguro que me enredaba—.

Rápido me di cuenta de lo bien que conocía el río; aún en las noches más oscuras, sabía en qué estirón había una picota y en qué recodo una muyuna. Con él se trabajaba seguro.

La balsa bajaba rápidamente y paisajes de incomparable belleza se sucedían unos tras otros, y al atardecer el sol cariñoso acarició a la selva, tiñéndola de áureo color, y cuando llegó la noche, de indescriptible bullicio se llenó; insectos y batracios, la sinfonía selvática, comenzaron a cantar; el aire traía el aromático olor del cedro, la vainilla y las orquídeas; y se oyó el reclamo de las choznas, el maullar de los tigrillos, y de los ayaymama su triste cantar.

Esa noche me extrañó la actitud del tío José; él que siempre animaba la tertulia, ahora no lo hacía. Sentado en la chumacera del remo permanecía callado acariciando a su perro. Charlé un rato con Braulio y me acosté. A la media noche me desperté, y en igual actitud lo encontré. Braulio, después de su guardia, dormía profundamente. Traté de dormir, pero entre dormido y despierto me pareció oír un grito horripilante que me hizo levantar sobresaltado. Escuché con atención y solo oí el leve murmullo del agua. Pensé que había sido una horrible pesadilla, ¡pero no!, de repente lo oí, sí, lo oí y cada vez que lo recuerdo la tristeza y mil temores me asaltan. Era un grito espeluznante y el eco de la selva lo hizo más y más impresionante, y cuando el perro aulló lastimeramente, un súbito escalofrío me recorrió el cuerpo. Sigilosamente salí del tambo. El tío José sentado en la chumacera del remo, parecía no haber oído nada. Me acerqué y le pregunté:

—¿Qué ha pasado, José? ¿No has oído ese grito?—

—No, no es nada—.

Me dijo y colocándose los dedos entre los labios, con un "chist" me pidió que me callase. Así lo hice. El chisporrotear del mechero a las cosas les daba fantasmales formas. José lió un cigarro, y al encenderlo, la débil llama del fósforo le iluminó el rostro, y entre los surcos que el arado del tiempo había dejado, gruesas lágrimas resbalaban. Eso me impresionó más, y suplicante le pregunté:

—¿Qué pasa, José, por qué lloras?—

Enjuagándose las lágrimas me contestó:

—La vida es así, patrón—.

Un remolino reventó, detuvo a la balsa, la hizo girar alocada, y cuando la corriente la agarró, de aquel siniestro lugar poco a poco la alejó.

Sobre mi hombro apoyó su callosa mano, y entregándome un cigarro me dijo:

—Fume patrón, que el tabaco quita el miedo y espanta el tunche —.

Así lo hice, y aproveché el momento para preguntarle:

—José, ese grito, ¿de quién fue?—

—Ah, patrón, muchos balseros han oído ese grito, y los que conocen la historia dicen que es el grito de la Peta, y yo digo lo mismo—.

—¿De qué Peta?— Le indagué.

Antes de contestarme, lió un cigarro, lo encendió, aspiró con fruición, y entre aletear de murciélagos y humo de tabaco, comenzó a contarme la extraña historia de la Peta:

Ahí, donde las claras aguas del Pachitea se mezclan con las bravas del Ucayali, se encontraba el caserío. En él vivía "la Peta". Era la cholita más linda de los alrededores. Su negra cabellera, como las alas del piurí, le llegaban hasta la cadera; en su cara morena y bonita unos ojos color chacapa la hacían aún más bonita. Cholos y wiracochas duro la fastidiaban, pero ella no les hacía caso. Pero el tiempo pasó y cuando llegó la hora de que la carne pide carne, no sé cómo se enamoró de un maldito regatón, quizás con que puzanga la agarró, porque cuando nos dimos cuenta ya cargaba su voltijo; quisimos hacerla casar, pero como entre blancos se ayudan, gobernador y regatón después de una buena tregua arreglaron el asunto y la cosa quedó en nada.

Mucho sufrió la pobre, noches enteras lloraba, y cuando iba a los mañasheos, seguro que alguien gritaba:

—¡Para que la pesca sea güena, que se amarre con itininga la que se encuentra preñada!—

Ella lloraba avergonzada. Por fin parió, y de waracocha y chola bonita, nació una linda huahuita; quien la parteó y cortó el pupo fue doña Mishi. ¡Que güena chola, patrón, güena partera y mejor curandera, y para asistir a una parturienta o curar un enfermo, ni la distancia ni la tempestad la detenía! Sabía curar con icaros y yerbas el asna-manchari, la amada de tunche, el cunga-tuyo, la quicha con sangre, el patco, el quita-muro, la poshequería y muchas más. Sabía convidar la purga de tohé, shiro-sanango, ayahuasca, yahuar-piripiri, chuchuhuasi, oje, sangre de grado y sabía las dietas de todas ellas. Además, a las que no podían parir, con una soplada en la cabeza, un poco de infundia de gallina a las manos, una acomodada

de huahua y afuera gritón, y sino caía la placenta, amarraba una botella a la tripa, una soplada a la guata y terminado el asunto. Era comadre de todos y mucho le querían. Pero, patrón, con los hombres tenía mala suerte y decía que mejor sola que mal acompañada. Tenía dos hijos que eran “la niña de sus ojos”; a Juan lo había parido, pero a Manuel lo recogió cuando todo quichatero la puta de su madre lo regaló para irse con un marinero, pero patrón, igual los quería a los dos. Ya eran cholos que habían comido cuchicara, buenos mitayeros, la selva para ellos no tenía ningún secreto y en el trabajo no les paraba nada. Todos sabían que los dos ñahuincheaban a la Peta, y ambos trataban de halagarla, y a su hijita la Pauchita la querían mucho, pero la Peta les había dicho que después que cumplan su servicio militar sabría a quien decirle sí.

Así, patrón, llegó el momento en que ambos viajaron a Iquitos a cumplir con la Patria. Pasaron varios meses y Manuel regresó; había salido no apto para el servicio, y como buey solo bien se lame, al poco tiempo se reunió con la Peta, el patrón le habilitó y fueron a trabajar en los shiringales del pachitea.

Terminada la zafra regresaban, y con el saldo que tenían compraban sus cosas que le faltaban. Así pasaron varios años, hasta que un buen día regresó Juan y para celebrar la llegada prepararon la shuyana, se llenaron las tinajas de espumante masato y chicha cupitada, no faltó la cachaza, los cocteles y unas cuantas cervecitas.

Cuando llegó el momento de la zafra, Manuel le ofreció a su hermano una estrada de doscientos palos vírgenes y lista para trabajar; Juan aceptó, y después de habilitarse, surcaron el Pachitea, en compañía de la Peta y su hija, en donde se encontraban los shiringales. Hermanablemente trabajaron por varios meses, pero Juan poco a poco fue cambiando y había días que no comía y pensativo sentado en la tarima de su tambo pasaba noches enteras fumando. Tal vez lo embrujaba la desdentada y harapienta vieja, madre de la lupuna, que golpeando las aletas llamaba a los brujos malos, al Supay, y Sacha-runu, porque un día amaneció enfermo. Manuel después de darle unos remedios se fue a trabajar. Patrón, nada hacía maliciar lo que iba a pasar. Al mediodía salió del tambo y en la popa de la canoa se puso a anquelear. La Peta lavaba la ropa, y el camisón mojado se le pegaba al cuerpo, mostrando sus torneadas piernas, sus anchas caderas, su fina cintura y sus abultados senos. Él, lleno de arrechura, la miraba de reojo; el cholo ya no aguantaba más y ahí fue cuando el desgraciado se endemonió. Quizás el maldito sachu-runu tras de la aleta de la lupuna lo icaraba poco a poco con su siniestra mirada y su terrible carcajada. Bien sabía que para viajar por la montaña ya tenía compañía. Arrecho y sin dejar de mirarla, suplicante se acercó y le dijo:

—Peta, yo siempre te he querido y jamás te he olvidado, tienes que ser mía. ¡Ya no puedo más!—

La Peta sorprendida e indignada le imprecó:

—Desgraciado, cómo piensas que pueda hacer esas cosas, ¡jamás permitiré eso!—

Él no le hizo caso, la abrazó y trató de besarla; ella lo rechazó, pero en el forcejeo su camisón se rompió, y al verla en calzón se arrecho más y sus manos ansiosas

trataban de quitárselo, mientras suplicante le pedía que fuese suya.

Peta con uñas y muelas se defendía, igual que la sachavaca cuando el otoróngo le ataca, y en la desigual lucha abrazados cayeron y rodando entrelazados junto a la piedra de afilar llegaron, y en ese momento un rayo de sol hizo refulgir el afilado machete. La Pauchita, escondida y aterrada, era mudo testigo de lo que pasaba. ¡Ah, patrón! La Peta trató de correr, pero el desgraciado endemoniado agarró el machete y gritando:

—¡Ni para él ni para nadie, solo para mí!—

Le asestó un feroz machetazo que le partió la cabeza en dos. El espantoso grito que dio llenó de ecos siniestros el despoblado lugar y los animales volaron y corrieron asustados a esconderse en lo más recóndito del bosque.

El maldito sachu-runu para joderlo más, dejó de icarlo y ahí fue la jodienda, patrón, porque cuando despertó de su enloquecido icaro, no supo que hacer el desgraciado y arrodillado besaba a la Peta pidiéndole perdón. Y sin dejar de llorar, comenzó a bañarla, la vistió con sus mejores ropas, le amarró la cabeza con el pañolón que le había regalado y él se puso su ropa dominguera, cargó la retrocarga, se echó junto a ella, con un brazo la abrazó y con otro sostuvo el caño debajo de la quijada, con el dedo del pie apretó el gatillo, y la maldita cabeza voló en mil pedazos.

El tío José llorando inconsolable me dijo:

—Patrón, como hay blancas que no aflojan, cholas también lo hay, y esa chola era mi única hija—.

Las unchalas con su canto anunciaron el amanecer, en el renacal los cotos se pusieron a aullar, cayó la lluvia, el cielo lloró, y yo también.

Río Pachitea, Puerto Inca, 1947

Huerequeque

Chaval
el
ateo

Continúa del número anterior

«Un 24 de diciembre, antes de la media noche, fui a revisar las embarcaciones y me di con la sorpresa que al bote motor se lo había llevado la crecida del río. Fui a buscar a mis peones y los encontré danzando frente a un altar y entonando villancicos. Interrumpí la danza y ordené que dos de ellos se presentaran con sus remos para ir en busca de la embarcación. Me contestaron que esperaban la medianoche para celebrar el nacimiento del Niño Jesús y que al día siguiente irían conmigo, pero exasperado grité: '¿qué nacimiento del Niño Jesús, si que muía muerta. Ahora mismo quiero dos hombres con sus remos embarcados en mi canoa'. Sin hacerme ningún reproche, guardaron silencio».

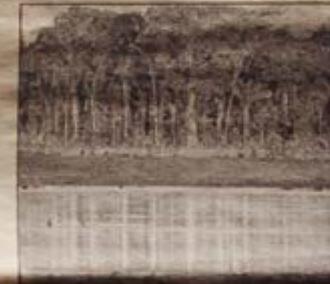
«Al llegar al puerto encontré dos adolescentes que me esperaban con sus remos listos y los pregunté: '¿quiénes son ustedes que jamás los he visto?' 'Señor, somos jeberinos, sobrinos de tus peones Pedro y José y, como ellos van a entregar el voto de Navidad, hemos venido a reemplazarlos'. Pues si a eso han venido, embarquense y a todo remo partamos».

«Partamos y, después de varias horas de inútil búsqueda, llegó el amanecer precedido por una calma chicha rota por las gaites de los caseríos que con cánticos, cohetes y bombardas, recibían el nuevo día. Ruendome dije a mis remeros: 'cuánta alegría y cuánto gasto por creencias tontas que son sólo cuartos de cunús' a lo que ellos, moviendo la cabeza, me respondieron: 'Patrón, no diga cosas de las que mañana puede arrepentirse'. Yo jamás me arrepiento de nada he pido perdón a nadie' repliqué».

«No había pasado media hora de estar cutando el cielo se cubrió de negras nubarrones, se desató un esturruado y se abrieron que agló las aguas del río provocando enormes olas. Truenos, relámpagos y rayos caían por doquier y se desató una torrencial lluvia que hacía peligrar la canoa. Remábamos con desesperación tratando de llegar a la orilla cuando una gigantesca ola levantó la embarcación y como si fuese una brisa de paja, la hizo volar por los aires y sólo recuerdo que la vi caer sobre mí».

tradición y leyenda

«Cuando desperté estaba en una playa, amarrado con la manguera al tanque del motor y los adolescentes, sentados a mi lado y semi desnudos me dijeron: 'Patrón, de buena nos hemos salvado. Demos gracias al Señor y a la Virgen porque cuando veíamos todo perdido les rogamos que nos salvaran de morir ahogados y también les pedimos fuerzas para poder amarrarte al tanque y evitar que te fueras y, ellos, mandaron que el viento cambiara de rumbo para vararnos en esta playa'. Déjense de estar creyendo en milagros de palos vestidos. Lo que pasa es que no ha sido nuestra hora y nadie muere antes de su tiempo así que, olvidense de esas cosas y busquemos dónde guareceremos de esta maldita tempestad».



«Encontramos un camino que seguimos hasta llegar a una chacra que tenía un tambo largo, con la puerta firmemente atrancada, y nos guarecimos en su alero. Atisé por las hendiduras del cerco y no pude ver nada porque todo estaba completamente a oscuras».

«Pasado un momento, la sala se iluminó y apareció una anciana, de larga y canosa cabellera, con el torso desnudo del que colgaban unos senos largos y flácidos, con el resto del cuerpo cubierto por una pampañilla. En una mano portaba un lamparín encendido y en la otra una callana repleta de frutos silvestres. Se dirigió al fondo de la sala donde había un altar con una imagen y varios cuadros, puso el lamparín y la callana sobre el altar, se arrodilló, se persignó y comenzó a hablar en un dialecto extraño para mí. Uno de los adolescentes dijo: 'Está hablando en jeberino. Ella es jeberina como nosotros».

«Les pedí que me tradujeran lo que decía y esto me dijeron: 'Le dice: Virgencita Quemada te pido perdón por el humo del lamparín que mancha tu rostro y tu vestido, también por los supay boote que te traigo en la callana, pero te prometo que cuando vuelvan mis hijos y mi viejo del mitayo, junto contigo comaremos las más sabrosas frutas además de jayas, yulos, panguanas y perdicés ahumadas y te traerán cera de cético y de abejas para tus velas'. Dejó de hablar,

inclinó la cabeza y se puso a rezar. Yo, escéptico como era, miraba todo con desdén hasta que la anciana dejó de rezar, se levantó y abrió la puerta y sin inmutarse nos miró fijamente y dijo en castellano: 'Los estaba esperando, pasen y siéntense mientras yo prendo los cuyos para que se calienten».

«Entramos a la casa. Los chicos se sentaron y yo avancé hasta el altar donde estaba una imagen de esas que en mi tierra hacen de madera revestida con yeso y marmolina, que tenía parte del vestido quemado y un mambrete que decía: 'Virgen del Rocío, Patrona de Andalucía ¡Viva la Madre de Dios!'. Intrigado, fui a sentarme junto a la anciana y ella me dijo: 'Patrón, ella es la Virgen Quemada'. '¿Qué Virgen ni qué ocho cuartos. Quiero saber cómo llegó a tus manos ese palo vestido' le dije y ella me contestó: 'Patrón, aunque te haces aborrecible a nuestros ojos y no mereces saber esa historia, te la contaré pues así sabrás lo magnánimos que son el Señor y la Virgen'. Comenzó pues a contarme la historia de la 'Virgen Quemada».

«Mi viejo y yo somos jeberinos, de un pueblo que se encuentra a orillas del río Rumiayacu, afluente del Aypara. Nuestros padres eran compadres y, según nuestros ritos, decidieron reunirse y después que el Párroco selló nuestra unión, vivimos con ellos ayudándolos por varios años. Después, con su consentimiento, salimos al Marañón a formar nuestro propio hogar y llegamos al Varadero de Papayacu donde fuimos bien acogidos y allí nacieron nuestros huahuas, una hembra y un huambrito que fueron bautizados en la Parroquia de San Lorenzo».

«Vivíamos contentos con lo que teníamos ya que mi viejo, además de trabajador, era poco aficionado a los tragos. Alguien le contó a mi viejo que en el caserío de Papayacu había un regatón que vendía sus cosas bien pesadas y baratas y como nos faltaba jabón, que-rosene y otras cosas, él llevando tres gallinas bien gordas, bajó hasta el caserío que estaba a dos horas. Llegó la noche y él no aparecía y me acosté preocupada. Al amanecer me despertó el canto de un borracho que vadeaba el río y atracaba en nuestro puerto».

«Grande fue mi sorpresa ya que el borracho cantor era mi viejo. Salí a recibirlo y quedé muda al ver dentro de la canoa una máquina de coser y un baul lleno de mercaderías. Abrazándome, y todo feliz, me dijo: viejita, nos vamos por seis meses al río Morona a trabajar en la tronqueada con un español que es buena gente. Yo me quedé callada pero por mi mente cruzaron fatales pensamientos».

Continuará en el próximo número

Chaval el ateo

~

En las cuencas del Marañón, Huallaga, Morona y Pastaza, eran muy pocos los que no conocían al Chaval, un chapetón más loreto que el masato, tragadero, cholero, masatero y chambero como él solo. Éramos muy amigos y como mi haciendita quedaba cerca del pueblo donde él vivía, eran frecuentes nuestras visitas que terminaban en amigables charlas que derivaban muchas veces en discrepancias religiosas ya que él era un iconoclasta incorregible y yo un creyente convencido. Recuerdo que me decía:

—Mira Enrique, deja de creer en palos vestidos, de sacar lengua para recibir un pedazo de pan que ustedes llaman hostia y según dicen es el cuerpo de un tal Jesús. Te ruego que dejes de creer en sandeces porque eso sólo te trae atrasos y fracasos y sino, para muestra un botón: teníamos la misma cantidad de ganado pero ahora el mío es más numeroso que el tuyo ¿por qué? Porque tus vacas más paren machos y las mías lo contrario; tu personal es escaso y tienes pocos habilitados. Yo tengo habilitados en la tronqueada, jebe, balata, leche caspi, barbasco y recolectando tagua y copal. Además en el pueblo es raro que alguien no me deba y casi todo el pueblo me pertenece y, sin creer en cuentos chinos, cada día soy más rico y tú, con tus fatuas creencias, cada día eres más pobre—.

—¡Ah, Chaval! Yo estoy en paz con Dios y con mi conciencia. Con lo poco que tengo estoy contento y cada día doy gracias al Señor por eso, pero me es difícil pensar por qué Él es misericordioso contigo, pero, no escupas al cielo porque puede caerte en la cara y tendrás que pedir perdón de rodillas por tus pecados—.

—Mi querido Enrique, yo jamás le pido perdón a nadie, menos a dioses que nunca he visto ya que el único Dios que tengo es el trabajo—.

Poco después me enfermé y tuve que viajar a la capital, de donde después de muchos años, regresé habiendo recobrado la salud y encontré mi haciendita bien cuidada gracias a mis compadres, ahijados y amigos. Pregunté por Chaval y me dijeron que estaba bien y me informaron que al día siguiente se iniciarían los festejos de la patrona del pueblo con tres días de fiesta. Decidí que iríamos a gozar de las fiestas y saludar a mi amigo Chaval.

Cuando llegamos al pueblo me sorprendí gratamente al ver el cambio que éste había tenido pues contaba con edificaciones de material noble, calles bien alineadas con veredas de cemento y una iglesia parroquial y convento. Había comenzado la fiesta y, luego de la santa misa, salió la procesión. La Virgen sobre sus andas estaba esplendorosa y sus cargadores avanzaban lentamente al son de una banda de músicos y acompañados por todo el pueblo.

Me acerqué a tomar unas fotos y grande fue mi sorpresa al descubrir que uno de los cargadores del anda era el Chaval quien avanzaba con el rostro compungido y rezando Padrenuestros y Avemarías. No lo podía creer y me pregunté qué habría pasado y emulando aquel pasaje del Antiguo Testamento en que Saúl, al son de flautas, pífanos y tamboriles, profetizaba y el pueblo le preguntaba: Saúl, ¿tú también entre

los profetas? me preguntaba, Chaval, ¿tú también entre los fieles de la Virgen y del Señor?

Terminada la procesión, Chaval gentilmente me invitó a su casa y allí, luego de un momento de conversación rememorando tiempos antiguos, rociando la charla con un Riojano Tinto, pasó a despejar mis dudas y me contó lo siguiente:

Recuerdo que me decías que algún día caería ante los pies del Señor pidiéndole perdón por mi soberbia y egoísmo y llegó ese día, pues no se menoscabó mi salud pero sí mis bienes. Mi ganadería fue atacada por una extraña enfermedad que diezmó los vacunos quedándome sólo siete vacas flacas. Además, los precios del barbasco cayeron por los suelos y el jebe, balatá y leche caspi, que tenía almacenados, perdieron todo su valor.

Estando poseído por el espíritu del mal y, cuanto más me castigaba el Señor más lo maldecía y así poco a poco fui perdiendo todo. Mis habilitados buscaron nuevos patrones y me quedé con sólo una casa, unos cuantos peones, un bote y un motor y las arcas vacías. Pero el Señor aún no me daba el puntillazo final.

Un 24 de diciembre, antes de la media noche, fui a revisar las embarcaciones y me di con la sorpresa que al bote motor se lo había llevado la crecida del río. Fui a buscar a mis peones y los encontré danzando frente a un altar y entonando villancicos. Interrumpí la danza y ordené que dos de ellos se presentaran con sus remos para ir en busca de la embarcación. Me contestaron que esperaban la medianoche para celebrar el nacimiento del Niño Jesús y que al día siguiente irían conmigo, pero exasperado grité: qué nacimiento del niño Jesús, ni qué mula muerta. Ahora mismo quiero dos hombres con sus remos embarcados en mi canoa. Sin hacerme ningún reproche, guardaron silencio.

Al llegar al puerto encontré dos adolescentes que me esperaban con sus remos listos y les pregunté:

—¿Quiénes son ustedes que jamás los he visto?—

—Señor somos jeberinos, sobrinos de tus peones Pedro y José y, como ellos van a entregar el voto de Navidad, hemos venido a reemplazarlos—.

—Pues si a eso han venido, embárquense y a todo remo partamos—.

Partimos y, después de varias horas de inútil búsqueda, llegó el amanecer precedido por una calma chicha rota por las gentes de los caseríos que con cánticos, coherentes y bombardas, recibían el nuevo día. Riéndome dije a mis remeros:

—Cuanta alegría y cuanto gasto por creencias tontas que son sólo cuentos de cura— a lo que ellos respondieron:

—Patrón, no diga cosas de la que mañana puede arrepentirse—.

—Yo jamás me arrepiento de nada, ni pido perdón a nadie— repliqué.

No había pasado media hora de esto cuando el cielo se cubrió de negros nubarrones, se desató un enfurecido ventarrón que agitó las aguas del río provocando enormes olas. Truenos, relámpagos y rayos, caían por doquier y se desató una torrencial lluvia que hacía peligrar la canoa. Remábamos con desesperación tratando de llegar a la orilla cuando una gigantesca ola levantó la embarcación y como si fuera una brizna de paja, la hizo volar por los aires y sólo recuerdo que la vi caer sobre mí.

Cuando desperté estaba en una playa, amarrado con la manguera al tanque del motor y los adolescentes, sentados a mi lado y semidesnudos me dijeron:

—Patrón, de buenas nos hemos salvado. Demos gracias al Señor y a la Virgen porque cuando veíamos todo perdido les rogamos que nos salvaran de morir ahogados y también les pedimos fuerza para poder amarrarte al tanque y evitar que te murieras. Ellos, mandaron que el viento cambiara de rumbo para varamos en esta playa—.

—Déjense de estar creyendo en milagros de palos vestidos. Lo que pasa es que no ha sido nuestra hora y nadie muere antes de su tiempo, así que olvídense de esas cosas y busquemos dónde guarecernos de esta maldita tempestad—.

Encontramos un camino que seguimos hasta llegar a una chacra que tenía un tambo largo, con la puerta firmemente atrancada, y nos guarecimos en su alero. Atisbé por las hendiduras del cerco y no pude ver nada porque todo estaba completamente a oscuras.

Pasado un momento, la sala se iluminó y apareció una anciana, de larga y canosa cabellera, con el torso desnudo del que colgaban unos senos largos y flácidos, con el resto del cuerpo cubierto por una pampanilla. En una mano portaba un lamparín encendido y en la otra una callana repleta de frutos silvestres. Se dirigió al fondo de la sala donde había un altar con una imagen y varios cuadros, puso el lamparín y la callana sobre el altar, se arrodilló, se persignó y comenzó a hablar en un dialecto extraño para mí. Uno de los adolescentes dijo:

—Está hablando en jeberino. Ella es jebera como nosotros—.

Les pedí que me tradujeran lo que decía y esto me dijeron:

—Le dice: Virgencita quemada te pido perdón por el humo del lamparín que mancha tu rostro y tu vestido, también por los supay ocote que te traigo en la callana, pero te prometo que cuando vuelvan mis hijos y mi viejo del mitayo, junto contigo comeremos las más sabrosas frutas además de pavas, yutos, panguanas y perdices ahumadas y te traerán cera de cetico y de abeja para tus velas—.

Dejó de hablar, inclinó la cabeza y se puso a rezar. Yo, escéptico como era, miraba todo con desdén hasta que la anciana dejó de rezar, se levantó y abrió la puerta y sin inmutarse nos miró fijamente y dijo en castellano:

—Los estaba esperando, pasen y siéntense mientras yo prendo los cuyos para que se calienten—.

Entramos a la casa. Los chicos se sentaron y yo avancé hasta el altar donde estaba una imagen de esas que en mi tierra hacen de madera revestida con yeso y marmolina, que tenía parte del vestido quemado y un membrete que decía: "Virgen del Rocío, Patrona de Andalucía, ¡Viva la Madre de Dios!". Intrigado, fui a sentarme junto a la anciana y ella me dijo:

—Patrón, ella es la "Virgen Quemada"—.

—Qué Virgen ni qué ocho cuartos. Quiero saber cómo llegó a tus manos ese palo vestido — le dije y ella me contestó:

—Patrón, aunque te haces aborrecible a nuestros ojos y no mereces saber esa historia, te la contaré pues así sabrás lo magnánimos que son el Señor y la Virgen.

Comenzó pues a contarme la historia de la "Virgen Quemada":

Mi viejo y yo somos jeberinos, de un pueblo que se encuentra a orillas del río Rumiyacu, afluente del Aipena. Nuestros padres eran compadres y, según nuestros ritos, decidieron reunirse y después que el párroco selló nuestra unión, vivimos con ellos ayudándoles por varios años. Después, con su consentimiento, salimos al Marañón a formar nuestro propio hogar y llegamos al varadero de Papayacu donde fuimos bien acogidos y allí nacieron nuestros huahuas, una hembra y un huabrillo que fueron bautizados en la parroquia de San Lorenzo.

Vivíamos contentos con lo que teníamos ya que mi viejo, además de trabajador, era poco aficionado a los tragos. Alguien le contó a mi viejo que en el caserío de Papayacu había un regatón que vendía sus cosas bien pesadas y baratas y como nos faltaba jabón, querosene y otras cosas, él llevando tres gallinas bien gordas, bajó hasta el caserío que estaba a dos horas. Llegó la noche y él no aparecía y me acosté preocupada. Al amanecer me despertó el canto de un borracho que vadeaba el río y atracaba en nuestro puerto.

Grande fue mi sorpresa ya que el borracho cantor era mi viejo. Salí a recibirlo y quedé muda al ver dentro de la canoa una máquina de coser y un baúl lleno de mercaderías. Abrazándome, y todo feliz, me dijo:

—Viejita, nos vamos por seis meses al río Morona a trabajar en la tronqueada con un español que es buena gente—.

Yo me quedé callada pero por mi mente cruzaron fatales pensamientos. Y Llegó el día de la partida. Viajábamos nosotros y dos familias más con hijos y los peones solteros. El patrón iba al frente en su batelón con seis bogas y un matero, detrás de él nosotros en tres canoas con pamacari para proteger del sol a nuestros hijos. Después de varias semanas de viaje entramos al Morona donde trabajaríamos en uno de sus afluentes.

El patrón hacía el viaje más llevadero pues se preocupaba de todos nosotros y en las tardes cuando descansábamos, sacaba de su baúl su Virgencita, le encendía una velita y luego de rezarle tocaba su concertina entre salud y salud de un buen aguardiente.

Surcamos el Morona durante ocho días hasta que llegamos a una quebrada en la margen derecha y a dos vueltas de ella instalamos nuestro campamento. Comenzaron las labores de tumba, corte y empuje de troncos. Pasadas dos semanas, el patrón nos reunió a los que teníamos familia y nos dijo que por el bien de todos había decidido que los casados deberíamos hacer un nuevo campamento a una vuelta de la quebrada. Así lo hicimos y una trocha bien cuidada nos comunicaba a sólo veinte minutos.

Pasaron seis meses y más de 400 trozas de buena madera esperaban el agua para ser arrastradas hasta el Morona y desde ahí a Iquitos cuando, un sábado, el patrón más alegre que nunca y luego de varios brindis, nos dijo que el matero había encontrado un manchal de cedros de más de cien árboles muy cerca de la quebrada y que había decidido que su explotación se quedaría para el próximo año. A continuación comenzó la juerga, por la buena noticia, y hacia la medianoche ya todos estaban bien borrachos. El patrón dejó de tocar la concertina y, como era su costumbre, comenzó a hacer disparos con su carabina.

Como a mí no me gustaba el baile ni los tragos, me pase la noche rezando a la virgencita y encendiéndole velitas. Al amanecer nos retiramos y en nuestro campamento, mientras todos dormían, yo entre sueños vi a la Virgen que me dijo: Rosario despiértate y despierta a los demás y huyan aguas abajo sin mirar atrás porque los indios están matando al patrón y todos los demás y, para que no dudes, escucha la balacera. Desperté y llamando a mi viejo le conté lo que la Virgen me había dicho pero él no me creyó puesto que era costumbre del patrón hacer disparos por gusto. Traté de despertar a los demás pero sólo me respondían con ronquidos y denuetos.

Amanecía y, cuando nuevamente me quedaba dormida, otra vez la Virgen se me presentó y me dijo: Rosario, despierta y mira como arde el campamento pues los indios, después de matar a todos, lo están incendiando. Yo estaba quemándome pero el patrón en un último esfuerzo se arrastró entre el fuego y cogiéndome me arrojó al agua. Mira ahora y verás una luz muy intensa por el centro del agua iluminando mi bajada. Recógeme y te prometo que jamás te olvidarás de este momento. Desperté y llamé a mi viejo y cuando vio la luz me dijo —Es verdad lo que la Virgen te hace soñar. Fuimos tras ella para recogerla en nuestra canoa- y embarcando a nuestros huahuas fuimos en su busca.

Al llegar cerca a la Virgen vimos que la luz la emitían miles de ayañahuis que, cuando ya la teníamos en la canoa, se desaparecieron. Comenzamos a regresar al campamento para convencer a nuestros compañeros de huir, pero ya era tarde y escuchamos la balacera y sus gritos y lamentos. Tratamos de huir pero el curaca atacante nos vio y, subiendo a una canoa con cuatro de los suyos, ordenó perseguirnos.

Se acercaban cada vez más y al mirarlos sentí pavor. Tenían el rostro pintado de greda y achiote, la cabellera larga, negra y lustrosa por el aceite de ungurahui que usan y, al reírse, mostraban dientes negros de tanto mascar cumaca. Yo me dije — Dios mío, sólo un milagro nos salvaría y, ese milagro, sólo la Virgen lo haría. Me arrastré hasta donde ella y mis hijos estaban y junto con ellos llorando la abrazamos y le suplicamos que nos salvara.

Entre súplicas y lágrimas vimos que el curaca agarrando la popa de nuestra canoa trataba de abordarla cuando alguien la jaló con tal fuerza que el indio no pudo detenerla y comenzamos a deslizarnos alejándonos cada vez más. Ellos remaban con fuerza y al no poder alcanzarnos lanzaron sus rejonos contra nosotros, pero, como si una barrera se interpusiese, los rejonos caían destrozados al agua. Al ver esto se aterrorizaron y el curaca gritó:

—Son brujos, son brujos —y en su dialecto decían— huishín, huishín, pasi, pasi—.

Los demás le hicieron coro y para evitar la brujería, según sus costumbres, se lanzaron al agua y nadando y buzando llegaron a la orilla donde se internaron en el bosque.

Después de recorrer un buen trecho a velocidad, la canoa empezó a bajar más lentamente siguiendo la corriente. Llorosos agradecimos a la Virgen y seguimos viaje durante dos días y dos noches alimentándonos sólo de shimbillos hasta que llegamos al caserío de Tierra Blanca a orillas del Morona donde el señor Capsha, Teniente Gobernador, al saber lo que nos había pasado, nos dijo que esas tropelías las hacían los indios Achos de la cabecera del río Potro pero que se había puesto de acuerdo con los curacas actuales y huambisas para darles una batida. Los pobladores nos regalaron víveres, fósforos, un machete y una olla y partimos hacia nuestra casa a donde llegamos después de muchos días.

Luego de varios días de nuestra llegada, fuimos al caserío para informar a los vivientes lo que había pasado con sus familiares. Ellos no nos creyeron y más bien nos dijeron que nos habíamos huido para no pagarle la cuenta al español, nos trataron de “motelos” y, cada vez que nos veían o pasaban por nuestro puerto, nos gritaban “motelos, huidores, tramposos” hasta que al fin nos hicieron aburrir y abandonando todo vinimos a este lugar para formar un nuevo hogar.

Pasado un tiempo recibimos la visita del Teniente Gobernador que nos dijo que en el caserío había atracado una lancha del ejército que venía de la Guarnición de Sgto. Lores, en el Alto de Morona, donde viajaba el señor Capsha rumbo a Iquitos. Habían entregado a sus familiares a tres mujeres que habían sido raptadas y que luego de la batida a los indios achos no quedaba uno solo para contar el cuento.

Al terminar su relato la anciana, yo incrédulo todavía, le dije:

—Como crees que pueda creerte tales mentiras producto de tu cucufatería y senectud. Además, dime por qué mi paisano que quería tanto a ese palo vestido no fue protegido contra el ataque de los indios— y ella me contestó:

—Ah, patrón, creo que hay pecados en la tierra que apresuran nuestra muerte y como él, estando borrachito, nos decía que en su tierra había cometido pecados tales que si nosotros los supiéramos nos llenaríamos de vergüenza, quizás por eso la Virgen le negó su protección—.

Seguía yo sin creerle nada pero le insté a que con toda franqueza me dijera cómo sabía que llegaríamos a su casa en ese día y ella me contestó que la noche anterior entre sueños la Virgen se le había presentado para agradecerle por los cuidados y atenciones que con ella había tenido diciéndole además que esa noche salvaría de morir ahogadas a tres personas siendo una de ellas paisano del español que los infieles mataron en el Morona y que él le reemplazaría en su cuidado construyéndole en el pueblo una capilla donde no permitiría que le falte una oración y un cirio encendido a sus pies. Le dijo, además que ese español viajaría con ella a España y en el altar de una de sus iglesias rezarían juntos por esta tierra que tanto quería.

La anciana me miró fijamente y señalándome con el dedo índice me dijo:

—El que hará realidad todos los deseos de la Virgen eres tú—.

Ante tan contundentes palabras yo temblaba de pies a cabeza y sudando profusamente caí al suelo presa de convulsiones. Según me contaron los adolescentes que me acompañaban, yo echaba espuma por la boca y me retorció como víbora apaleada y quizás en ese momento abandonó mi cuerpo el espíritu del mal porque cuando volví en mí estaba de rodillas ante la Virgen llorando y pidiéndole perdón por las blasfemias y denuestos que durante tanto tiempo había proferido contra Dios, su Hijo Amado, su Madre Santísima y contra todos los santos que en el cielo moran.

La anciana me abrazó y agregó que la Virgen le había dicho que mis pecados serían perdonados. Yo, entre sollozos le pedí que la cuidara dos días más porque regresaría al pueblo y con los que quisieran seguirme volvería para llevarla solemnemente en procesión.

Mucho me hubiera gustado que presenciara esa religiosa y engalanada procesión que encabezaba mi batelón con la Virgen colocada en el centro en un altar profusamente adornado teniendo a sus pies a la anciana guardiana sahumándola constantemente. Detrás nuestro iban decenas de canoas adornadas con palmas y flores cuyos ocupantes iban rezando y cantando alabanzas a la Virgen y al Señor.

Llegada la noche la procesión se hizo más impresionante ya que se encendieron los shupihuis, candiles y linternas y por las mansas aguas del río surcaba esa cinta luminosa entre explosiones de cohetes, bombardas y aleruayas a la Virgen y a su hijo amado.

Al amanecer llegamos a nuestro destino y ese mismo día la “Virgen Quemada” fue nombrada Patrona del pueblo. No sé si por coincidencia o porque la Virgen así lo quiso, la fecha coincide con el día en que, muchos años atrás la Virgen del Rocío era coronada como Patrona de las ocho provincias que formaban la comarca de Andalucía, en España.

He cumplido con todos sus deseos y en la pequeña capilla de entonces y la Iglesia Parroquial de ahora, nunca le ha faltado una oración ni un cirio encendido a sus pies. Con esta anciana, a quien quiero tanto y cuido como a mi madre, hemos viajado a España y de rodillas ante la Virgen le hemos pedido perdón por nuestros

pecados y rogado por la bella región de Andalucía y por nuestra Amazonía. El Señor ha perdonado mi soberbia y mis pecados y magnánimo me devolvió con creces lo que me había quitado ya que hubo un repunte en los precios del jebe, barbasco, balata y leche caspi y en esa oportunidad no esperé mejores precios sino que vendí todo lo que tenía y compré ganado de raza que ahora pasta gordo junto a sus crías.

Enrique te aseguro que cuando Dios da, lo hace a manos llenas ya que la anciana, a la que ahora llamo mamá me indico con lujo de detalles la ubicación de la quebrada donde el matero de mi paisano encontró el manchal de cedros y personalmente, con un buen matero, pude encontrarlo así como otros más de caoba, canela moena y tornillo. La explotación de esa zona maderera me ha reportado muy buenos dividendos con los que he comprado un moderno aserradero, una destiladora de palo de rosa y otras cositas más.

No me canso ni me cansaré de darle gracias al Señor y ahora, cual moderno soy, soy hombre intachable y recto, temeroso de Dios y apartado del mal.

Amanecía y cuando Chaval tomó el último trago de vino y me dijo:

—Enrique ha llegado la hora de rezar el rosario y te pido permiso para retirarme—.

Así lo hizo y lo vi de rodillas y contrito con las cuentas del rosario deslizándose por sus manos al rezo de Padrenuestro y Avemarías. Al verlo así, recordé cómo antaño tan solo mentarle el nombre de Dios servía para que montase en cólera y echando escupitajos a diestra y siniestra despotricase contra Dios y contra todos los que en el cielo le acompañan.

Rayó la aurora y ese religioso murmullo se mezcló con el alegre bullicio que precede a todo amanecer en la Selva y con los ojos acuosos me dije ¡Que impredecibles y misteriosos son los designios del Señor!

Navidad en la selva

~
(fragmento)

El río, esa líquida carretera, donde el amaos los unos a los otros, es el pan nuestro de cada día, bajaba embravecido, y entre sus turbias aguas, grandes garrotes arrancados de cuajo de lejanos lugares, servían de balsa a innumerables garzas, timelos, tibes y cushuris.

En una orilla las chacras, verdes arrozales preñados de doradas espigas, yucales de sabrosas raíces y platanales de grandes hojas, que al ser agotadas por el viento parecían manos gigantes que decían adiós. En la otra orilla el humilde caserío, rústicas casas de techo pajizo y de pona batida el cerco y el piso, pero entre ellos, cual faro luminoso del saber, destacaba la escuelita, toda pintada de azul, con su mástil y su rojiblanca bandera gritando peruanidad en aquel lejano lugar.

Ese amanecer del 24 de diciembre, en las tushpas los cuyos ardían crepitantes, calentando la agradable cuñushca y en un rincón de la casa, sentados en un plan de canoa que hacía las veces de mesa y silla, charlaban Ernesto con su compadre Braulio:

—Estamos jodidos compa —dijo Ernesto— ya se encuentran en el país de los calvos seis muchachos y dos viejos—.

—Sí compa —respondió Braulio— si no llega un regatón trayendo remedios, esa quicha con sangre se llevará unos cuantos más; por ahora el hijo de Remigio está entre la vida y la muerte—.

—Seguro que se va —contestó Ernesto—. Todas las madrugadas los malditos vacamuchachos cantan entristecidos y la chicua, esa hija del diablo con su chio-chio-chicua anuncia sólo desgracias y muerte.

—Compadre —dijo Braulio— otro cantar sería si don Huere tuviese su motor, pero el pobre está con una mano atrás y otra adelante, no ha salido la madera y su patrón le ha quitado hasta su camisa—.

Ese 24 de diciembre los compadres charlaban entristecidos, ya que por falta de medicamentos, viejos y niños se morían de una desconocida enfermedad, y Pancho, el curandero del caserío, entre tomas de Toé, caballo-sanango y ayahuasca, había llamado a sus arcanas, y ellos entre sueños le contaron que la enfermedad no era mal de gente, sino un castigo del Señor; los motivos, por varios años no habían velado a la Virgen, Patrona del caserío, y además varios pecadores, los viernes por la noche cuando se ocultaba la luna, se transformaban en Runa-mulas y escupiendo fuego por la boca y por el culo, se internaban en la espesura del bosque a iniciar sus macabros rituales con el abominable maligno.

La casa de don Huere era un hospital; su señora, con calmantes y remedios caseros trataba de mitigar tanto dolor.

—Que triste Navidad vamos a pasar, pensar que en Iquitos es día de regalos, panetones y champagne; todo eso cambiaría por unos cuantos remedios— dijo doña Flor.
— Así es la vida, ya vendrán tiempos mejores, Dios es tardón pero no olvidón— contestó don Huere.

El indio Remigio miraba entristecido el rostro agonizante de su adorado Juanito. Pobre Remigio, un día apareció en su larga canoa, él en la proa, perros y petacas en el centro y Juanito en la popa. Había dejado familiares, tierras y costumbres sólo por la educación de su adorado hijo. Don Huere le dio unas purmas para que haga su chacra y poco a poco fue parte de la comunidad, la escuelita tuvo un nuevo alumno y las faenas comunales un brazo más.

Aquel indio de triste mirar y parco en hablar, en las mingas, ebrio de espumoso masato se tornaba locuaz y contaba que allá donde los verdes cerros se perdían entre blancas nubes vivía su tribu, y a su hermano, el curaca, no le faltaba varias cabezas reducidas amarradas a la pretina de su pampallina y se acordaba de las correrías que hacían a los indios chuales, de las guerras tribales y de aquella vez que pelearon con los caucheros y su hermano se robó a la mestiza más bonita. Pero a él le llegó el día en que su cabeza reducida prendía amarrada en la pretina de su peor enemigo. De acuerdo a las costumbres de los jíbaros, Remigio se hizo cargo de la viuda y pertenencias del finado; ella fue la madre de Juanito, nunca olvidó sus costumbres y a su hijo le enseñó a leer y escribir. Cuando el Shushupe le mordió, agonizante a Remigio le pidió que busque una escuela y eduque a su hijo. Remigio prometió y lo prometido cumplió. Ahora con su adorado hijo entre la vida y la muerte, suplicante se acercó a doña Flor y le dijo:

—Doña ruégale a tus dioses por la vida de mi hijo, yo ya me he cansado de rogarles a los míos y ellos no me hacen caso—.

—Sí Remigio, así lo haré, ten fe— contestó doña Flor.

La débil luz de las crepitantes velas, iluminaban el angelical rostro de la virgen y entre Padrenuestros y Avemarías las cuentas del Rosario de las manos de doña Flor caían. Remigio había perdido la fe en sus dioses, se había cansado de rogarles; al maldito Sacha-runá, aquel hombre de las mil caras, al que con su siniestra mirada y su terrible carcajada vaga por la montaña buscando humana compañía, suplicante le pidió al yacuruna, aquel hombre blanco y barbado que mora en las profundidades del río y que en las noches de luna llena sale a tierra en busca de carnales placeres...

La cicatriz

~

Había cumplido con el Servicio Militar, y tenía los pasajes para volver a mi tierra, pero no me animaba a ello, ya que esta bella tierra, sus costumbres y tanta gente buena a quienes en dos años de servicio había conocido, ya eran parte mía, así que decidí quedarme en la tierra de las oportunidades. Con los ahorros que tenía instalé un pequeño negocio; al principio tuve dificultades, pero poco a poco fue marchando con viento en popa. Un buen día me encontré con el cabo Chimeta; en el cuartel todos le querían por bueno y tratable; aunque nunca llegó a ascender, a él le encantaba que lo trataran así; incluso cuando los fines de semana salía de paso, en la calle orgulloso lucía el galón de cabo, y sonriente decía que la antigüedad es clase, y como tal un cabo más, un cabo menos, en el batallón no tenía ninguna importancia.

Un grupo de personas, después de convivir por dos años en una cuadra, llegan a crear lazos de amistad difíciles de olvidar, aunque con unos más y con otros menos. Con el cabo Chimeta nos unía una gran amistad. Ese día, después de unos cuantos chuchuhuasis Chimeta me dijo:

—Mi sargento, usted no es de los que se apolillan detrás de un mostrador, ni de los que se contentan con unos cuantos soles de ganancia. Vamos a regatear por el bajo Amazonas—.

—No Chimeta, ya tengo mi chinganita, aunque no correa pero gotea y con eso me defiendo—.

—No sea cojudo, mi sargento, hagamos un viajecito hasta la frontera, y estoy seguro que le va a gustar, ponga usted la platita que yo pongo un bote de nueve metros y buenos remos— y entre chuchuhuasis van, ¡me convenció!

Chimeta tenía familiares y compadres desde Iquitos hasta la frontera; hábil en el trueque y en el regateo, en dos días de bajada ya habíamos vendido todas las mercancías. En la frontera, con la misma habilidad con la que habíamos adquirido las vendía. ¡Con Chimeta al frente del negocio no había pierda! ¡Chimeta era fabuloso! Con el correr del tiempo el negocio fue creciendo y las utilidades aumentando. Por fin decidimos hacer el último viaje a remo, ya que con una casa armadora teníamos tratos para adquirir una pequeña lancha, apropiada para nuestro negocio.

Un amanecer de un treinta de agosto partimos, Chimeta fue profético al decirme:

—Los que viajamos por el Amazonas, lo que más tememos son los temporales, y el que más pérdidas y muertes ha causado es el de la Santa Rosa—.

—Me río de tus temores, con un cielo aborregado y una calma chicha, pensar en un temporal es una locura— le contesté.

Al atardecer esas nubecillas blancas que parecían vellones de lana, en un instante se convirtieron en negros nubarrones, que impulsados por vientos huracanados

cubrieron de infernal negrura todo el lugar; el río se enfureció, y de encrestadas olas se llenó. Remábamos desesperados, tratando de llegar a una de las orillas, pero el bote con la furia de la tempestad era ingobernable.

La tempestad arreció más, y de repente una gigantesca ola, cual frágil hoja levantó y volteó la embarcación. Atontado y enceguecido por el golpe y la fuerza de la lluvia, no sé como me aferré en la quilla del bamboleante bote mientras que el viento y las olas trataban de arrastrarme a las profundidades del inmenso río. Tragaba agua constantemente, y con el miedo me aferraba a la quilla con tanta fuerza que las uñas me sangraban; ni supe cuánto tiempo pude aguantar tal martirio, porque cuando desperté me encontraba acostado en un lujoso camarote, y un anciano sonriente me dijo:

—Por un pelo te salvaste, hijo, gracias a que desde el puente de mando el práctico te vio, porque cuando llegamos a tu lado la corriente te arrastraba llevó. Un marinero se lanzó al agua y con las justas te agarró; cuando íbamos en busca de tu amigo un remolino lo envolvió y no lo vimos más—. Entristecido le di las gracias.

—Voy a traerte un café bien caliente, que mucha falta te hace— me dijo.

Sólo en el camarote irrumpí en llanto. Había perdido un amigo y todo lo que tenía; maldije con rabia mi mala suerte; cuando regresó con el café, como si adivinara las maldiciones que había proferido me dijo:

—Da gracias a Dios porque te has salvado; el dinero, con trabajo y perseverancia se consigue, y no te olvides que hay maldiciones que llegan al cielo y preces también; no te quejes, que como tú, yo también he pasado las de Caín—.

—Señor, una persona tan rica como Ud. no pudo haber pasado momentos de desesperación y apremio como las que yo he pasado—.

—Hijo, para que te sirva de consuelo, te voy a contar una parte de mi vida—.

Y así entre truenos, relámpagos, croar de sapos y silbar de chicharras, comenzó a contarme su increíble historia:

Nací y me crié en una hacienda norteña, donde el pito, la campana y la del toro era la ley del patrón; para remate de males quedé huérfano de madre a los once años, y el día de su entierro, junto a su tumba juré que, cueste lo que cueste, me libraría de esa monótona y esclava vida a la que nos tenía sumido el despotismo del patrón. Mi padre contrajo nuevas nupcias; eso me ofendió, y una noche huí en busca de la tierra de promisión: Loreto, esa tierra que al pobre le brinda la oportunidad de ser rico a fuerza de hombría, trabajo y perseverancia, y vendiendo diarios, lustrando zapatos, barriendo y lavando letrinas fui avanzando de pueblo en pueblo, hasta que un día llegué a esa bella ciudad que se llama Iquitos, y desde ahí embelesado contemplé ese paraíso e infierno que se llama selva, y al inmenso Amazonas, manso como los caballos de paso, enviciante y chúcaro y mañoso como los potros cerriles en creciente.

Me encontraba en la tierra que iba a cambiar mi suerte, y con decisión y empeño emprendí la tarea de luchar contra la pobreza; cuando ya lo conseguía, la patria

me llamó. Como hombre y peruano no podía eludir tan honroso llamado, y en el cuartel, con respeto, estudio y empeño fui ascendiendo hasta la clase de sargento primero, y cuando llegaba mi baja, allá en la frontera, hermanos de raza y costumbres se engarzaban en cruenta guerra, y como sargento de comandos especiales fui a parar en esos lejanos lugares, y con la Z-B.30 en ristre fui a poner en práctica lo que me habían enseñado: ¡Matar antes de ser matado!

El enemigo tenía un grupo de aniquilamiento que nos había causado considerables bajas, y entre ellos había amigos, parientes y hermanos. Los que planificaban las acciones que debían de tomarse para acabar con ellos, ordenaron formar un comando de los más selectos del batallón al mando del teniente "Perro malo", hombre ducho en los menesteres de la guerra. Con él habíamos seguido un curso de perfeccionamiento en Panamá y como tal me nombró integrante de su grupo. Recuerdo mucho cuando me dijo:

—Sargento, el Servicio de Inteligencia nos ha informado que los que más buscamos avanzan en dos columnas, una por esta quebrada y otra por el río; encárguese de éstas, que yo me encargo de la otra, que es más numerosa, pero le aviso que si alguien queda con vida ¡lo fusilo!—

Llegó el momento que tenía que matar, y lo debía hacer; cuando los indios apostados en las copas de los árboles remedaron el canto del paujil, nos pusimos en alerta; tenía tanto miedo que temía no poder dar la orden de ¡Fuego!, y de repente por la orilla de la quebrada aparecieron; temblando di la orden, las metrallicas escupieron fuego, y ellos como moscas cayeron. ¡Que insania, matarse los unos a los otros por cosas que diplomáticamente pudieron arreglarse entre whiskys y buenos estipendios! Cuando bajé sólo uno estaba con vida y se retorció de dolor, y decidí acabar con su agonía. Encastré la bayoneta, y dejando de quejarse me miró y me dijo:

—Con eso no, con un disparo es mejor—.

—Hijo de perra, si un disparo quieres, un disparo tendrás—.

Levanté el seguro del M-35; cuando iba a disparar lo miré con mayor atención. Era un adolescente como yo, y en la barbilla tenía una cicatriz. Sin dejar de apuntarle le pregunté:

—¿Y esa cicatriz?—

Con hombría me contestó:

—Un mulo encabritado me tumbó, y de eso ella quedó. ¿Y la tuya?— me preguntó.

—La mía la hizo un caballo que me arrastró entre surcos aporcados sembrados con caña—.

Me compadecí, y sin dejar de mirarlo disparé a un costado. Cuando lo revisé una bala le había desgarrado la pantorrilla y desastillado la tibia; después de hacerle un torniquete con la banda de un soldado muerto y unas tablillas, lo entablillé, y dándole un fusil como muleta, lo despedí deseándole mucha

suerte. Al alejarse me dijo:

—Jamás olvidaré esto—.

Y cesó el fuego, y lo que hubiese podido arreglarse diplomáticamente, como después se arregló, en la espesura del bosque quedaban osamentas blanquecinas donde buitres, hormigas, hisma tangas y gusanos se dieron el gran festín, y en los caseríos y ciudades madres, hermanos y parientes lloraban desconsolados. Terminada esa terrible carnicería fui dado de baja, y comenzó mi lucha entre tener y no tener, y así, trabajando de barbasquero, agricultor y regatón, fui acrecentando el poco dinero que tenía.

En las Tres Fronteras conocí a una mujer bella, era mestiza, de madre ticuna y padre español, que a su tierra jamás volvió porque la selva “lo embrujó”. Con ella formé mi hogar. Mujer muy hábil en el negocio, la pequeña chinganita que teníamos poco a poco se volvió una tiendecita. En ese tiempo llegó el apogeo de los cueros. Las bellas y millonarias damas de Nueva York, Berlín, Roma, Londres y París, a sus modistos le pedían zapatos, cinturones y carteras de pieles de lagarto, y sus abrigos, vestidos y otras prendas de pieles de lobo, nutria, tigre y tigrillo, y se desató una indiscriminada matanza. Barcos con las bodegas llenas de cueros partían rumbo a Norte América y Europa, y los lagartos fueron exterminados con carabina, arpón, anzuelos y trampas. Los tigres y los tigrillos, los que antes fueron el terror de chiqueros y gallineros, nunca más aparecieron, y los pocos que quedaron se internaron en lo más intrincado e inaccesible del bosque, porque bien sabían que apenas aparecieran perderían la “camisa”.

Como la ambición no tiene límites, arremetieron contra monos, guacamayos, loros y pihuichos, y todo lo que tenía escamas, cerdas y plumas, y de ello ni las mortíferas víboras se escaparon. De esa despiadada depredación sólo quedó una selva mística, triste y silenciosa.

Los parientes de mi mujer siempre me traían rollos de pieles de lobo, nutria, tigre y tigrillos. Lo traían de un país donde la veda para la caza de esos animales era indefinida. Con la escasez había aumentado el precio de las pieles. Un día decidí tripular dos embarcaciones, y llenas de mercaderías con los parientes al frente ingresé al país vecino. Sabía lo que me esperaba al violar la frontera, y viajaba solo de noche tomando toda clase de precauciones. Así hice buenos viajes que me rindieron buenas ganancias, y como la ambición rompe el saco, sin hacer caso a las súplicas de mi mujer, salí de viaje, prometiéndole que sería el último que haría.

Después de viajar dos noches, un día, escondido muy cerca de la quebrada, por mi radio me enteré que otra vez estábamos en guerra, y sin presentir nada, esa noche seguí mi viaje. Cerca del amanecer, el haz de una linterna iluminó mi embarcación y escuché las palabras que tanto temía:

—¡Alto! ¿Quién vive? ¡Alto o hago fuego!—

Tratar de huir era un suicidio, y sumiso levantamos las manos, y engrillados nos llevaron a los calabozos de la guarnición.

Según los informes del Servicio de Inteligencia, yo era espía de alta peligrosidad, y como tal desnudo fui aislado en un reducido calabozo, y comenzaron diariamente los terribles interrogatorios y castigos. Así pasaron los días y las semanas, pero un atardecer escuché la conversación de mis centinelas que decían:

—Mañana llega el Coronel y ese es más verde que un loro. Y Odia tanto a los espías que te aseguro que lo manda a fusilar— dijo el otro.

Esa noche pasé en vela lleno de fatídicos pensamientos. Oía el cantar de las aves, el croar de los sapos, y el chirriar de los grillos y sentía envidia de su libertad. Así llegó el amanecer. Al mediodía bajó un helicóptero y oí que la banda entonaba entrada de Comandante General. Quizás había llegado mi verdugo.

Al atardecer escuché movimientos de tropa alrededor del calabozo; oí el crujido de los goznes de la puerta al abrirse y entre la penumbra vi que entraba un militar alto, fornido y de ceño adusto. Colérico me ordenó que cuadrara. Así lo hice. Con rabia me preguntó:

—¿Por qué nos espías? ¿Qué informes ha dado sobre nuestra guarnición?—

—No soy un espía, soy un comerciante— con firmeza le contesté.

—¡Carajo Ud. miente! ¡Tiene que decirme la verdad, porque gracias a sus informes los suyos han matado a todos los integrantes de una avanzada nuestra!—

—Soy comerciante, y esa es la verdad, mi coronel—.

—¡Miente, hijo de puta!—

Y al decir eso, me asistió un feroz puñetazo que me hizo caer en la pelada tarima, con la nariz sangrante. No contento con eso, agarró un fusil, encastró la bayoneta y lentamente la fue hundiendo en mi pecho. El afilado acero cortó la carne y la sangre brotó a borbotones, pero el esternón detuvo la asesina y afilada hoja. Cerré los ojos y me encomendé al Señor. En ese instante, milagrosamente por la pequeña ventana, generosos brotaron los rayos del sol, y me iluminando ~~ron~~ mi rostro. Cesó la presión de la bayoneta y sentí que su mano acariciaba mi barbilla y me dijo:

—¿Quién te hizo esa cicatriz?—

—Señor, un caballo me arrastró entre los surcos aporcados y sembrados de caña—.

Entregó el fusil, y agarrándome la mano me hizo palpar su barbilla diciéndome:

—La mía un mulo encabritado me tumbó y de eso ella quedó—.

Me levantó, y solazando me abrazó diciéndome:

—A Dios en mis oraciones siempre le pedí que me diese la oportunidad de pagar la

deuda que tenía contigo. Él ha sido bondadoso conmigo, porque hoy pagaré esa deuda. El Comandante y su Estado Mayor estupefactos miraban lo que pasaba. Lloroso se quitó los galones y entregándoselos le dijo:

—Comandante, con honra he sabido llevar estos galones que la patria me dio. Si después que le cuente la extraña historia de la cicatriz cree Ud. no soy digno de llevarlos, que así sea—.

El Comandante, entregándole los galones le dijo:

—Mi Coronel, como Ud. yo, y como yo los demás—.

La Fiesta que dieron en mi honor jamás la olvidaré. Al día siguiente me devolvieron toda la mercadería y permitieron que la comercializara entre los nativos, y ese viaje que comencé con todas las de perder, aunque fue el último, terminó dándome fabulosas ganancias.

Hijo, mira el retrato de ese condecorado general. Es mi compadre y Presidente de su país. Con él paso todos los años cortas vacaciones en el Palacio Presidencial. Ves, uno nunca sabe lo que el destino nos depara. Es por eso que nunca maldigas porque hay maldiciones que llegan al cielo y preces también.

Munich, Alemania, abril 1982

había dejado a mi personal y muchos kilos de jabe fino en el
Muirín, al, por la fiebre y fuertes dolores abdominales que me
obligaban a salir en busca de asistencia médica y sólo des-
pués de un día de marcha a través de un día de marcha por
una barrosa trocha llegaría a la quebrada que me llevaría
hasta el río Yavari, donde encontraría cura para mis males,
en compañía de mi ahijado avanzaba dando tumbos. Anochecía
y el haz de la luz de la linterna penetró en la negra boca
de la trocha, mi ahijado un adolescente me animaba- Fuertes
redrim, qué poco falta para llegar al campamento- aunque la
fiebre me consumía sacando fuerzas de flaqueza avanzaba
lentamente, pero para remate de males se acercaba una tor-
menta, de repente un relámpago iluminó la trocha, un rayo des-
garró las pesadas nubes y se desencadenó la tormenta, la
trocha se convirtió en un infierno, el lodo nos llegaba a las
rodillas y aún así avanzaba, unas veces por mis propios me-
dios y otras arrastrado por mi ahijado. Al fin llegamos al
campamento, afiebrado y exhausto caí en profundo sueño, al des-
pertar fué doloroso, la fiebre me devoraba, mi piel se había
tornado amarilla y el sudor tenía el mismo color. Todos los
que se internan en la selva saben que de la fiebre amarilla
pocos se salvan. La muerte con su guadaña rondaba al Campa-
mento, mi ahijado apenado me dijo- redrim la quebrada no ha
crecido, solo tiene un poco de agua, así no podremos salir al
"Yavari", al oír eso me llené de lúgubres pensamientos, sin
remedios estaba perdido. Afiebrado y delirante la selva me con-
sumía, y el hígado ninché, dolorosamente me dolía. Mi ahijado
solícito me atenía, sin él que hubiese sido de mí, y di gra-
cias al Señor por haber permitido tener un ahijado como él.

Y me acordé de aquel día en que bajando por el
río Sapiche lo encontré en una playa, desnudo, hambriento y en-
gusanado, milagrosamente había logrado escapar después de la
fiera matanza que sus enemigos hicieron de los suyos. Aterro-
do había vagado por la montaña, hasta llegar a las orillas del
río Sapiche, con malos tratos de embarcarlo, y quizás compren-
diendo que yo era su única salvación, sumiso se embarcó. Muy
inteligente, rápido aprendió el castellano y cuando lo bauti-
zamos era uno de los mejores alumnos de la escuela, en las va-
caciones me ayudaba en lo que podía, de su vida anterior poco
hablaba y como recuerdo sólo conservaba un llamador amarrado
al cuello.

Pasaron los días y la lluvia no cesa, yo empeo-
raba cada vez más y sólo esperaba el triste final, la fiebre
me hacía delirar y constantemente pería el conocimiento, mi
ahijado suplicante me pedía que comiese, pero no tenía apeti-
to y solo ingería unas cuantas cucharadas de caldo de pechis
poco a poco me estaba consumiendo y ya no había esperanza nin-
guna y resignado esperé el peor momento. Ese día recuerdo que
escribí a los míos y perdí el conocimiento.

Cuando desperté un anciano de bondadosa mira-
da, lengua barba y pelo como estaba a mi lado, trató de hablarle
él no lo permitió; me llené de interrogantes, ¿dónde estaba?
en el rancharo, o en el rancho? Pero mi ahijado contestó
mis interrogantes. Me dijo, redrim ese día que quemastes
como muerto no sabía que hacer, fui a buscar a Jo Shacha para
rescarte y de repente oí el melódico sonar del llamador ma-
yora, contesté y entre la penumbra del bosque aparecieron
mis paisanos y entre risas y lágrimas les conté los apuros que

Cuentos

Oro Tani Hombre bueno

~

Había dejado a mi personal y muchos kilos de jebe fino en el shiringal, por la fiebre y fuertes dolores abdominales que me obligaban a salir en busca de asistencia médica y sólo después de un día de marcha a través de una barrosa trocha llegaría a la quebrada que me llevaría hasta el río Yavarí, donde encontraría cura para mis males, en compañía de mi ahijado avanzaba dando tumbos. Anochecía y el haz de la luz de la linterna penetró en la negra boca de la trocha, mi ahijado un adolescente me animaba:

—Fuerza padrino, que poco falta para llegar al campamento—.

Aunque la fiebre me consumía sacando fuerza de flaqueza avanzaba lentamente, pero para remate de males se avecinaba una tormenta; de repente un relámpago iluminó la trocha, un rayo desgarró las preñadas nubes y se desencadenó la tormenta, la trocha se convirtió en un infierno, el lodo nos llegaba a las rodillas y aún así avanzaba, unas veces por mis propios medios y otras arrastrado por mi ahijado. Al fin llegamos al campamento, afiebrado y exhausto caí en profundo sueño, el despertar fue doloroso, la fiebre me devoraba, mi piel se había tornado amarilla y el sudor tenía el mismo color. Todos los que se internan en la selva saben que de la fiebre amarilla pocos se salvan. La muerte con su guadaña rondaba al campamento. Mi ahijado apenas me dijo:

— Padrino la quebrada no ha crecido, solo tiene un poco de agua, así no podremos salir al Yavarí—.

Al oír eso me llené de lúgubres pensamientos. ¡Sin remedio estaba perdido! Afiebrado y delirante la sed me consumía, y el hígado hinchado, bárbaramente me dolía. Mi ahijado solito me atendía, sin él que hubiera sido de mí, y di gracias al Señor por haber permitido tener un ahijado como él.

Y me acordé de aquel día en que bajando por el río Tapiche lo encontré en una playa, desnudo, hambriento y engusanado; milagrosamente había logrado escapar después de la fiera matanza que sus enemigos hicieron de los suyos. Aterrado había vagado por la montaña, hasta llegar a las orillas del río Tapiche; con halagos traté de embarcarlo, y quizás comprendiendo que yo era su única salvación, sumiso se embarcó. Muy inteligente, rápido aprendió el castellano y cuando lo bautizamos era uno de los mejores alumnos de la escuela, en las vacaciones me ayudaba en lo que podía, de su vida anterior poco hablaba y como recuerdo sólo conservaba un llamador amarrado al cuello.

Pasaron los días y la lluvia no caía, yo empeoraba cada vez más y sólo esperaba el triste final. La fiebre me hacía delirar y constantemente perdía el conocimiento, mi ahijado suplicante me pedía que comiese, pero no tenía apetito y solo ingería unas cuantas cucharadas de caldo de perdiz. Poco a poco me estaba consumiendo y ya no había esperanza ninguna y resignado esperé el peor momento. Ese día recuerdo que escribí a los míos y perdí el conocimiento.

Cuando desperté un anciano de bondadosa mirada, lengua barba y pelo cano estaba a mi lado; traté de hablarle, él no o permitió ¡me llené de interrogantes! ¿Dónde estaba? ¿en el purgatorio, o en el paraíso? Pero mi ahijado respondió mis interrogantes, diciéndome, Padrino ese día que quedaste como muerto no sabía que hacer, fui a buscar ajo shacha para refrescarte y de repente oí el melódico sonar del llamador Mayoruma, contesté y entre la penumbra del bosque aparecieron mis paisanos y entre risas y lágrimas les conté los apuros que pasaba, ellos me dijeron que en su aldea había un doctor y por una sacarita en tu hamaca, te cargamos hasta sus canoas. Bogando día y noche, llegamos hasta acá; ya te contará el doctor cómo llegaste.

—¿Quién es el doctor?—

—Es el hijo del señor— me contestó.

Cuando vino a examinarme me dijo:

—Se salvó por un milagro, señor, un día más y no habría salvación, felizmente su ahijado se encontró con sus familiares y gracias a ellos se encuentra aquí—.

—Gracias doctor, por lo que ha hecho por mí—.

Durante mi convalecencia me llené de interrogantes. ¿Cómo habría un pequeño hospital en el interior de la selva? ¿Cómo llegaron a estas agrestes regiones, tierra de los feroces Mayorunas? ¿Cómo aprendieron el difícil dialecto?

La aldea tenía grandes malocas diseminadas en un extenso pastizal y en el lago que les servía de despensa, había un hidroavión amarrado, el hospital mantenía al doctor ocupado y con su padre jugábamos largas partidas de ajedrez con quien poco a poco fuimos intimando, más un atardecer cuando anzuelaba en el lago, vi algo que me llenó de tristes pensamientos en un promontorio, junto a dos cruces el doctor y su padre arrodillados rezaban; eso me llenó de confusión. Esa noche cuando charlaba con el anciano me atreví a preguntarle de quién eran esas cruces.

—Ah, querido amigo esas cruces son de los seres más buenos que he conocido—.

Guardó silencio como llamando lejanos recuerdos, cargó su pipa, la encendió, en ese lapso se oyó el melancólico canto de los huancahuasi, el mugir del Toro Pishco y mientras miradas de murciélagos entre el aire y el cielo cazaban toda clase de insectos. ¡Atento lo escuché! Y en esa oscura noche llena de titilantes estrellas y de una luna rampante, comenzó a contarme la historia de Oro Tani (Hombre Bueno):

Hace muchos años nací en la bella ciudad de Bruselas; era un modesto profesor de botánica. El pequeño sueldo que ganaba apenas alcanzaba para sostenernos yo y mi esposa, ella para hacer menos apremiante la situación se dedicaba a la costura. Felizmente éramos dueños de un pequeño apartamento, la vida seguía su curso entre alegrías y tristezas; pero un buen día en el diario local vi en la sección de anuncios una expedición que salía a la selva amazónica y necesitaba un botánico. De acuerdo con mi esposa solicité el empleo y al saber que hablaba castellano me aceptaron de inmediato. Ese día en un restaurante con pavo, champiñones y

champagne celebramos el nuevo empleo.

La expedición la conformaban científicos de diferentes ramas del saber, yo era ayudante de un profesor de botánica y etnología. Y llegó el día en que besos, lágrimas y adioses rubricaron la partida.

El Atlántico con sus puertos Rotterdam y Hamburgo contemplaron nuestra salida; para que después de un largo viaje llegásemos a la desembocadura del Amazonas el inmenso río mar que rendido besaba los pies a la selva, su eterna enamorada. Después de varios días de surcada llegábamos a los puertos de Belén, Manaos y el maravilloso Iquitos, punto final de nuestro viaje.

En Iquitos comenzaron los ajetreos, conseguir personal, embarcaciones y provisiones era una tarea agotadora, pero felizmente en el puerto de Belén conocí a Pashco, un morenito bajo y robusto y muy conversador, cuando le solicité que trabajase con nosotros; aceptó y sonriente me dijo:

—Mister, no le voy a fallar, conozco la selva como la palma de mi mano, soy buen matero y como mitayero donde pongo el ojo pongo la bala—.

No tardamos mucho en darnos cuenta que decía la verdad. ¡Era fabuloso!, a la semana lo nombramos como jefe de Personal.

Con él a la cabeza nos internamos en ese infierno y paraíso que se llama selva y los ríos Tamshiyacu, Manatí, Mirí y Yavarí fueron centro de trabajo de todos nosotros. Los domingos, día de descanso, ~~con Pashco~~ salíamos de cacería con Pashco. Un domingo 14 de mayo del que nunca olvidaré, surcábamos por un afluente del río Mirí y por sus orillas una manada de maquizapas apareció y presto Pashco saltó a tierra y comenzó la persecución; los malditos monos no corrían, volaban. Siguiendo tras ellos en la espesura de la selva nos internamos cada vez más, sin pensar que ese día estaba señalado para ser el día más triste de mi vida.

Pashco delante mío disparaba matando e hiriendo a otros y de repente oí un grito desesperado que dió. Cuando llegué junto a él, lo que vi me llenó de pavor, Pashco luchaba con una enorme serpiente; tenía la manga del pantalón rota y de la colgante pantorrilla la sangre le chorreaba, el ofidio enfurecido trataba de morderle la cara, él con las dos manos le apretaba el cuello con todas sus fuerzas, y paradójicamente el machete y la retrocarga se encontraban tirados a su lado, traté de acercarme pero a gritos me pidió que no lo hiciese; no podía disparar por temor a herirlo. En la terrible lucha la serpiente trató de enroscarse en un árbol y en ese momento aproveché para asestarle un machetazo que la partió en dos. Él con todas sus fuerzas arrojó la cabeza y aún así el enfurecido animal con la boca sibilante trató de atacar; le disparé y llena de emociones arrancaba pedazos de su propio cuerpo, Pashco había recibido varios mordiscos y balbuceante me dijo:

—Walter, el maldito me sorprendió, nunca he visto un shushupe tan grande, amárrame la pierna y dame un poco de tabaco para masticar, tenemos que salir de aquí, porque si algo pasa tú no podrás llegar al río, además este animal siempre anda acompañado—.

Anocheció y la Selva se llenó de murmullos y gritos aterradores y me acordé de sus consejos ¡Si te pierdes en la montaña, con el arma preparada duerme en la rama más alta! Así lo hice, esa noche la pasé en vela lleno de fatales presentimientos, amanecía y entre el canto de las aves y el aullar de los monos que preside todo amanecer en la selva, se oía el fuerte y persistente cacareo, debajo del árbol donde me encontraba. Cuando rayó el día lo que vi me llenó de pavor, porque junto al cadáver un enorme shushupe lo mordía embravecido y cuando dejaba de hacerlo, cacareaba y golpeaba el rabo contra el suelo, dos tiros acabaron con él y cuando bajé a machetazos lo despedacé.

Una tosca cruz señalaba su tumba, él descansaba en paz, pero yo comenzaba a morir poco a poco. Pashco cuando se internaba en la Selva no trochaba y por el sol, los árboles y pequeños detalles se orientaba; nunca dudaba donde iba a salir, pero ahora ese era mi problema. ¿Cómo salir de ese paraíso e infierno, sin la ayuda de él? ¡A nadie le desearía el castigo de perderse en la selva!

El tiempo confabuló con mi desgracia y del encapotado cielo, entre truenos, relámpagos y rayos, cayó la lluvia; no sé lo que me pasó, porque gritando como un loco corrí dando tumbos entre espinas, sogas y raíces y así me interne más en la espesura del bosque. Ah, cuando volví en mí tenía el cuerpo ensangrentado y la ropa hecha tirones, había olvidado uno de los consejos de mi amigo: "Si te pierdes en la selva, lo primero que debes hacer es dominar el deseo de correr, no debes abandonar el sitio donde te encuentres, haces una fogata y si puedes un tambo y no olvides que te pueden estar buscando, tienes que guardar con mucho cuidado tabaco, fósforos y cartuchos, cuando quieras comer no malgastes munición, come las frutas que comen los monos, en los podridos troncos de aguaje, huicungo, shapaja y chambira encontrarás suris que asados con chonta son apetitosos bocados, también entre los pastigales hay motelos, congompes, sapos, hualos y molotov y entre las aletas de los palos no faltan huevos de panguanas y perdices que te quitarán el hambre, el tabaco picado y remojado te servirá para sacarte los callo-callos y el ampy para los suya-curos, no te olvides de dormir en la rama más alta y si encuentras una quebrada síguela que eso puede ser tu salvación."

Traté de regresar pero todo fue en vano, porque totalmente desorientado vagué por la montaña días, semanas y meses, hasta que perdí la noción del tiempo, gracias a sus consejos aún vivía, pero desesperado veía que fósforos y tabaco se acababan, los gusanos que tenía en la espalda día y noche me atormentaban con sus comezones y dolorosos mordiscones y el cuerpo lo tenía lleno de llagas malolientes, donde tábanos, moscas y zancudos se alimentaban, mi martirio no terminaba, a veces seguía pequeñas quebradas por varios días y cuando terminaban en aguazales sin salida, sin poder contener el llanto lloraba desconsoladamente y en mi peregrinaje pasaba por cochas muertas donde los lagartos parecían paralizados, las enormes boas ahítas de tanta comida perezosas se asoleaban entre raya-mandiales y piripirales y en los renacales había tanto callo-callos y anguilas, que sólo el mirarlos me llenaba de espanto.

La selva alta no estaba exenta de peligros. –otoróngos, serpientes, sajinos, manada de feroces huanganas y las temidas hormigas sita-racuy llamadas hormigas asesinas y yo podía ser víctima de cualquiera de ellos, peor aún en el estado en que me encontraba ya que cada día me exterminaba más, las purulentas llagas me

producían intensas fiebres, pero con la esperanza de encontrar una quebrada y así poder salir de ese infierno me daba valor y cayéndome y levantándome avanzaba buscando lo que tanto deseaba.

Así pasaban los días y por las noches lleno de aprensión oía el rugir del otoróngo, el cacareo de los shushupes, el castañetear de los mortales colmillos de los sajinos y los gritos y peleas de las feroces huanganas. Cuando amanecía bajaba lleno de temor y con el arma preparada seguía mi peregrinaje.

Y llegó el día en que se acabaron fósforos y tabaco, mientras la fiebre, la diarrea, los gusanos y las llagas hacían presa de mí y en ese estado me encontré con el más fiero de la selva. ¡Me quedé anonadado! ahí estaba sentado sobre sus cuartos traseros el rabo moviéndolo impaciente y entre cerrando los ojos pelaba la boca mostrando sus colmillos asesinos. Pashco me decía: "cuando te encuentres con él trata de matarlo con el primer disparo, porque herido es el más feroz y sanguinario de los animales". Traté de levantar el arma, él se preparó a saltar y cuando lo iba hacer, la selva se llenó de un ominoso rumor, rumor que para el que sabe quiénes lo hacen, suben al árbol más alto, porque sino le espera la muerte más horrenda, yo, lo sabía y él más que yo, porque al instante desapareció.

Ya, encima de una rama me quedé asombrado, ya me había encontrado con manada de estos feroces animales, pero ésta no era una manada, era un mar de feroces huanganas que excitadas por el olor de su peor enemigo, embravecidas con la boca llena de espuma y haciendo castañetear sus afilados colmillos continuaban sin cesar arrancando raíces y arbustos. Era ensordecedor los berridos que daban y cada vez se excitaban más, no entendía el por qué de su proceder, ya que ellas atacan y después siguen su camino, pero ahora no querían retirarse y pasaban las horas de continuos ataques, hasta que me di cuenta el por qué de su proceder, ya que en una rama opuesta a la mía el otoróngo con los ojos entrecerrados descansaba, bien sabía que cuando las huanganas se retirasen conmigo llenaría su barriga. Y apuntando a la garganta disparé, el otoróngo cayó dando un rugido aterrador y algo indescriptible pasó, los enfurecidos animales en brutal carnicería, lo despedazaron, lo trituraron, lo pulverizaron, porque cuando se retiraron del difunto animal, sólo quedaban gotas de sangre entre las hojas y cortezas de los árboles. Sabía que por donde pasan huanganas y hormigas asesinas no queda nada con vida. Hecho un costal de huesos seguía esa trocha, al atardecer sacando fuerzas de flaqueza subí a un árbol, hice una barbacoa y desfalleciente me acosté, eso tenía que terminar, muchas veces lo había pensado y la solución estaba en un disparo; sólo tenía dos cartuchos y uno de ellos terminaría con esa horrible pesadilla.

Lleno de nefastos pensamientos no podía dormir, el canto de las aves anunciaba el amanecer, me encomendé al Señor, con decisión coloqué el cañón debajo de la quijada, con el dedo del pie debía de apretar el gatillo; traté de hacerlo pero el miedo no lo permitió. Sollozando le pedí al Señor, me diera valor para acabar con esa agonía, lo intenté otra vez, pero temblaba tanto que no podía hacerlo; me arrodillé y me puse a temblar y en ese lapso cuando el blanco que la selva exhala al amanecer se disipó, un enorme supay-chacra apareció, un curioso arbolito de dos o tres metros de altura, que no permite que ni el asesino renaco crezca a su lado. ¡Con razón lo llaman el árbol del Diablo! Dejé de rezar y al levantar la cabeza lo que vi me llenó de dudas y vacilaciones ¡Oh, Dios mío no podía dar crédito a lo que veía!

Me restregué los ojos y cuando los abrí, ¡Dios de los cielos, era cierto lo que había visto! A la distancia en una de las orillas de una quebrada serpenteante había un tambo y de él lentas bolitas de humo ascendían. El corazón me latía con fuerza y olvidando de mi calamitoso estado, vagué y corrí desesperado en busca de mí salvación. Cuando llegué a la quebrada no podía creer lo que veía, porque un hombre y una mujer al oír mis gritos, armados y recelosos me esperaban. Me quedé mudo y sin poder decir nada me arrodillé y llorando les besaba las manos. Ellos me consolaron me dieron de comer y me pidieron que descansara.

Querido amigo así conocí a Oro Tani, que en dialecto Mayoruna quiere decir Hombre Bueno.

No podía creer en la suerte que tenía, pero me puse a pensar que muy triste sería ahogarse en la playa, después de tanto nadar. Parece que leyó mis pensamientos, porque me dijo:

—Soy Curandero, lo voy a curar, tenga confianza en mí—.

—Estoy en sus manos—, le contesté.

Y su mujer con un niño a cuestas trajo un cesto lleno de yerbas y se puso a molerlas, él me quitó los harapos que me cubrían, me cortó el pelo y la barba y me bañó con unas hierbas que adormecieron todo el cuerpo, mientras tanto su mujer mezclaba las hierbas molidas con barro, sonriendo me entregó un pocillo que contenía un brebaje y me dijo:

—Tome esto, es para que duerma un par de días— y acostándome en una tarima le pidió a su mujer el barro mezclado con hierbas y con ello comenzó a embadurnarme todo el cuerpo. Poco a poco el sueño me envolvió.

Cuando desperté, él estaba a mi lado y acariciándome me preguntó cómo me sentía.

—Muy bien—, le contesté.

Ya no tenía fiebre, no sentía las terribles mordeduras de los gusanos, ni los punzantes dolores donde tenía las espinas, ~~gusanos muertos~~ y ni la pus de las llagas malolientes; cuando terminó me untó todo el cuerpo con una resina olorosa, y palmeándome la espalda me dijo:

—Dentro de una semana podremos viajar—.

Después de una semana de convalecer y dos días de viaje en canoa llegamos a esta aldea. A Oro Tani lo esperan varios enfermos, era tan buen curandero que de aldeas remotas llegaban numerosos paciente en busca de sanación. Me contaba que su abuelo y su padre, eran buenos curanderos y su padre después de enseñarle a leer y escribir le enseñó a tomar y distar la purga de infinidad de plantas medicinales. Un día enseñándome un atado de sogas y raíces me dijo:

—Esto es Aya-Huasca y esto Toé, cocinadas ~~es~~ son una purga muy fuerte y el que las toma ve cosas que jamás pensó ver. Yo voy a tomarlas y ya te contaré lo que vea—.

Se internó en la montaña por varios días, e intrigado lo esperé por saber qué ~~es lo que~~ había visto, cuando llegó me dijo:

—Walter, las arcanas de la purga me han llevado por ciudades muy distantes y en una de ellas he visto a una mujer que arrodillada junto a una virgen, llorando pronunciaba tu nombre—.

—¿Cómo era ella?, ella era una mujer joven y bonita, de pequeña estatura y entre su cabellera castaña un mechón de pelos blancos sobresalían—.

Me quedé asombrado por la descripción que daba. Así era mi mujer. Entristecido me dijo:

—Walter ya te encuentras bien, debes regresar con los tuyos, mañana preparamos tu viaje—.

Al día siguiente mientras ellos preparaban sus canoas yo guardaba en el baulito de cuero con botones dorados que Oro Tani me había regalado, cushmas, pampallinas, llamadores y otros recuerdos. Partimos en varias canoas y después de viajar dos días llegamos a la desembocadura de la quebrada, ella desembocaba en un río de aguas turbulentas y en una de sus orillas desembarcamos y después que cargaron una canoa con alimentos y mi baulito, Oro Tani, abrazándome me dijo:

—Walter hasta aquí te acompañamos, vas a bajar tres días y tres noches y al amanecer del cuarto en esta margen encontrarás una guarnición militar, ellos te ayudarán, pero viaja por medio río y por ningún motivo salgas a tierra, porque por estos lugares hay muchos indios bravos—.

Despedirse de gente tan buena a quienes debía tanto fue muy difícil, pero al fin entre abrazos y promesas me despedí, hombres y mujeres arreglaron mi canoa y cuando compungidos y llorosos comenzaron a cantar su canción del adiós, no pude contener las lágrimas y sollozando me alejé sin mirar atrás. Al amanecer del cuarto día llegué a la guarnición. El jefe y sus subordinados me prestaron toda clase de atenciones y él me dijo:

—Tiene ~~Ud.~~ usted una suerte bárbara porque la selva a quien castiga, rara vez perdona y tan buena suerte tiene que el día de hoy llega una avioneta nuestra y aquí tiene ropa y zapatos porque hoy día estará en Iquito—.

Y así fue, ya que después de varias horas de viaje desembarcaba en Iquitos con mi baulito a cuestas, rumbo al Consulado de Bélgica.

El Cónsul, ~~cuando me vio~~ al verme se quedó estupefacto, y me contó que después de 30 días de búsqueda me dieron por perdido, pero tenía instrucciones de la embajada, que si apareciese me diese las facilidades del caso y así por vía aérea viajé de Iquitos a Bruselas. Ah, cuando la gigantesca aeronave tocó tierra, no me imaginaba las sorpresas que me esperaban, porque cuando salí de la cabina fui

asediado por reporteros de la prensa y la televisión, los flashes se sucedían inmediatamente y balbuceante presté mis declaraciones. Mis amigos, los integrantes de expedición me congratulaban por mi feliz retorno y mi mujer, abrazándose no cesaba de llorar. Después de los ajetreos de mi llegada, ya en casa me dijo:

—Nunca perdí la fe de que volverías y todos los días llorando le encendía un cirio a la Virgen María, pidiéndole este milagro—.

—Sí, contesté, un curandero a quién le debo tanto me contó que así lo hacías—.

Sin preguntarme nada me miró sorprendida. Ah, mi querido amigo, dicen que la desgracia de uno es la felicidad de otros, pero al menos la mía me produjo muy buena cantidad de francos, ya que la mejor revista de Bélgica compró los derechos para publicar mis desventuras en la selva Amazónica.

Gocé de las comodidades que daba el dinero por mucho tiempo, pero al fin como lo poco dura poco, un mal día se acabaron los francos y otra vez fui el modesto profesor, con las angustias de que hoy día hay y mañana no. Y así fue pasando el tiempo, hasta que un día entré sin quererlo al cuartito donde guardábamos los trastos viejos, la luz artificial iluminó el reducido lugar, y allá en el fondo entre empolvados trastos estaba el abotonado baulito. Al abrirlo me llené de gratos recuerdos y me pareció percibir el aromático olor del cedro, del estoraque, de los ceticales en flor y de la vainilla, ahí estaban las pampallinas que Oro Tani me regaló para cubrir mi desnudez, las cushmas de geométricos dibujos que Cushi tejió, las gicras y el llamador con su collar de olorosas chapacas, pero lo que me sorprendió fue encontrar una yanchama que me servía de colchón y sábana, no quise traerla pero ahí estaba; al levantarla apareció el fondo del baúl y en él había un envoltorio cuidadosamente amarrado, intrigado comencé a desatarlo, apareció una carta con la inconfundible letra de Oro Tani y después apareció un paquete de amarillentos papeles. Intrigado rompí la envoltura y ese momento jamás olvidaré porque en mis dedos se escurrieron rubíes, esmeraldas, zafiros y diamantes, el refulgir de las piedras preciosas me hizo gritar alocado: ¡Soy rico, Dios mío, soy rico! Cuando Georgette oyó mis alocados gritos, corrió a buscarme y me encontró que enajenado y arrodillado besaba las gemas gritando, ¡soy rico, soy rico Dios mío!

Al día siguiente viajamos en nuestro viejo Renault a la ciudad de Brujas, donde tenía un primo que era lapidario, hombre acostumbrado a que por sus manos pasaran las más bellas y costosas gemas, al ver éstas se quedó asombrado y me dijo:

—Estas bellas piedras preciosas son fantásticas y tienen un valor muy alto—.

Cuando las vendimos Bruselas tenía un nuevo millonario. Comprenderás que de pobre a millonario hay una enorme distancia, y yo, con un golpe de buena suerte, en un instante había recorrido esa distancia y como tal comencé a vivir mi nueva vida. Compré una casa suntuosa con piscina, cocheras, canchas de tenis y frontón y con las demás comodidades que sólo el dinero puede dar. El viejo Renault fue a parar al montón de chatarra y los Maserati, Porsche y Camaro ocuparon su lugar. Viajamos por toda Europa y visitamos los lugares turísticos más famosos, pero a Georgette mujer hogareña y profundamente religiosa no le agradaba esa agitada

vida; pero a mí se me subieron los humos a la cabeza y con desenfreno comencé a gozar del dinero, y de las más famosas discotecas de París, la Riviera y Mónaco fui asiduo cliente y mi vida transcurría entre fiestas, mujeres y champagne.

Querido amigo, me gustó tanto esa alocada vida que con pretexto de grandes negocios me ausentaba de casa primero semanas y después meses, y mientras mi pobre mujer se hacía cargo de la casa, empleados y problemas, yo cenaba con amigos en el Maxim's de París, en el Arco de San Calisto en Roma o en el Waldorf Astoria de Nueva York y así fui olvidándome de esa mujer y de todo lo que me unía al pasado. Ah, cuando perdido andaba por ese paraíso e infierno que se llama selva, ella generosa perdonó, pero esa selva de acero, vidrio y cemento no me perdonaba y cada día que pasaba más y más me clavaba las garras de la lujuria, la mentira y la maldad. Esa alocada vida continuaba y para males me dediqué al juego, y en los casinos de Hong Kong, Monte Carlo, Las Vegas y la Costa del Sol, gané fortunas, y entre mujeres y espuma de *champagne* perdí mucho más.

Estimado amigo, embelesado por el dinero cada día que pasaba me revolcaba más en la bazofia de esa deplorable vida, pero un día, bañándome noté una costra de color negro, rojo y azul en la pierna, no le di importancia y continué depravándome más, pero la costra seguía creciendo, produciéndome un escozor insoportable, pero al fin, ¿Qué era una costra de color rojo, negro y azul que el dinero no podía curar? Pero ella seguía creciendo lenta e inexorablemente. Eso me alarmó, consulté con dermatólogos de las más famosas clínicas y hospitales del mundo, pero todos diagnosticaron "enfermedad desconocida".

Y seguía el martirio de ver que la maldita sarna me cubría las piernas y el torso pero más me aterraba el pensar que me cubriese la cara y las manos y aislado y amargado pensaba que quizás era el castigo que Dios había dado a mi soberbia. Cansado de doctores y medicinas regresé a Bruselas con la maldita sarna a cuestas, ya en mi casa el mayordomo me informó que Georgette se había trasladado a su antiguo apartamento y rumiando mi desgracia fui a pedirle perdón. Sin recriminarme nada me perdonó, pero al ver el deplorable estado en que me encontraba, sollozando se arrodilló ante la Virgen rezando por mí y como si la Virgen la hubiese iluminado, de tanto rezar me dijo:

—Walter, ¿has pensado en tu amigo el curandero de la selva?—

Dios mío, en esos años de alocada vida nunca me acordé de él, bien decía Oro Tani: "de los hombres la ingratitud es la menor virtud". Con ella fui al cuartico y ahí estaba, empolvado y lleno de telas de arañas el baulito, al abrirlo apareció la carta de Oro Tani que no me había dignado de leer; en ella me decía: "Walter, antes de conocerte en busca mía llegó un garimpeiro muy rico, que padecía de una terrible enfermedad, sus padres eran brasileros y eran amigos de mi padre, pero como él había muerto, yo lo curé y de pago me dio esas piedras, si algo valen y regresas, tráenos las cosas que más necesitamos." En ese momento decidí partir en busca de él y si no me curaba, ahí dejaría mis huesos.

Cuando Georgette se enteró de mi decisión me dijo:

—Prepararé todo lo necesario para el viaje—.

—No, tu no viajarás, por mi culpa has sufrido mucho y no permitiré que sufras más—.

—Walter, el Señor nos ha unido hasta la muerte y así será—.

En silencio di las gracias a Él por haberme dado tan buena mujer. El Jumbo partió de Bruselas, con escalas en Madrid, Dakar, Asunción, Lima y al final la Perla del Amazonas, Iquitos, otra vez testigo de mi llegada. Después de los preparativos del viaje quise estar en paz con Dios y conmigo mismo, ya que si no me curaba no regresaría jamás a esta ciudad y fui al puerto de Belén, "La Venecia Loretana" y de inmediato indagué por los familiares, de mi buen amigo Pashco y en la balsa bar donde por primera vez nos vimos me informaron donde vivía su mujer y sus hijos. Cuando llegué a la pequeña balsa que era su vivienda, ella recelosa me atendió, pero al saber que yo era el amigo con quien estuvo el último día de su vida, se llenó de amargos recuerdos, sollozando me pidió le contara como fueron esos últimos días. Con los ojos lagrimosos le conté como fueron esos momentos y lo agradecido que estaba por sus consejos, ya que gracias a ellos estaba con vida; y en honor a esa amistad le compré una casita con todas sus comodidades, y además deposité una considerable cantidad de dinero en un banco local, para la educación de sus hijos.

Dejaba esa selva de acero, vidrio y cemento, donde el amaos los unos a los otros no existe y la discriminación, la lujuria, la mentira y la maldad es el pan nuestro de cada día. La abandoné millonario, enfermo y amargado. Ahora me recibía esa selva que generosa me perdonó la vida, en donde el amaos los unos a los otros es el pan nuestro de cada día y en donde ni existen distingos sociales ni el qué dirán ~~no existe~~. Selva que un día abandoné en una canoa, con mi cushma y mi baulito abotonado y ahora regresaba con botes de goma, motores, armas y vituallas.

Llegué a la guarnición, donde me prestaron toda clase de atenciones, desde ahí partí navegando a motor por el torrencioso río hasta llegar a la quebrada de los Mayorunas y desde ahí proseguimos a punta de remo y tangana por la estrecha quebrada. Constantemente hacía sonar el llamador rogándole al Señor que tuviese respuesta, al fin un día mi llamado tuvo contestación, al encontrarme con ellos. Todos me reconocieron. No me atreví ~~por~~ a preguntar por Oro Tani, porque algo presentía, ya en la aldea sin preguntar nada me dirigió a la Maloca de Oro Tani. Cushi al verme sollozando me abrazó. ¡Sus lágrimas firmaron mi sentencia! Ahora de por vida viviría en la selva con mi asquerosa sarna, pero cuando dejó de sollozar me dijo:

—Él estaba en manos de los espíritus de la selva, de su abuelo, de su padre y de los curanderos buenos, pero acordándose de su buen amigo te ha dejado una carta—.

En ella me decía: "las arcanas de mi purga me han llevado donde estabas y te vi amargado y enfermo con la enfermedad del garimpeiro, te dejo dos tinajas con el remedio con que lo curé, Cushi sabe convidar la purga y la dieta que debes guardar, sólo te pido que cuando sano, regreses a tu tierra, te lleves a mi hijo, lo bautices y lo eduques como a ti te educaron." Cuanto le debía a ese buen hombre y junto a su tumba juré que a Cushi no le faltaría nada y a su hijo lo criaría como al hijo propio.

Cushi, me explicó sobre la rigurosa dieta, "No verás la luz del sol, no probarás mujer, dulce, sal y manteca, sólo comerás pescado ahumado y tomarás chapo de plátano caranty, la purga de una tinaja es para que tomes tres veces al día y con el contenido de la otra, te lavarás la sarna cada vez que se oculte la luna." A la orilla del lago, en una pequeña maloca totalmente cerrada, comencé a tomar y dietar la purga bajo el cuidado de Cushi.

Poco a poco, después de una semana, las costras caían y como transcurría el tiempo palpaba que la rigidez de la piel y las desesperantes comezones desaparecían y en los últimos días de la dieta, mi piel tenía la textura de la de un niño. Cuando terminó la dieta, Cushi me vendó los ojos diciéndome:

—Tu mujer se alegrará mucho, todos los días encendía una vela a un cuadro que después guardaba con mucho cuidado—.

La impaciencia me consumía, oía el sonar de los tambores y de las quenás y en el melódico cantar en dialecto Mayoruna le daban las gracias a los espíritus de la selva y al que fue su adorado Oro Tani. Guiado por Cushi, después de un mes, salía a la luz del día; ese momento el sonido de los tambores se hizo más sonoro y cuando mi mujer sollozando me abrazó, diciéndome:

—Walter ya no tienes esas horribles manchas, estás sano y salvo—.

Me arrodillé y prorrumpiendo en llanto le di gracias a Dios, a Oro Tani y a esa gente buena, a quien tanto debía.

Querido amigo, como le había prometido a Oro Tani junto a su tumba, Cushi y su hijo viajaron con nosotros y como él quería lo bautizamos y educamos; él nos respondió porque ahora es uno de los mejores Pilotos civiles de Bruselas y en Europa un eminente Cirujano.

Y Cushi y Oro Tani, dónde están y con quién estén, seguro estoy que están contentos. Nosotros hemos hecho ~~una~~ la promesa de venir todos los años a visitar sus tumbas y curar a los enfermos, como él en vida lo hacía y así lo haremos hasta que Dios determine otra cosa.

Los ishpateros con su inconfundible silbido anunciaron el amanecer, las huapapas y guanayes llegaron con sus buches llenos de sus correrías nocturnas y las garzas, cushuris, tibes y timelos partían a cumplir con la inexorable "Ley de la Selva, de comer antes de ser comido".

A . . .

Afazeria: Mala suerte.

Aguaje: Palmeras que ocupan grandes extensiones.

Ajo sachá: Planta medicinal.

Amada de tunche: Enamoramiento del muerto.

Arcanas: Poderes sobrenaturales.

Asna manchari: Miedo a cualquier cosa y fiebres muy altas.

Aya huasca: Raíces y lianas que al ser ingeridas producen alucinaciones.

Ayay mama: Ave nocturna de triste cantar.

B . . .

Barbasco: Raíz de la oyese entre la rotenona.

Binsa: Foete del miembro del Toro.

Bovuya: A flote.

C . . .

Caballo sanango: Raíces y lianas que al ser ingeridas producen alucinaciones.

Camisa: Cuero.

Camuries: Anzuelos amarrados en flotadores de topa con carnada de sanguijuelas.

Callo callo: Sanguijuela.

Caranti: Quemado.

Cocha: Lago.

Cotos: Mono aullador.

Cuchicara: El haber tenido relaciones sexuales.

Cunga tuyo: Hueso que ponen los brujos dentro de la garganta.

Cuñushca: Masato caliente.

Curaca: Jefe indio.

Cutipada: Chicha de maíz y yuca.

Cuyos: Leña para cocinar.

CH . . .

Charapa: Tortuga gigantesca.

Chicua: Pájaro agorero.

Chingana: Tiendecita.

Chingureado: Con maleficio.

Chuares: Indios del Ecuador.

Chuchuhuasi: Bebida de propiedades medicinales.

Congompes: Caracoles.

Cuñushca: Masato caliente que se toma en las madrugadas.

E . . .

Empatados: Carnada ensartada en el anzuelo.

F . . .

Fisga: Pescador con arpón.

G . . .

Garimpeiro: Buscador de oro o piedras preciosas.

Garrotos: Palo fuerte y grande.

Guata: Barriga.

H . . .

Hisma Tanca: Escarabajo que hace bolas con el excremento y las entierra junto con sus huevos.

Huarpas: Arpones sin lanceta para cazar taricayas o charapas.

Huaguita: Niña.

Huanganas: Cerdos que viven en grandes manadas.

Huasho: Huérfano.

Huicsa cara: Cuerpo de la barriga de cualquier animal.

Huingo rama: Chicote de palo muy resistente.

Humallir: Cargar con la cabeza.

I . . .

Icarar: Embrujar.

Icaros: Embrujos.

Itininga: Liana muy olorosa.

J...

Jícara: Bolsa tejida.

Jíbaro: Indio que tiene como costumbre reducir la cabeza de sus enemigos.

L...

Lupuna: Árbol gigantesco.

LL...

Llamador: Pito que usan los indios mayorunas para llamarse unos a otros.

M...

Madre de lupuna: Espíritu que vive en el gigantesco árbol.

Maligno: Satanás.

Malocas: Casa de grandes dimensiones.

Matero: Conocedor de la selva.

Mañasheo: Pesca con hierbas tóxicas.

Maquizapa: Mono araña.

Masato: Bebida embriagante de yuca cocinada y mascada.

Mayacas: Podridas.

Minga: Trabajo comunal, faenas comunales.

Mitayero: Cazador.

Mitayo: Lo conseguido en la casería.

Molotov: Gusanos de la caña brava.

Motelo: Tortuga de tierra.

Muyuna: Remolino.

Ñ...

Ñahuinchar: Mirar con deseo.

O...

Otorongo: Jaguar.

P...

Paña: Piraña.

Paiche: Pez gigantesco de sabrosa carne.

País de los calvos: El más allá.

Patachado: Dos anzuelos juntos.

Patco: Úlceras en la boca.

Petaca: Cesto de mimbre.

Paujil: Ave de apetitosa carne del tamaño de un pavo.

Picota: Palo en medio del río muy peligroso.

Pindayo: Elegante.

Piripirales: Grama flotante.

Pona: Palmera cuya madera sirve como piso.

Poshequeria: Anemia.

Pupo: Cordón umbilical.

Purma: Chacra vieja.

Puzanga: Grasa embrujadora.

Q...

Quicha: Diarrea con sangre, excremento.

Quichatero: Con diarrea.

Quita muro: Sarampión.

R...

Raya-mandial: Árboles flotantes.

Regatón: Comerciante que viaja por los ríos.

Renaco: Árbol que no permite que nada crezca a su lado.

Runa mula: Hombre que se transforma en mula o mulero.

S...

Sacha runa: Hombre del monte, espíritu.

Shanshos: Aves acuáticas.

Shapo: Plátano asado y diluido.

Shiringal: Plantación de árboles de caucho.

Shuyana: Bebida preparada para una fiesta.

Shushupe: Serpiente, ofidio de mordedura mortal.

Supay: Diablo.

Supay-chacra: Chacra del diablo.

Suris: Gusanos muy sabrosos.

Suya-curos: Gusanos que viven en la piel.

T...

Talla: Encantamiento.

Tambata: Cabeza.

Tapaje: Trampa para pescar construida de cañas tejidas.

Taricaya: Quelonio de carne y huevos comestibles.

Tibe mama: Águila pescadora.

Toe: Raíces y lianas que al ser ingeridas producen alucinaciones.

Tunche: Alma del muerto.

Tushpa: Fogón donde se cocinan los alimentos.

U...

Unchala: Ave canora.

V...

Vaca muchacho: Pájaro garrapatero.

Volantin: Anzuelos amarrados de dos en dos.

Voltijo: Embarazo.

W...

Wiracocha: Hombre de raza blanca.

Y...

Yacu runa: Hombre mítico que vive en el agua.

Yanchama: Corteza de árbol que machacada sirve de colchón o sabana.

Yatecas: Arpones sin lanceta para cazar taricayas o charapas.

Z...

Zafra: Iniciación de los trabajos en el shiringal.

Lugares

Iquitos Monte Carlo Río Pastaza
 Los Andes Brujas
 Panamá Suiza Rotterdam
 Ushpayacu Iquitos Río Taymi Río Pachitea
 Río Chinchipe Pátapo
 Lago Quistococha Lucerna
 Río Tundusa Río Nieva Tumán Río Chapurí
 Río Cenepa Chóngoyape Loreto
 Río Tamshiyacu Borja París Río Yavarí
 Iquitos Cuenca del Marañón
 Río Santiago Cuenca del Huallaga
 Hong Kong Cuenca Morona Puerto de Hamburgo
 España Cuenca Pastaza Puerto de Belén
 Río Rumiyacu Río Tapiche
 Papayacu Río Aipena Costa del sol Río Manatí
 Río Morona Río Palcazu Asunción Río Ucayali
 Madrid Las Vegas Río Reuss Mónaco
 Río Rimachi Cocha de Rupashca Pilatus Iquitos Lima
 Río Pongo de Manseriche Ferreñafe Nueva York
 Roma Manaos Iquitos
 Rutli Río Mirí Río Potro
 Bélgica Iquitos

Animales

~

Motelo
Aves marinas
Ayañahuis
Congompes
Ayaymama
Pavas
Characa
Yuto
Lobos
Coto mono
Taricaya
Piapias
Vaca marina
Unchala
Saltones
Piuri
Yuto
Callo callo
Perdig
Bufeos
Garza blanca
Nutrias
Bufeos
Suya curos
Panguana
Piapias
Ayañahuis
Loro
Manatíes
Otoróngo
Huanganas
Molotov
Tucanes
Pucacunga
Pucacunga
Punzil
Mosca
Tábano
Sita-racuy
Lobo
Paucares
Sapo
Murciélago
Cotos
Paujil
Nutrias
Boa
Shanshos
Zancudo
Anguilas
Sajino
Pihuinchos
Paiches
Cono conos
Tábano
Boa-pishco
Guacamayo
Huapapa
Guanayes
Suris
Pichicos
Toro pishco
Otoróngo
Vaca
Mosquito
Unchalas
Tucanes
Gargas
Cushuris
Tibe mama
Pollos
Shushupe
Trompetero
Timelos
Garga blanca
Paco
Lagarto
Shansho
Paiche
Gramitana
Zancudo
Manacaraco
Locrero
Otoróngo
Ayañahuis
Ganado
Fraile
Chozna
Loro
Tucunare
Otoróngo
Lagartos
Maquisapa
Boquichico
Huancahuasi
Loro
Tucunare
Garga
Ayaymama
Tibes
Fraile
Panguana
Machines
Loros
Agorera chicua
Toro pishco
Boa pishcos
Piuri
Chicua
Shanshos
Unchala
Vaca marina
Huancahuasi
Guacamaya
Pihuichos
Paucares
Carachama
Huancahuasi
Tuhuayo
Perro
Serpiente
Perdig
Paiches
Pihuicho
Guacamayo
Vaca muchacho
Maquizapas
Suy suy

Plantas

~

Ocueras
Maizal
magorca
Poroto
Balatá
Palmera
Lianas
Sauces
Jebe
Caña
Olivos
Trigales
Leche caspi
Pinares
Arrozales
Barbasco
Barbasco
Gramalotales
Copal
Pona
Lupuna
Supay cote
Cedros
Cedro
Yucales
Achiote
Azahar
Vainilla
Caoba
Mango
Naranja
Chonta
Tornillo
Guabos
Caimito
Azahar
Jebe
Vainilla
Guayabo
Chicosa
Pájaro bobo
Ajo sacha
Cetico
Lupuna
Shapaja
Canela moena
Capirona
Cedro
Supaychacra
Vainilla
Palo de sangre
Ceticales
Estoraque

Cedro
Renaco
Cañaveral
Raya mandial
Caoba
Pijuayo
Platano
Chicosa
Mapacho
Cedro
Marfil vegetal
Cortadera
Shiringal
Piripirales
Renacal
Vides
Estoraque
Palo de rosa
Platanal
Castaña
Canela moena
Tagua
Arrozal
Huicungo
Reina de estoraque
Shimbillos
Arrozal
Bayas
Estoraque
Itininga
Ungurahui
Cedro
Toé
Shiringal
Orquídea
Mapacho
Caña brava
Shiringal
Caoba
Aguaje
Resina de estoraque
Chambira
Catahua
Aya huasca
Quillo siga
Palmeras
Renaco
Huimba
Vainilla

Agradecimientos del autor

~

En memoria de mi amada esposa Flor de María, mi amor eterno.

En honor a mi apreciada hija Beatriz que dios la tenga en sus santas manos.

A mi incondicional hija Zoraida y a mi estimado yerno José Augusto por velar por mí.

A mis amados nietos José y Alexandra por alegrar mis días.

Y a mi querido amigo Felipe por haber hecho realidad mi sueño de tener un libro; habiéndose tomado el tiempo de recopilar mis poemas y cuentos.

Agradecimientos del editor

~

Esta publicación es el resultado de la enorme hospitalidad de Enrique Bohórquez de Liguori, mejor conocido como Huerequeque, su esposa Flor, su hija Zoraida, su yerno José y sus nietos José y Alexandra. Sin su generosidad y paciencia hubiera sido imposible llevar a cabo esta publicación y las múltiples versiones de este proyecto. Agradezco el haberme permitido ingresar a rincones de su intimidad y hacerme sentir como un amigo de su familia. Igualmente agradezco a Huerequeque por haber compartido conmigo innumerables conversaciones sobre su vida y creaciones literarias.

Micaela y Walter Saxer se convirtieron en el camino que conduce hacia Huerequeque, tanto ellos, como el personal de la Casa Fitzcarraldo en Iquitos, fueron fundamentales para residir temporalmente en la ciudad amazónica. En la Casa Fitzcarraldo también me crucé por casualidad con Jorge Vignati y Sonia Llosa quienes me ayudaron a descifrar aspectos fundamentales de la participación de Huerequeque en Fitzcarraldo y a ampliar el carácter literario de la obra de Huerequeque. Agradezco también a todas las personas que permitieron ser entrevistadas y que permitieron grabar en Iquitos y sus alrededores.

El primer viaje a Iquitos en el año 2008 se financió a través de una beca de viaje de la Fundación Jerome, con sede en Minnesota y Nueva York. El segundo viaje, en el 2010, se realizó gracias a una beca de investigación documental del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Proimágenes, Colombia. Agradezco también a las Universidades Jorge Tadeo Lozano en Colombia y Universidade de Évora en Portugal por permitir espacios académicos y apoyo económico para trabajar en este proyecto, en adición la beca de doctorado de la Fundación para la Ciencia y la Tecnología, FCT de Portugal que también ha sido fundamental para dedicar el tiempo suficiente a la visualización, edición y transcripción de decenas de horas grabadas en Iquitos.

Agradezco a Bruno Leitão, Mónica de Miranda, Ana de Almeida y todo el equipo de Hangar Lisboa, por invitarme a pasar unos días de residencia en Lisboa y dar un primer espacio a la idea de un *Bar Huerequeque* como espacio de conversación, comida e instalación.

También quiero agradecer a la Fundación Bevilacqua La Massa y a Illy Café por permitir una estancia en Venecia en la que no sólo se produjeron los primeros cortes de los videos del archivo sino que también se realizó la primera puesta en escena del *Bar Huerequeque*, en un barco que se convirtió por unas horas en bar e instalación audiovisual navegando por la laguna veneciana.

La segunda aparición instalativa de Huerequeque se realizó en el bello proyecto *O Armario* dirigido por Benedita Pestana en Lisboa, en la que se exploró el doble carácter de Huerequeque como actor y como autor.

También quiero agradecer a mis amigos Jorge Durán, Eduardo Donjuan y Gerrit Stollbrock quienes me acompañaron por algunos días en los dos primeros viajes a Iquitos.

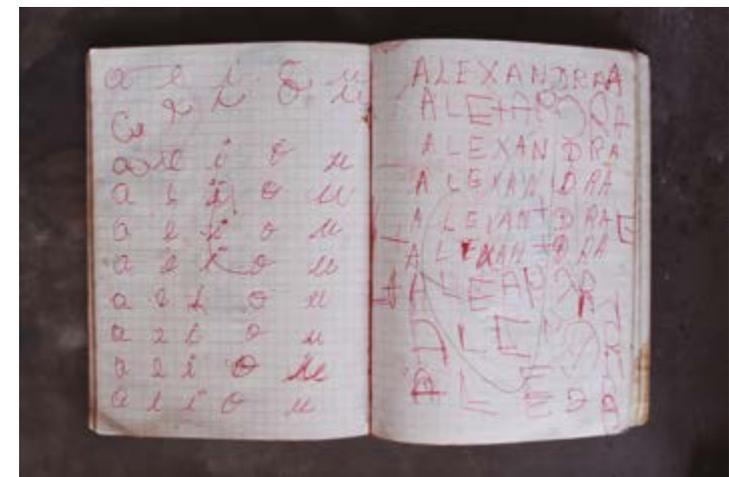
Agradezco enormemente a Daniel Salamanca y su equipo por diseñar esta publicación con la sensibilidad y cuidado que necesita y a Alejandra Ferrer por realizar la difícil y dispendiosa transcripción digital de los manuscritos que aparecen acá. También a Jaime Carmona por ayudarme a poner en marcha la página con los videos del proyecto. De igual manera agradezco a Lina Leal por su invaluable apoyo jurídico. En adición agradezco a Nathan Jaccard por su lectura y sugerencias sobre este texto.

Maria Ospina, Claudia Giannetti y Lourdes Portillo fueron fundamentales en distintos momentos por sus observaciones y perspectivas sobre el sentido de este trabajo.

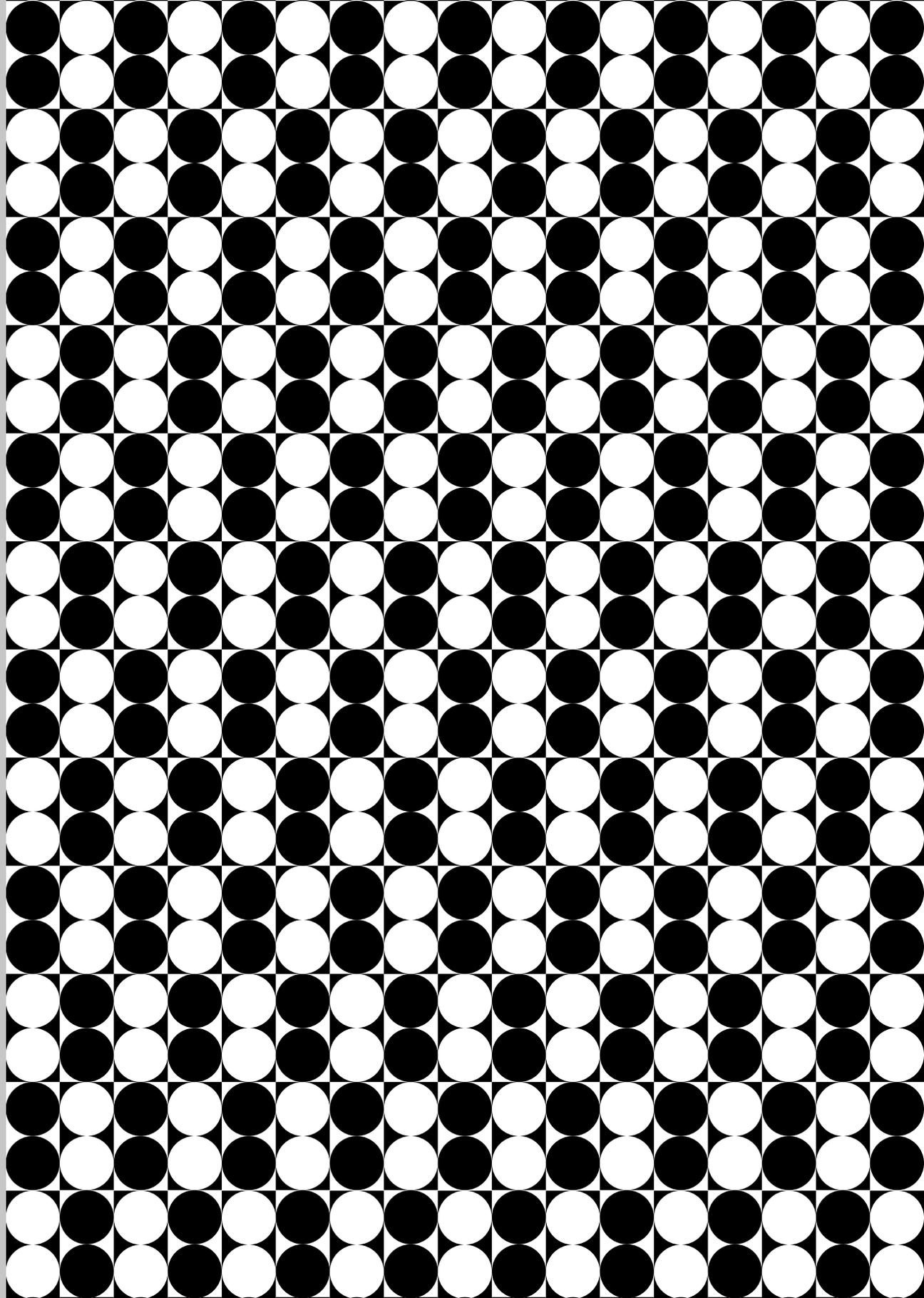
Esta publicación hace parte de la exposición *Bar Huerequeque* en el Espacio Odeón, un espacio artístico y cultural del centro de Bogotá. Agradezco a Alejandra Sarria, Tatiana Rais y todo el equipo de Odeón por permitir que los poemas e historias de Huerequeque puedan aparecer por unas semanas en el espacio del teatro, así como por apoyar esta versión portátil de su obra poética y narrativa. A esta iniciativa se sumó la galería Instituto de Visión, a quienes doy las gracias por su apoyo en este y otros proyectos.

Agradezco a María, Ana Rosa y Lucia por su amor infinito e interlocución abundante, fundamentales en este largo proceso de investigación y edición, y por ser comprensivas en los largos periodos en que la pantalla del computador me ha abstraído de su cariñosa compañía.

Finalmente agradezco a Edgardo e Isabel por conectarme a través de sus vidas con los mundos de mis abuelos y abuelas, que son el trasfondo afectivo de todo este trabajo.

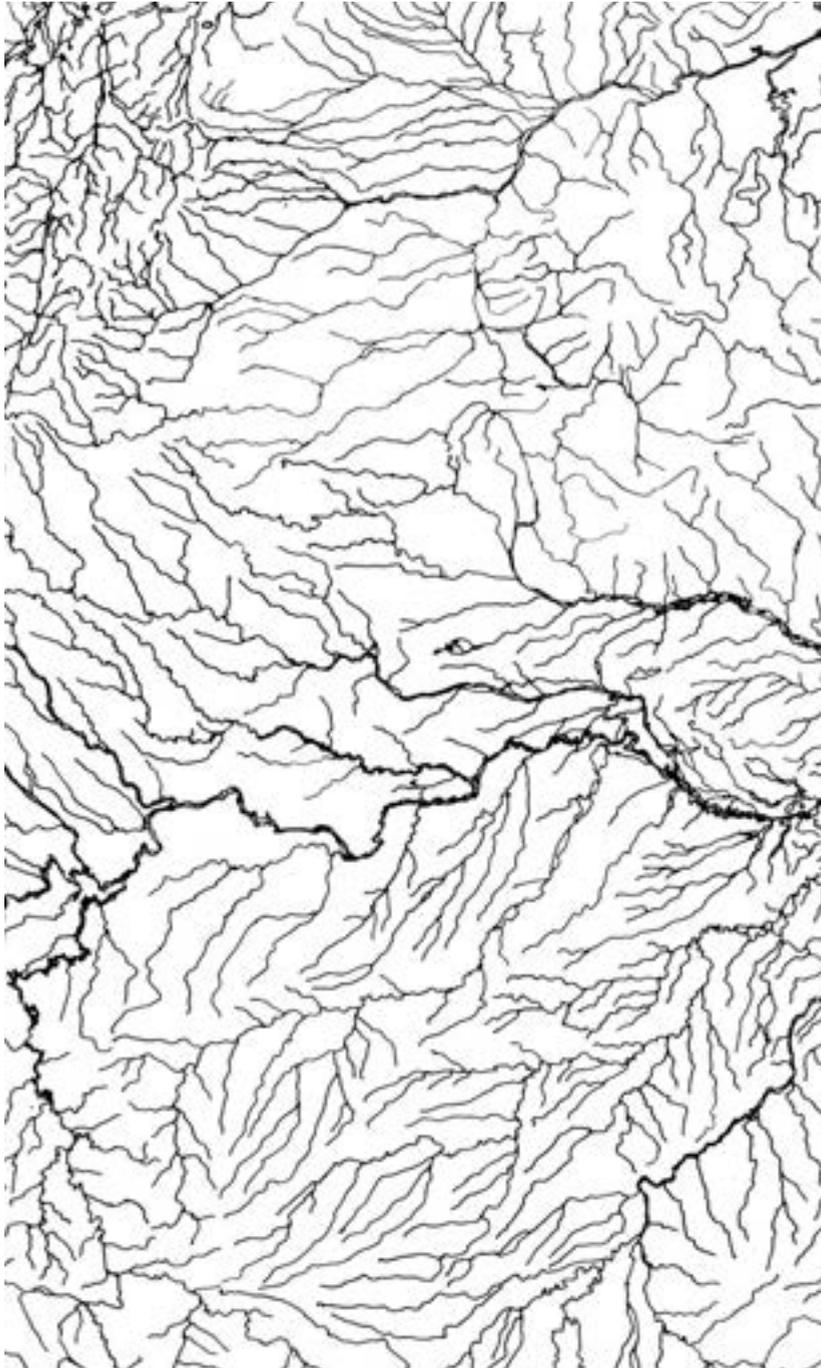






El río

persigue

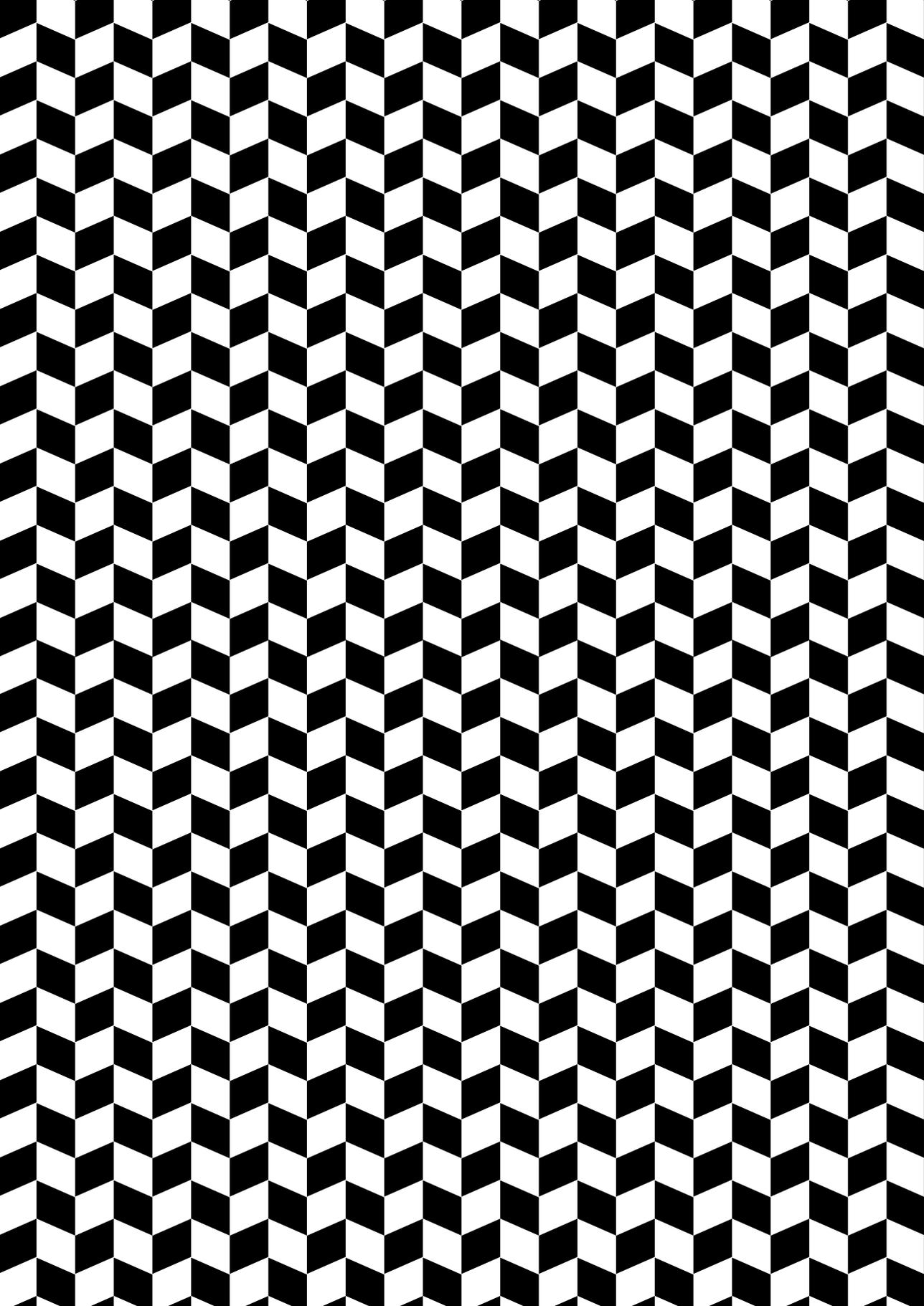


2018

Felipe Arturo

la

gravedad





~
El río persigue la gravedad
© Felipe Arturo 2018

Primera edición de 55 ejemplares:
diciembre de 2018
ISBN: 978-958-48-5338-7

~
Dirección editorial
Felipe Arturo

Dirección gráfica
Daniel Salamanca Núñez

Diagramación y finalización
Mirona, estudio de diseño

Corrección de estilo
María Buenaventura

Textos y entrevistas:

©Felipe Arturo, Daniel Salamanca, Oscar Ardila, Julia Buenaventura, Elizabeth Rush, Felipe Martínez Pinzón, Roberto Uribe, Iván Tovar, Juan Cárdenas, Florencia Malbrán, Galia Ospina Villalba, Valentina Gutiérrez Turbay, Elkin Rubiano, William Contreras Alfonso, Jaime Cerón

Este libro es una publicación gestionada por Felipe Arturo.

El libro se hace en buena medida gracias a la financiación del proyecto de investigación-creación: "Acompañamiento a la exposición *El río persigue la gravedad*" con apoyo de la Escuela de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá.

La exposición *El río persigue la gravedad* se presentó en espacios públicos del centro de Bogotá y en espacios de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en los meses de septiembre, octubre y noviembre de 2017. Se realizó en el marco del IX Premio Luis Caballero 2016-2017, una iniciativa del Instituto Distrital de las Artes (Idartes), de la Alcaldía de Bogotá.

Impreso en Bogotá, Colombia,
en Montes editores.

~
Créditos de las imágenes:

© **Felipe Arturo**, todas las imágenes salvo mención:

© **Pablo Adarme**. Página 20, izquierda, arriba.

© **Equipo de mediación ERPLG**: Isabela Lee Arturo, Sebastián López, Wilmer Rodríguez, David Gutiérrez y Yuli Rivera. Página 22, izquierda. Página 27, derecha. Página 47, izquierda. Página 56, izquierda. Página 61, izquierda, abajo. Página 75, derecha. Página 77, izquierdo. Página 78. Página 106. Página 124, Página 125.

© **Santiago Pinyol**. Página 22, derecha, arriba. Página 23, izquierda, arriba. Página 25, derecha. Página 28, izquierda y derecha. Página 29. Página, derecha 38. Página 41, izquierda. Página 51, izquierda. Página 54. Página 60, izquierda. Página 64, derecha. Página 70, izquierda. Página 80, derecha. Página 81. Página 87. Página 104. Página 105. Página 111. Página 123.

© **Alfredo Jaar**. Página 34.

© **Ingrid Raymond**. Página 46, izquierda. Página 49, izquierda y derecha. Página 51, derecha.

© **Matias Quintero**. Página 47, derecha.

© **Roberto Uribe**. Página 48.

© **Sebastián Cruz Roldán**. Página 91, izquierda. Página 92, derecha, abajo. Página 95.

© **Fernell Franco**. Página 116.

© **SITE, New York**. Página 117.

**El río persigue
la gravedad**
~

Felipe Arturo

2018

- Índice -

Prefacio	11	133	La historia colonial del caucho
Prólogo	15	139	Entrevista con Florencia Malbran
A manera de introducción	18	145	Los azulejos llegaron por el mar
Presentación	21	153	<i>El robo de las semillas</i> por Felipe Arturo
 		157	Vorágine, materia prima
Agua del Pacífico	31	165	Carta por Galia Ospina Villaba
Texto por Oscar Ardila	45	169	Museo del caucho
Texto por Felipe Arturo	47	177	Bar Huerequeque
 		193	<i>Fragments del Amazonas en Odeón</i> por Valentina Gutiérrez
El río persigue la gravedad	51	199	Verso anverso
<i>El río persigue la gravedad y el capital persigue al río</i>	63	211	<i>El materialismo estético</i> por Elkin Rubiano
por Julia Buenaventura		 	
 		215	Estación móvil para hamacas
Biblioteca del agua	71	227	<i>Huellas resonantes</i> por William Contreras Alfonso
<i>Cuando los ríos retornan a su curso: Felipe Arturo y sus retratos de agua</i>	81	239	La migración de las plantas
por Elizabeth Rush + Felipe Martínez Pinzón		249	Texto por Jaime Cerón
 		253	Notas al pie
Río sombrío	89	283	Epílogo
<i>El río sombrío como espacio social y urbano</i>	93	294	Colaboradores, Créditos de la Exposición y Agradecimientos
por Roberto Uribe			
Trópico entrópico	103		
Entrevista con Iván Tovar	111		
Entrevista con Juan Cárdenas	116		
Umisha	123		

~ Prefacio ~

Felipe Arturo

Los catálogos y libros que documentan y registran el trabajo de los artistas son generalmente fruto de la iniciativa de una editorial, una institución cultural o académica o de gestores artísticos, que como agentes externos al artista, reconocen la necesidad de una publicación. Para divulgar la obra no es común que el artista organice su propio libro, al menos no de manera directa; sin embargo, me tomo esta licencia atendiendo a una doble necesidad: la de recordar y la de olvidar.

El libro sirve como un contenedor que al mismo tiempo consigna una memoria y nos libera de ella. En ese sentido, al permitirnos olvidar, el libro posibilita abordar nuevos caminos, reinventar la ruta y continuar la búsqueda. Recordar estos trabajos equivale a recorrer en la mente una década de procesos de experimentación, que poco a poco se van desvaneciendo en mi memoria y de los cuales sólo va quedando un leve rastro.

Recordar y olvidar son también estrategias de muchas de las obras aquí expuestas, que realizan una acción personal de recordación del pasado y después permiten la operación colectiva de su disolución simbólica. De manera análoga, abrir y recorrer el libro es recordar las obras, cerrar el libro es olvidarlas, poco a poco. El libro nos deja

recorrer de nuevo el pasado y también nos permite dejarlo a un lado. El libro, como objeto, nos permite encontrar el pasado de repente cuando nos topamos con él, como cuando encontramos las motas jabonosas en el bolsillo del pantalón.

El libro, como aparato visual, produce un efecto paradójico al traducir en imágenes los eventos de las obras que, por su temporalidad, solo han sido presenciadas por un número finito de personas. En esta traducción se pierde la posibilidad de experimentar las obras desde múltiples puntos de vista. Se pierde la relación atmosférica brumosa, soleada, lluviosa, templada o paramosa. En el registro también se pierde la intensidad del viento y el ángulo cambiante de los rayos del sol que modifica las sombras y el brillo de las cosas en la retina, también se pierde la experiencia colectiva de las obras y las frases sueltas de los observadores espontáneos. El libro nos determina unos puntos de vista fijos e intemporales, cuya temperatura será para siempre la suave textura del papel.

El libro, como reproductor, hace presente la existencia pasada de las obras. En este proceso las obras pasan a un nuevo lugar de existencia, para mí el más importante, que es su existencia en la imaginación, lo que nos permitirá repasar las obras y pensar nuestro cuerpo adentro y afuera de ellas. Es, al fin y al cabo, el punto de llegada de este libro, que surge como una necesidad personal del artista y que posibilita una habitación mental de estas instalaciones temporales.

Entre lectura y lectura, las obras que aquí están documentadas, permanecerán en la memoria y en el olvido de la lectora y el lector, cada vez que la obra ha sido olvidada y se hace necesario su recuerdo. Mientras la obra sea recordada, el libro servirá

simplemente como un respaldo inservible y volumétrico, mientras la obra sea olvidada, el libro servirá como el detonador de su recuerdo. Las obras, experimentadas en el espacio por un grupo finito de interlocutores con infinitas percepciones, se abren con este libro a un número infinito de interlocutores a partir de estas finitas percepciones.

~ Prólogo ~

Daniel Salamanca

Lector, espectador, viajero, está usted a punto de abordar un ferry, que es también un libro, este libro. Es de noche y este no zarpa hasta la mañana siguiente. Usted, sin embargo, decide adelantarse en solitario y guindar su hamaca entre los postes oxidados que se enfilan en la parte baja del barco, por ahora anclado al embarcadero de lo que podría ser Leticia, Manaos, Belém, Iquitos, Santarém o cualquier otro pueblo al borde del río Amazonas.

En ese ferry, en este libro, circulamos río arriba y río abajo al ritmo de otros atardeceres, viajará usted en compañía de moradores de la selva, de extranjeros en busca de fiesta, de familias retornando a sus hogares, de indígenas cumpliendo una visita, de militares cruzando fronteras, de comerciantes ávidos de dinero y de otras tantas tipologías de nómadas navegantes llevando al hombro sus vivencias y pensamientos.

Una vez en marcha, a la madrugada, mientras ve los motores traseros de la embarcación metálica regurgitar espuma, será la oportunidad perfecta para dejarse llevar por el vaivén del río, de las hamacas, de las imágenes y de los textos aquí contenidos.

Andar, en este caso junto a Felipe Arturo, en lo que ha significado acercarse continuamente a la enorme e inabarcable telaraña de recuerdos que un lugar tan complejo como la cuenca fluvial del Amazonas dejó en el artista tras un viaje realizado hace más de diez años.

Así que este libro es también una herramienta para navegar por el apasionante mapa mental que el artista ha ido construyendo a través de sus viajes, lecturas, conversaciones, grabaciones y el devenir de su vida misma desde que, a finales del año 2007 viajó por primera vez por algunos pueblos del Amazonas. Una cartografía en forma de obras o proyectos artísticos, catorce para ser más exactos, que se han desplegado y mostrado en distintos lugares, contextos y condiciones y cuya última iteración fue el IX premio Luis Caballero en Colombia.

A diferencia de un catálogo, esta publicación no se estructuró en un orden cronológico o geográfico, sino que se pensó más como una bitácora de ruta, como un compendio de relaciones que van de un lugar a otro, de un momento a otro, similar a lo que sucede en un proceso artístico y siguiendo el curso orgánico del pensamiento. Aquí encontrará usted una enorme colección de fotos que nos llevan desde el océano Pacífico hasta el Atlántico, poemas concretos cuya arena se desvanece, archivos colectivos de agua, un río invisible sepultado por el progreso, el mestizaje en forma de piso, tejidos que viajan, economías que arrasan a su paso, manufacturas y objetos importados, una vorágine de libros, un contenedor de procesos, un bar, un viejo poeta inédito, el desplazamiento de cultivos, una estación de hamacas y unas plantas viajeras.

Mi invitación, como artista, como diseñador y como amigo del autor, es darse el tiempo para mirar y leer con mucha calma, tejer e hilar fino en medio de estas páginas, de modo que las aguas, las imágenes, la gravedad, el río, los textos, los mapas, la ciudad y las anotaciones que allí se encuentran, lo lleven a otros posibles puertos.

A manera de introducción

~

El río persigue la gravedad es

una exposición sobre el Amazonas
un simulacro
una exposición de espacio público
una exposición de cubo blanco
una exposición institucional
una exposición independiente
una exposición académica
una exposición retrospectiva
una exposición individual
una exposición antológica
una exposición de sitio específico
una exposición nómada
una exposición pedagógica
una exposición colaborativa
una exposición participativa
una exposición conceptual
un mobiliario urbano
un ejercicio topográfico
una exposición sobre Bogotá
una exposición sobre la historia del caucho
una exposición sobre la historia del azúcar
una exposición sobre la historia del cemento
una exposición sobre la historia de la arena
una exposición sobre la historia del agua
una exposición sobre la historia de la soya
una exposición extractivista
una exposición sobre la arquitectura popular
un experimento museográfico
una intersección interdisciplinar
una exposición ecológica
un gasto injustificado

un ejercicio cartográfico
una exposición histórica
una exposición referencial
un estudio del horizonte
un mosaico
una situación para el cuerpo
una exposición para perros
una exposición para el viento
una exposición para la lluvia
una exposición para el sol
una exposición documental
la exposición de un proceso
una exposición inédita
una narrativa caleidoscópica
una exposición inacabada
un refrito
un ejercicio de paisajismo
una cuenca
un sistema de relaciones
una red
una tabla periódica
una constelación
una superposición de capas térmicas
una exposición tropical
un archivo de archivos
un proyecto de proyectos
una exposición indicativa
un árbol de señalamientos
una miscelánea
una sobre-exposición
una exposición para el dedo gordo del pie
un cuerpo fragmentado

~ Presentación ~

Felipe Arturo

Hace algo más de una década, en los días en que leí *El río* de Wade Davis, tuve mi primer sueño en un idioma extranjero. En el sueño me decía a mí mismo mientras sostenía en mi mano un casete MiniDV: "I found a lost footage in the jungle" (encontré unas grabaciones perdidas en la selva). La frase y el sueño produjeron en ese tiempo muchas preguntas que aún hoy permanecen sin respuesta: ¿Serían estas grabaciones un reencuentro con videos hechos por mí mismo? ¿Sería esta frase un hecho premonitorio de algo que encontraría en mi futuro? ¿Cuál sería el contenido del casete que tenía en mi mano? ¿Por qué justo lo que encontraba en la selva era una cinta magnética? ¿Por qué la frase se me presentaba en inglés? Más importante aún, aquel contenido evasivo en la casetera de mi mente, hizo del sueño y de la frase un punto desenfocado en mi horizonte. Fue, sin embargo, la mención a otro libro, en este primer libro, lo que encaminó la sucesión de acontecimientos que hoy me tienen escribiendo esta presentación, no sin saber si este libro da respuesta a esas primeras preguntas.

En *El río*, Davis decía que si uno realmente quería encontrar las raíces del conflicto colombiano tenía que leer *La vorágine*:

En mi camino subiendo las estrechas calles del barrio hacia la base de la montaña, pasé por la casa de un hombre mayor que acostumbraba alojarme al visitar la capital. Había sido político, un miembro del partido liberal y un comunista para algunos. Yo lo encontré muy pronto después de llegar a Colombia y él insistió que para entender su país yo tendría que leer *La vorágine*, una novela sobre la época del caucho escrita por José Eustasio Rivera. Me compró una copia del libro para mí, lo recuerdo parado al lado de un árbol de tibouchina en su patio, la lluvia cayendo de las láminas rojas del techo, mientras leía del libro: "Yo he sido cauchero", el personaje dice en un punto, "Viví entre fangosos rebalses, en la soledad de las montañas, con mi cuadrilla de hombres palúdicos, picando la corteza de unos árboles que tienen sangre blanca, como los dioses. Yo he sido cauchero, yo soy cauchero. Y lo que hizo mi mano contra los árboles, puede hacerlo contra los hombres". Antes de que mi amigo muriera, acostumbrábamos a caminar por las calles de la ciudad mientras señalaba los lugares en los que su vida y sus creencias habían sido forjadas. Él había estado presente por el preciso momento en que la Bogotá que Schultes conoció había muerto.¹

La vorágine es un libro de 1924, que se convirtió en una novela fundamental para la literatura latinoamericana, más específicamente de la selva, y que produjo una paradójica identidad nacional alrededor de una pareja que se escapa de la sociedad conservadora de Bogotá, para desaparecer atrapados en la economía del caucho, justo en donde las fronteras de la nación se disuelven. Con el tiempo, este libro se ha institucionalizado en los programas educativos nacionales y casi todos los colombianos tenemos que leerlo en el colegio, cuando bordeamos la adolescencia. Mi primera lectura fue a una edad en la que pocos recuerdos me quedaron del libro; sin embargo, la relectura en Nueva York, a mis 27 años, despertó un interés inusitado.

Para los que crecimos en los años ochenta y noventa en Colombia, el tráfico de drogas fue un fenómeno que transformó de una u otra manera la vida de todos. La producción y la exportación ilegal de cocaína, marihuana y heroína, principalmente, tuvieron una influencia que desbordó los límites de la economía y la política de Colombia, haciendo casi inviable la propia idea de Estado. Creo que releer *La vorágine* me conectó directamente con el tiempo de mi infancia y adolescencia en Bogotá y me permitió crear un paralelismo entre la cultura del narco y la cultura del caucho, haciéndome entender que entre ambos mundos, el del narcotráfico y el de las caucherías, se repetía un perverso patrón histórico. La vorágine nos sumerge en la cultura del caucho y nos muestra la manera en que esta economía de extracción transformó las dinámicas de toda la región amazónica, bajo el ordenamiento de controlar un territorio a través del terror, extraer una materia prima y comercialarla en el mercado internacional.

En esos días también recordé las telenovelas que fueron populares en esas mismas décadas, como *Azúcar*, o *Café con aroma de mujer*, que igualmente retoman toda una cultura regional alrededor de un producto del campo. Desde entonces

1. Wade Davis, *One River, Explorations and Discoveries in the Amazon Rain Forest*, Simon & Schuster, New York, 1997, p. 32. Davis mezcla varios fragmentos de *La vorágine* en esta cita.

me ha llamado la atención el hecho de que nuestro país se ha construido sobre una cultura material, cuyo origen puede estar en el mundo de la Colonia o puede provenir de una herencia prehispánica. Sólo en Bogotá tenemos el *Museo del oro*, el *Museo de la esmeralda* o la *Catedral de sal* que análogamente son instituciones culturales alrededor de productos mineros. Aquellas primeras lecturas me han permitido pensar que los aires modernizantes han insistido en este modelo de economía extractiva, contribuyendo con los estereotipos del país cauchero, cafetero, azucarero, minero o narco.

A partir de *La vorágine* me dediqué, por algo más de un año, a leer otras historias del Amazonas y decidí aplicar a una beca de viaje que me llevaría a realizar una especie de ruta del caucho. Mi idea era comparar el mundo de ciudades caucheras fundadas en el siglo XIX con su estado actual, casi un siglo después de que el negocio del caucho dejó de ser lucrativo en la región.

En ese viaje de alrededor de cuatro meses tuve encuentros muy influyentes: en Iquitos conocí a Huereaqueque, sobre quien realicé después un largo proyecto documental y con quien editamos su primera publicación de cuentos y poemas; en Manaos me topé con el *Encuentro das Águas* y la *calçada portuguesa*, que ha posibilitado toda una serie de ideas y proyectos; en la reserva de Manguarí, cerca al río Tapajos, conocí algunos de los bosques caucheros que dejó el proyecto de Fordlandia y vi por fin un árbol de caucho sangrando látex; también pude ver las duras cicatrices en espiral que rodean a estos árboles en diferentes lugares de la cuenca; vi de primera mano las enormes talas de selva a lado y lado de la carretera Transoceánica para dar pie a cultivos de caña de azúcar y pasto para el ganado; viajé por varios días por distintos ríos en barcos de hamacas; experimenté el viaje del agua, en sentido contrario desde el Pacífico a la cordillera y desde las montañas al Atlántico; pude ver los pequeños hilos de agua que nacen en los Andes y que se van agrupando paulatinamente hasta formar el río que se pierde en el horizonte al llegar a Belém do Pará; comprobé que el Río Negro es en realidad rojizo y que su color es un efecto de la luz sobre su agua alcalina, que se hace más oscuro cuando aumenta la profundidad del río; más importante aún, conocí innumerables personas con las que conversé y conversé hasta crear una red de conocimiento y de experiencias que hoy en día aprecio como un curso generoso en mi memoria.

Con el tiempo mis ideas han cambiado, aquellas primeras lecturas que me deslumbraron inicialmente, hoy en día puedo verlas con mayor distancia. Por ejemplo, puedo constatar que la idea misma del viaje como proceso de creación artística, tiene profundos rasgos coloniales y que el turismo informado es una consecuencia directa de la apertura de rutas para que Occidente se mueva a través nuestro. Me parece rescatable, sin embargo, que a lo largo del tiempo haya mantenido una insistencia en esos primeros impulsos, que dentro de un pensamiento exageradamente crítico habrían naufragado en el rigor de la autocensura. Poco a poco esas ideas y encuentros se convirtieron en procesos artísticos que cobraron materialidad de acuerdo a los recursos de cada momento, algunos de ellos se tradujeron en obras de espacio público, otros se desarrollaron en espacios tradicionales de exposición, otros fueron realizados dentro de espacios académicos, culturales y de carácter pedagógico, otros tuvieron un carácter más documental. Los proyectos fueron materializados, entonces, con cierta responsabilidad y fidelidad a los deseos y las preguntas del pasado.

Años después, viviendo en Lisboa, pude revisar mi trabajo en este recorrido de más de diez años y pude poner en relación una serie de obras cuyas consonancias internas no había escudriñado y que, en mi cabeza, se habían realizado en lugares y tiempos distantes, sin entender que todas ellas se originaban en los encuentros que tuve en ese viaje de cuatro meses por las ciudades amazónicas. Fue entonces cuando me propuse reunirlos en una exposición y en esta publicación.

En esa revisión encontré que había una fuerte presencia del plano horizontal en casi todos estos trabajos, ya sea por la manera como fueron expuestos en el suelo o elevados en paralelo a la tierra. Cada uno de los proyectos interviene el espacio desde lo horizontal a distintas alturas, enfrentándonos muy directamente a la experiencia del territorio, pero también insistiendo en la atracción de la tierra, no solo como un hecho físico irrefutable, sino también como una posición estética. La historia de occidente y del arte occidental se inscriben sobre todo en la idea de vencer la gravedad y construir imágenes que se elevan verticalmente; al rotar el eje vertical hacia el horizontal se propone cuestionar este legado hegemónico. Por ejemplo, la *Estación móvil para hamacas* nos invita a horizontalizar nuestro propio cuerpo en el espacio público y de esta manera tener una experiencia distinta del espacio, permitiéndonos contemplar y descansar, ver el cielo y ralentizar el ritmo de la ciudad. Tal vez, siguiendo la idea de Bataille sobre la experiencia del espacio, estos trabajos fueron pensados para ser vistos con el dedo gordo del pie.

Más importante aún, empecé a entrever un diálogo interno en cada una de estas obras a través de dos estructuras que tomaban distintas formas en ellas. Identifiqué estas dos entidades con los conceptos de *cuenca* y *mosaico*, como estructuras mentales y culturales que se encuentran y se enfrentan en la región amazónica, al tiempo que sirven como puntos de enlace con otras regiones que, aunque aparentemente distantes, se vinculan estrechamente con la Amazonía. He podido identificar la cuenca como un sistema de flujos que conectan distintos puntos en un espacio, como lo hace la interconexión de los ríos en un territorio determinado. La *cuenca* también puede conformarse por las fibras de una red o de un sombrero, así como también puede ser la estructura de las conexiones cerebrales o de los nervios que recorren el cuerpo. Por el contrario, el *mosaico* es una imagen unificada a partir de distintos fragmentos, como un vitral, una sopa de letras, el alfabeto puesto en un teclado o las cuerdas en el plano de una ciudad. La idea de *cuenca* la puedo asociar al legado indígena en nuestra cultura, a través de un conocimiento disperso en cada uno de nosotros, mientras el *mosaico* lo asocio al legado europeo, en la estructura del lenguaje, en la escritura o en la forma de la ciudad. Entender mi propio trabajo a través de estas estructuras me permitió ver, en cada uno de los proyectos que aquí presento, que existe una negociación interna entre la *cuenca* y el *mosaico*, en otras palabras, es una búsqueda por conciliar diversos legados presentes en mí mismo y en nuestra cultura.

Tal vez, la conclusión de todo este proceso ha sido llegar a esta idea: que los pensamientos van y vienen en nuestra mente creando múltiples relaciones, como en la *cuenca*; pero al escribirlos lo hacemos en forma de *mosaico*, dando una imagen construida con fragmentos, que son las palabras.

En este proceso también pude ver la manera en que esas influencias arcaicas fueron apropiadas en el tiempo, en la cultura latinoamericana, como gestos -algunos ya modernistas-, en los objetos y los espacios que habitamos en nuestro día a día.

En unas obras también se establece un vínculo con raíces islámicas y romanas que migraron a América camufladas dentro de la cultura hispánica colonial y que llegaron al continente en un extraño intercambio de materias primas por elementos culturales. Las obras y los materiales presentes en la exposición, también coinciden en traer consigo las historias de producción y de comercio del agua, el caucho, el azúcar, el cemento y la arena, la madera, la soya o la leche. Cada material presente en la exposición trae consigo un largo bagaje colonial y cultural, de migraciones y de comercio entre continentes. La soya hoy en día, por ejemplo, es la última economía en expandirse como monocultivo en la Amazonía, sólo que ahora se exporta primordialmente hacia China, planteando una nueva etapa del periodo colonial.

Al pensar en estos proyectos también constaté que la gran mayoría buscaron ser realizados en espacios no convencionales para el arte, como jardines, plazas, terrazas o calles y algunos fueron pensados para insistir en el sentido público de espacios de exposición.

Al volver a Bogotá me postulé para participar en el Premio Luis Caballero, un evento que permite realizar proyectos individuales en espacios específicos de la ciudad. La exposición se llamó *El río persigue la gravedad*, siguiendo el título de una de las obras expuestas y propuse entonces ir más allá de un único proyecto para un solo espacio, involucrando un grupo de proyectos relacionados entre sí, en varios espacios, a través de la estrategia de dispersarlos en una manzana del centro de la ciudad. Pensé en una exposición que podía estar estructurada indistintamente como una cuenca o como un mosaico, es decir como un sistema de flujos interconectados o como fragmentos que al ser ensamblados producen una imagen nueva. Mi intención fue la de propiciar un campo de relaciones, en el que cada persona pudiera activar y construir diferentes sentidos a través de sus movimientos, sus propios intereses y sus propios tiempos para entrar en contacto con las obras. Conocimiento que espero haya resultado singular para cada participante.

La selección del lugar de la exposición tuvo que ver con la naturaleza múltiple de los proyectos. En ese sentido me interesó esta manzana en particular, parte del campus de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, por ofrecer una gran variedad de tipos de espacios, desde plaza y corredores urbanos, hasta una galería y una biblioteca. Además, en el lugar convergen la traza colonial de la ciudad y la influencia modernista en la creación de espacios públicos al interior de la manzana. En esta doble tipología urbanística se da lugar a una superposición muy interesante del mundo colonial y el espíritu modernista. Así, me interesó retomar algunos trabajos que yo había realizado justamente en la misma manzana, especialmente *Río sombrío*, que produce un dibujo en el aire de una antigua quebrada que circulaba por la calle 22 y que hoy corre por entre un tubo debajo de la calle. La existencia de esta quebrada, que se encuentra en mapas históricos de Bogotá, me permitía entablar la relación de este lugar de la exposición y en general del centro de la ciudad, con una antigua cuenca y con las posibles conexiones geográficas y topográficas con otras regiones distantes a donde también me había llevado la investigación.

Creo que no podemos hablar de un río, como el río Amazonas, como un hecho aislado, deberíamos hablar de la cuenca del Amazonas como un inmenso sistema continental que incluye a las ciudades como parte de la red. En ese sentido Bogotá podría hacer parte de varias cuencas, como la del Amazonas, la del Orinoco o la del Magdalena y

todo lo que haríamos aquí en la ciudad tendría unas repercusiones en todos esos sistemas. La cuenca no sólo es una estructura hídrica o ambiental sino que también nos ayuda a pensar en una red de circulación cultural a través del continente, por ejemplo Santarém, en el río Tapajós, no está muy distante en términos culturales de Mompox en el río Magdalena, ni Manaus de Cali o Iquitos de Honda. Desde hace unos años se viene hablando de ríos del aire, en donde millones de partículas de agua circulan permanentemente por ciertos espacios aéreos, rastrear estos ríos invisibles nos permitirá entender una red geográfica mucho más vinculante de lo que imaginamos. La idea de cuenca nos permite subvertir los mosaicos nacionales, relacionando historias comunes a lado y lado de las líneas fronterizas.

Al realizar la exposición pude ver que algunas personas simplemente se mecieron en hamacas de la *Estación móvil para hamacas*, otras personas se relacionaron con el *Río sombrío* al caminar por la calle 22, otras participaron en la construcción de un archivo colectivo de narraciones del agua en la *Biblioteca del agua*, otras borraron y rasparon el tablero de las mesas de *La historia colonial del caucho*, otras simplemente pasaron inadvertidas sin pensar que esas estructuras hacían parte de una exposición. Hubo otras personas que tuvieron lecturas y recorridos más profundos y complejos y que encontraron su propia cuenca y su propio mosaico en estos objetos dispersos en el centro de Bogotá.

Hacer la exposición me permitió confrontar nuestra idea de país, sobre todo la que se ha establecido en el último siglo, que se construyó de manera radical a partir de la dicotomía entre lo urbano y lo rural, heredándonos la idea de un territorio bipolar. Siempre me ha llamado la atención aquel famoso esquema de Humboldt, en donde se divide el territorio en capas de altitud, y que probablemente nos llevó a pensar que las ciudades, generalmente en las partes altas de la cordillera, son sinónimo del mundo civilizado y que lo que está más alejado y más bajo es el mundo salvaje y tropical; el antropólogo estadounidense Michael Taussig llama a este fenómeno "topografía de la moral". Por el contrario, pensar el territorio a través de la idea de cuenca nos permite entender que todo lo que sucede en las montañas tiene una consecuencia en los valles y en las selvas y viceversa. A nivel político y económico, pasa algo similar, porque el conflicto armado en Colombia también demostró que el territorio no puede dividirse por capas de altitud o por zonas de proximidad a las ciudades, sino que este lugar es un gran ensamblaje de ensamblajes que nos vincula y nos relaciona social y ambientalmente.

Estas obras tienen un carácter histórico, por encima de una perspectiva política, acercándonos a problemáticas que nos afectan diariamente desde el pasado. En este interés hay un intento de alcanzar el siglo XIX, es decir el tiempo que vivieron las abuelas y los abuelos de mis abuelos y abuelas. Esta aproximación no es teórica sino táctil, posibilitando una relación sensorial con materialidades que la historia nos dice estuvieron muy presentes en aquellos días, algunas de las cuales siguen acompañándonos desde la economía de hoy.

En una última etapa, después del tiempo de exposición de *El río persigue la gravedad*, me he dedicado a ensamblar esta memoria del proyecto. En esta fase, que consiste en traducir la exposición en una publicación, he invitado a un grupo de colegas artistas, escritores y diseñadores a ayudarme a completar este libro, quienes han respondido con generosa solidaridad. Los escritores y artistas, colaboradores de esta

publicación, han aceptado la invitación a convertirse en jardineros de las obras; las desentierran para constatar el estado de sus raíces (teóricas/históricas/artísticas), y las vuelven a sembrar en tierras abonadas para su crecimiento y expansión.

También he recopilado una serie de escritos provenientes de catálogos, textos de exposiciones, entrevistas de correo electrónico y entrevistas de publicaciones *online* y *offline*, textos de talleres y de otros libros. Estos textos ofrecen distintas miradas del pasado, juegos de ideas y cierto paso del tiempo en mis propias convicciones y en la manera en que otras personas dialogan con ellas.

Finalmente, ha sido importante verse con distancia y desdoblar el acercamiento intimista y personalista con que un artista inicia su camino. Al final, todo artista construye un personaje de sí mismo, que como en toda ficción es y no es una versión modificada de su autor. Construir estos procesos es también construir una persona que los articula y que se entiende a veces como generador, a veces como editor, a veces como medio de impulsos externos e internos. En este extrañamiento de sí, existe una voz interior que a veces nos habla en un idioma extranjero.

~



~ Biblioteca del agua ~

~ Rio sombrío ~

~ Vorágine materia prima ~

~ Los azulejos llegaron por el mar ~

~ Museo del caucho ~

~ Bar Huerequeque ~

~ Umisha ~

~ Agua del Pacífico ~

~ Trópico entrópico ~

~ La historia colonial del caucho ~

~ Estación móvil para hamacas ~

~ La migración de las plantas ~

~ El río persigue la gravedad ~

~ Verso anverso ~

· Pisco



Primera agua tomada del océano Pacífico cerca de la ciudad de Pisco, Perú.

Agua del Pacífico

2008

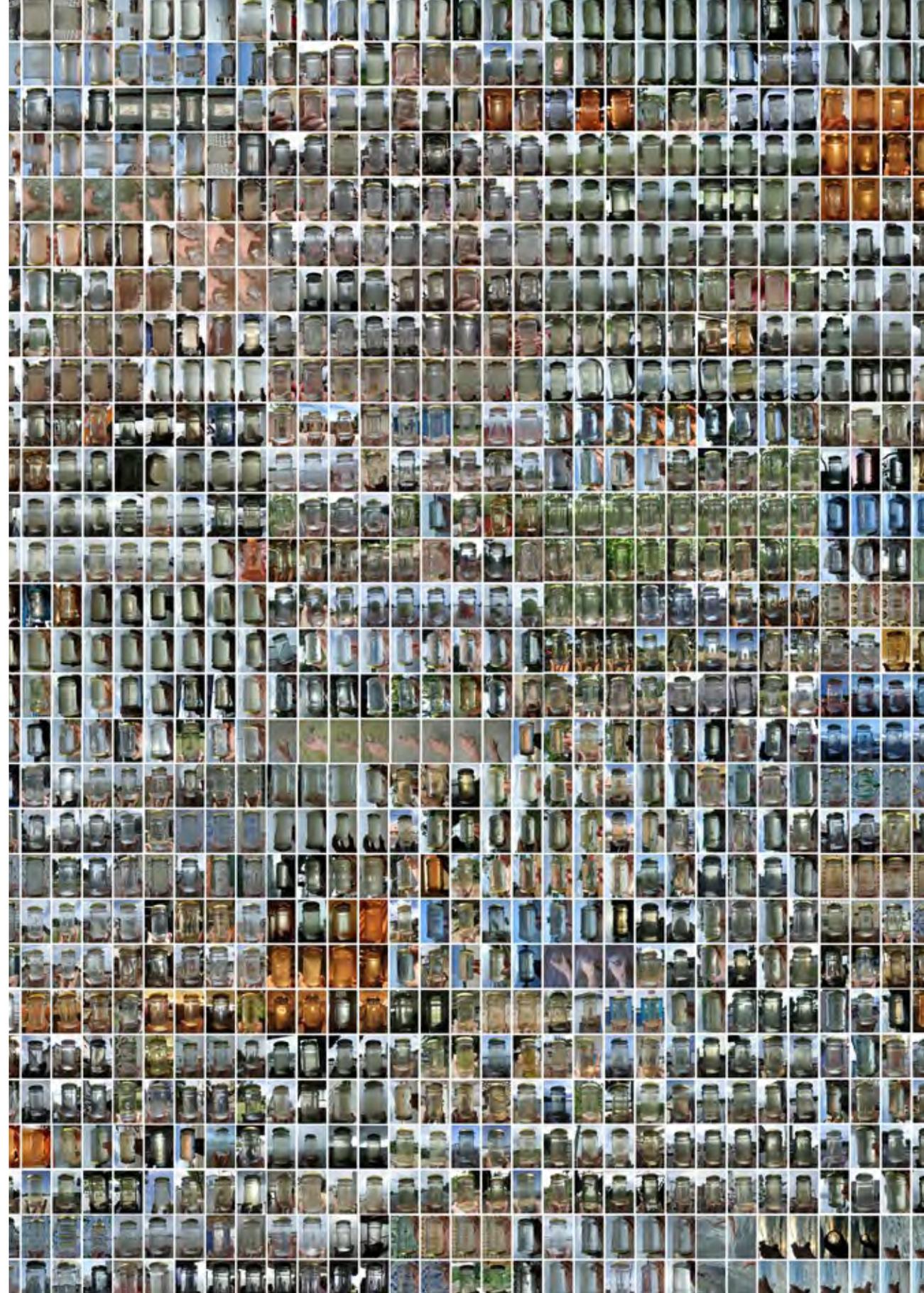
Archivo de 2600 fotografías digitales.

Selección de cerca de 360 fotografías impresas en papel,
montadas con hilo sobre tira de caucho.
Dimensiones variables.
Instalación en la Plaza Jorge Tadeo Logano, costado oriental.

Frasco de vidrio 6 x 6 x 12 cm.
Instalación en el Museo de Artes Visuales (MAV), primer piso.

Agua del Pacífico es una serie de fotografías realizadas en un viaje a través de la cuenca del Amazonas, conectando la desembocadura prehistórica de la cuenca, en el océano Pacífico, con la desembocadura contemporánea en el océano Atlántico. A lo largo del recorrido se produjeron más de dos mil imágenes, en las que se tomaba el agua de los ríos como un lente fotográfico.

Este archivo funciona como un registro de distintos puertos y recorridos en la cuenca amazónica, enfocando las diferentes naturalezas del agua, los rastros de su pasado geológico y la posibilidad de invertir visualmente el espacio a través de la cualidad óptica del agua. En la muestra se exponen dos versiones y selecciones distintas del archivo, utilizando como medios la impresión en papel y el video.





Agua del Pacífico, 2008. Registros de instalación en calles de Shanghai. In: *Intrude art & life 366*, Zendaí Moma, 2008.





Agua del Pacífico, 2008. Mural en pared en la exposición Expediciones. Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2012.



Agua del Pacífico, 2008. Instalación en sistema Transmilenio, Bogotá, 2010.



Agua del Pacífico, 2008. Instalación en Arco, Madrid, 2016.





Agua del Pacífico, 2008. Instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado oriental, Bogotá, Premio Luis Caballero, 2017.

(Página anterior)
Agua del Pacífico, 2008. Instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado oriental, Bogotá, Premio Luis Caballero, 2017.



Agua del Pacífico, 2008. Instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado oriental, Bogotá, Premio Luis Caballero, 2017.





Agua del Pacífico, 2008. Instalación en Plaga Jorge Tadeo Lozano, costado oriental, Bogotá, Premio Luis Caballero, 2017.



Agua del Pacífico

Oscar Ardila ²

La confrontación de narrativas históricas con un territorio específico, por un lado, y la documentación y la visibilidad de historias locales, por otro, han sido algunas de las estrategias utilizadas por artistas contemporáneos colombianos en relación con los territorios rurales durante la última década. Este interés se ha desplegado especialmente en varios territorios fluviales; a través de los ríos estos artistas se han internado en territorios vetados por el conflicto armado u olvidados por políticas estatales, para documentar y hacer visibles aspectos de los contextos locales que no circulan en la opinión pública. De este modo, un imaginario de memoria colectiva entra

en juego cuando los relatos de exploradores de tiempos coloniales, de los tiempos republicanos y de inicios de la modernidad, se entretrejen con testimonios, problemáticas del conflicto interno y problemáticas ambientales actuales.

Agua del Pacífico desarrolló una expedición que recorrió la cuenca del Amazonas desde el Pacífico hasta su desembocadura en el Atlántico. Durante el trayecto, Felipe Arturo trasladó un cierto volumen de agua en un frasco de vidrio; así, el líquido que había sido tomado en un punto específico de un río, era vaciado unos kilómetros más adelante, a veces en el mismo río o a veces en otro

2. Extracto del texto del catálogo de la exposición "Erinnerungsfelder/Campos de Memoria: Intervenciones artísticas en el espacio público en Colombia 2000-2011", Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2011.

cuerpo de agua. En ese mismo punto el artista llenaba el frasco de nuevo, y de esta manera intercambiaba muestras de agua tomadas en distintos lugares a lo largo del recorrido. La acción fue registrada en cerca de dos mil setecientas fotografías.

El frasco lleno de agua era utilizado por Arturo como una lente a través de la que se retrataba el entorno de los ríos, con lo cual el paisaje quedaba reflejado o invertido —por ejemplo, con el cielo al nivel del suelo y el río en el lugar del cielo—. Igualmente cada frasco mostraba distintos tipos de agua, es decir, con múltiples tonos, tipos de sedimentos y transparencias. La expedición, que se inició con agua recogida en el mar peruano, terminó con el vaciado del contenido en el Atlántico, en las costas de Brasil. Además de las fotografías, Arturo elaboró un mapa con la ubicación de los lugares donde tomó las muestras de agua.

Este trabajo se origina en el cuestionamiento a la colonización y sobreexplotación de un territorio, de ahí su referencia a la historia de la extracción del caucho. Igualmente se cuestionan distintos imaginarios del trópico donde, como dice Arturo, “sucede lo salvaje”. *Agua del Pacífico* se enfrenta a la situación actual de los territorios de la cuenca del río Amazonas, que revela problemáticas ambientales, la suplantación de prácticas culturales, el incremento de actividades industriales y mercantiles, en una región que para muchos sigue siendo un terreno salvaje o el “pulmón del mundo”.

Felipe Arturo se ocupa de la construcción de la memoria de un territorio fluvial, a través de su materialidad y de su “historia geológica”, como una alternativa a relatos hegemónicos que están lejos de su realidad actual. Como lo sugiere Arturo, las distintas opacidades y desenfoces que produce el agua en las fotografías

son una metáfora de la imposibilidad de definir y acceder a un territorio como éste. La referencia a la materia y lo geológico invita también a una reflexión sobre el uso de los recursos. El intercambio del mismo volumen de agua en distintos puntos es una alusión a un “intercambio” responsable y sostenible, en lugar de la explotación colonial que plantea el aprovechamiento de recursos en una sola dirección.

El recorrido transversal en un continente que ha sido recorrido desde tiempos coloniales de norte a sur debido a los corredores que impone la cordillera de los Andes, hoy es posible gracias a la nueva infraestructura vial y a la “urbanización” de la selva, pero implica confrontar nuevas prácticas culturales resultado del incremento de dinámicas urbanas en estos territorios. Se trata entonces de la actualización del paisaje cultural de un territorio fluvial definido por referencia a una “memoria de la tierra” —un estrato fundamental para la vida que está por encima de los discursos nacionales, coloniales y exóticos—, en conjunto con la revisión de las prácticas culturales contemporáneas que allí tienen lugar.

-

Agua del Pacífico

Felipe Arturo ³

-

El proyecto *Agua del Pacífico* empezó como un viaje a través de ciudades y pueblos que tuvieron relación con las historias del caucho en el Amazonas en el siglo XIX, gracias a una beca de viaje. Cuando estaba en el inicio del trayecto, en la ciudad de Iquitos, entendí que había una diferencia entre aquellas historias trágicas de la época cauchera sobre las que había leído y la manera como dicha historia era asumida en el día a día por algunos habitantes de la región con los que tuve la oportunidad de conversar. En pocas palabras la historia se había convertido en una fábula y la tragedia en un patrimonio. Al mismo tiempo pude corroborar que

las ciudades que fueron fundadas como puertos para el acopio y comercio del caucho, se habían reinventado económicamente y se habían convertido en ciudades de cientos de miles de personas. Sin embargo, había ciertas cosas que conectaban esas ciudades amazónicas con esa realidad del siglo XIX. En primer lugar me llamó la atención la permanencia de economías extractivas: madera, petróleo, minerales, soya, fauna, flora, etc. En segundo lugar me causó impresión cómo todas esas materias se seguían moviendo primordialmente por el agua, es decir, por la compleja red hídrica del Amazonas.

3. Versión en español del texto publicado en la revista NACLA, Report on the Americas, Vol. 47, Winter 2014-2015, New York, 2014, pp. 49-55. Published online: 01 Jun 2016. En: <https://www.tandfonline.com/toc/mac20/47/4> (Última consulta: noviembre de 2018).

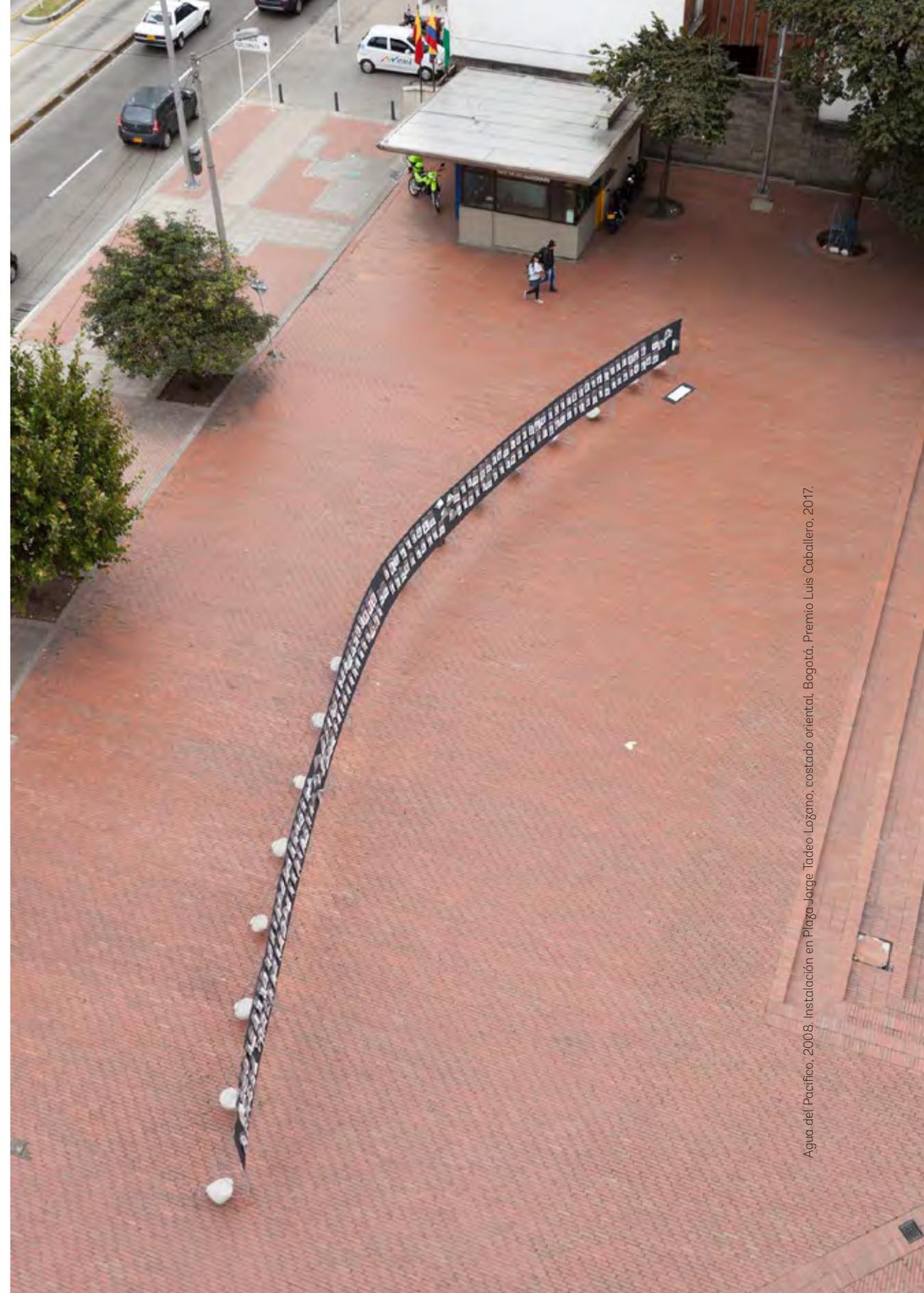
Algunos meses antes de iniciar el viaje, leí una interesante historia sobre el origen geológico del continente, en la que se aseguraba que el Amazonas, en tiempos prehistóricos, era un enorme mar continental que corría hacia el oeste. Según los geólogos, fue entonces que el choque de la placa continental suramericana y la placa del Pacífico produjeron el arrugamiento de la tierra y en consecuencia la emergencia de la cordillera de los Andes, lo que provocó la reorganización de las direcciones y rutas de las aguas continentales y en consecuencia la configuración de la cuenca del Amazonas que conocemos hoy. Fue a través de este relato científico que pensé en conectar las dos desembocaduras de la cuenca, desde su boca prehistórica en el océano Pacífico a su desembocadura contemporánea en el océano Atlántico.

Agua del Pacífico surgió entonces con ese propósito, como una posible conexión entre el legado geológico de la cuenca del Amazonas con las consecuencias y presencias coloniales y post-coloniales en los nuevos centros urbanos que se originaron en el siglo XIX. Al mismo tiempo, el proyecto quería dejar ver las conexiones entre lugares que aparentemente son muy distantes pero que están unidos materialmente por el agua. El proyecto se inició en Pisco, Perú, en donde en el 2007 un terremoto actualizó la teoría tectónica del continente y a donde yo llegué por casualidad en los primeros días del 2008. Allí se tomó la primera agua del Pacífico en un frasco de vidrio, que a lo largo del trayecto fue intercambiada en distintos ríos hasta ser devuelta definitivamente en el océano Atlántico, cerca de la desembocadura del Amazonas en Brasil. El recorrido que conectó estos lugares atravesó el continente pasando por Nazca, Cusco, Puerto Maldonado, Xapurí, Rio Branco, Manaus, São Gabriel da Cachoeira, Santarém, Alter do Chão o Belém do Pará, entre muchos otros lugares.

A lo largo de este recorrido tomé alrededor de dos mil seiscientos fotografías usando el agua como un lente fotográfico. Estas imágenes de alguna manera dan cuenta de la naturaleza contemporánea de las ciudades amazónicas y de las rutas que las conectan. Cada imagen cobra individualidad dependiendo de la naturaleza del agua que llena el frasco, de la cantidad de luz presente en el momento de la captura y del espacio que se desenfoca atrás. El agua contenida por el vidrio funciona como un lente fotográfico, haciendo que el espacio se invierta visualmente. Esta inversión óptica, ya sea horizontal o vertical, me interesa en especial porque la imagen captada crea un espacio propio y una realidad duplicada y alterada de ese instante, que evade una mirada puramente documental.

El agua tiene un valor muy importante dentro del proyecto, porque es el elemento que permite evidenciar la historia geológica de los ríos, que se presenta en la coloración, densidad y transparencia-opacidad del agua. Los ríos más densos y lechosos provienen de montañas más jóvenes como las de la cordillera de los Andes, las aguas más transparentes provienen de ríos que nacen en montañas más antiguas como el macizo Guayanés o el macizo Brasileiro. Por otro lado el agua es un material contemporáneo que se transporta y consume hoy en día como cualquier otra materia prima, al tiempo que nos conecta con una dimensión sensorial del mundo.

-



Agua del Pacífico, 2008. Instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado oriental, Bogotá, Premio Luis Caballero, 2017.

· Cordillera de los Andes



Agua de un nacimiento en las montañas que llevan a Machu Pichu.

El río persigue la gravedad
2012

Poema en cemento y arena.

Arena y cemento en polvo, moldes de metal.
1000 x 100 x 5 cm aprox.
Instalación en el segundo piso del Museo de Artes Visuales (MAV).

Este poema, cuyo primer verso da nombre a la exposición, consiste en tres frases escritas en el suelo con cemento y arena en polvo. Para conformar estas letras se usan moldes en lámina de metal que al ser retirados dejan los dos materiales en un estado de frágil equilibrio. Los materiales son la base de

la mezcla de concreto, cuya materialidad está asociada tanto a la colonización y ocupación de un territorio como al estilo modernista en la arquitectura; sin embargo, en este caso, la ausencia de agua en la mezcla producirá un estado de temporalidad y fragilidad no común en la dureza del cemento.



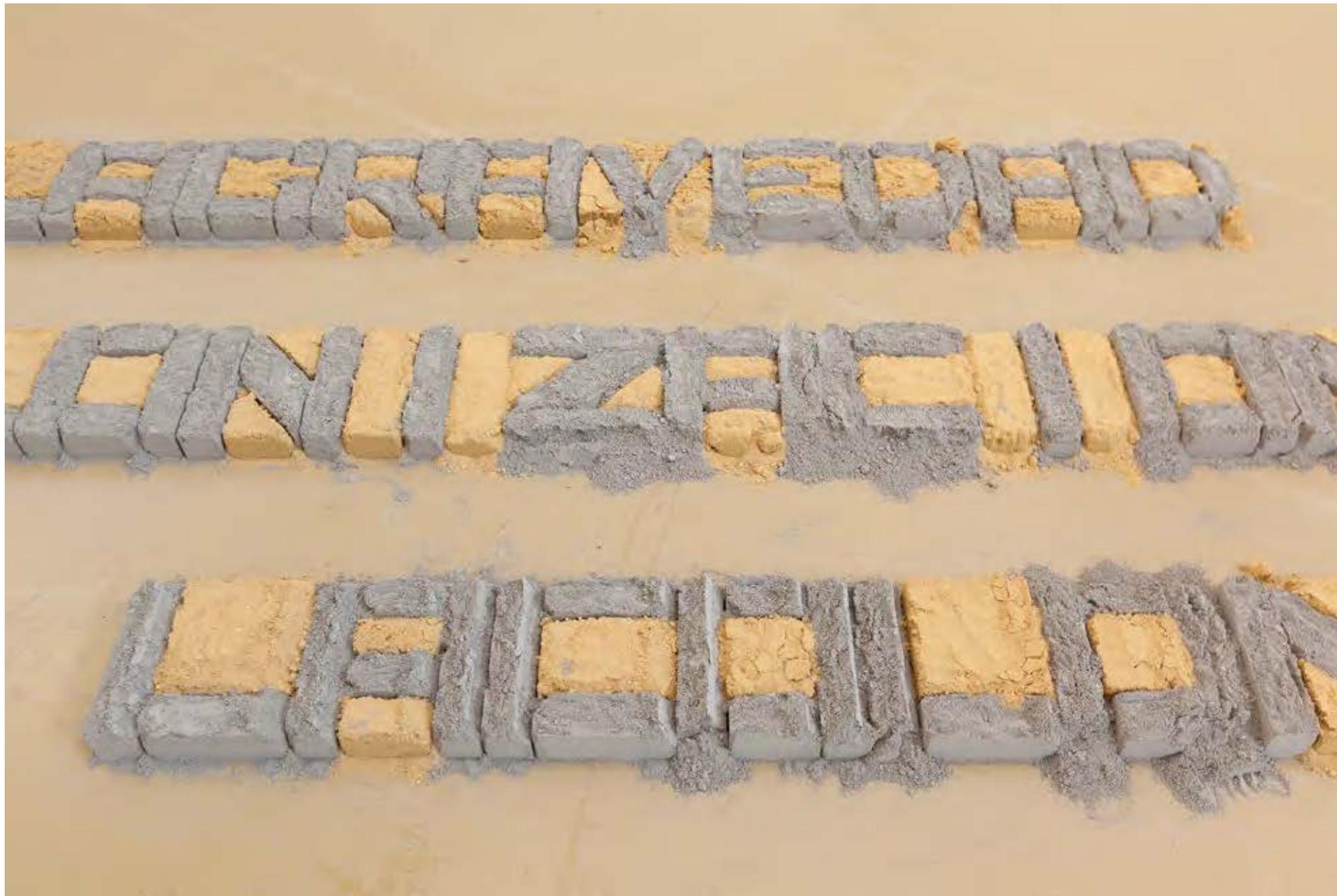
(Página anterior)

El río persigue la gravedad, 2012. Detalle de instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



El río persigue la gravedad, 2012. Instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.





El río persigue la gravedad. 2012. Detalle de instalación en el Museo de Artes Visuales. Premio Luis Caballero. Bogotá. 2017.

El río persigue la gravedad, 2012. Registro de prueba, Bogotá, 2012.



El río persigue la gravedad, 2012. Detalle de instalación en el Museo de Artes Visuales.
Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



(Página anterior)
El río persigue la gravedad, 2012. Visitantes de instalación en
el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá,
2017.



Reproducción en acuarela de primeras monedas
holandesas en Brasil del siglo XVII.

El río persigue la gravedad y el capital persigue al río
Notas sobre la obra de Felipe Arturo

Julia Buenaventura

Nace en las Indias honrado,
Donde el mundo le acompaña;
Viene a morir en España,
Y es en Génova enterrado.
Y pues quien le trae al lado
Es hermoso, aunque sea fiero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.
Francisco de Quevedo, siglo XVII

La primera moneda en ser acuñada en el Brasil fue de formato cuadrado. El sello, sin embargo, era redondo, lo que le otorgaba una apariencia bastante extraña: suerte de matrimonio entre la moneda –el disco por excelencia— y el billete –el rectángulo por antonomasia—.

Acuñadas en Recife durante la época de la ocupación holandesa, estas monedas cuadradas eran de tres, seis y doce florines, pesando respectiva y aproximadamente, dos, cuatro y ocho gramos de oro, pues en ese momento la moneda no representaba, sino que era en sí misma el oro que contenía. Y aquí la pregunta es obvia ¿para qué sello, si ya son oro? Máxime si se tiene en cuenta que también en el Brasil de la época era posible pagar en granos del metal precioso. Sin embargo, el sello de la moneda ya anuncia su carácter virtual, su condición de documento o, en otras palabras, torna evidente que el oro no vale porque sea oro, sino por un acuerdo social. De lo contrario, no podría ser devaluado, como ocurriría en la misma Colonia, a través de decretos y de ordenanzas.

Ahora, una vez superado esto, podemos pasar al misterio del cuadrado. Misterio que, pese a todo, no tiene ningún misterio. Instalados en Recife, los holandeses pasaban por una de las típicas crisis de circulación que asolaban las colonias. No había monedas en la ciudad. De hecho, algunas veces se llegó a dar una única, pesada e indivisible moneda de oro como sueldo de todo un mes a un grupo de cuatro o cinco soldados, y no es necesario mencionar las peleas que esta situación provocaba. Así, el gobierno mandó hacer un numerario de urgencia, pero sin máquinas para acuñar, el asunto se resolvió fundiendo extensas láminas de oro para, una vez timbradas, proceder a realizar los cortes con unas tijeras.

Bien pensado, la correspondencia entre el peso de este florín y su valor no debía ser muy exacta, dividir metal con tijeras no puede resultar en piezas perfectas. Además, porque cada nuevo dueño de uno de esos florines holandeses-brasileros debía aprovechar para arrancar un bordecito a su pasajera posesión de oro, pues si las monedas son redondas no es tanto para imitar la rueda y salir rodando cada vez que se caen; no, es justamente para evitar al máximo ese tipo de sustracción y desgaste.⁴

Realizada por Felipe Arturo entre 2011 y 2013, la obra titulada *La historia colonial del caucho*, consiste en una mesa de cemento que tiene por superficie una especie de tablero de ajedrez. Basta acercarse para pensar en las reglas del juego. La cuadrícula está compuesta por rectángulos negros y blancos, los cuales tienen inscritas circunferencias blancas y negras. Por su parte, las piezas para jugar son borradores y monedas estadounidenses de un centavo de dólar. De hecho, el tamaño de los rectángulos,

está determinado por los borradores, en tanto el tamaño de las circunferencias está determinado por las monedas. La acción consiste en retirar la pintura blanca con las monedas y el negro –cuya mancha es de grafito–, con el borrador. Así, tras un mes de trabajo colectivo y anárquico, de todos los que van llegando al museo, universidad o lugar de exhibición de la pieza, la mesa pierde el tablero, el desgaste consume la superficie y el juego, entre el caucho y el dinero, encuentra por fin su fin. Las monedas y las gomas terminan desgastadas, y el territorio del tablero erosionado por esta especie de intercambio que no conduce a una finalidad, o donde la finalidad es hacer para borrar lo realizado.

Gran parte de la obra de Felipe Arturo está atravesada por el problema de esa finalidad, o no-finalidad, o mejor, ese sin-sentido de la producción de valor. Una producción que marca el continente americano en sí mismo. Extenso territorio que al encontrarse con Europa comienza a producir valor líquido, llámese oro, llámese plata, llámese azúcar, llámese caucho. En el origen del capitalismo –uno que corre desde las minas de Potosí bajando por el Río de la Plata para, una vez en Brasil, fugarse a Angola a comprar esclavos, o que sale por el puerto de Cartagena llevando oro y esmeraldas a una Península siempre ahogada en las deudas de su propio proyecto colonizador– se hace notorio cómo el dinero todavía es de carácter material.

En su fase inicial –su extracción–, el dinero aún no se ha desglosado de su lastre, no se ha convertido en pura equivalencia abstracta, sino que, muy por el contrario, todavía es cosa (res extensa, diría Descartes), todavía se trata de un objeto *pesado* cuyo material, oro o plata, es en sí lo que significa, lo que vale. En el albor

del capitalismo, el dinero no ha separado su contenido de su continente, la moneda es de oro, y vale su peso en oro, no como el billete que siendo papel (por lo menos en la etapa previa a su desmaterialización) equivale al oro guardado en el banco.

Sin embargo, no hay que comprender ese origen del capital como un momento estático perdido en un pasado remoto, muy por el contrario, se trata de un ciclo. El capital necesita comenzar y recomenzar con una vehemencia siempre arrasadora, pero, de ninguna manera, nueva. Es por esto que al analizar uno de sus episodios de “acumulación originaria”, es posible analizarlos todos. Felipe Arturo recorre ese origen, o episodio, a través de la historia del caucho de finales del siglo XIX y comienzo del XX, y su comercio por el río Amazonas.

El río persigue la gravedad es una exposición que recoge diez años de investigación y creación, un periodo que comienza cuando Felipe Arturo viaja en 2008 desde el Pacífico hasta el Atlántico, siguiendo, una vez sobrepasados los Andes, la cuenca del Amazonas. De ahí, el artista comienza a meterse en la historia del río, que es una historia de extracción y acumulación, de sangre y lodo en palabras de Marx, pues si el río persigue la gravedad, el capital persigue al río. Esto es, la circulación, la extracción, el intercambio y, más aún, su carácter líquido.

La obra *Los azulejos llegaron por el mar* es una tela de baldosines y caucho. El caucho hace las veces de capa que cubre esos azulejos, lo que cambia su condición rígida y quebradiza por una condición flexible, y torna su carácter opaco en una serie de transparencias sumamente interesantes al ojo. Las baldosas se acomodan en la sábana de caucho y con esto se hacen fluidas, adquiriendo una condición bastante táctil, tal como otras obras de Felipe Arturo. Aquí, pienso

en *Voragine materia prima*, hecha con libros de ediciones de la novela de José Eustasio Rivera y ganchos para el pelo, de forma que las páginas se entrecruzan en una especie de red enmarañada en la cual los volúmenes, antes estáticamente rectangulares, se vuelven laberintos orgánicos. No recuerdo si era posible manipular esta última pieza, pero sí tengo claro que pude tocar y manipular la sábana de azulejos, lo que agradecí bastante, pues además de entrar en contacto con una textura extraña, era como tener la oportunidad de manosear una piel de baldosín o un baldosín maleable.

Los azulejos llegaron por el mar hace referencia a una historia concreta. Anécdota que ata el problema del intercambio. En la época de la bonanza del caucho, los barcos se iban cargados del material precioso, tanto que en ese entonces era llamado “oro blanco”, ahora bien, en su retorno, ante la imposibilidad de viajar vacíos, por un problema básico de equilibrio, volvían trayendo piedras, esto es el *lastre*. Piedras o azulejos como peso para conservar la estabilidad.

El ejercicio de cambiar oro –oro blanco– por piedras es una aguda metáfora de la extracción colonizadora, de la imposibilidad que tiene la mina de oro de ganar riqueza para su propio territorio. Si una zona es productora de riqueza en materia prima no puede quedarse con el capital que surge, en efecto, el capital tiene que circular para adquirir su sentido. La contradicción en los términos de enviar la materia más cotizada en los días de la bonanza de caucho para recibir, en troca, piedras, revela el problema de la zona explotada, cuya única función y razón de ser es el material extraído. Un material que muchas veces se convierte en valor de cambio, esto es en moneda de la misma región. El caucho durante la época de la bonanza hacía las veces de moneda en la Amazonía, así como en la Bahía de siglo XVII, a falta de liquidez,

4. Ver la excelente investigación de Doctorado de Luís Augusto Vicente Galante, *Uma história da circulação monetária no Brasil do século XVII*, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. En: http://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/4247/1/2009_LuisAugustoVicenteGalante_reduzida.pdf (Última consulta: noviembre de 2018)

eran empleados rollos de algodón como vehículo de intercambio y hoy, en las zonas coccaleras, es empleada la pasta de coca como sustituto de la moneda. La materia prima se vuelve dinero, posibilidad de cambio, pero sobre todo, medida de todas las cosas (medida del valor).

En los territorios de extracción poco es lo que se queda, máxime porque la economía que genera cualquier zona *extractivista* resulta insostenible. Una suerte de espejismo. Al generar valor de cambio en especie, el territorio relega al último peldaño de la necesidad la producción de valor de uso –que es en sí lo real, lo palpable, lo que se puede comer o con aquello que te puedes cubrir-. De esta forma, lo necesario pasa a ser lo superfluo y, sin embargo, jamás la acumulación se da en sus propias arcas. La economía extractiva se aloja en el mundo de la ficción propia del capital, mientras lo real aparece como un sueño subyugado por la producción de poder.

En ese orden, una buena máxima rezaría: “¡Dios, líbranos de encontrar oro!”, pues lo único que trae la extracción de cualquier oro –sea el oro que sea– es miseria. Basta recorrer la historia de nuestro continente, desde Serra Pelada en las fotos de Alfredo Jaar, hasta la tragedia ecológica sin precedentes de Rio Doce en Brasil por las gigantes mineras Vale y BHP Billiton. La posición de Cajamarca, Colombia, un pueblo que se ha opuesto a explotar su oro es tan sabia como audaz, y de seguro va a encontrar toda la presión de un ciclo que nunca se sacia.

La manta de azulejos, flexible, dúctil, elaborada por Felipe Arturo señala una relación de materiales sino imposible, improbable, de ahí que la extrañeza táctil y visual sea su misma extrañeza histórica, pues viene de una ilación sólo viable en los intercambios capitalistas. Felipe Arturo junta la goma y la cerámica, el caucho y el azulejo creando una novedad

sensorial que envuelve todo un pasado histórico.

Y aquí es imposible no referirse a *Trópico entrópico* y *La migración de las plantas*, otras de las obras incluidas en la muestra y las cuales también apuntan a historias de extracción, intercambio y migración de especies vegetales en contextos coloniales y de economía global. La verdad, para escribir este texto, quería seleccionar algunas de las piezas que están en la exposición, no obstante, debo decir que resulta difícil no hablar de todo el conjunto, pues una lleva a la otra y la siguiente explica la anterior.



Gold in the Morning, 1985. Alfredo Jaar.

La muestra elaborada por Felipe Arturo en 2017 para el Premio Luis Caballero, no es un conjunto de piezas aisladas y, posteriormente, reunidas al modo de una retrospectiva. En realidad, se trata de una reunión de datos que acaba por constituir un bosque –selva amazónica apocalíptica–, cuyo núcleo es compartido: está el viaje, el río Amazonas, el problema del agua y, como señalé arriba, el sin sentido de los ciclos del capital que cobran autonomía frente a las circunstancias materiales del trabajo y la producción. *El río persigue la gravedad* no se refiere tan solo al Amazonas, o mejor, refiriéndose al Amazonas, señala la compleja estructura de nuestra vieja tragedia actual: la devastación del planeta en aras de la acumulación de capital. Conflicto en donde el planeta es el momento presente –suerte de valor de uso–, en cuanto el capital es la abstracción –especie de valor de cambio–, siempre ancorada en el espejismo de un momento futuro, esto es: deuda, intereses y lucro. Instancias intrínsecamente unidas. Y que, repito, sólo existen fuera del presente, en el futuro del discurso, en el futuro de la multiplicación de los ceros.

Y señalo esto porque cualquier proyecto de extracción masiva se levanta sobre la deuda y su pago a futuro, no sobre el bien existente. De ahí, repito, no es extraño que Portugal y España vivieran sus mayores miserias en pleno siglo XVII, esto es cuando el oro de América corría a llenar sus arcas. Basta leer a Quevedo, basta leer a Gregorio de Matos.⁵

Si con los azulejos, las ciudades del Amazonas brasileiro y peruano cubrieron las fachadas de sus casas, con las piedras del flete de esos barcos construyeron sus calzadas. Es increíble, por decir lo menos,

ver las calles de Manaos tapiçadas de piedras de Lioz, Portugal (y me pregunto a la inversa: ¿quiénes cargaron esas piedras?).

Ahora bien, no sólo vinieron las piedras sino los patrones para disponerlas en formatos específicos. Vuelvo a *Trópico entrópico*, en donde Arturo copia ese patrón para reproducirlo en azúcar blanca y morena, materiales cargados de sentido y de historia, ya dije que el azúcar fue moneda: azúcar para cambiar por dinero para cambiar por esclavos para producir azúcar. El patrón usado para disponer las piedras de las calzadas sigue una cadena que parece ejemplificar la colonización, siendo importado y reimportado: de los árabes y romanos a los portugueses y, de éstos, a los brasileiros. Y más curioso aún, se trata de un patrón que, aún adoptado, acaba por constituir la identidad local. De esa forma, en Manaos, tal como señala Felipe Arturo, el patrón de ese suelo sinuoso remite al encuentro del río Negro con el río Amazonas, mientras en Copacabana remite a las olas del mar.

La migración de las plantas, por su parte, remite a esos mismos patrones de suelo. Se trata de una obra realizada cuando el artista vivía en Portugal y, por consiguiente, las piedras empleadas son originales de ese país exportador de piedras. La obra consiste en una serie de densas plataformas de calzadas, pedazos rectangulares de andén, montados sobre ruedas de carga. En suma, andenes anti-andenes, pues en vez de permanecer estáticos, circulan. Plantas circulantes que, hechas en Portugal y enseñadas en Madrid, en la representación de Colombia Feria Arco 2015, viajaron en un barco para llegar a Colombia al año siguiente. De manera que la obra realizó el viaje

5. Remito al poema de Francisco de Quevedo, titulado “Don Dinero”, que abre el presente artículo y el cual resulta un retrato perfecto de su época. Por su parte, Gregorio de Matos, llamado también “Boca do Inferno”, es reconocido por sus feroces críticas que avanzan en la misma dirección de las del poeta español, de esta forma, una de sus máximas reza: “*Quem dinheiro tiver, pode ser Papa*” (El que tenga dinero, llega a Papa).

del que ella misma habla, lo que resulta poético, como una metáfora dentro de la metáfora.

Entre esas plantas realizadas por Felipe Arturo, encontré la calzada de São Paulo, el "piso paulista"⁶, con su dibujo geométrico, constituido por una especie romboide que representa el mapa del Estado de São Paulo en Brasil y, más aún, hace referencia directa al movimiento Concreto de la década del cincuenta, reino de la abstracción geométrica, de los triángulos y los cuadrados. Así, apenas la vi, me provocó llevármela para mi casa, con el único propósito de tener un pedazo de São Paulo, donde viví unos buenos años, en Bogotá.

En fin, las ruedas que les permiten desplazarse a esas aceras portátiles dan cuenta de su larga historia, de sus recorridos físicos y mentales, de las piedras traídas y del orden importado; pues lo que se trae a una colonia, más que cualquier cosa, es un estado mental, un nuevo orden, y una nueva posición en el mundo, otro centro. Estado mental colectivo colonial que es lo más difícil de ser vencido, mucho más que cualquier opresión imperialista. "Sólo me interesa lo que no es mío", reza el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade.

Pero aún falta más sobre estas calzadas: en vez de tratarse de andenes perfectos, bien pareciera que el tiempo y la marcha de la gente sobre ellos dejaron sus marcas. Así, tienen desniveles y charcos que los tornan, por decir lo menos, hiperrealistas. Charcos curiosos pues son elaborados con aguas de tonos fuertes por la presencia de hierbas, semillas o flores, tales como café, canela, tabaco y

flor de Jamaica. De este modo, si desde lejos estos charcos parecen de lama, están constituidos por delicadas infusiones de plantas aromáticas.

Plantas, hierbas, semillas que, a su vez, como sabemos, no sólo migraron, sino que fueron las presuntas culpables de producir, a la larga, esa migración de las piedras –no hay que olvidar que Marco Polo viajó en busca de especias, es decir, de plantas–. Migraron las plantas, migraron las piedras, migró el caucho y migró el oro. Y atrás de todo esto, metiéndose por los ríos y atravesando los mares, corriendo como un loco desposeído, migró el hombre y su trabajo, siempre creyendo ir atrás de las cosas, cuando era él, ese mismo hombre, quien las estaba cargando a sus espaldas.

-

6. En verdad no se trata de un invento tan antiguo. Es una calzada ideada por la arquitecta Mirthes Bernardes, que en ese entonces trabajaba como diseñadora en la Secretaría de Obras de la Ciudad, y presentó su propuesta a concurso. De hecho, cuenta Bernardes, fue una verdadera sorpresa cuando ganó. En: <https://blogdaarquitectura.com/quem-criou-o-piso-paulista-a-tradicional-calcada-de-sao-paulo/> (Última consulta: noviembre de 2018).

El río persigue la gravedad, 2012. Detalle de instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



· Valle Sagrado de los Incas



Agua de los Andes en manos de una niña, cerca del pueblo de Maras.

Biblioteca del agua

2011-2017

Archivo físico y digital de narraciones personales en relación con el agua.

www.bibliotecadelagua.org

Oficina temporal de la Biblioteca del agua, frascos de vidrio, etiquetas, archivo digital en redes, mezclas de agua producidas por participantes.
Instalación en el tercer piso del edificio de la Biblioteca.

La *Biblioteca del agua* es un proyecto que surgió en la exposición institucional *Agua: un patrimonio que circula de mano en mano*, de la Biblioteca Luis Ángel Arango en el año 2011. El proyecto consiste en abrir un archivo temporal para nombrar y fabricar tipos de agua que se relacionan con la historia de vida de cada participante. En el proceso se recolectan muestras de agua que exponen un conocimiento cultural disperso

y a las que cada participante asigna un relato. En esta oportunidad se exponen las muestras usando la arquitectura y el mobiliario de la biblioteca de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, contraponiendo el conocimiento académico de los libros y la propia estructura racionalista de la biblioteca con un tipo de conocimiento material y cultural que los participantes del proyecto traen consigo.



(Página anterior)
El río persigue la gravedad, 2012. Detalle de
instalación en el Museo de Artes Visuales,
Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



Biblioteca del Agua, 2011. Detalle de instalación en Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Biblioteca del Agua, 2011. Detalle de instalación en
Biblioteca general, Universidad Jorge Tadeo Lozano,
Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



Página 76-77
Biblioteca del Agua, 2011. Detalle de instalación en
la exposición Expediciones, Museo de Artes Visuales,
Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2012.

Página 78-79
Biblioteca del Agua, 2011. Detalle de instalación en
Biblioteca general, Universidad Jorge Tadeo Lozano,
Bogotá, 2012.







Biblioteca del Agua, 2011. Detalles de instalación en Biblioteca general, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2012.

Quando los ríos retornan a su curso: Felipe Arturo y sus retratos de agua

Elizabeth Rush
Felipe Martínez Pinzón

La intelectual colombiana Erna Von der Walde propone un reto metodológico para contar la historia de Colombia. Se trata de escribir la historia de sus ríos. Este reto lleva en sí dos propuestas que constituyen una crítica demoledora a las formas en que se ha narrado el espacio nacional por parte de la historiografía tradicional. Por un lado, una historia de los ríos integrará el espacio tropical andino de altura con las tierras bajas, al conectar los nacimientos de los ríos con las planicies y las selvas tropicales, que son la antesala de la mezcla de aguas, o bien con el mar o con ríos mayores. Integrar el arriba con el abajo nos hará conscientes de la impostura que supone fragmentar el territorio nacional en

secciones (muchas naturalizadas bajo el discurso de “país de regiones”) que no nos permiten ver el flujo entre espacios largamente conectados por el comercio, el movimiento de la frontera agrícola y su envés constitutivo, la guerra.

Por otra parte, la historia de los ríos también pasa por diferenciar las formas en que han sido habitados los diversos espacios nacionales. Los bogas que cantan bundes, en *María* (1867) de Jorge Isaacs, subiendo el río Dagua y transportando a Efraín, no son los mismos bogas a los que Candelario Obeso da voz en su *Cantos populares de mi tierra* (1876), un libro fundacional para entender las conflictivas y fecundas relaciones entre

el bajo y alto río Magdalena. A pesar de que hay líneas de continuidad, George Palacios⁷ y Ana María Ochoa⁸ han mostrado cómo Obeso tomó las estructuras poéticas de sus cantos de las transcripciones del folklor popular que hizo Jorge Isaacs. El Pacífico colombiano y la cuenca del Magdalena contaron y cuentan con diferencias en el poblamiento, las relaciones de raza y clase, que confiuraron y fueron configuradas por las relaciones espaciales de sus habitantes con el territorio.

No ha sido un historiador o un crítico de la cultura quien se ha propuesto contar la historia de los ríos y más generalmente, la de las aguas. Ha sido un artista plástico, lo cual habla elocuentemente de los límites y potencialidades de cada forma expresiva y disciplinaria. En efecto, entender las líneas de continuidad entre territorio y cultura es el motor que impulsa el proyecto del artista Felipe Arturo (Bogotá, 1979). En estas páginas nos focalizaremos en describir sus retratos del agua en obras suyas como *Biblioteca del agua* (2011), *Agua del Pacífico* (2008), *Río sombrío* (2015) y *La migración de las plantas* (2015). En todas estas obras, Arturo toma una decisión a la vez ecológica, artística y política. Decide “retratar” el agua, poniéndola en el centro de la escena —y no relegándola al paisaje— manteniendo su fluidez en adustos recipientes que dan cuenta de la fortaleza de su presencia o como empogamientos de agua que vencen la resistencia de la piedra. Dentro de un frasco de conserva, despojada de toda circulación mercantil (no lleva marca alguna) o en horadados mosaicos mediterráneos, “trasplantados” a América, Arturo, con sus formas del agua, escenifica la historia colonial de América. En estos “retratos” el agua se

muestra, estática, como la marca de una presencia fluida para contar varias historias que son parte de una misma. El agua en Arturo cuenta la historia geológica, no sólo de Colombia sino de los territorios donde se disuelven las fronteras, y a la vez una historia de la cultura de los hombres. De esta manera, encerrada pero liberada por estas formas (el frasco, la hendidura de la calzada), el agua retratada por Arturo marca las conexiones que esta materia líquida, dúctil, vital, traza entre naturaleza y cultura, como una forma de deshacer estas polaridades ilustradas que hoy, más que nunca, han “hecho agua” como rectoras de un poder explicativo que ya no da razón convincente de un mundo en crisis ambiental y humana.

En *Biblioteca del agua* el artista construye un archivo a la vez fluido y estático, uno que da cuenta de las diferentes aguas: agua de yerbabuena, agua de panela, agua del río Chicú, agua de coca, etcétera. Ese etcétera, precisamente, es un ejercicio interpretativo que, como toda lectura, pone nombres en sucesión, organiza significantes para arrojar diferentes significados. El premeditado azar de poner “agua de panela” al lado de “agua del río Chicú” apareja el producto cultural del agua de panela (el agua nacional, si en Colombia hay una) con un producto que nunca se considera como tal, a pesar de serlo, como “producto”: el agua de un río. Un agua al lado de la otra, como ocurre con varias de las líneas de organización de Arturo, propone el río como una construcción cultural y por ello mismo como un producto que a la vez produce y es producido por algo así como “la cultura nacional”. Las consecuencias políticas de concebir un río como una construcción cultural, es decir,

el resultado de las interacciones inextricables entre el ambiente y las personas, nos lleva a darle su adecuado grosor a trilladas fórmulas del estilo “estamos hechos de agua” o “el agua es la vida”. Pensar que el agua del río Chicú es tan historiable como el agua de panela es darle un peso específico que lo convierte en un agente, con el cual, a futuro, será más difícil o más productivo, depende de las intenciones, maniobrar: o bien para explotarlo, redireccionarlo, desecarlo o preservarlo. Recientemente, algunos ríos, como el Whanganui, en Nueva Zelanda, han sido representados (y por tanto constituidos) por la legislación de ese país como sujetos de derechos. Estas son expansiones de lo humano hacia un régimen bio-republicano en donde el agua no es sólo un derecho de los hombres, sino que es una entidad frente a la cual tenemos deberes de cuidado (deberes que a su vez garantizan nuestro derecho al agua). Estas iniciativas estatales, desde luego, son producto de luchas políticas, en este caso de los indígenas maoríes, que han empezado a horadar (como el agua en las calzadas portuguesas de Arturo) el pensamiento instrumental de occidente.

La *Biblioteca del agua* de Arturo, su esfuerzo organizativo, no sigue una agenda taxonómica, exclusiva y excluyente, a la manera de la botánica de Linneo. Por el contrario, luego de que el artista proveyera a la Biblioteca de sus primeras muestras, se abrieron los anaques para que otras personas trajeran sus propios frascos de agua. Así, se organizaron aleatoriamente, produciendo distintos significados, diferentes aguas preparadas por muchas personas. De todas ellas se mantuvo registro de los ingredientes y, en ocasiones, fotos del donante. Una vez cerrado el circuito entre productor y producto, confundidos a ambos (al hombre que prepara el agua y al hombre que está hecho de agua) el río detenido en los vasos se abre hacia otras formas

de la fluidez: el río de gente que viene a dejar sus muestras, claro, pero también al enviñ epistémico que nos lleva a conectar el río, las personas y las hojas (con sus fluidas venas, esas nervaduras que son el pequeño mapa verde de los ríos) bajo un mismo significante muy significativo: el agua.

De esta manera, Arturo crea esta serie de obras en la precisa intersección en donde la cultura y la geografía se combinan, produciéndose mutuamente para hacernos conscientes de nuestra habilidad de darle forma a los aspectos más elementales de este mundo: los ríos, las rocas, y los picos montañosos que constituyen estos territorios que nos afanamos por reclamar como propios. El proyecto de Arturo, entonces, consiste en despertar una conciencia acerca de la relación recíproca que establecemos entre nosotros y los lugares que habitamos, una relación recíproca que constituye, sin sismas, esa falsa partición naturaleza-cultura sobre la que están contruidos tantos proyectos de desarrollo estatal. Al hacernos conscientes de esta relación, la obra de Felipe Arturo se inserta en una conversación mayor acerca del impacto que nuestra especie no sólo está teniendo en Colombia, sino en la constitución geo-espacial de la Tierra.

En agosto de 2016 un grupo científico conformado por geólogos, químicos, biólogos y paleontólogos le informó a la Comisión Internacional de Estratigrafía (ICS en inglés) que habían llegado a un consenso: nuestro planeta está actualmente definido, dijeron, por el completo y absoluto dominio de la especie humana. Al pensar en todas las épocas geológicas que constituyen el suelo sobre el cual estamos sentados, la última y más corta se llama *Antropoceno*. Al intentar mantener a los ocho mil millones de habitantes de la tierra alimentados, bajo techo, vestidos, algunos de ellos con joyas, educados y entretenidos por

7. George Palacios Palacios, “El motivo de los bogas en la imaginación literaria de Jorge Isaacs y Candelario Obeso”, *Revista Escritos*, Vol. 18, Núm. 40, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2010. En: <http://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/619> (Última consulta: noviembre de 2018).

8. Ana María Ochoa Gautier, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Duke University Press, Durham, 2014.

teléfonos inteligentes, hemos devastado picos nevados, re-direccionado o desecado ríos, y emitido ingentes cantidades de gases a la atmósfera y a los océanos produciendo niveles de extinción miles de veces mayores a los que produjo el *homo sapiens* en sus primeros tanteos evolutivos, esfuerzos que lo llevaron a convertirse en los seres ingeniosos y adaptativos (nosotros) que hace 300 mil años se diseminaron desde África oriental. En todo caso, una cosa es empezar a entender que estamos transformando la tierra a una velocidad que sólo consiguió el cataclismo producido por asteroides al chocar con el planeta, hace cientos de miles de años, y otra empezar a reflexionar sobre la confluencia entre la historia de la civilización humana y los procesos geológicos que la preceden. Esta es otra invitación que Arturo nos hace: entrar al río que todos hemos ayudado a construir o destruir. Son invitaciones como la suya las que tienen el potencial para transformar las maneras en que entendemos nuestra relación con el único lugar que podemos llamar nuestra casa.

Otro ejemplo es la intervención de Arturo con *Río sombrío*. Allí Arturo nos propone algo asombroso: suspender del cielo largas y porosas mallas azules sobre las calles bogotanas, telas que seguirían el curso de los ríos que bajan de los cerros orientales a la Sabana de Bogotá. Cada diáfano pedazo de malla persigue el curso que siguieron antes los ríos de la ciudad, hoy sepultados, para recordarle a los ciudadanos no solo las quebradas y arroyuelos que circundaban el centro histórico, por ejemplo, sino que las aguas todavía están ahí, trazando un camino de tenue, pero de poderosa resistencia, tan solo algunos metros debajo del pavimento. El desarrollo urbano pudo haber canalizado y cubierto ríos como el San Francisco-Vicachá, pudo haber contaminado sus aguas y alterado su curso, pero el proceso hidrológico que define geológicamente la región continúa allí, escon-

dido de la mirada pública y sin embargo presente. La obra de Arturo nos pide que reconozcamos aquello que es tan fácil de ignorar, nos lo pide de manera llana y a la vez astuta, sin ser dogmático, que la tierra nos hace a nosotros tanto como nosotros hacemos la tierra.

En esta tensión entre las intervenciones humanas sobre el medio ambiente y los procesos elementales que continúan a pesar nuestro, es en donde su trabajo muestra su mayor importancia. Al contar la historia del viaje trasatlántico, Arturo nos devela, de una manera placentera y al mismo tiempo aterradora, nuestro lugar como sujetos móviles, que somos productivos y somos producidos por la historia. De manera diferente a buena parte del arte que se produce hoy en día, sus instalaciones, fotografías y esculturas no reproducen eslóganes ni otros materiales dogmáticos que hacen eco de sermones políticos. Por el contrario, Felipe Arturo invita a los espectadores a reflexionar acerca de cuán profundamente hemos transformado la tierra en apenas los últimos tres siglos —desde que el imperialismo encontró su violento y rentable maridaje con la industrialización— para ser testigos, en medio del asombro y el horror, de lo que significa ser humanos desde una posición que asume la humildad como un lugar para asombrarse estéticamente.

A Arturo no sólo le interesa la historia colombiana del agua. El agua desafía fronteras. En *Agua del Pacífico* el artista llena un frasco con el agua del océano Pacífico. Luego la lleva a pueblos amazónicos —peruanos y brasileros— a través de los cuales fluyó en otra época geológica, devolviendo la historia contemporánea del río y dándole preeminencia a la prehistoria geológica de la región. Desconocido por muchos, y dado a conocer por Arturo en esta exposición, es el hecho de que lo que llamamos hoy río Amazonas, en una época remota desembocaba en el

océano Pacífico, antes de que los Andes surgieran del suelo para cambiar su curso hacia el Atlántico y formar lo que hoy conocemos como la gran cuenca de América. Arturo visita diferentes lugares con su frasco lleno de agua en la mano, lo pone en frente de paisajes, vertederos de agua o habitantes de la región, para fotografiar el frasco tal como uno haría al documentar un viaje en unas vacaciones en familia. El frasco es el sujeto de la fotografía, ocupa casi el cincuenta por ciento de cada toma. En contraposición, en la cultura visual occidental, los cuerpos de agua ocupan el lugar del paisaje sobre el cual se despliegan los dramas humanos o son representados como idílicos espacios que le prestan su belleza a casas o poblados que dormitan a su lado. Pero en *Agua del Pacífico* esta relación, como la del flujo del Amazonas hacia el Atlántico, se invierte. El humilde frasco de agua, con su tapa de bronce y, en ocasiones, su nublado interior, ocupa el centro del retrato reclamando nuestra atención. De esta manera parece decirnos que lo miremos con familiaridad, no obstante con reverencia, como la que reservamos frente a aquellos que admiramos. Aquí el agua es retratada como un santo ordinario, con el amor que se le tiene a las cosas más cotidianas, que no debe pasar desapercibido sino que debe ser celebrado.

Arturo nos invita a ver el agua del océano Pacífico en sus imágenes, simultáneamente nos impele a mirar a través del frasco y entender los lugares y las gentes que habitan el trasfondo de la fotografía y que desdibuja el lente acuoso que atraviesa el agua. En cada uno de las imágenes, la sustancia del agua, sus (pre) historias y las múltiples realidades del Amazonas contemporáneo, transforman la manera en que vemos lo que yace en el segundo plano de la fotografía. Los ojos y la nariz de una joven indígena andina no desaparecen del todo cuando la vemos a través del frasco de agua. Cuando vemos

casas en proceso de ser demolidas, estas parecen reconstituirse al contacto visual del agua. El agua viajera, pero encapsulada, borra las puntiagudas esquinas del artificio, haciendo los colores menos llamativos, las líneas de perspectiva temblorosas, consiguiendo inclusive mover el eje terráqueo, poniendo el mundo patas para arriba. Así es la extraña y perversa relación que tenemos los humanos con el medio ambiente, aunque sea muy difícil ver, Arturo nos ayuda sobremedida, cuán profundamente atadas están las historias de los ríos con las historias nuestras.

Los retratos de agua de Arturo conectan, al reflejar la vocación cosmopolita del agua, las historias globales sin olvidar las violencias de la historia. En *La migración de la plantas* Arturo relata la historia colonial de América como una historia del agua. Reproduce calzadas portuguesas (a su vez productos transculturales árabes y romanos) y los hermanas con plantas americanas y africanas a través del agua: infusiones de estas plantas cambian la superficie de los mosaicos bajo la forma de charcos que se detienen y erosionan estas piedras. Las infusiones de tabaco o de flores de Jamaica que horadan los andenes portugueses, con el peso de siglos y la paciencia del “menos fuerte”, son un relato colonial del transporte de plantas que también fue un desplazamiento humano. Sí, de los ibéricos que fabricaron esos mismos pisos y los llevaron a América, pero también de los africanos que, con el conocimiento de plantas y de culturas no europeas, hicieron la mezcla dolorosa de las culturas nuevas y mestizas de América. Los charcos de aguas de plantas que albergan las calzadas no son estáticos: reflejan el cielo, esa otra corriente aérea por donde viaja el agua en forma de nube. El cielo como océano de aire vincula, al igual que la tierra que sirve de fondo del mar, a los hombres continentales bajo una misma luz, desarticulando divisiones nacionales y regionalismos.

Agua que es reflejo, agua que es memoria geológica, agua que es la historia de la colonia europea en la América tropical, agua que es conocimiento de culturas indígenas y populares, el agua en que Arturo nos permite reflejarnos da una imagen del tiempo: la historia humana es la historia del agua. En ese sentido no hay agua que no sea jugo de otra agua. El *Agua del Pacífico* que vuelve al Atlántico, vía el Amazonas, es memoria pre-humana que sirve para reconectar las poblaciones contemporáneas de esta cuenca a través del álbum familiar de sus fotografías. Heráclito lo supo al hacer del río una imagen del presente: no entramos dos veces en la misma agua. Arturo recoge esta imagen heraclitiana para revertirla: el río es el pasado, pero también es el futuro. Su obra es un volver a los ríos, devolverlos a sus antiguos cauces, pero también volver a ellos como portadores de memoria.

Biblioteca del Agua, 2011. Detalle de instalación en Biblioteca general, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2012.



· Río Urubamba



Muestra de agua proveniente de un riachuelo cerca del pueblo de Písaq, abajo el río Urubamba.

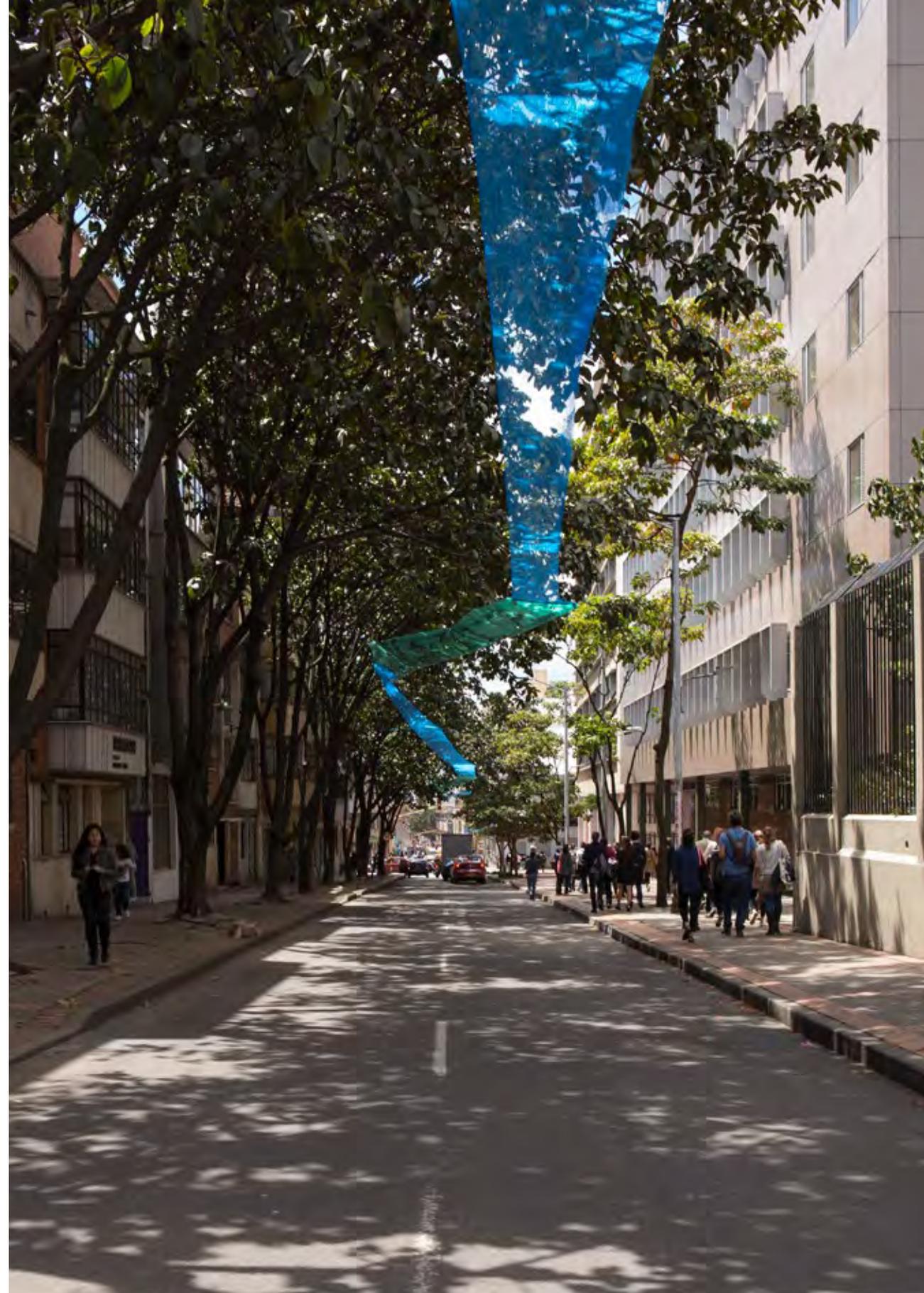
Río sombrío
2015

Instalación en espacio público de malla colgante y piezas de cemento.

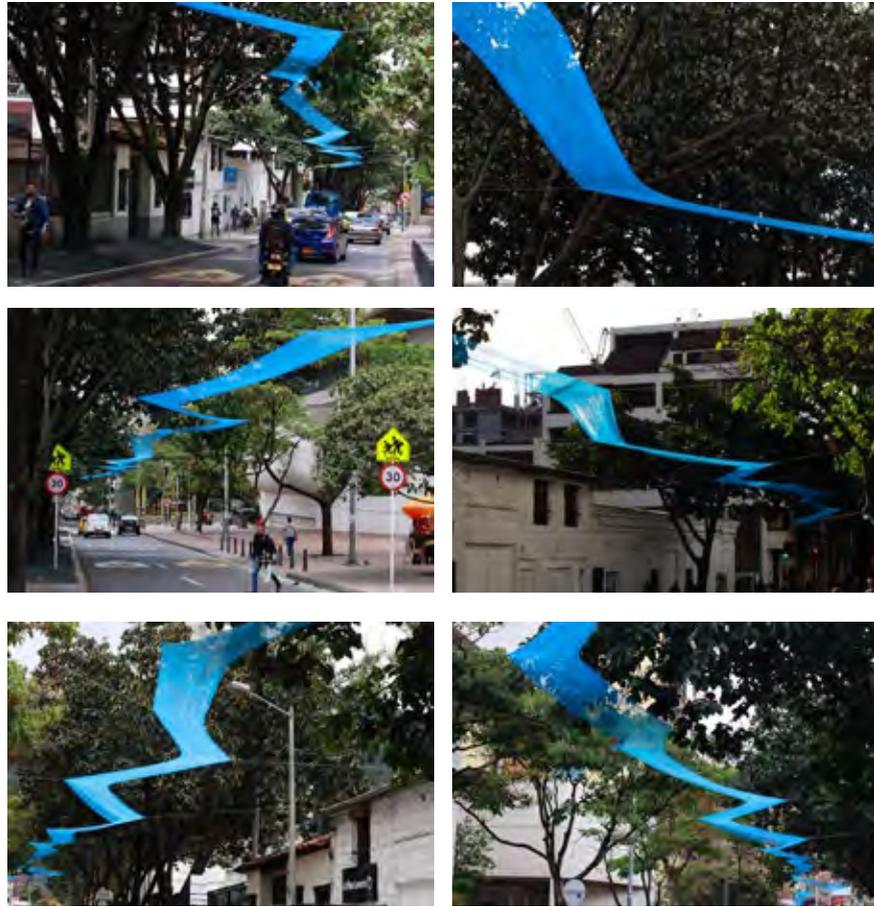
Malla colgante con tensores de nylon de pesca.
Estructura metálica y piezas de concreto fundido.
Dimensiones variables.

Río sombrío es una instalación de espacio público en la calle 22, que se realizó por primera vez en el contexto de un proyecto de intervenciones artísticas en este eje urbano e histórico de la ciudad. La primera versión dibujaba una línea en el aire recordando una antigua quebrada que circuló por donde hoy pasa la calle. En esta segunda versión, se invitó a un

taller colectivo para realizar piezas de concreto vaciado en contenedores que usamos cotidianamente para transportar agua. En este juego de relaciones entre lo lleno y lo vacío, lo líquido y lo sólido, lo contenido y lo continente, se establece un vínculo más directo entre la historia hídrica de la ciudad y nuestra experiencia cotidiana con el agua.



(Página anterior)
Río sombrío, 2015. Detalle de instalación en
CALLE22, Bogotá.



Río sombrío, 2015. Detalles de instalación, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



Río sombrío, 2015. Desarrollo de taller. Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

El río sombrío como espacio social y urbano

Por Roberto Uribe ⁹

Río *sombrío* fue la obra con la que Felipe Arturo contribuyó en el proyecto CALLE22. Este proyecto planteaba utilizar las prácticas artísticas como metodología de investigación para estudiar diferentes aspectos que operan en la construcción de lo que llamamos espacio público. Es por ello que la manera de aproximarme a esta obra es desde el punto de vista de arquitecto interesado en la posibilidades que tiene el arte como metodología y herramienta de cons-

trucción de espacio social y el espacio urbano¹⁰.

Al igual que muchos cuerpos de agua a lo largo y ancho de la Sabana de Bogotá, la quebrada de las Nieves corría (y corre aún debajo de la calle 22) en sentido oriente occidente, siguiendo la pendiente de los cerros Orientales y al igual que otros ríos, su cauce dejó una huella en el trazado urbano de la ciudad y hoy, a pesar de no ser visible, su huella

9. Versión del texto publicado originalmente en revista Proyectos 20 (IDEAS), Universidad de los Andes, Bogotá, agosto 2018. En: https://arqdis.uniandes.edu.co/?uniandes_pub=revista-proyectos-20-ideas-espacio-social (Última consulta: noviembre de 2018).

10. Este texto tiene como referente el análisis que hace Manuel Delgado sobre el concepto de espacio público en "El espacio público como Representación. Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre". Oporto, mayo 2013. En: http://www.oasrn.org/pdf_upload/el_espacio_publico.pdf (Última consulta: noviembre de 2018).



Río sombrío, 2015. Detalle de instalación en CALLE22, Bogotá.

sigue presente en el espacio público del Centro Histórico. Esta ausencia es la que Felipe Arturo rescata, al tejerla con una tela desde la Quinta de Bolívar hasta la Carrera Séptima a lo largo de más de un kilómetro. Más allá de traer de vuelta el desaparecido río son muchos los aspectos que esta obra desentierra. *Río sombrío* logra entretrejer algunos mecanismos en que opera el espacio público.

La producción y el montaje de una intervención artística en espacio público abarca un aspecto que la obra de arte puede obviar o dejar en un segundo plano en la galerías de arte y en las salas de museos, y es el contexto que en el espacio público imponen la historia misma del lugar y el público que estará en contacto con ella, que en su mayoría no será el mismo que frecuenta los espacios del arte. Es por esto que para un artista el espacio público se presenta como un reto en el que hay muy poco lugar a errores.

Dentro de la multiplicidad de dimensiones que plantearon las diferentes obras realizadas para CALLE22 sólo nos concentraremos en dos aspectos que son el de espacio social y espacio urbano,

tomando prestados estos conceptos de la obra de Henri Lefebvre, que fue guía importante desde el comienzo para este proyecto. Busco con este texto mirar la intervención de Arturo como una herramienta de laboratorio en la que se ponen a prueba y/o ilustran conceptos con los que se suele hablar, desde la teoría, sobre estos dos tipos de espacios.

Espacio social

El espacio social está compuesto por tres partes que se entrelazan entre sí, que son la práctica espacial, los espacios de representación y la representación del espacio. *Río sombrío* se involucra y trabaja sobre cada una de estas partes que conforman el espacio social en Lefebvre.

La práctica espacial o espacio percibido es donde se desarrolla la vida cotidiana y tiene dos componentes importantes que son lugar y tiempo. Respecto al primero hay dos dimensiones que se desarrollan en la pieza en cuestión. Por una parte está el difícil pero acertado emplazamiento para la obra que es el espacio aéreo de la vía misma. Con esto se genera una tensión entre la sombra proyectada en el pavimento y otra menos

Río sombrío, 2015. Detalles de instalación en CALLE22, Bogotá.

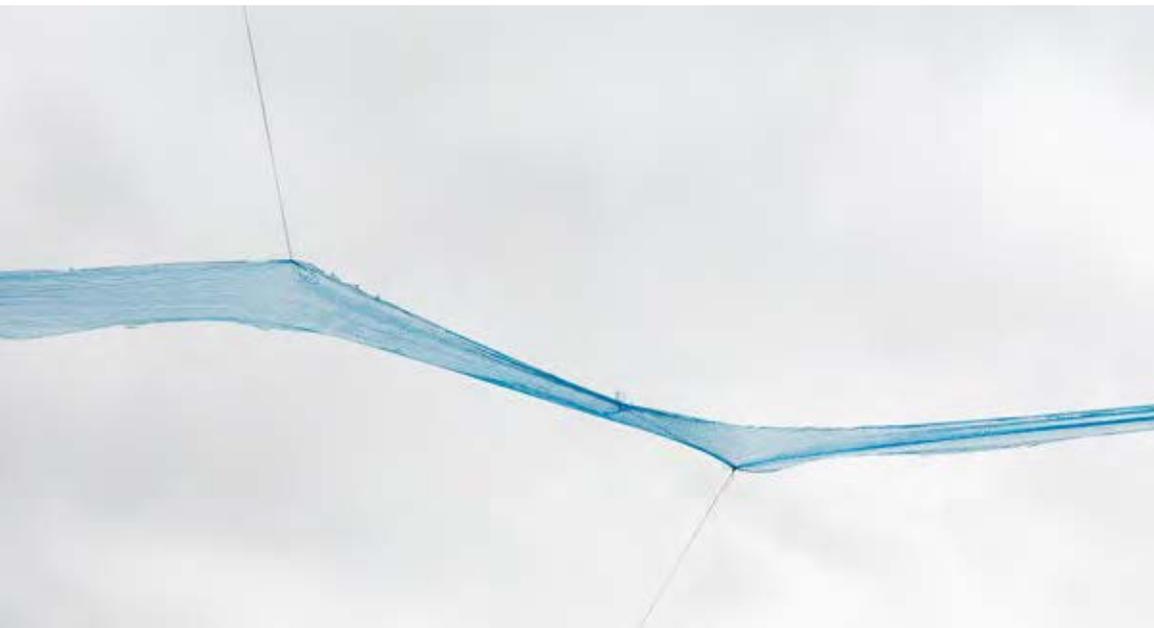


visible, pero referida en su título y es la que hay entre el pavimento y el cauce de la quebrada de las Nieves. Por otra parte la polisombra azul de la que está hecha la obra va "cociendo" las diferentes y muy disímiles cuadras que recorre a su paso, vinculando barrios, usos, edificios históricos que hoy poco o nada parecerían relacionarse entre sí.

Este desarrollo del "lugar" a lo largo de la calle trae consigo el otro aspecto de espacio percibido, y es el de tiempo. En *Río sombrío* podríamos decir que este aspecto adquiere varias dimensiones, una es el tiempo que lleva recorrer la obra, algo que puede hacerse en cualquier sentido, es decir, subiendo la calle cuesta arriba o cuesta abajo. También la manera de acceso a la calle, que puede ser en cualquier punto sobre las carreras que atraviesan la 22, lo que determinará una diferente longitud en su recorrido para cada visitante. La otra dimensión de tiempo es la de tiempo de duración de la pieza en el lugar, que en el caso de su montaje para CALLE22 fue de 5 días. Hay además un tercer tipo de tiempo que sería el histórico. La variedad de edificios de valor histórico que están sobre la calle 22 van desde la Quinta de Bolívar, pasando por la calle de los teatros, las universidades y diferentes construccio-

nes de vivienda hechas en diferentes periodos que hacen de la calle una colcha de periodos arquitectónicos de Bogotá. Por último cabría el tiempo que hace referencia a la memoria tanto en el río que recuerda la obra misma y aquella que queda grabada en el recuerdo del público que la ve y la recorre durante la muestra.

Luego tenemos los espacios de representación o espacio vivido, que es aquel que obedece al mundo de los símbolos. En este se sobreponen sistemas simbólicos complejos que se codifican y se convierten de esta manera en refugios para imágenes e imaginarios urbanos. A este respecto hay algo que Felipe Arturo trabaja de manera muy sencilla pero contundente y es a través de la escogencia del material, la polisombra. Este material suele ser usado para cubrir las fachadas de los edificios mientras se encuentran en obra, para proteger a los transeúntes del material que pueda caer de manera accidental a la calle. Esta tela se ha convertido en los últimos años en un material muy común para los bogotanos, que han visto gracias al repunte económico de los últimos años una gran cantidad de nuevos edificios. Arturo hace referencia a estos cambios físicos que ocurren actualmente, pero



también a aquellos que ya se dieron y que han marcado de manera definitiva el paisaje de Bogotá. Estos cambios que pueden ser unos más evidentes que otros, traen consigo nuevos aspectos no tan evidentes.

En estos dos tipos de espacios se entrelaza un tercero, para conformar juntos el espacio social, y este es la representación del espacio. También referido como espacio concebido es, dentro de la trilogía, el que intenta imponerse siempre sobre los otros dos. Este espacio está vinculado a las relaciones de poder y de producción, intentando establecer nuevos usos y códigos sobre el espacio público. Este espacio que suele ser manejado por planificadores tecnócratas, arquitectos, urbanistas, diseñadores y administrativos tiende a ser el espacio del poder político.

Para realizar *Río sombrío* fue necesario "negociar" este espacio, lo que permitió no solo obtener los permisos para un montaje más adecuado y seguro, sino también desenterrar algunas fuerzas que a simple vista no están presentes. Es así como tramitando y gestionando el montaje para *Río sombrío* aprendemos que aunque si bien el uso del espacio aéreo de la calle es administrado por el Distrito, es una empresa privada (Codensa) quien tiene a cargo, desde hace años, la infraestructura de alumbrado público, como los postes de la luz y lámparas de algunas (que no de todas) las calles en el Centro. Algo que llevó al proyecto a conseguir algunos de sus objetivos, como ver si las teorías urbanas de Lefebvre son ciertas o pueden ser entendidas en campo:

...La noción "operatoria" de clasificación y ordenamiento gobierna el espacio entero, del espacio privado al espacio público, del mobiliario

a la clasificación espacial. Sirve ostensiblemente a la homogeneidad global, es decir al poder. De hecho, esta capacidad operatoria alinea el espacio "público" sobre el espacio privado, el de la clase o fricción de la clase hegemónica, la que detenta y mantiene a más alto nivel la propiedad privada del suelo y de los otros medios de producción. Aparentemente solo lo privado se organiza bajo el primado de lo público. En realidad se instaura lo contrario. El espacio entero es tratado a partir del modelo de empresa privada, de la propiedad privada.¹¹

La importancia que tienen entonces obras hechas sobre el espacio público como *Río sombrío* es su capacidad de negociar este lugar con sus poderes, para que esas narrativas e historias olvidadas, desaparecidas o desplazadas encuentren umbrales donde las conectan con lo cotidiano. La obra de arte en el espacio público lo acentúa como un escenario y un producto de las relaciones que se establecen entre diferentes realidades, a partir de una comunicación que puede estar a su vez marcada por el conflicto. Al actuar en estos intersticios entre poderes que rigen el espacio público, hace necesariamente referencia a sus potencialidades y posibilidades, en otras palabras, crea espacios urbanos.

Espacio urbano

Hasta ahora se ha comentado la manera en que *Río sombrío* responde a un lugar y a ciertas características propias de la calle 22 en el centro de Bogotá, pero tiene una dimensión más amplia, aquella que trasciende su espacio y lugar físicos. El espacio urbano tal y como lo plantea Lefebvre no requiere por fuerza ser físico y tangible, pues encuentra en su poten-

cialidad un sitio donde existir. El espacio urbano es un lenguaje antes que una palabra, que una morfología, que un dato o una medida. La imagen de una tela que vuela y que de manera poética muestra la posibilidad de tener en medio del Centro de Bogotá un río, que seguramente todavía hoy (ya canalizado) existe bajo la calzada de la calle 22, consigue yuxtaponer temporalmente diferentes realidades y elevar su potencialidad.

La tela logra "volar" apoyándose en los árboles, postes y fachadas donde nos fue permitido asentarla. Así, esta escultura no toca sólo el tema del río, es la secuencia de los objetos y encuentros que establece a su paso. Es así como los elementos que han sido puestos y que existen en el espacio del río desaparecido en nombre del progreso, son por así decirlo *trocados* y apropiados para que Arturo pueda, por cinco días, imponer su visión sobre este paisaje.

Y es que el uso de los espacios que provee la ciudad no se limita, en *Río sombrío*, a la 22. Felipe Arturo convoca (en septiembre de 2015) a un "cosetón" público, invitando a personas del barrio y estudiantes de las universidades que quedan a lo largo de la calle, a que se sumen para coser los más de mil metros de largo que tiene la tela. De esta manera la plaza que queda frente a la Universidad Jorge Tadeo Lozano es utilizada por los ciudadanos como taller de artes, un lugar donde las obras no sólo se hacen para la calle, sino se hacen en la calle misma.

Lo urbano, al mismo tiempo que lugar de encuentro, convergencia de comunicaciones e informaciones, se convierte en lo que siempre fue: lugar de deseo, desequilibrio permanente,

sede de la disolución de normalidades y presiones, momento de lo lúdico y lo imprevisible.¹²

Río sombrío antes que ser una obra a la que le corresponde una imagen, está conformada con simultaneidad de ellas; es la tela que le sirve de bastidor a la ciudad, usa los edificios de telón de fondo para el "teatro espontáneo" del Centro, por donde se pasea, es el fantasma del río desaparecido y una copia de la calle que sigue. *Río sombrío* hace parte ya de la memoria de esta calle bogotana, aunque ya no esté presente de manera física sobre la 22, como idea de paisaje ya obedece al espacio y al lenguaje de lo urbano.

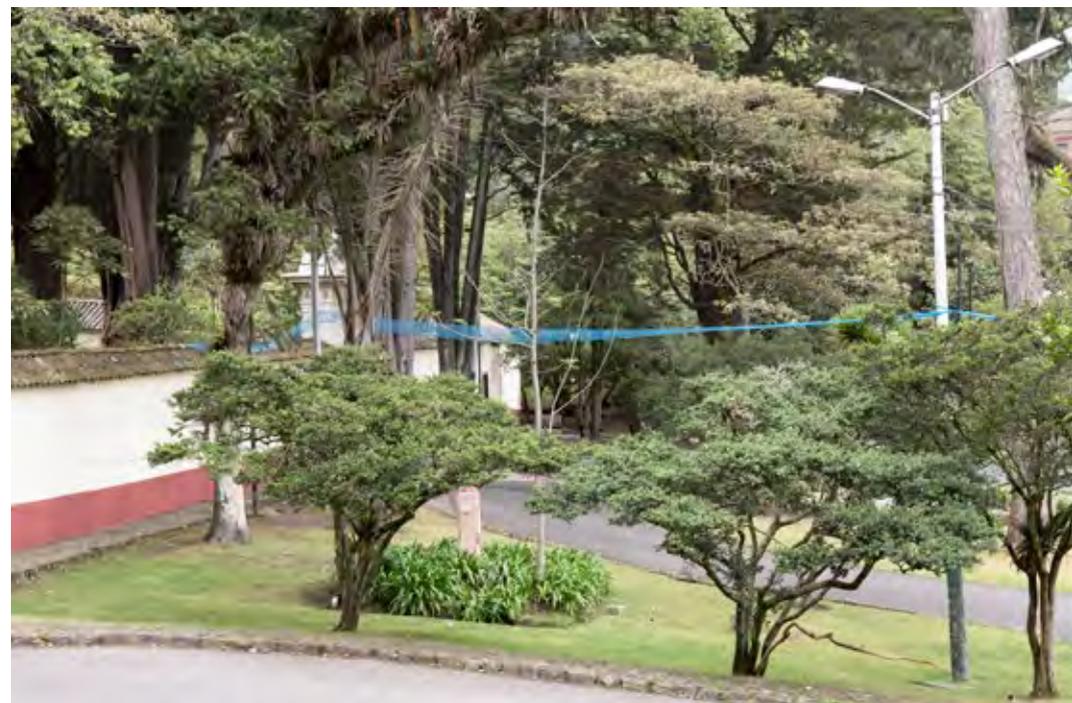
11. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Barcelona, 1974, p. 433.

12. Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, Península, Barcelona, 1978.



Río sombrío, 2015. Detalle de instalación, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

Río sombrío, 2015. Detalle de instalación en CALLE22, Bogotá.



· Teatro Amazonas, Manaus



Muestra de agua proveniente de la cordillera de los Andes en la plaza de San Sebastián en Manaus, Brasil, atrás el teatro de la ópera.

Trópico entrópico

2013

Patrón de piso con azúcar blanca y azúcar morena.

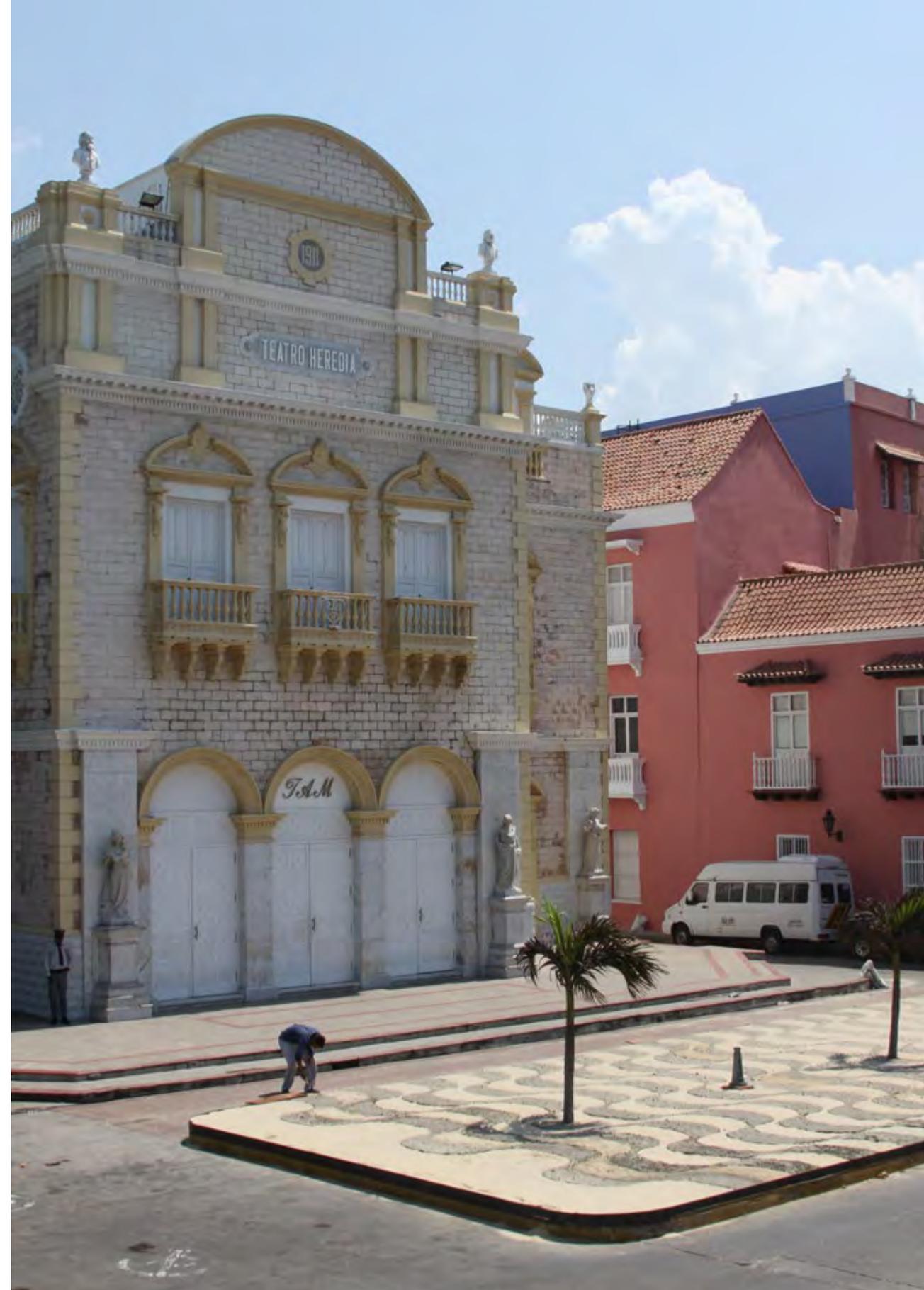
Azúcar blanca, azúcar morena y moldes de metal.

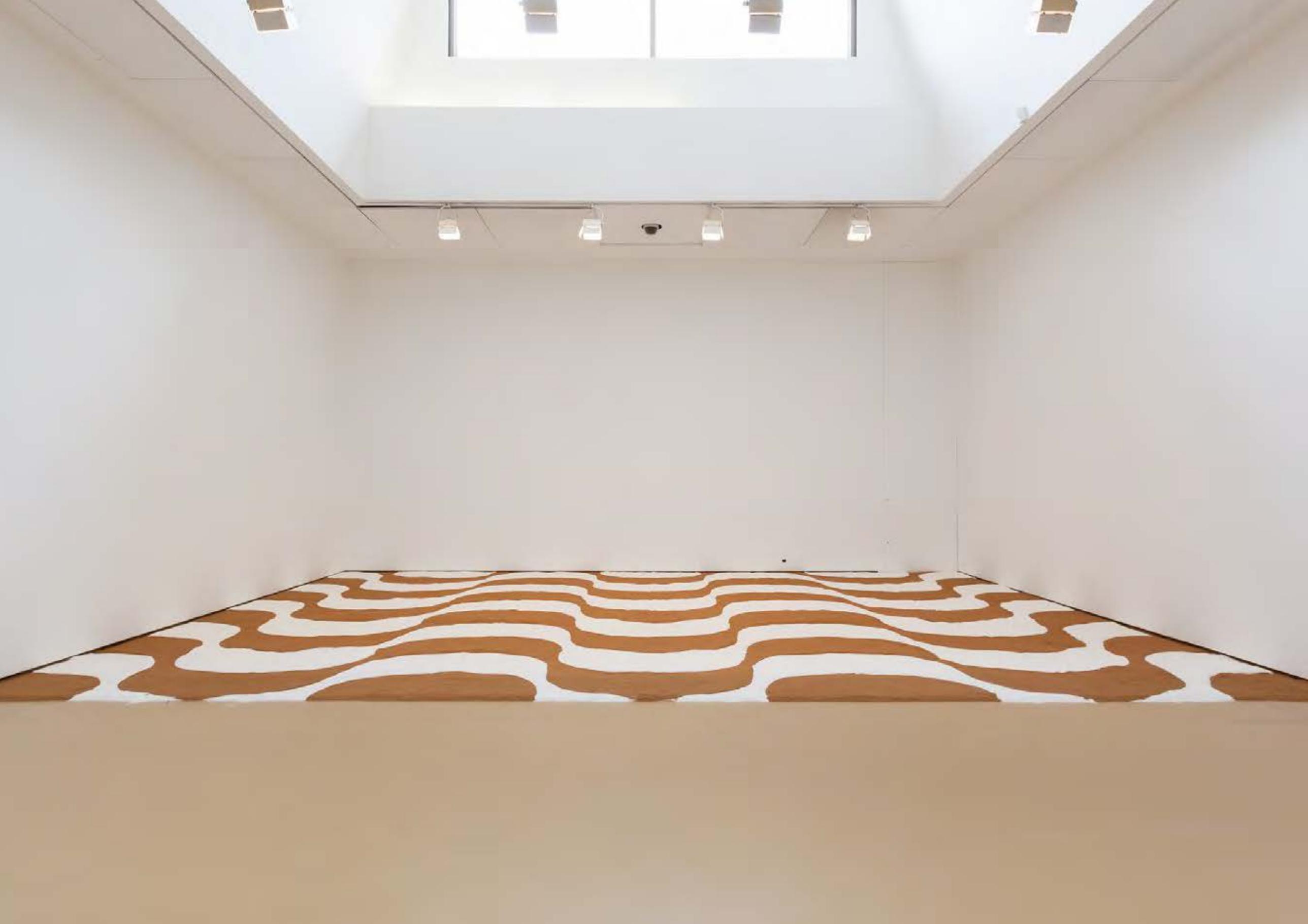
Dimensiones iniciales: 780 x 612 cm.

Instalación en el segundo piso del Museo de Artes Visuales (MAV).

Esta instalación surgió del encuentro de una plaza en el centro de Manaus, Brasil, construida en el siglo XIX y enmarcada en la economía del caucho, cuyo piso reproduce el diseño de la Praça de Rossio en Lisboa, Portugal, construida algunas décadas atrás. En Manaus se utiliza este patrón gráfico para conmemorar el encuentro del Río Negro con el Río Amazonas (Solimões) a través de un diseño ondulatorio de franjas negras y blancas realizado con mosaico de piedras. Paradójicamente este diseño, con una

larga historia colonial, se ha diseminado como un gesto modernista, tanto en el malecón de Copacabana de Rio de Janeiro, bajo el diseño de Roberto Burle Marx, como en el resto del continente en forma de baldosas y logas de concreto en ciudades como Cali, Nueva York, Lima o Bogotá. En la instalación se mezclan simbólicamente la historia del caucho con la historia del azúcar, asumiendo procesos de colonización y de mestizaje, enmarcados en esas economías, como un lento proceso de entropía cultural.





(Página 105)
Trópico entrópico, 2013. Instalación en Plaza de la Merced, Primera Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, 2014.

(Página 106 y 107)
Trópico entrópico, 2013. Instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



Proceso e instalación en lugar a dudas, Cali, 2013. Proceso en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

(Página 110)
Trópico entrópico, 2013. Detalle de instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



Proceso e instalación en lugar a dudas, Cali, 2013. Proceso en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



Entrevista con Iván Tovar¹³

Primero me gustaría que definieras lo que has realizado en la sala de exhibición, explicarlo en palabras.

Trópico entrópico es una piscina panda de azúcar morena y azúcar blanca, a modo de suelo, que reconstruye un diseño de piso portugués, conocido como la *calçada portuguesa*. Este diseño consiste en dos franjas de ondas, una clara y otra oscura, que se intercalan produciendo un efecto óptico que transforma la percepción del espacio. El patrón gráfico ha sido apropiado en algunas ciudades americanas en distintos momentos de la historia. La manera como este diseño europeo fue importado para conmemorar distintos fenómenos naturales del continente americano, en general relacionados con

el agua ha sido muy interesante para mí. Este piso de azúcar puede ser intervenido por el público y en consecuencia las dos azúcares pueden mezclarse hasta formar una masa más o menos homogénea. Lo que iniciaba siendo un diseño definido por mí se iba transformando colectivamente, hasta perder un sentido de reconocimiento.

Después de tu experiencia de construir esta obra en Cali, ¿qué sensación te dejó el sentido de la entropía local?

Hasta donde he podido establecer, la primera vez que este piso fue reconstruido en América fue en Manaos a finales del siglo XIX, justo al frente del famoso Teatro Amazonas, como plaza princi-

13. Entrevista publicada digitalmente por *lugar a dudas*, Cali, junio de 2013. En: http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/exhibiciones/2013_06_sala_felipearturo.pdf (Última consulta: noviembre de 2018).

pal de la naciente ciudad cauchera. En ese entonces este diseño les permitió a los caucheros recordar en la ciudad el encuentro entre el río Amazonas (o Solimões) con el río Negro, que a unos kilómetros de Manaus se juntan sin mezclarse, produciendo un río de dos colores (crema y negro). En el siglo XX, Roberto Burle Marx usó este mismo diseño para el malecón de Copacabana en Rio de Janeiro, esta vez las ondas entraban en diálogo con el oleaje del mar. A partir de entonces, este diseño se ha replicado en muchas ciudades y en muchos formatos. Recuerdo especialmente un diseño de baldosa que vi en Pisco, Perú, o un diseño moderno en losas de concreto en el centro de Bogotá. Cuando estaba realizando el proyecto en Cali, muchas personas me hablaron de un fragmento de este mismo diseño que sobrevivió en uno de los puentes sobre el río Cali.

Creo que el proyecto se ajustó de muchas maneras a *lugar a dudas* y al público que lo vio y me siento muy alegre de haber podido realizarlo justo en esa sala, en esa ciudad. Me sorprendió mucho el día de la inauguración, cuando una de las asistentes reconoció la marca del azúcar que habíamos usado por el olor de la misma. Aunque en un principio yo no había pensado este proyecto para Cali, creo que la cultura del azúcar, así como cierto espíritu tropical-moderno, crearon una red de posibles conexiones entre la ciudad y mi trabajo. Mucha gente pudo participar de la obra a muchos niveles, desde el deseo de pisar y mezclar las azúcares, hasta establecer relaciones históricas con otras ciudades y otros territorios. Para mí la obra tiene un sentido muy fuerte del despilfarro, de disponer en el suelo 1200 libras de azúcar y no usarlas para el consumo humano, sino por el contrario dejar perder todo ese producto y posibilitar que la gente lo apropie para el juego, para el pensamiento o para saciar un deseo de gasto. En ese sentido para mí el proyecto se conecta muy fuertemente con el

deseo y la historia, echar por el piso el azúcar es como darle la vuelta a la historia, transformar lo que supuestamente nosotros debemos hacer (producir azúcar y consumirla) y crear un espacio colectivo de goce, de juego y de pensamiento, con eso mismo que hemos adquirido históricamente. Ese sentido de desperdicio es muy importante en este trabajo porque permite transformar simbólicamente un patrón histórico.

¿Cuándo hablas de una masa en proceso de homogeneización a qué te refieres?

En la entropía, definida en la segunda ley de la termodinámica, se propone que la energía se dispersa más fácilmente de lo que se concentra. Los procesos entrópicos, tanto naturales como producidos por el hombre, hacen que sistemas cerrados se quiebren produciendo estados irreversibles como son el enfriamiento de un hielo o la dispersión térmica del sol. Uno de los ejemplos básicos para explicar la entropía, que escribe Robert Smithson, es el de imaginar la mezcla de un cubo de arena blanca con un cubo de arena negra, el resultado será una mezcla irreversible pues es altamente improbable que los granos de arena puedan separarse de nuevo y volver a su estado original. La entropía como concepto ha sido aplicada a distintas disciplinas para producir tanto teorías económicas como para informar prácticas artísticas, siendo Smithson, el más célebre de los entrópicos. Este proyecto propone pensar la colonización en el continente americano como un lento proceso de entropía cultural, en este proceso, influencias culturales divergentes se han ido mezclando hasta producir una masa en proceso de homogeneización que llamamos Latinoamérica. Mi idea es tomar este proceso realizado por Smithson en lugares apartados y darle un lugar específico, dislocar la entropía de su sentido abstracto, físico, casi mental a uno social e histórico.



Trópico entrópico, 2013. Detalle de instalación en Plaza de la Merced, Primera Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, 2014.

Cuando hablo de una masa en proceso de homogeneización, pienso en una cultura como la nuestra que está influenciada por muchas otras, algunas más visibles y otras más sutiles, en donde esos matices, esas lenguas, van perdiendo su singularidad para agruparse en una especie de cultura que todos manejamos y que todos entendemos a un nivel muy básico. Un ejemplo más ilustrativo es el de la selva y el monocultivo: en una hectárea de selva hay millones de especies vegetales y animales y de pronto esa hectárea desaparece para sembrar una única especie a la cual se asocian algunos pocos bichos, como sucede con los grandes cultivos de azúcar. Siguiendo la analogía se podría decir que nos estamos volviendo un monocultivo cultural.

¿No te parece que el proceso de colonización es quizás cada vez más heterogéneo?

Sí y no. Lo interesante de nuestra historia es que cada proceso de colonización deriva en una cultura única y divergente, la cultura del cauchero peruano fue muy diferente de la del cauchero brasilero (el siringuero), así como el cocalero boliviano es muy diferente del cocalero colombiano. Me acuerdo mucho de las telenovelas de mi infancia: *La vorágine*, *Azúcar*, *Café con aroma de mujer*, en la que cada región-producto implica todo un mundo con sus propios términos, músicas y maneras. El icono de Juan Valdez: un bigotón, un burro y un costal, por ejemplo, intenta esquematizar una imagen nacional a partir de un producto que se produce en una montaña, se empaca en un costal y se transporta en una mula, sin embargo, ningún colombiano que yo conozca se reconoce en ese personaje. Las economías de extracción formalizan y modulan el mundo en costales, guacales y contenedores; sin embargo, lo que a mí me ha interesado es cómo en cada lugar se construye una nueva cultura con esos materiales recibidos y estos elementos se

apropian y resignifican para resolver problemas del día a día. En Cusco vi alguna vez un señor mayor que adaptó un guacal de plástico como mochila.

Es muy interesante la forma como tu trabajo parte de una manifestación de arquitectura urbana, ¿podrías hablarnos un poco acerca del desarrollo de estos señalamientos?

En mi trabajo uso mucho la idea de reconstrucción, que no es ni una representación ni una presentación. Para mí es muy importante la idea de maqueta, que es una manera de rehacer una cosa en otra, transformando su escala y su materialidad, pero sin querer representarla, más bien reconstruirla. En arquitectura se trabaja con maquetas porque permiten entender las proporciones de un espacio y producir la sensación espacial de un edificio, de un objeto o de un territorio. Muchas veces las maquetas no son la versión final de una idea del espacio, sino una herramienta de trabajo y de transformación del mismo, en donde el espacio va cobrando su forma a medida que la maqueta se va alterando y se van removiendo o adicionando partes. Así que reconstruir el piso de la *calçada portuguesa*, es como hacer una maqueta a escala 1:1, pero en la que la participación de la gente permite rehacer este espacio y transformarlo, como si todos fuéramos los arquitectos de este piso de azúcar. Al hacer esta reconstrucción no sabemos cuál es el original, ¿una plaza en Lisboa? ¿el piso de Rio de Janeiro? ¿Una plaza de Manaus? ¿un puente de Cali? ¿Qué posible relación nos está indicando ese patrón gráfico entre estos lugares?

¿Cómo fue el proceso de construcción de esta obra?

La obra funciona como una especie de fundición seca, es decir que se crea a partir de derramar un sólido que tiene un comportamiento similar al de un líquido,

como sucede con el azúcar en grano. Se usó un molde metálico, que a manera de molde de pastelería, permite un levantamiento de las ondas del patrón gráfico. El proceso es muy parecido al de hacer galletas, pero a una escala arquitectónica: al retirar el molde, el azúcar recuerda la forma del molde mientras exista una superficie que contenga su volumen, como en un estanque de agua. Lo interesante es que al retirar el molde es el azúcar blanca la que contiene la forma del azúcar morena y viceversa, construyendo un estado de frágil equilibrio. Este estado puede ser quebrado, como efectivamente ocurrió, con la participación del público, al pisar, caminar y manipular la obra. Al final todo el empuje del azúcar se sostuvo con una lámina de vidrio, que permite ver el alto del volumen desde la entrada de la sala.

Háblanos acerca de tu forma de interpretar el espacio, de actuar bajo las condiciones de un espacio específico.

Creo que proyectos como *Trópico entrópico* están transformando mi forma de entender y actuar en el espacio como artista. Durante años he respondido al espacio desde lo específico, es decir a las connotaciones históricas, arquitectónicas, políticas, económicas de un espacio, de un lugar. El ver a la gente interactuando con la pieza y transformando el equilibrio entre las azúcares me hace pensar más en el grano y menos en el azúcar. Lo que pasó con la pieza me saca un poco de una revisión nostálgica de la historia, de los procesos de colonización, de las especificidades de la sala y la arquitectura de la misma, de la casa de *lugar a dudas* y me hace pensar en la estructura interna de las cosas, en la configuración de los volúmenes y su orden azaroso, escurrido e impredecible. No sé si lo comprendo del todo en este momento, pero creo que este trabajo me lleva a ver las cosas de un modo distinto, todavía no se hacía dónde me está dirigiendo la experiencia de esta obra.

¿Qué proyectos tienes para el futuro?

En estos momentos trabajo en el proyecto para el próximo 43 Salón (Inter) Nacional de Artistas que se llevará a cabo en Medellín. En ese proyecto, llamado *La historia colonial del caucho*, 2007-2013, también trabajo con un patrón gráfico que se transforma colectivamente, en este caso el patrón responde a las huellas de borradores y monedas a manera de fichas de un tablero en blanco y negro. El tablero se realiza con pintura blanca (*liquid paper*) y lápiz y las fichas al jugar pueden ir borrando y raspando el tablero. Es decir, el tablero crea un territorio simbólico que para jugarse, necesariamente erosiona el grafismo de su superficie. Para mí esa es la dinámica de las economías de extracción, como la del caucho o el azúcar, la interacción entre el capital y las materias primas generan una dinámica de erosión cultural, produciendo, tal vez, una nueva cultura del colono.

Finalmente, ¿te gustaría agregar algo?

Siguiendo a distancia el desarrollo de *Trópico entrópico en lugar a dudas* me sorprendieron dos cosas. La primera es que nunca aparecieron las hormigas ni los ratones para comerse el azúcar. En cambio apareció la gente. Esa geometría tan definida, tan clara y moderna que proponían las ondas se fue desdibujando poco a poco de manera inesperada y fragmentada, grano por grano, produciendo vetas y manchones en una masa espacial, única, indefinible. Todo esto sucedió gracias a la participación de los visitantes, al juego y la sorpresa y la manera como los visitantes asumieron la pieza transformándola con su presencia. Fue como ver una posible disolución de la geometría colonial y moderna.



Trópico entrópico, 2013. Detalle de instalación en Plaza de la Merced. Primera Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, 2014.

Entrevista con Juan Cárdenas¹⁴

En tu trabajo parece desplegarse un doble movimiento: por un lado aparecen estos patrones geométricos que hacen reverberar toda la tradición de la abstracción y el arte concreto latinoamericano (esa idea de modernidad local tan problemática) y, por otro, está la cuestión de los materiales, siempre asociados a una historia de explotación colonial. ¿Podrías contarnos qué es lo que se juega allí?

En estos proyectos de pisos transformables he venido trabajando con la idea de patrón (gráfico, colonial, psicoanalítico, histórico) y sobre todo en el arte como una posibilidad de disolver simbólicamente esos patrones. Los diseños que he

utilizado siempre cuentan la historia de patrones gráficos que se desarrollaron en la península ibérica a partir de influencias romanas e islámicas y que después viajaron a América dentro de procesos coloniales, para ser finalmente apropiados dentro de movimientos modernistas en el siglo XX. El ejemplo paradigmático de estos patrones gráficos es el utilizado en el malecón de Copacabana por Roberto Burle Marx, que a su vez es precedido por el diseño de piso de una plaza en Manaus, construida en el siglo XIX en tiempos del caucho y por la Plaza de Rossio en Lisboa. Una interpretación común de los movimientos modernistas (abstractos) en América es justamente que buscaban marcar una separación

14. Entrevista publicada originalmente en el catálogo de Acoragado Patacón, exposición colectiva realizada en el edificio de la Tabacalera de Madrid, España, 2015.

con la historia colonial y europea, sin embargo el instrumento geométrico y óptico nos conecta directamente con una Europa arcaica.

En este punto tengo que dar crédito a dos trabajos, por un lado *Grano* (1980) de Miguel Ángel Rojas y por el otro lado *Earth Room* (1977) de Walter De Maria. En el caso de la versión original de *Grano*, había una gallina en la sala del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en que se instaló la obra, que iba deshaciendo a lo largo de la exposición el diseño de piso hecho por Rojas con pigmentos minerales; a pesar de la fuerza de este sujeto destructor (constructor) de la pieza, el elemento gallina desapareció de versiones posteriores de la obra, haciendo de *Grano* una obra contemplativa, como lo fue cuando pude verla en la Luis Ángel Arango, en la exposición de Rojas en el 2008, en Bogotá. En el caso de *Earth Room*, alguna vez pude visitar la instalación en Nueva York fuera de horas y pude caminar por el piso de tierra, lo que fue una experiencia muy significativa porque me permitió realizar una especie de profanación personal del minimalismo. Estas dos experiencias con esos trabajos me han dado la oportunidad de reincorporar esta posibilidad de disolver y habitar la obra, que pienso son los aspectos más importantes de mi aporte en estos procesos.

Por otro lado me interesa la idea de geometría no en un sentido estético, sino en uno económico, por ejemplo en la idea de (mono) cultivo como un criterio de eficiencia ejercida sobre un territorio. Estos pisos intentan ser al tiempo vistas aéreas y a nivel de un territorio modificado. Lo geométrico, abstracto o concreto en estas piezas son señuelos que anteceden la obra y en realidad la pieza se realiza cuando esa geometría predeterminada se transforma y se reconfigura colectivamente de manera imprevisible.

Al menos desde las experiencias del concretismo y el cinetismo en América Latina, lo arquitectónico parece representar una dimensión más de ese campo expandido de la experiencia plástica. ¿Qué papel juega para ti, dado que tienes formación como arquitecto y en vista de que todas tus obras de alguna manera invitan a una cierta idea de uso espacial?

Mi proceso con la arquitectura ha sido muy lento y poco a poco voy entendiendo por dónde se va moviendo. En mis primeros trabajos intenté incorporar la idea de una arquitectura temporal, instantánea, cambiante, después he intentado incorporar una especie de narrativa dentro de los materiales que constituyen esa arquitectura del tiempo. Es decir, incorporar materiales que en sí mismos son la consecuencia de un proceso económico-histórico y que se convierten en vehículos narrativos de su propia historia de producción. En el proyecto de Tabacalera, por ejemplo, se usará tabaco para construir los restos de un piso que no sólo habla de la historia y actividad extraviada del edificio, sino de la migración de las plantas, de su ubicuidad y deslocalización hoy en día. En este sentido de escultura (arquitectura) expandida, se lleva a un nivel participativo, en donde la obra literalmente se expande bajo la acción de los visitantes, quienes incluso se la llevan voluntaria o involuntariamente en sus pies.



Trópico entrópico, 2013. Visitante en la instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



(Página anterior)
Trópico entrópico, 2013. Instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



Trópico entrópico, 2013. Detalle de instalación en Plaza de la Merced, Primera Biental Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, 2014.



Trópico entrópico, 2013. Visitante en la instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

Trópico entrópico, 2013. Detalle de instalación en Plaza de la Merced, Primera Biental Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, 2014.



· Manaus



Imagen de un puesto de venta ambulante, amarrado después de cerrar, en una calle cercana al puerto de Manaus sobre el río Amazonas.

Umisha

2008-2017

Video y 5 esculturas.

Video DV: 6.06 min.

Esculturas: 56 x 40 x 290 cm; 40 x 35 x 240 cm; 30 x 52 x 210 cm;
40 x 179 x 180 cm; 42 x 56 x 300 cm.

Reproducciones sucesivas en la pantalla de video de la Plaza Jorge Tadeo Lozano.

Instalación de 5 esculturas sobre la carrera 4.

Umisha es un video realizado en Iquitos, Perú, que registra la producción y el tránsito de una estructura adaptable, de un medio de transporte terrestre a un medio de transporte fluvial. La estructura está basada en los muebles amazónicos construidos a partir de cables de plástico tensados sobre esqueletos de varilla metálica. Esta estructura permite producir

un cuerpo translúcido que genera un juego óptico en relación al paisaje en movimiento, relocalizando principios del arte abstracto en un contexto específico, el de una ciudad anfibia como Iquitos. Además del video, se exponen cinco reproducciones de esta estructura como esculturas públicas portátiles.



(Página anterior)
Umisha, 2008. Fotografía digital, Iquitos.



Umisha, 2008-2017. Instalación en Calle 22. Premio Luis Caballero, Bogotá.





Umisha, 2008. Fotografías digitales, Iquitos.



(Página siguiente)
Umisha, 2008-2017. Proceso de producción. Premio
Luis Caballero, Bogotá.



· Santarém



Agua proveniente del alto Rio Negro llevada hasta la ciudad de Santarém. El lugar es un parque, cercano a una estación de buses, con mobiliario de cemento y una mesa con un tablero de ajedrez dibujado en la superficie.

La historia colonial del caucho

2011-2017

Instalación con 6 tableros de juego para borradores y monedas

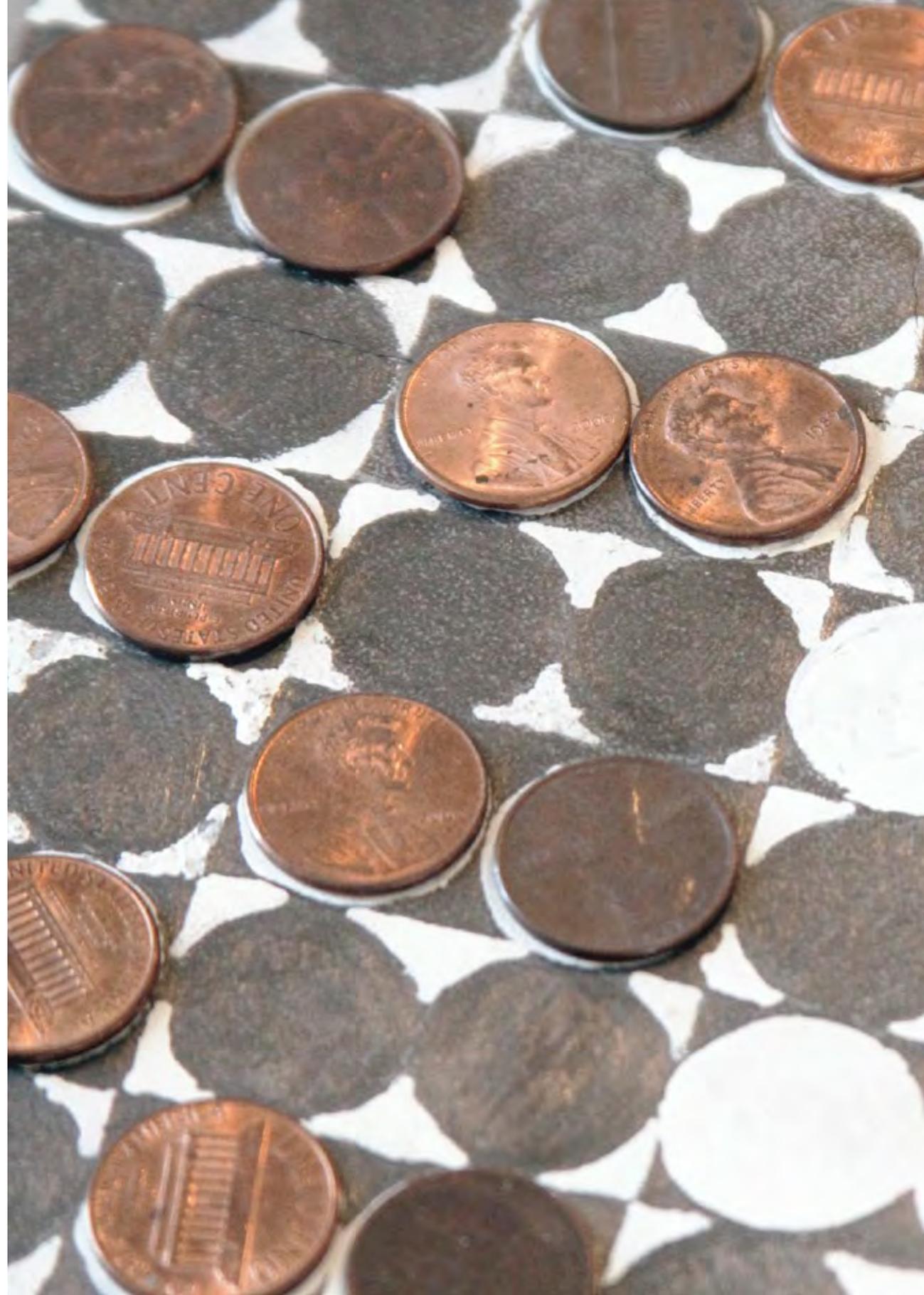
Estructuras metálicas, lozas de cemento, monedas, borradores, pintura blanca y grafito.

Cada mesa: 40 x 180 x 90 cm.

Instalación en la columnata exterior del Edificio de Posgrados de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

La historia colonial del caucho parte de un señalamiento del patrón colonial de extraer y exportar productos naturales como el caucho, es decir, del intercambio de materias primas por capital financiero internacional. En esta obra se delimita un territorio a través de un tablero, como en un juego de ajedrez, esta vez con casillas de grafito y pintura blanca, y con fichas de monedas y gomas de borrar (caucho

y dinero). A lo largo del juego las fichas podrán ir desvaneciendo el tablero: las gomas podrán borrar el grafito y las monedas podrán raspar la pintura. Tanto el tablero como los objetos irán perdiendo su materialidad a lo largo del proceso de dibujo y raspado, dado que los elementos se erosionan mutuamente, como sucede con los territorios de extracción.





PAPERMATE®
Pink Pearl
300
MALAYSIA

PAPERMATE®
Pink Pearl
300

(Página 135)
La historia colonial del caucho, 2012. Detalle en
Galería La Central, Bogotá.

(Página 136-137)
La historia colonial del caucho, 2012. Detalle en
Galería La Central, Bogotá.



La historia colonial del caucho, 2012-2017. Detalles de instalación. Edificio de Posgrados, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

Entrevista con Florencia Malbrán ¹⁵

Se me ocurren tres palabras para describir *La historia colonial del caucho* (2011-2013) que estás desarrollando para el Salón: “lúdico” (creación de mesas que aluden a un juego de ajedrez), “dibujo” (las mesas también son tableros de dibujo, con diseños en grafito y pintura blanca, que los espectadores pueden intervenir), y “política” (referencias al impacto de la extracción del caucho). ¿Compartís esta impresión? ¿Están las tres palabras o conceptos en tensión? ¿Podrías describir tu proyecto?

En el 2008 hice un viaje por distintos lugares del Amazonas y encontré que las ciudades fundadas con el dinero del caucho (Iquitos, Manaus, Santarém o Belém) no guardan casi ningún recuerdo

vivo de esa época, salvo algunas superficies de azulejos y diseños de pisos portugueses. Lo interesante es que estos patrones gráficos se han replicado con baldosas y otros materiales a lo largo y ancho de la cuenca. Es decir, esta herencia colonial se ha transformado en una práctica activa. Al mismo tiempo, me di cuenta de que mi lectura del Amazonas a través del caucho era tremendamente nostálgica y que la economía de la cuenca se ha transformado innumerables veces desde entonces; sin embargo, permanece vigente el principio económico de extraer materias primas de la selva (madera, petróleo, soya, azúcar, oro o coca) para exportarlas y obtener un capital.

¹⁵ Entrevista publicada en *Guía a lo desconocido*, 43 S(i)NA, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2013.

Este proyecto busca unir esas dos prácticas: la de los patrones gráficos y las economías de extracción, a través de una especie de juego de mesa. En este caso se propone un tablero de cemento donde se traza un diseño con las siluetas de borradores y monedas, que también son las fichas del juego. El tablero se produce con lápiz y pintura blanca (*liquid paper*) y a lo largo del juego los borradores pueden ir borrando el grafito y las monedas raspando la pintura, al mismo tiempo los jugadores pueden reconstruir el tablero con las herramientas de dibujo. En esta dinámica todos los elementos del juego se desgastan (el grafito se borra, la pintura se raspa, el tablero se agrieta y las monedas se pulen) en esta suerte de economía que propone el proyecto. Para responder la pregunta, sí creo que esos tres factores mencionados (dibujo-gráfica, lúdica-participación y política-economía) entran en tensión pero en un sentido entrópico, es decir, se asocian dentro de un proceso irreversible de cambio hacia algo que desconocemos aún.

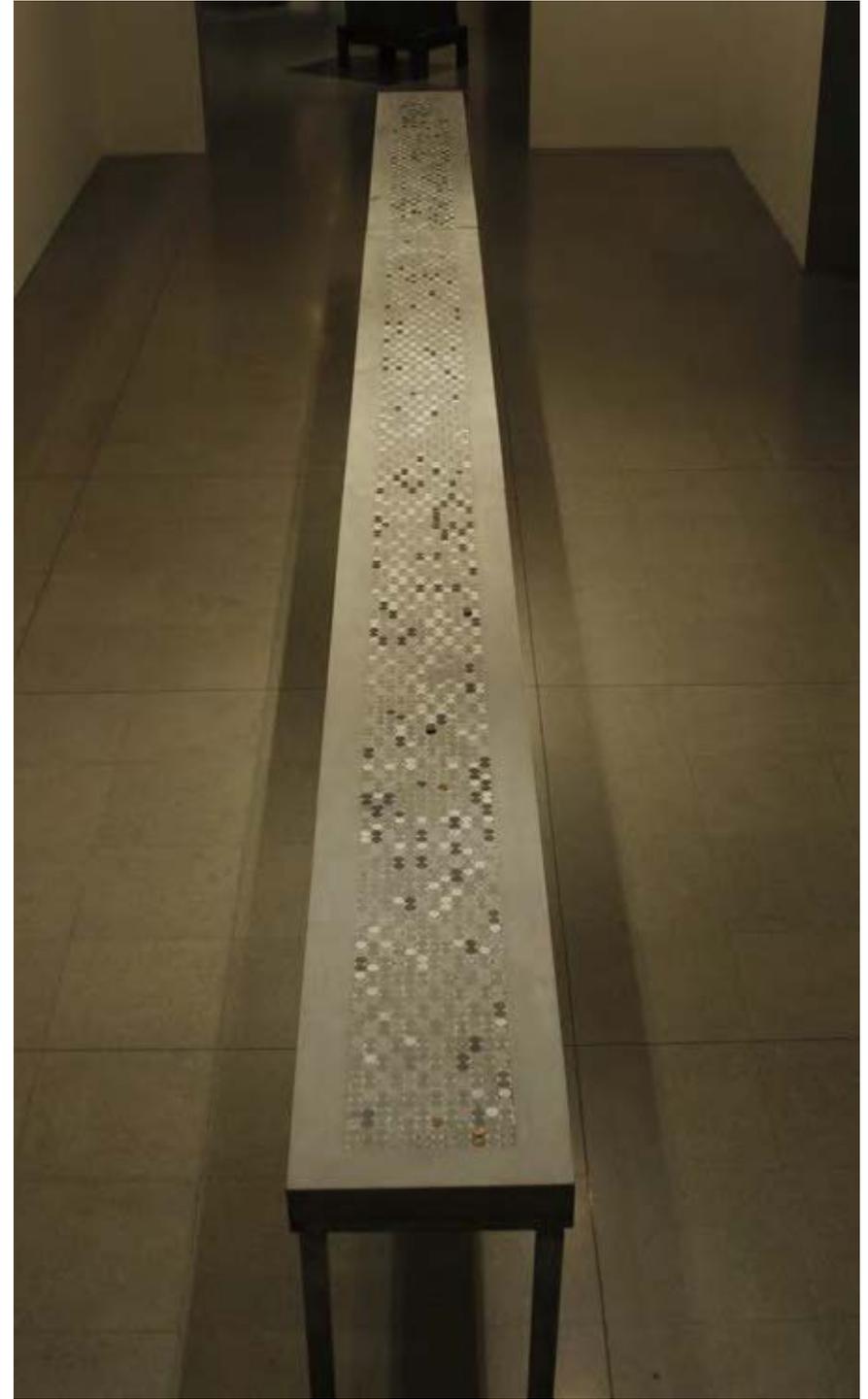
Tu proyecto revisa procesos de modernidad y colonización, pero no se queda en la mirada hacia el pasado, sino que se abre al futuro. En este sentido, entregás una obra sobre la cual intervendrá el

público (jugando o dibujando) y no se sabe cuál será el resultado final. ¿Crees que tu obra se actualizará a lo largo de la exhibición y cobrará nuevas dimensiones?

Sí, el proyecto propone un estado inicial del juego: el tablero, el patrón geométrico en blanco y negro, sus fichas y las herramientas de dibujo. Este estado para mí es una representación moderna de una economía extractiva, en particular de *La historia colonial del caucho*. Sin embargo las reglas del juego no están dadas, cada cuál puede interactuar con estos elementos para proponer su propio juego, su propio lenguaje, su propia escritura. Yo espero que el proyecto expanda la dimensión de esta versión nostálgica de la historia, la actualice y potencie un futuro colectivo de la misma, construyendo un campo de juego cuyo resultado será una fragmentación y re-configuración de este patrón gráfico a partir de múltiples individualidades: desdibujando, rehaciendo, borrando, reescribiendo, replicando, raspando, expandiendo o erosionando este territorio simbólico. Vamos a ver qué pasa...

~

La historia colonial del caucho, 2012-2013. Instalación en el Museo de Antioquia, 43 Salón Nacional de Artistas, Medellín, 2013.





La historia colonial del caucho, 2012-2013. Proceso de instalación en el Museo de Antioquia. 43 Salón Nacional de Artistas, Medellín, 2013.



· Santarém



Fotografía de azulejos industrializados a través del agua del Rio Negro, en calle comercial de la ciudad de Santarém.

Los azulejos llegaron por el mar
2017

Instalación con dos superficies de mosaicos y látex.

Mosaicos vidriados, látex a base de caucho natural, cáñamo y base.

Dimensiones generales variables.

Dimensión de cada superficie: 300 x 150 cm.

Instalación en la Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado norte.

Los azulejos llegaron por el mar retoma la historia de azulejos portugueses que llegaron en la época del caucho a las ciudades amazónicas y del nordeste brasileiro. Estos azulejos, así como otros materiales de construcción, vinieron como flete en los vapores que llevaban el caucho al continente europeo. Con el tiempo, la práctica de forrar la archi-

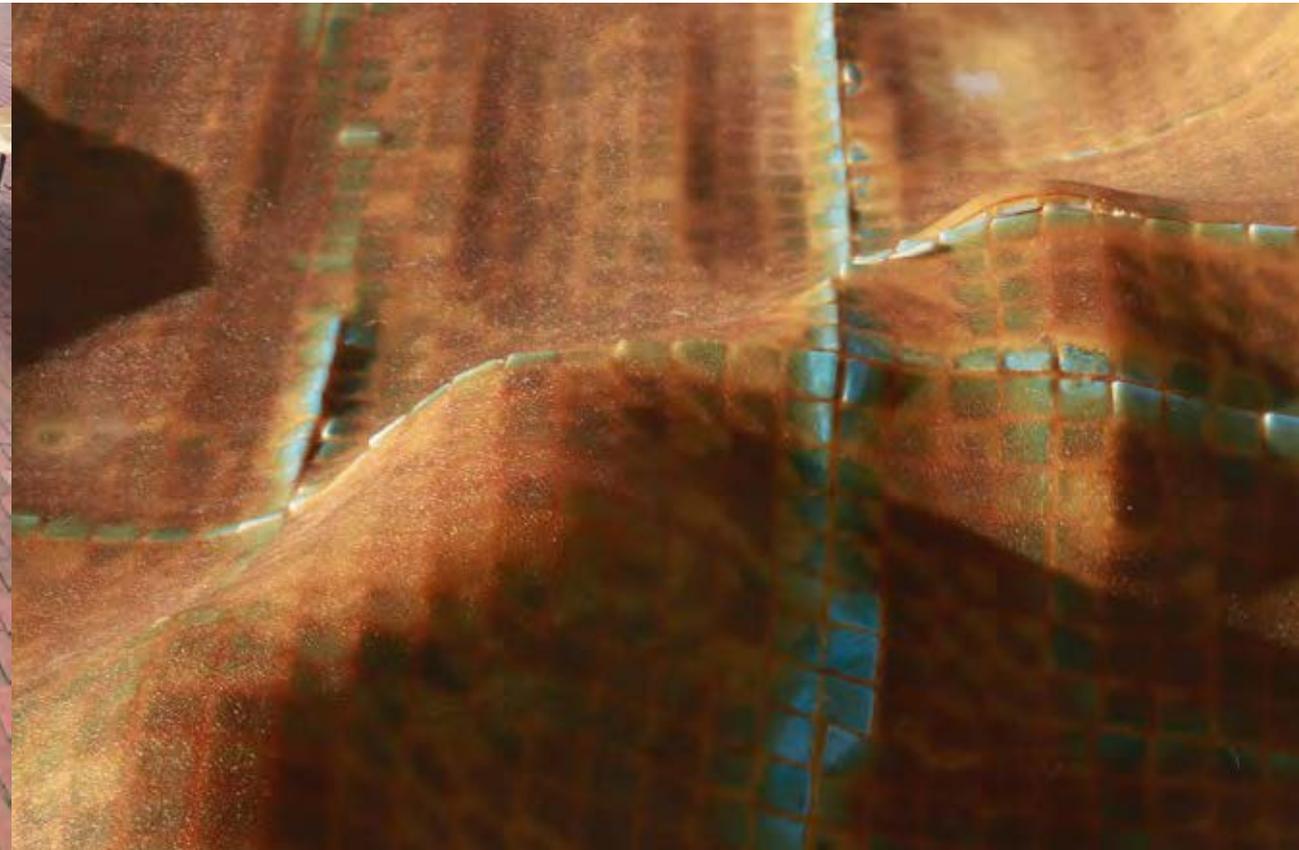
tectura con azulejos se popularizó en la región; sólo que hoy en día se realiza con cerámicos producidos industrialmente. La pieza se produce a través de la superposición de mosaicos azules y verdes y capas de caucho tanto textil como líquido, produciendo superficies ondulatorias de forma mutable.

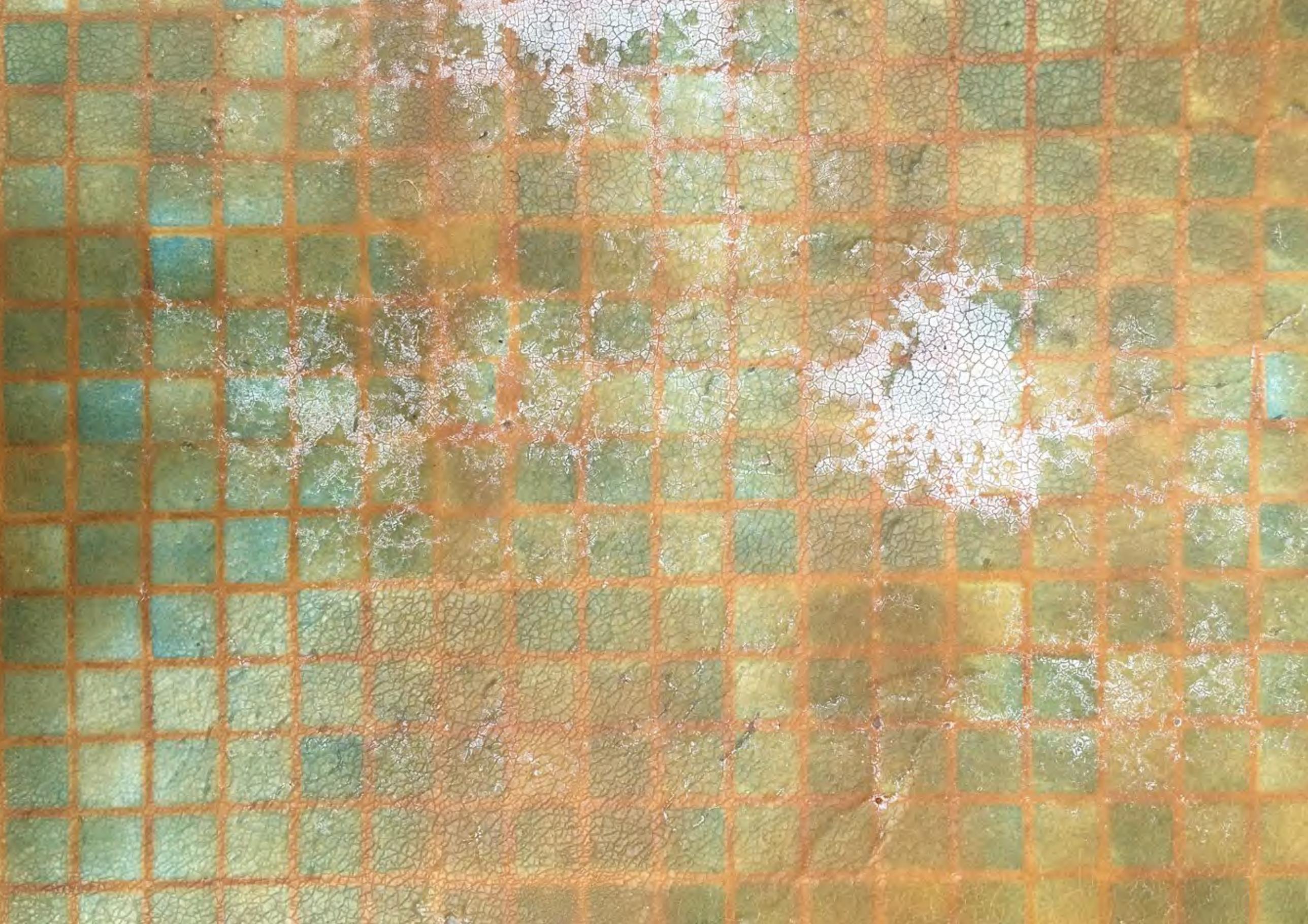


(Página anterior)
Los azulejos llegaron por el mar, 2017. Instalación
en Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado occidental,
Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

(Páginas 150-151)
Los azulejos llegaron por el mar, 2017. Detalles de
instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado
occidental, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

Los azulejos llegaron por el mar, 2017. Detalles de
instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado
occidental, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.







Los agülejos llegaron por el mar, 2017. Detalles de instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado occidental, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

El robo de las semillas

Felipe Arturo ¹⁶

En la historia original, las semillas fueron enviadas a Londres envueltas en hojas de plátano y embaladas en canastos de cáñamo tejidos por indígenas del río Tapajós. En mi historia, fueron enviadas a través de la empresa de correos brasilera desde la ciudad de Belém do Pará hasta mi casa en Bogotá. Nadie pensaría que fui yo el que envió el correo y el que lo recibió, a diferencia de la historia original, en la que fue Whikham quien transportó, él mismo, las semillas a bordo del barco *S.S. Amazonas* desde Santarém hasta su destino en los jardines de Kew. Cerca de Santarém, en el balneario hippie de Alter Do Chao conocí a Rebecca. Ella viajaba por Suramérica internándose en proyectos alternativos de desarrollo

ecológico. Cuando las semillas llegaron a Londres fueron plantadas de inmediato para que no se echaran a perder, sobrevivieron 1876 de ellas. En su ruta, Rebecca viajaba hacia algún lugar de la costa Atlántica del Brasil para pasar una temporada con un colectivo dedicado a la agricultura orgánica y a programas sociales realizados con metodologías circenses, venía de conocer los Tepuyes en Venezuela. Mi idea era llegar a la desembocadura del Amazonas cerca de Belém, yo venía viajando también por algunos meses. Tomamos un barco de pasajeros desde Santarém en dirección a Belém, tardamos tres días en llegar, durmiendo en hamacas. En la historia original fueron 70000 semillas de caucho. En mi historia

16. Versión en español del texto publicado en Art Licks Magazine, Issue 21, Summer & Autumn, London, 2017.



fueron 48, de las cuales 37 fueron camufladas como un collar artesanal y las otras fueron guardadas en un frasquito de vidrio. En el barco Rebecca llevaba el collar puesto. Una vez las semillas se transformaron en pequeñas plantas de caucho, fueron transportadas en 38 invernaderos portátiles, sellados herméticamente, que navegaron en barcos hasta Ceylon y Singapur. Mis semillas nunca germinaron en Bogotá, a pesar de que les hice un semillero con tierra roja como la del Amazonas. Rebecca y yo viajamos juntos por tierra desde Belém hasta Recife, bordeando la costa. Nos despedimos en Olinda, un distrito de Recife, nueve años atrás. Yo regresé por avión en la ruta Recife - São Paulo - Lima - Bogotá, mientras las semillas viajaban en su caja

de correo embaladas en papel periódico. Rebecca continuó su viaje. Las plantas que llegaron al Asia fueron reproducidas en inmensas plantaciones de caucho; en unas décadas el Imperio Británico logró quebrar el monopolio brasilero y peruano de producción de caucho, con sus cultivos en las colonias tropicales al otro lado del mundo. Después de muchos meses volví a ver a Rebecca por unas horas, fue en su escala en Bogotá, cuando viajaba de vuelta a Inglaterra en donde aún continúa viviendo. Hace unos días dos curadoras inglesas visitaron el estudio que comparto con mi esposa en Bogotá. Una de ellas mencionó la historia del robo de las semillas de caucho.

Los agulejos llegaron por el mar. 2017. Detalles de instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, costado occidental, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



· Manguarí



Agua del río Tapajós, filtrando el momento de sangrado de un árbol de caucho para extraer latex. El árbol pudo ser sembrado en la época de la fundación de Fordlandia, cerca de allí.

Vorágine materia prima

2009-2017

Instalación con libros entrettejidos.

Ediciones de *La vorágine*, ganchos de pelo y soportes metálicos.
Dimensiones variables.
Instalación en el primer piso del Museo de Artes Visuales (MAV).

Este trabajo parte del proceso de entrelazar las páginas de distintas ediciones de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, hasta formar concatenaciones de libros que recuerdan estructuras vegetales como lianas, raíces, ramificaciones o plantas colgantes. La obra anula el contenido literario del libro al tiempo

que le devuelve al papel su origen de fibra natural. El proyecto evidencia la popularización y normalización de esta novela como un referente de la identidad literaria colombiana en contraposición a su proceso de escritura, desarrollado justamente donde las fronteras nacionales se disuelven.





(Página 159)
Vorágine materia prima, 2009-2017. Detalle de
instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio
Luis Caballero, Bogotá, 2017.

(Páginas 160-161)
Vorágine materia prima, 2009-2017. Detalle de
instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio
Luis Caballero, Bogotá, 2017.



Vorágine materia prima, 2009. Proceso de producción, Bogotá.

Vorágine materia prima, 2009-2012. Detalle de instalación en Galería la central, Bogotá, 2012.





Vorágine materia prima, 2009. Proceso de producción, Bogotá.

(Páginas 166-167)
Vorágine materia prima, 2009. Detalle de instalación
en Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

La Carta

Galia Ospina Villalba

22 de noviembre de 1922

Querido Arturo:

Esta mañana recibí una caja de madera con un frasco de agua y unas fotos que me llevan a las tierras de la antigua aventura. Después de vagar como los vientos... sin dejar más que ruido y desolación, permanece el recuerdo de nuestro viaje por el río Isana, a veces transparente; otras como un espejo que refleja el cielo de Manaos y los ojos negros de una niña de Cuzco. Ahora que has desaparecido, el agua viva ha quedado cautiva en el frasco de tapa dorada que todo lo captura en sus líneas de vida, deterioro y muerte.

Cuelgo las fotos de una rama después de tejerlas con un hilo blanco como la sangre del Siringo. Espero reconstruir tu rostro, nuestro amor de pruebas y caminos azarosos en la selva húmeda. Nuestra vida transcurre alrededor de unos pocos objetos y cuando hemos abandonado el ámbito de la costumbre, parecen más bien las piezas de un naufragio.

De todas las fotografías, me atraviesa la imagen de tu mano vaciando el frasco en el mar. Nuestro viaje es un regreso: agua del Orinoco, agua-arena, agua-cascada, agua-niña, agua-concha, agua piedra tinturada por el paso de los días y las noches solitarias, agua-salada, agua-dulce, agua de oro blanco... Todas las aguas buscan perderse en el mar. El frasco está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Tu memoria en el agua viajera y tu cuerpo en ninguna parte. Recorro con mis manos la tapa dorada y percibo las grietas del tiempo; las marcas del frasco que rodó en el barco, en la selva, en el río, en la arena. Agua de colores turbios. Agua que huye a pesar de haber sido atrapada en las paredes del vidrio.

Hoy escribí estas palabras y después de liberar el agua en el río Putumayo enrollé la carta para guardarla adentro. Apreté muy bien la tapa dorada y arrojé el frasco al mar como quien impulsa el vuelo de un pájaro.

Sólo aguardo a que en esta orilla del zural regrese tu voz en otra botella de agua. Te espero, como tantas veces lo hice entre la incertidumbre y la rabia cuando errabas por los caminos de la selva. Aquí estoy, Arturo, como una semilla en el viento más allá del cielo y del mar.

Alicia.



· Manguarí



Imagen de liengos de latex puestos al sol, como parte de la producción cooperativa de "cuero ecológico", en el centro un grupo de niñas y niños de la reserva de Manguarí.

Museo del caucho

2007-2017

Colección de objetos de caucho.

Lámina de metal perforada, objetos de caucho natural y sintético y amarres de cáñamo.

Dimensiones: 120 x 200 cm.

Instalación en el primer piso del Museo de Artes Visuales (MAV).

El *Museo del caucho* es una colección de objetos de caucho natural y caucho sintético recopilados por varios años en ferreterías, fábricas, comercializadoras de caucho y mercados de pulgas. Este archivo material, a medio camino entre muestrario de ferretería y gabinete de curiosidades, conecta nuestro uso cotidiano del caucho con distintos aspectos

de su historia de producción. El proyecto se inserta en la tradición de los museos temáticos materiales como el Museo del oro, el Museo del café, el Museo de la esmeralda o la Catedral de sal, entre otros, permitiéndonos elaborar una idea de cultura material basada en las economías de extracción.





Museo del caucho, 2007-2017. Detalles de instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



· Floresta de Alter do Chão



Agua del río Tapajos filtrando un sendero que lleva a la "floresta encantada". En el centro un colono que se dirige a su chacra cerca del balneario de Alter Do Chão en el río Tapajós.

Bar Huerequeque

2017

Reconstrucción esquemática del Bar Huerequeque de Iquitos e instalación audiovisual.

www.huerequeque.net

3 plataformas de madera, barra, estanterías, bancas, mesas, sillas y mecedoras, proyector de video, 6 monitores, 12 fotografías y 21 videos.
Plataforma bar: 450 x 300 x 200 cm; plataforma mesas: 450 x 400 cm x 300 cm; plataforma mecedoras: 450 x 350 x 300 cm.
Instalación en el primer piso del edificio de la Biblioteca.

La instalación audiovisual consiste en tres estructuras palafíticas que funcionan como espacios de proyección del material documental producido alrededor del Bar Huerequeque de Iquitos, Perú, entre los años 2008 y 2013. El trabajo documenta los relatos y poemas de Enrique Bohórques, mejor conocido como Huerequeque, al tiempo que elabora una serie de ensayos documentales sobre Iquitos y el mundo de los colonos

del Amazonas peruano. Huerequeque fue uno de los actores de la aclamada película *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog; sin embargo, su participación en la cinta oscureció el potencial narrativo de la persona, favoreciendo la caracterización del director alemán. El proyecto busca rescatar al autor detrás del actor, reactivando las historias de Huerequeque, como una escritura pertinente de la historia reciente del Amazonas.



(Página anterior)
Bar Huerequeque, 2017. Detalle de instalación y
visitante en Espacio Odeón, Bogotá.



Bar Huerequeque, 2017. Detalles de instalación en Espacio Odeón, Bogotá.



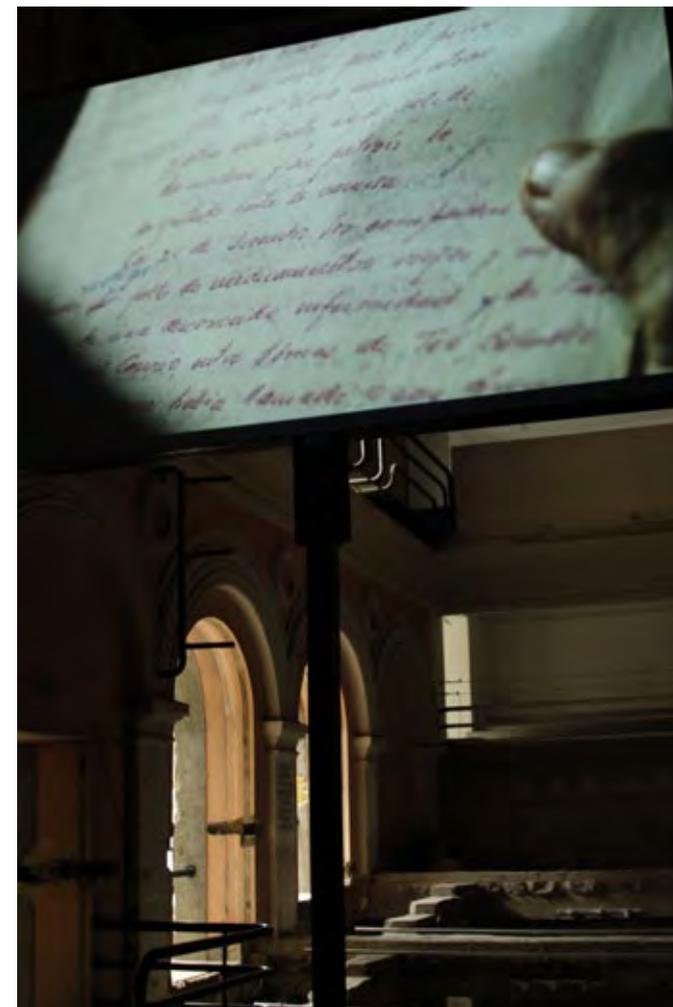


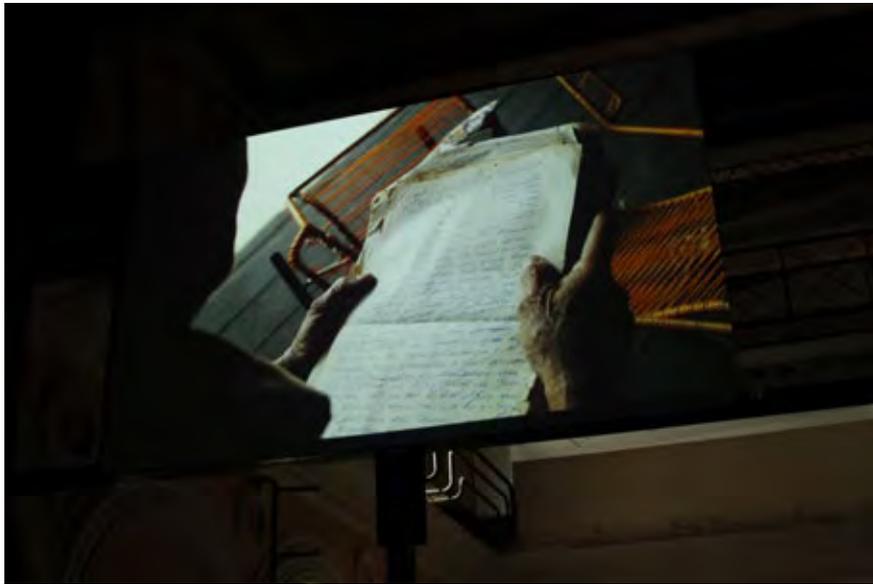
Bar Huerequeque, 2017. Detalles de instalación y visitantes en Espacio Odeón, Bogotá.





Bar Huerequeque, 2017. Detalles de instalación en Espacio Odeón, Bogotá.





Bar Huerequeque, 2017. Detalles de instalación y visitante en Espacio Odeón, Bogotá.





Desde entonces se confunden
Huerequeque y su personaje.



(Página anterior)
Bar Huerequeque, 2017.
Detalles de instalación en Espacio Odeón, Bogotá.



Bar Huerequeque, 2015. Evento de cierre de residencia artística, illy SustainArt y Fondazione Bevilacqua La Masa, Venecia.



(Página siguiente)
Bar Huerequeque, 2015. Evento de cierre de residencia artística, illy SustainArt y Fondazione Bevilacqua La Masa, Venecia.



Fragmentos del Amazonas en el espacio Odeón

Valentina Gutiérrez Turbay ¹⁷

"Se murió mi madre. Mi padre se reunió con otra niña casi de mi edad y un día dije: '¡Esto se acaba!' y hui. Llegué a Lima en un camión de carguero y, como tenía un hermano acá (en Iquitos), él me mandó los pasajes pa' venir. ¡Y me quedé! Pero he sufrido". Así comienza Huerequeque la historia sobre cómo compró su libertad. De la capital amazónica del Perú lo llevaron a una mina de oro como empleado, pero cuando llegó le dijeron: "Aquí no hay empleados". Pasaba largas jornadas lavando oro y ahorraba todo lo que se ganaba para liberarse. En la mina había un italiano con una pierna de bronce y una mujer preciosa, con la que fantaseaban todos los obreros. Había entre 100 y 200 hombres y solo tres mujeres.

"Mi patrón era fanático de las cartas pero salado –dice Huerequeque–. Se sentaba a jugar, con una pistola, ron y oro. Aunque yo no tenía pistola, tenía 380 gramos de oro y era experto jugando por mis viajes en barcos". Esta experticia le sirvió para hacer un truco: les mostraba a sus contrincantes que tenía un 10 pero en realidad tenía un as. "Con esto gané kilo y medio de oro. Las mujeres los sacaron a bailar y yo aproveché para correr y esconderme, para que no me mataran". Esta es la primera de muchas veces que su astucia le salvó la vida.

Enrique Bohórquez de Liguori, conocido como Huerequeque, ya tenía su bar en el puerto de Nanay, en Iquitos, cuando en los años setenta llegó el cineasta alemán

17. Texto publicado originalmente en la revista Arcadia, edición 140, Bogotá, 2017.

Werner Herzog con la intención de contar las historias de los conquistadores y las bonanzas del Amazonas. Hoy el establecimiento aún existe, aunque algo deslucido, un punto de encuentro para oír las historias de su propietario. Su nombre, Bar Huerequeque, también es el de la instalación que el artista bogotano Felipe Arturo exhibe desde finales de abril en Espacio Odeón, en Bogotá.

Con una puesta en escena, un palafito, una proyección, una videoinstalación, una página web (www.huerequeque.net) y el libro *Poemas y cuentos de la selva peruana*, de Bohórquez, Arturo busca pensar fuera de las lógicas de extracción que han dominado la relación del hombre blanco con lo selvático, creando nuevos relatos y no explotando los que encuentra. Al usar tantos formatos sin jerarquizarlos, se funde la función de autor y editor en un archivo o en una memoria en la que, si bien los soportes son producidos por él mismo, cuentan una historia de la que él no se apropia ni canibaliza.

Como editor, durante una década Arturo recopiló, leyó, seleccionó, transcribió, grabó y organizó historias, sonidos e imágenes. Su nivel de intervención varió de pieza en pieza y su relación con el trabajo cambió con el paso de los años: su madurez como artista y persona le permitieron repensar su rumbo, dejando atrás la noción de convertirse en un autor que “descubre” algo; ya no va a ser el director de una gran película como *Fitzcarraldo* –o, en sus propias palabras, de “My own private Fitzcarraldo”– sino el responsable de cuidar la historia de Huerequeque que existe en su bar, sus cuentos y poemas.

A través de la reconstrucción de este bar, Arturo presenta a Bohórquez, reconocido como uno de los actores naturales de *Fitzcarraldo* (1982) y *La novia del oriente* (1989); la primera dirigida por Herzog y la segunda por Urs Odermatt. Su primer

encuentro con el cine se dio durante la producción de *Aguirre, la ira de Dios* (1972), cuando Walter Saxer, productor de Herzog, le pidió que reconstruyera un barco en la copa de un árbol. Él lo hizo en menos de 48 horas, con la ayuda de 40 hombres.

En la medida en que Arturo aceptó un papel menos protagónico, su visión y expectativas interfirieron menos con el mundo creado por Huerequeque. Aunque su primera intención fue hacer una película sobre este personaje, se dio cuenta de que su naturaleza era imposible de reducir a dos horas. Se dio cuenta de que, si bien había renunciado a la idea de la película para reemplazarla con un proyecto de varios formatos, por la naturaleza oral y la forma de ser del personaje, era imposible llegar a hacer las “Obras Completas de Huerequeque”.

Este cambio de conciencia es evidente hacia el final de la proyección principal de la exposición, un cortometraje en el que se presenta al personaje en distintas etapas del proyecto. La voz de Arturo aparece en los subtítulos mientras se ve a Huerequeque escribiendo uno de los poemas que hacen parte de la publicación: “En este viaje buscaba mi propia voz y encontré esta voz que no es la mía”.

Un peregrinaje al Amazonas de Herzog

Hay sucesos que cambian la identidad o el sentido de un lugar. Las películas de Herzog en Iquitos son uno de ellos, pues crearon una imagen del Amazonas que se convirtió en una especie de arquetipo, tanto para los locales como para los que lo estaban descubriendo por primera vez. El director llegó buscando contar historias absurdas, de europeos haciendo lo imposible por conquistar la selva y explotar sus recursos humanos y naturales. El rodaje de *Fitzcarraldo*, que hablaba de hechos históricos, pues está basado

en las hazañas del explorador Carlos Fitzcarrald y su barco *Contamana*, se transformó en un acontecimiento en sí mismo, ameritando un documental sobre la odisea de hacer realidad la visión del director y mostrando al actor Klaus Kinski como un personaje contaminado por los delirios de grandeza de quienes representaba en las películas *Aguirre* y *Fitzcarraldo*. Además de esto, tuvo repercusiones reales, pues de ella nacieron personas y lugares, como la Casa Fitzcarrald y Micaela, hija del productor alemán y su pareja peruana.

En 2008, Arturo hizo el primero de tres viajes al Amazonas. Lo hizo como una peregrinación, buscando a los personajes y las historias que Herzog había construido. Naturalmente, una de sus primeras paradas fue en la Casa Fitzcarrald, que funcionó como el centro de producción de la película homónima y que hoy es un hotel administrado por Micaela Saxer.

Herzog extrajo historias y referentes para enriquecer sus obras sin pensar en el impacto que esto tendría. Un claro ejemplo de esto son los actores naturales que decidió inmortalizar. Micaela llevó a Felipe Arturo a conocer a uno de ellos: Huerequeque. En su bar, el hombre que en ese momento ya tenía más de 70 años, bebía a diario y entretenía a los visitantes con sus historias. Muchos llegan con la misma motivación de Arturo: conocer los detalles y anécdotas de la filmación de *Fitzcarraldo*. Pero Huerequeque tiene muchas historias, su relación con Herzog es solo un anzuelo.

Arturo quedó maravillado con la capacidad narrativa de Huerequeque. Tanto que en 2010 regresó a Iquitos con la intención de hacer un documental sobre este personaje. Fue acompañado por su amigo el documentalista Gerrit Stollbrock. Pero, cuando empezaron a grabar, se dio cuenta de que “[...] mi intención de hacer

una película con él había sido invertida en su deseo de hacer una película a través mío”. Con esto, vio también la habilidad de Huerequeque para sobrevivir usando sus historias.

Al intentar hacer que la historia de Huerequeque encajara con el lenguaje tradicional de los documentales, Arturo se dio cuenta de que esto iba en contra de lo que quería hacer. “Hay una tensión en el tiempo del documental y en acercarse a la figura del otro –dice Stollbrock–; la linealidad y las convenciones del lenguaje documental son una construcción violenta para contar la historia. La videoinstalación ayuda a salirse de las reglas de representación”. Con esto en mente, Arturo comenzó a pensar en el Bar Huerequeque.

En este segundo viaje también se hizo evidente que era imposible saber qué tanto de Huerequeque tomó Herzog y qué tanto se inventó el cineasta alemán. Es decir, es imposible saber cómo sería Enrique Bohórquez de Liguori si no hubiera inspirado un personaje en Fitzcarrald y si no hubiera ido a Europa gracias a su participación en festivales de cine y como actor en otra película. ¿Cómo narraría la selva peruana sin haber estado en Alemania y Bélgica, desde donde escribió algunos de los cuentos publicados? Aunque es posible satanizar su representación en las películas y afirmar que Herzog lo explotó, Huerequeque guarda la experiencia con mucho afecto. Sus fotos con Herzog hacen parte del álbum familiar y las memorias del rodaje y su experiencia como actor son parte de su historia.

En 2013, Arturo hizo un último viaje a Iquitos. La cara del bar había cambiado aunque Huerequeque seguía transmitiendo la misma energía y ganas de contar historias. Entre 2010 y 2013 pasaron muchas cosas: Iquitos se inundó y dejó a la familia de Huerequeque sin casa, su

hija mayor murió, al igual que Flor, su esposa. Aunque la vitalidad seguía, muchas de las historias que le había contado a Felipe en sus primeros viajes se le habían olvidado. Cuando el artista le mostró los archivos, este se emocionaba al reconocerse y al oír sus relatos tan bien armados, encantándose consigo mismo.

En ese viaje Huerequeque lo invitó por primera vez a su casa, donde le mostró los cuentos y poemas que tenía escritos, diferentes de los que le había contado. En lugar de intentar homogeneizarlos, Arturo abordó sus historias desde la fragmentariedad que las caracteriza. Se resiste a la lógica totalizadora y entiende que lo que ve es como un espejo roto de múltiples perspectivas y un autor que cambia con el tiempo. En lugar de intentar pegar los pedazos, reconoce la fragmentariedad, no oculta que existen otros pedazos que no pudo recoger e intenta organizar los que sí tiene. Arturo muestra a Huerequeque como existe y no como nos gustaría verlo, lo que deja que cada espectador se maraville con la parte del archivo o con la historia que prefiera. En este viaje, confirmó el valor de la naturaleza multimedial del proyecto.

*

Sentado en la instalación durante un conversatorio, William Contreras, investigador y crítico de arte, invita al público a preguntarse: "¿Qué es lo que permite que el artista funcione como puente comunicativo entre distintas cosmogonías?". "¿Será eso lo que se propone Felipe Arturo?". "Entre tantas representaciones de la cosmogonía selvática o indígena que plagan el arte contemporáneo, ¿estaremos ante una aproximación diferente?".

Más allá de contar la historia de vida de un personaje que lo fascina, la puesta en escena del *Bar Huerequeque* habla de una historia económica del Amazonas.

En palabras de Alejandra Sarria, curadora de Espacio Odeón, la instalación "mezcla los problemas de extracción, género, raza e identidad. Es un ejemplo de cómo Occidente no es solo Europa, sino que hay colonizaciones internas". También el alcohol en este contexto crea un espacio social para contar historias. Todavía hoy, a los 83 años, Huerequeque toma cerveza todos los días y sigue fabricando su licor, hecho de cortezas maceradas.

Para María Ospina, escritora e investigadora de la Universidad Wesleyan, lo más importante de este proyecto es que muestra cómo el Amazonas es una zona de contacto y mestizaje. En ningún momento habla del hombre como un nativo, desconectado de la modernidad, sino que evidencia cómo la ciudad selvática es un lugar de transculturización, que ha negociado con la modernidad.

¿En qué medida Arturo hace lo mismo que Herzog al extraer las historias de Huerequeque y la selva para satisfacer nuestra curiosidad? ¿Cómo se hace esto sin *exotizar*? A esta segunda pregunta, Daniel Salamanca, director gráfico del libro de relatos editado por el estudio de diseño Mirona como parte de este proyecto, hace una contrapregunta: ¿acompañándolo toda la vida?, o ¿volviéndolo autor para poder alejarse? Mejor dicho, ¿cuál es la responsabilidad del artista con los sujetos que retrata?, ¿en qué momento se acaba el proyecto?

Este proyecto, que encuentra una forma en Espacio Odeón, hace un retrato de un colono desplazado de Chiclayo que llega al Amazonas, tierra de bonanzas. De una persona resiliente, que se reinventa para sobrevivir y que tiene múltiples identidades. Aunque la más conocida sea como actor en las películas de Herzog y que aquí se enfatice la de poeta, Huerequeque es infinito. Arturo facilita las historias y hace lo que él considera justo: no presentar "otra" cara

de Huerequeque, sino entregar material suficiente para que cada espectador se encuentre en uno de los pedazos de espejo que conforman este archivo multimedial.

Bar Huerequeque, 2013. Foto-fija de video, Iquitos.



· Río Amazonas



Agua del río Tapajós filtrando un embarcadero de soya sobre el Río Amazonas, cerca de la ciudad de Santarém.

Verso anverso

2015

Textura de piso con soya y leche en polvo.

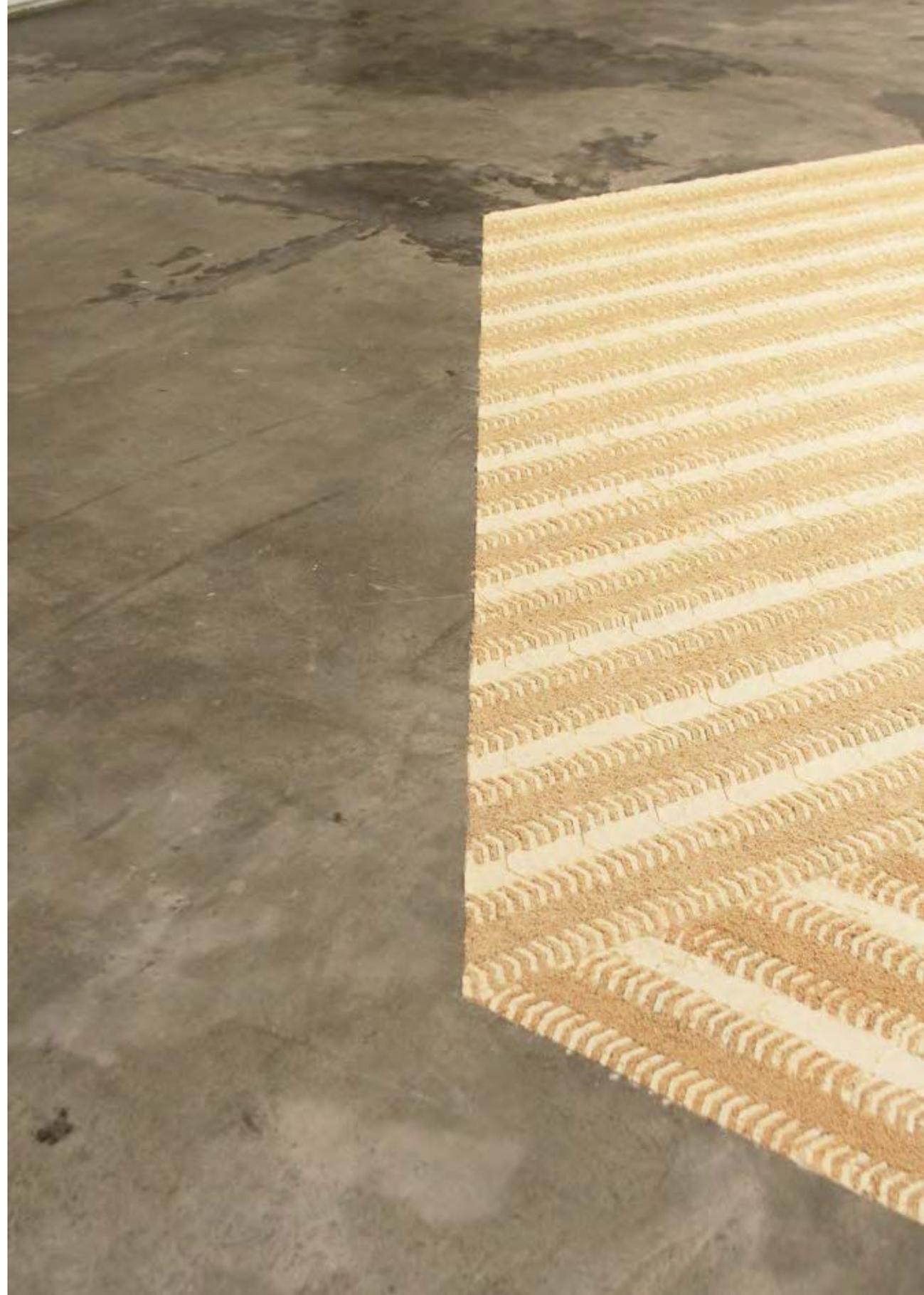
Gránulos de soya y leche en polvo, moldes de metal.

Dimensiones iniciales: 600 x 300 cm.

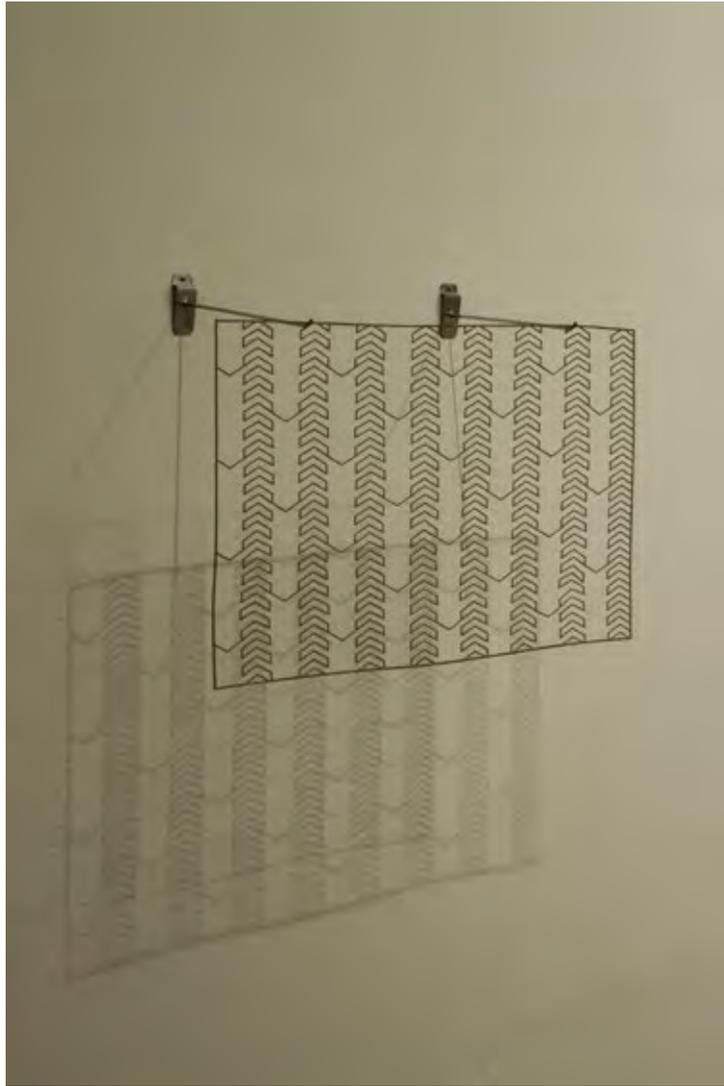
Instalación en el segundo piso del Museo de Artes Visuales (MAV).

Verso Anverso es una instalación realizada con polvo de leche y gránulos de soya, que propone la repetición de un módulo correspondiente a un logo agroindustrial, a las huellas de un vehículo sobre la tierra o a la imagen de un cultivo desde el aire. En este caso, tanto la leche como la

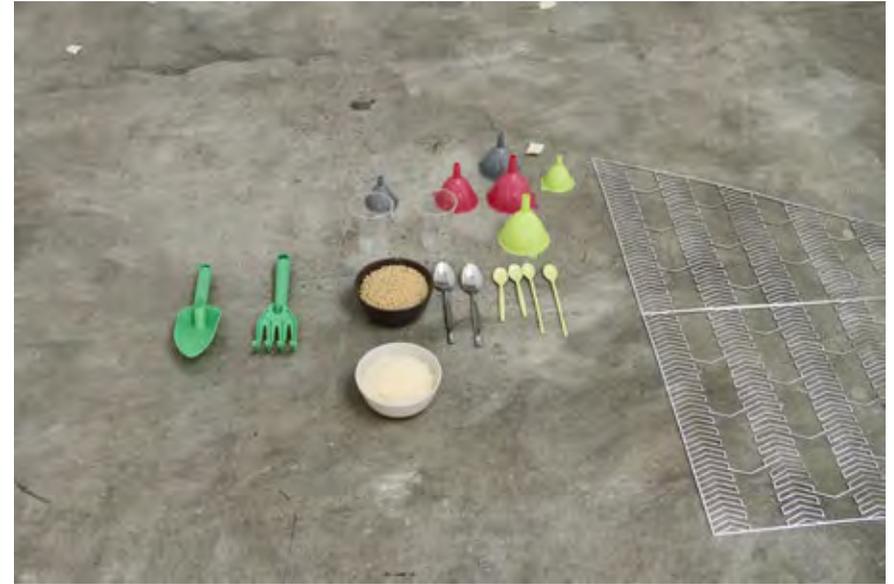
soya presentan actividades económicas que se han implantado como ocupaciones masivas y exclusivas de territorios inmensos en Suramérica, produciendo el destierro de todas las otras especies de aquellos lugares.



(Página anterior)
Verso anverso, 2015. Detalle de instalación.
Galería Baginski, Lisboa.



Verso anverso, 2015. Detalles de proceso e instalación. Galería Baginski, Lisboa.





(Página anterior)
Verso anverso, 2015. Detalle de instalación. Galería
Baginski, Lisboa.

Verso anverso, 2015. Instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.





(Página anterior)
 Verso anverso, 2015. Detalle de instalación en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

Verso anverso, 2015. Detalle de instalación con visitantes en el Museo de Artes Visuales, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



El materialismo estético en los pisos de Felipe Arturo

Elkin Rubiano
 2017

La primera asociación que me asaltó al revisar el trabajo de Felipe Arturo fue una reflexión de Marx y Engels de materialismo puro o, más bien, la constatación de la existencia de un mundo materialmente impuro: "Es sabido que el cerezo, como casi todos los árboles frutales, fue trasplantado a nuestra zona hace pocos siglos por obra del comercio y, por medio de esta acción de una determinada sociedad y de una determinada época, fue entregado a la 'certeza sensorial' de Feuerbach"¹⁸. La impureza del mundo material, en este caso, va en contravía del materialismo contemplativo, tan cercano a la estética idealista y a las formas sublimadas del arte. Por el contrario, el materialismo estético se concentra

en el dato sensible sin quedarse anclado en la contemplación de las formas puras. Por tal razón, esta estética encuentra tan gozoso el juego de rasgar las vestiduras de las apariencias o, para decirlo de manera más tajante, aunque con una palabra convertida en tabú, rasgar los velos de la ideología.

Hay en este juego una constante tensión entre materia y forma, presente en algunas obras de Felipe Arturo: un momento de contemplación distanciada que exige, no obstante, quebrarse para llegar a comprender el carácter material de la obra. Las obras *Verso anverso* y *La migración de las plantas* resultan elocuentes al respecto. Allí el territorio se

18. Karl Marx, Friederich Engels, *La ideología alemana*, Akal, Madrid, p. 32.

presenta a partir de su mutabilidad, es decir, mediante el *desanclaje* territorial producido por los intercambios comerciales y culturales y las consecuentes tensiones entre poder y resistencia, imposición y adaptación, etc. Las plataformas móviles de *La migración de las plantas*, por ejemplo, operan como artefactos en los que convergen algunos antagonismos que, no obstante, son reconciliados en la obra: lo sólido y lo líquido, lo estable y lo móvil, las formas controladas y su transformación. Las plataformas de *La migración de las plantas*, diseñadas a partir de los patrones creados por la *calçada portuguesa*, están sostenidas sobre unas láminas rodantes que hacen que “el piso se mueva”, es decir, que aquello que está creado para permanecer anclado, la *calçada*, se desancla. Ahora bien, el anclaje es solo un tipo de engaño perceptible, pues la *calçada*, al igual que el cerezo migrante de Marx y Engels, ya era un producto desanclado: fueron influenciados por los mosaicos grecorromanos e islámicos y, a su vez, resultaron adaptados por distintas tradiciones locales (Rio de Janeiro, São Paulo, Ciudad del Cabo, Sevilla, Barcelona). Estas plataformas, donde lo sólido se mueve, son el continente de un estado líquido –infusiones de plantas migrantes como el café, la caña de azúcar, la canela, el tabaco y la flor de Jamaica– que, en este caso, fluyen sobre las plataformas rodantes. Suele decirse que lo sólido permanece en el espacio mientras que lo líquido fluye en el tiempo. Con *La migración de las plantas* algo se ha transfigurado en el orden de lo perceptible, pues lo sólido fluye en el espacio junto con el líquido que contiene.

Algo semejante ocurre con *Verso anverso*, pues al igual que *La migración de las plantas*, se trata de la instalación de un piso. En este caso, los materiales son gránulos de soya y leche en polvo. Percibida en una escala 1:1, la instalación parecería un tapete de fibra natural, pero al ampliar

la escala podría parecer el registro de alguna intervención *land art*. Sin embargo, el piso no remite ni a un trabajo artesanal ni a una creación monumental. Las huellas marcadas sobre la materia se asemejan a las imágenes aéreas de inmensos monocultivos, donde las formas orgánicas han sido sustituidas por las formas de la racionalidad instrumental (linealidad, regularidad, repetición, cálculo). De modo que el corto circuito para el materialismo contemplativo sería este: que detrás de estas bellas formas se oculta algo que no resulta bello. No sólo por los daños ambientales y sociales que producen estos cultivos, sino también, en la perspectiva de Felipe Arturo, por el *verso* y el *anverso* que la obra explora: que así como las rutas de la colonización europea en América recorrieron el Atlántico, hoy en día, en una forma de colonización contemporánea, la de las economías de la deforestación, transitan por el Pacífico hacia China. En *Verso anverso* el piso cambia de dirección, pero sigue el mismo patrón, y lo que al inicio parecía ser, de manera contemplativa, un lindo tejido, termina por convertirse, de manera reflexiva, en una espantosa mancha.

Los otros pisos de Felipe Arturo se construyen por la misma vía. *El río persigue la gravedad* y *Trópico entrópico* son instalaciones en las que se construye una tensión entre la forma y su deformación. La aparente solidez de *El río persigue* termina por derrumbarse, las ondulantes formas de *Trópico entrópico* terminan desapareciendo. En estas obras todo se mueve y el resultado final, el de las formas y la materia, resulta incalculable. Y lo que no puede calcularse, es decir, anticiparse, es lo que permanece en constante riesgo. Estos pisos resultan elocuentes al quebrar y movilizar la apariencia del material, que es lo que finalmente busca el materialismo estético: correr el velo de la ideología y desentrañar el carácter fetichista de las cosas.

-

Verso anverso, 2015. Detalles de proceso e instalación.
Galería Baginski, Lisboa.



· Río Amazonas



Imagen interior de un barco de hamacas en la ruta entre las ciudades de Santarém y Belém. Sobre la hamaca una mujer dando de comer a su bebé.

Estación móvil para hamacas

2008-2017

Estación para 36 hamacas en espacio público.

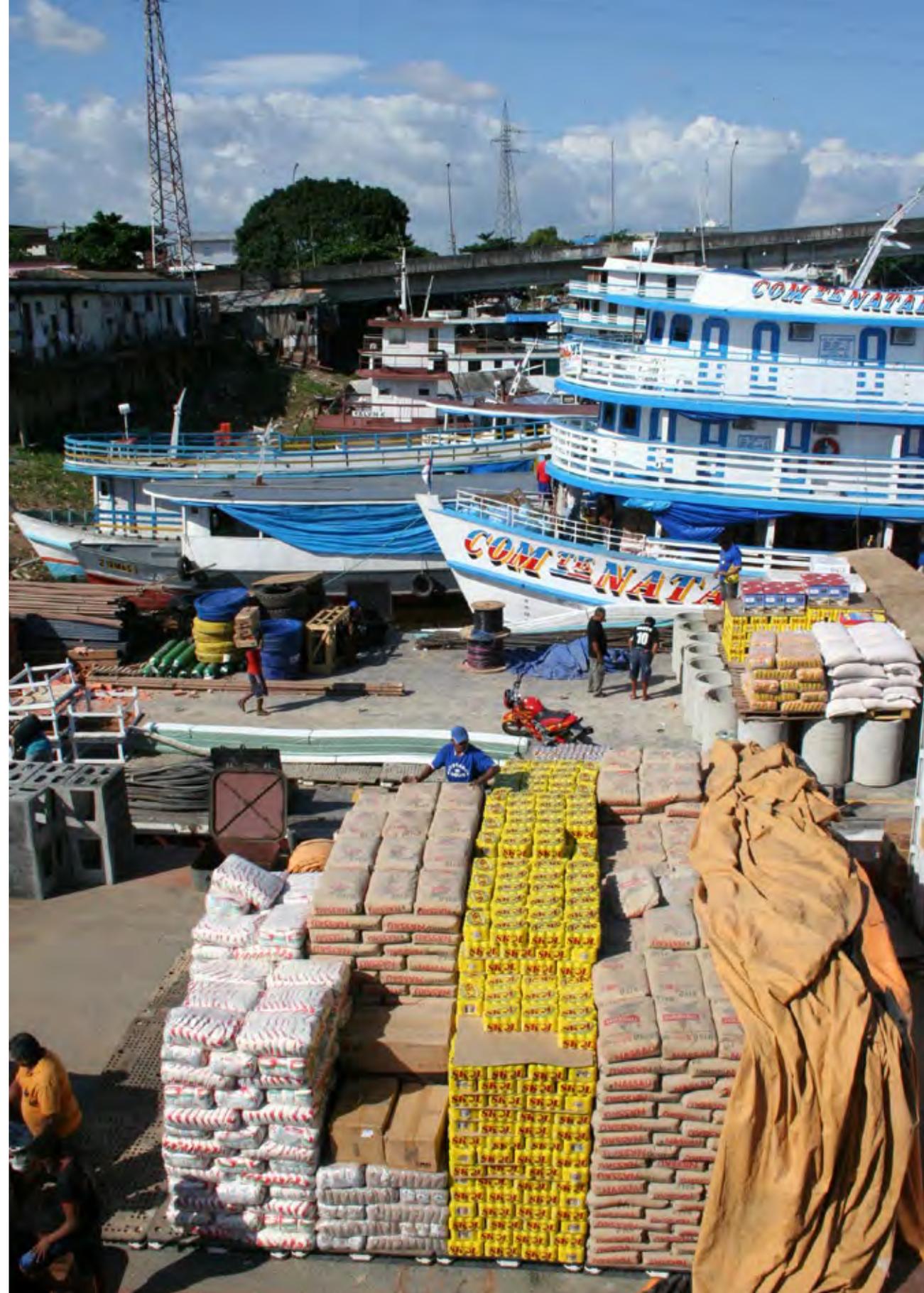
Rejillas metálicas, guacales de plástico, amarres, plantas y hamacas.

Dimensiones: 33 x 6 x 2 m.

Instalación en la Plaza Jorge Tadeo Lozano.

La *Estación móvil para hamacas* es un proyecto de estructuras móviles y adaptables realizado a partir de materiales de las arquitecturas ambulantes de México. La obra está basada, además, en los barcos de los ríos amazónicos en los que se viaja durante días usando las hamacas como único mobiliario. Las estructuras para las hamacas se han realizado como

intervenciones en espacios públicos, en las que se resalta la posibilidad de ejercer el ocio, la contemplación y el descanso. Las estaciones también buscan producir un sentido de comunidad y de cohabitación, como sucede en los barcos amazónicos, contradiciendo la lógica contemporánea del espacio público como un lugar de tránsito y comercio.



(Página anterior)
Puerto en la ciudad de Manaus desde barco, 2008.



Fotografías dentro de barco de hamacas en el río Negro, 2008.







(Páginas 220-223)
Estación móvil para hamacas. 2008-2017.
Instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano,
Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



Estación móvil para hamacas, 2008-2017. Detalles de instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

(Página 226)
Estación móvil para hamacas. 2008-2017.
Instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano,
Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.





Paradojas estructurales
Reflexiones sobre cuerpo y arquitectura
en la exposición *El río persigue la gravedad*

William Contreras Alfonso
2018

~

Cuando el artista y educador Raphael Montañez Ortiz asumió la creación del Museo del Barrio en 1967, se enfrentó a una serie de contradicciones importantes. La institución inició funciones desde su clase de arte en una escuela pública en Bronx, y su objetivo primordial era buscar vincular a través del arte la cultura de los inmigrantes latinos con el idioma y la sociedad latinoamericana. Pronto, el estado de New York reconoce la importancia del proyecto y le provee de una planta física propia para que continúe labores, pero aunque este acto tiene tintes de triunfo, desencadena una serie de cuestionamientos sobre la propia mecánica del proyecto educativo.

Montañez Ortiz no estaba interesado en un museo tradicional que exhibiera objetos convertidos en fetiches ni que creara una narración hegemónica. Su museo estaba concebido desde las necesidades de la comunidad hispana con la que trabajaba, quienes no sólo no eran parte de aquella hegemonía histórica, sino que por el contrario la habían padecido. Desde su título es claro que el Museo del Barrio buscaba operar en lo paradójico y lo humano: sencillamente los museos no son domésticos, no son de un barrio, tienen aspiraciones monumentales e historicistas sin importar su tamaño, tema o presupuesto. Obtener una sede física para sus exposiciones traía consigo

el peligro de apaciguar su carácter ambiguo e informal, y por esta razón, Montañez Ortiz se propuso el reto de crear una exposición inaugural en el museo que, a manera de manifiesto, desvirtuara las preconcepciones de canon intelectual y certidumbre histórica implícitas en su nueva denominación.

Su propuesta expositiva fue controversial: afirmar que la única manera en que el museo se mantendría fiel a su propósito, sería exponiendo a la selva en el interior de sus salas. No una curaduría sobre la naturaleza, no un terrario, no una instalación, no una serie de registros, sino hacer que la mismísima selva entrara al corazón de Manhattan¹⁹. Sobra decir que el mismo artista sabía que esto era imposible, y que su propuesta era igualmente poética y fatalista, una metáfora bella que en su imposibilidad auguraba la ruina.

Es útil mencionar el caso del Museo del Barrio para hablar de *El río persigue la gravedad*, pues la contraposición de estas muestras nos permite ver una continuidad en las inquietudes de dos artistas que, conscientes del poder que la arquitectura puede ejercer sobre la formación de las ideas, crean diálogos entre distintas líneas de pensamiento, para encontrar vías de escape hacia una perspectiva social más incluyente.

El proyecto insoluble de meter la selva en una sala de exposiciones, es un escape utópico al anquilosamiento que inevitablemente sufrirían, al tratar de ser embudadas entre cuatro paredes, las relaciones dinámicas de diálogo entre culturas que el museo busca nutrir. Por otro lado, los proyectos de Felipe Arturo que fueron concebidos gracias a sus viajes por el Amazonas, se revisten de estos encuentros con eventos, personas u objetos que

evidencian choques culturales en los que una identidad geográfica o cultural nítida y definida es difícil de señalar. Las esculturas e instalaciones de Arturo, tomando a la arquitectura como tema catalizador, amalgaman aparentes opuestos identitarios como lo son selva y ciudad, cuerpo y edificio, naturaleza y concreto, europeo y americano.

Ambos, metáforas de edificaciones contradictorias, pretenden poner en duda la supuesta estabilidad de los organismos culturales que representan. Para ellos, los edificios no solamente dan refugio a las instituciones intelectuales, sino que son agentes activos de las mismas, fungen de adoctrinadores de las creencias que les dan forma, modificando el comportamiento de los cuerpos, exaltando y ensombreciendo a conveniencia elementos de su entorno, representando ideales de los sistemas de poder regentes e imponiéndolos al paisaje. La obra de Arturo se construye con plena conciencia de esto y, al ser ubicada en la planta física de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, introduce nuevas perspectivas sobre la naturaleza simbólica, táctil y estructural de sus edificaciones. Sobre cada una de estas ideas nos iremos deteniendo a continuación.

Los pisos se derriten

Las piezas que se encontraban en la sala del Museo de Artes Visuales, *Verso anverso*, *Trópico entrópico* y *El río persigue la gravedad*, funcionaban en diálogo con los espectadores de la muestra. El cuerpo del visitante literalmente modificaba su espacio circundante con su desplazamiento, removía la estructura con la que tenía contacto y alteraba el paisaje que lo rodeaba con sólo encontrarse dentro de él. Arturo construyó una

piel sensible para el espacio museal que se derretía y reorganizaba por medio del tacto, acogiendo, recalando la presencia humana al hacer visible la coreografía con la que el cuerpo hace uso del edificio.

Robert Moore, uno de los teóricos de la arquitectura más importantes del siglo XX, proponía desviar el énfasis en la forma arquitectónica y centrar la atención en diseñar pensando en el comportamiento del cuerpo a través de esta. Esto permitiría una arquitectura más humana, que se preocupara más por la experiencia del usuario que por la belleza formal y cuyo eje principal sería la percepción de la vida de quien la recorre. Quería rebelarse contra la tradición arquitectónica, que según él, rara vez se había diagramado desde la capacidad perceptiva y emocional de las personas. El cuerpo humano, nuestra posesión tridimensional más preciada, no había sido objeto de consideración especial para los arquitectos.²⁰

Las tres obras de Arturo que cubrían el piso del museo de arte, muestran elocuentemente que no se puede desligar la conciencia del cuerpo de la percepción del espacio. Cuando se removían las partículas en el suelo, al pisarlas, se dejaba huella del peso, la velocidad y la dirección elegida de cada transeúnte, y se imprimía así mismo un rastro en la sala de exposiciones que terminaba siendo expuesto como parte de la obra. Aunque bellas en su estado inmaculado, estaban pensadas para activarse con la interacción de un organismo vivo, desviando el énfasis de la geometría estructural al espacio y las interacciones de los seres que lo recorren.

Si nuestro primer límite con el mundo como seres humanos es nuestra propia piel, nuestro primer límite compartido

con otras personas es el suelo que pisamos. Podemos estar desconectados de paredes y techos, pero nunca del piso, y es probablemente por esto que el artista decide permitir en él una intervención colectiva. El piso nos separa y comunica con la tierra, y en esta medida sirve para que el cuerpo dimensione y estructure su relación con la geografía. El punto de las obras es dicha proyección del cuerpo en el lugar que logra hacer tangible un comportamiento, y esto es interesante porque consigue remarcar no lo objetivo, sino más bien lo etéreo del diseño arquitectónico: las acciones que la forma provoca en los individuos.

Esta inquietud elemental, más conceptual que física, era la principal preocupación del trabajo de Moore:

Las habitaciones parecen hechas de paredes, suelos y techos, pero están hechas de espacio, una mercancía más valiosa que cualquiera de sus fronteras, aun cuando está creada por ellas. Toda arquitectura es un estímulo potencial del movimiento, sea este real o imaginado. Un edificio es siempre un estimulante para la acción, un escenario en el que tienen lugar la interacción y el movimiento. Es como un interlocutor del cuerpo.²¹

Aunque sin desprenderse completamente de la dicotomía espectador - objeto suntuario, tampoco es descabellado pensar que estas obras figuran como "puentes sensibles" entre el visitante y la institución. Si el edificio funciona como interlocutor del cuerpo, estas intervenciones permitían una comunicación con la sala más afectiva y sentimental, emborronando ese límite entre lo tangible y lo intangible y permitiendo reclamar a través de la acción esa experiencia como propia; promoviendo un acercamiento

19. Chus Martínez relata estas intenciones en su ponencia "La era metabólica". En: <https://vimeo.com/147720823> (Última consulta: noviembre de 2018).

20. Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The Place of Houses*, Rinehart and Winston, New York, 1974.
21. *Ibid.*, p. 32.

más sensualista al inmueble y acercando incluso la posibilidad de una domesticidad en él.

En medio de la sala se podía leer una de las piezas:

- EL RÍO PERSIGUE LA GRAVEDAD
- LA COLONIZACIÓN PERSIGUE AL RÍO
- LA COLONIZACIÓN PERSIGUE LA GRAVEDAD

Las letras están hechas en arena y cemento secos, sugiriendo que si la obra se mojara el texto desaparecería, mezclándose sus materiales y transformándose en un duro e informe masacote de hormigón. El laconismo del poema, que evoca grandes estratos de tiempo e innumerables eventos políticos con la fuerza de las palabras justas, sugiere una unión entre la fluidez de la historia y la fluidez del río, la condición frágil de las naciones y la inclemencia de una naturaleza que puede devorarlas en cualquier momento.

La arquitectura, entendida como un lugar dentro de otro lugar, es un estrato de transición entre el planeta y nuestro cuerpo, y es por esto que la labor de construir lugares tiene una responsabilidad mucho más grande que la de prestar refugio y lugar de habitación. Más allá de la utilidad, el arquitecto debería extender lo que nos hace humanos hacia nuestro entorno, vincular el mundo interior con las circunstancias externas y esto solamente puede ocurrir a través del movimiento.²²

Los edificios no son construidos, en principio, como las esculturas cinceladas o la cerámica, en un contacto directo con el cuerpo del artista que los tornea y les da forma. Son concebidos desde

el espacio mental del plano y la maqueta, y allí desestiman, desde una visión abstracta de una objetividad imposible, las contingencias del uso, del paso del tiempo y los factores medioambientales. La vida cotidiana después se encarga de transformar ese racionalismo excelso y nuevas adiciones, algunas accidentales y otras planeadas a manera de mejoras, empiezan a aparecer. La arquitectura moderna, en su lavada impersonalidad de polígonos severos y colores neutros, no solamente rehúye el adorno, sino que evita a toda costa el accidente y la personalización de su presencia física. Los volúmenes semicúbicos y esquemáticos se erigen ellos mismos con intenciones monumentales, representando un orden racional que cree suplir completamente las necesidades de sus habitantes y, por lo tanto, no necesita ser alterado, optimizado o decorado de manera alguna. Una intervención de tal naturaleza señalaría un fallo o imprevisto en la concepción de dicha construcción.

Las obras de Arturo apuntan a contaminar esa supuesta naturaleza incólume de la universidad, tanto en su aspecto físico como en su concepción intelectual. Sus trabajos, como fueron montados en esta exposición, se insertaron en un espacio que recupera el canon arquitectónico moderno de monumentalidad y minimalismo formal, pero en sí mismos estaban minando dichos parámetros adoptados como ideales, mostrándose allí como pruebas de que el carácter imperecedero de estas construcciones no es más que un ideal imposible. Podríamos, por ejemplo, ver en los pisos de polvo una metáfora de que toda construcción humana acabará tarde o temprano siendo consumida por el tiempo, o destruida para la reutilización de su emplazamiento.

Una pieza aún más directamente relacionada con estos planteamientos estaba montada sobre el camino que comunica el edificio del museo con el de los auditorios, *La migración de las plantas*. Sobre el piso de ladrillo rojo, material que se ha convertido casi en un símbolo del paisaje urbano bogotano, estaban dispuestos pedregos de mosaico blanco y negro conteniendo pequeños charcos de aguas rojizas. Las plataformas móviles se elevaban del piso por ruedas plenamente visibles que remarcaban su naturaleza migrante.

El charco es la imperfección arquitectónica, la sinuosidad que se forma por el uso peatonal o la transformación de la química de los materiales con el tiempo. Evidencia el desgaste y el error. Las esculturas que conforman esta instalación son estructuras graciosamente paradójicas que, además de su comentario a las travesías de costumbres y paisajes, parecieran servir de prótesis para errores movilizadores desde otros lugares. Polucionan de estancamientos un piso en perfecto estado, como si hubiera sido necesario importar al lugar una inexactitud formal.

Además de todo esto, las esculturas de cierta manera se mezclaban con el medio ambiente y hacían parte del ecosistema del lugar. Estos charcos parecían funcionar como especies de marcos para la transitoriedad y para pequeños eventos que la asepsia del lugar no permitía que ocurrieran anteriormente: por estar a la intemperie, las esculturas recolectaban mugre y hojas de los árboles que caían en ellas, pequeños hábitats de insectos empezaban a surgir y los perros de la calle se acercaban a beber su líquido. Aunque el traslape entre orgánico e inerte, naturaleza y arquitectura en otras obras de Arturo ocurre de una manera metafórica, estos afortunados accidentes, probablemente no previstos por el artista, son escenario de una serie

de pequeños eventos que si bien podrían pasar inadvertidos para la mirada rápida del transeúnte, es importante resaltarlos como circunstancias que se convierten ahora en parte de la pieza.

Otro artista que se fijó en la figura del charco para entablar un diálogo entre lo prominente y lo llano fue Fernell Franco. En su serie *Retratos de ciudad* los edificios de la urbe son capturados desde su reflejo en el suelo, en los represamientos de agua que deja la lluvia en las calles. Invertiendo la manera en que usualmente se fotografía la urbe, exaltando la eminencia de sus edificios más altos y lo extenso de su área, Franco muestra la ciudad desde esa impermanencia del agua sucia, mirando hacia el suelo, reduciendo ese supuesto esplendor y poderío de las torres de cemento a vulgares espejismos que se evaporan pronto.



Retratos de ciudad, 1987. Fernell Franco.

Cuando *La migración de las plantas* fue mostrada por primera vez en el Centro Cibeles en Madrid, reflejaba el techo del palacio en la superficie de sus aguas, combinando, a través de su transparencia, el opulento techo de vidrio español con el mosaico típicamente usado en una colonia americana. En su nueva locación en Bogotá, la obra lograba resaltar una nueva permeabilidad entre opuestos, ahora no entre suelo y techo, sino entre

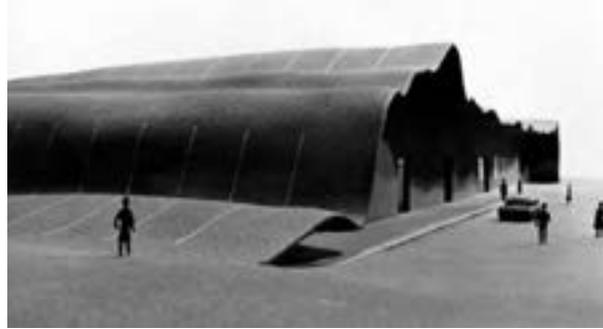
22. Raúl Martínez Martínez, "Arquitectura y empatía: Charles W. Moore (1925-1993)". En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4973731.pdf> (Última consulta: noviembre de 2018).

la cotidianidad de la vida y un material símbolo de la institucionalidad política, como es la *calçada portuguesa*.

Las ciudades se mueven

Y así como los charcos portátiles instalados en la vía agregaban una marca de uso que el proyecto arquitectónico prefiere *invisibilizar*, la *Estación móvil para hamacas* suple una necesidad pasada por alto en el diseño de la plaza de la universidad, donde los estudiantes descansan en sus intermedios de clases a pesar de la falta de infraestructura pensada para tal fin. Aunque de estética austera y con elementos mínimos elegidos completamente por razones funcionales, la instalación tiene la carga poética de sacar un acto íntimo de su contenedor, tomarse el espacio público creando un lugar para el ocio en un contexto poblado pero poco acogedor.

La pieza soluciona un problema práctico de una manera hábil, pero para comprender su importancia artística debemos mirar aún más allá y entender que la intervención no solamente opera como un inocente servicio temporal de descanso, sino que erige una imagen contradictoria en la fachada del campus universitario. Los sobrios edificios de una ciudad que se eleva muy cerca de los páramos, enmarcan ahora un emplazamiento central de hamacas que no sólo parece extraído de otro piso climático, sino que contrasta con su rígido y poco ergonómico entorno. A pesar de su apacible apariencia, esta es una de las obras de la exposición con una naturaleza crítica más fuertemente marcada: su exaltación del tiempo libre y el esparcimiento hace evidente que el proyecto arquitectónico no tomó en cuenta a los estudiantes necesitados de sitios cómodos para el descanso y prefirió un sendero llamativo pero indiferente a la población que lo usa.



Best parking Lot, 1976. Detalle de maqueta. SITE, New York.

Experto en revisar y hacer añicos los arquetipos arquitectónicos, James Wines y su firma SITE han creado edificaciones que parecieran contradecir sus propios parámetros estructurales: puentes que se hunden en el agua, restaurantes de comidas rápidas con capilla incorporada o museos atravesados de lado a lado por una avenida pública son solo algunos de sus proyectos más reconocidos. Wines afirma que opera de esta manera porque la arquitectura es una plataforma de información:

Las ideas que hemos tenido en SITE (desde los años setenta) finalmente están siendo comprendidas, y esto porque, como hemos dicho desde el principio, la arquitectura se trata de manejar información. La idea no es nueva en absoluto, las catedrales góticas, por ejemplo, contaron la historia de la religión, de un contexto social específico (...) Buscamos la forma de crear arquitectura que usara ética y políticamente esto a su favor, y llegamos a la conclusión de que (...) la única manera de deconstruir una idea o punto de vista es empezar con alguna clase de arquetipo, para luego invadirlo con distintas lecturas.

La deconstrucción tiene que ver más con una actitud conceptual y analítica (...) Esta es la única manera en que podemos encontrar otro nivel de interpretación o significado.²³

23. Stanley Moss, "Bomb: James Wines by Stanley Moss". En: <https://bombmagazine.org/articles/james-wines/> (Última consulta: noviembre de 2018).

Wines reconoce entonces la importancia de acoger la tradición para poder bombardear la importancia que ella tiene en nuestras mentes, el lugar que simboliza en nuestros afectos para así, frente a nuestros ojos, torcerlo, despedazarlo. Es vital para el arquitecto contemporáneo reconocer que el poder semiótico de las construcciones tiene una raíz política, en muchos casos criticable, que debe ser puesta en duda para que los ciudadanos podamos lograr una nueva relación con ella. Esta sensata incertidumbre, por supuesto, debe ser propuesta a los habitantes por la arquitectura misma.

No puede ser casual, en el caso de *Estación móvil para hamacas*, que la instalación exalte el ocio y haga alusión al trópico ubicándose en pleno campus universitario y en medio de un indiferente y poco ergonómico sendero de ladrillos. En este lugar austero, la intervención transforma el uso convencional de este hábitat urbano a través de ciertas conexiones de tipo psicosocial muy específicas. De una manera elegante y acertada, Arturo logra insertar en la ciudad y para uso público una imagen contradictoria con una función útil, y al mismo tiempo optimiza desde una postura crítica las decisiones de diseño tomadas en el proyecto urbanístico. Realza así mismo los usos sociales del espacio y pone en cuestión, a través de la alegoría, la solemnidad oficiosa con la que vemos la academia.

Este proyecto se encuentra alineado con una serie de intervenciones arquitectónicas que el artista ha desarrollado desde principios de su carrera, entre las que se cuentan también *Mezquita portátil*

y *Biblioteca de arte ambulante*. Estas construcciones portátiles, que se adaptan a la naturaleza voluble de la ciudad y a las necesidades cambiantes de sus habitantes, satisfacen en gran medida el ideal de Gordon Pask: "El rol principal del arquitecto ahora, es no tanto diseñar un edificio o una ciudad, sino catalizarlos... entenderlos en pos de su evolución"²⁴.



Biblioteca de arte ambulante, 2010. Instalación con rejillas metálicas, guacales, plantas, libros y visitante en Galería OMR, Ciudad de México.

Ese reniego de la responsabilidad de erigir, de la monumentalidad y obsesión por la permanencia es claro también en una obra anterior que no está incluida en esta muestra, pero que considero pertinente mencionar aquí: *Casa dominó* del año 2010. La escultura es una réplica a escala 1,10 de la casa Dominó de Le Corbusier, una propuesta de construcción habitacional en serie que el arquitecto desarrolló desde 1914 y que, mediante la estandarización de sus elementos estructurales y de cerramiento, hacía más veloz su edificación. La intención del arquitecto tenía un anhelo altruista, guardaba la esperanza de que al mejorar las células ocupacionales de las comunidades modernas, la ciudad entrara a tono con su industrialización. Al respecto

24. John Hamilton Frager, "The Cybernetics of Architecture: a Tribute to the Contribution of Gordon Pask", *Kybernetes, The International Journal of Systems & Cybernetics*, 30(5/6), 1995, p. 7. En: <https://eprints.qut.edu.au/10781/> (Última consulta: noviembre de 2018). Fotitous: <http://siteenviroidesign.com/content/best-products> (Última consulta: noviembre de 2018).



Casa domínó, 2010. Maqueta en concreto reforzado y visitante. Artbo, Bogotá.

escribiría: "La casa plantea de nuevo el problema de la arquitectura y reclama unos medios de realización totalmente nuevos, un plan completamente nuevo adaptado a un nuevo modo de vida, a una estética resultante de un nuevo espíritu".²⁵

La maqueta de Arturo es fiel al diseño original de la casa, sin embargo, se encuentra en obra gris, sin acabados y con la estructura de la planta superior aún sin fundir. La obra es una imagen ambigua: es un objeto literalmente hecho hasta la mitad, pero más allá de eso también coloca la propuesta utópica de Le Corbusier en apuros, atorándola en una fracción de su proceso de construcción. En este punto la casa aún no ha llegado a la asepsia que busca una vez esté terminada, no es habitable ni representa todavía esa alegría voluntarista que quiere transformar a una sociedad en conflicto. La pieza entonces evoca varias aristas del proyecto arquitectónico que la maqueta tradicional de la casa terminada no nos mostraría, podría ser entendida como una dignificación de la mano de obra que trae a la realidad las ideas del académico, y en este caso sería un reconocimiento del albañil antes que un homenaje al ingenio del arquitecto.

"Aquí todo parece que está en construcción y ya es una ruina", postula Caetano Veloso en su canción "Fora de ordem". El cantante dice haber leído esa frase en la obra *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss, y por el tono melancólico de ambas piezas

lo primero que se piensa es que es una línea fatalista, una visión del constante intento latinoamericano por saborear los frutos del progreso, pero que se nos pudren justo antes de poder llevarlos a la boca. Sin embargo, otra lectura posible se referiría a un entendimiento de las ciudades como organismos de metabolismo convulso, donde la indeterminación se solidifica y se traslapan megaproyectos a medio hacer, edificaciones informales y hordas migratorias. Estos fenómenos, unidos por ciclos de construcción y destrucción constantes hacen de los asentamientos humanos una especie de muñeca rusa, formada por capas de intervenciones humanas en distintos tiempos y con diferentes intencionalidades.

Arturo ha manifestado que una de las razones por las que le interesaba intervenir la plazoleta y la planta física de la universidad es porque es una cuadro especial en la que convergen la tipología urbanística de la colonia y la espacialidad modernista de sus edificios. Estas dos formas de concebir la ciudad, y por tanto el orden social, puestas una encima de la otra, son un escenario idóneo para la serie de cruces que las piezas de esta exposición señalan. *Río sombrío*, específicamente, resalta la pérdida de una quebrada que bajaba de Monserrate por lo que ahora es la calle 22.

El río persigue la gravedad es una exposición que usa una y otra vez al río como metáfora de la naturaleza fluida

25. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Barcelona, 1974, p. 433.

del paisaje y la integración de distintos tiempos y culturas en un mismo sitio, apuntar que la malla vial de la ciudad ha suplantado precisamente a una fuente hídrica para dar paso a vehículos tiene un claro tono de denuncia: La red extendida sobre la calle recuerda, y sin duda no es casualidad, las telas conocidas localmente como polisombras que cubren las obras negras en Bogotá y que establecen una frontera con el polvo y los materiales de construcción. Polisombras que hace no mucho tiempo envolvían la ciudad y que nos sumieron en un caos urbano a causa del carrusel de la contratación, uno de los peores escándalos de corrupción, que contó con la participación de varios políticos y ex-alcaldes de la ciudad y del país. Excediendo con contrataciones irregulares el presupuesto del Distrito, convirtieron el casco urbano en un laberinto intransitable de mejoras viales que jamás terminaban. La Atenas Suramericana, como alguna vez se nombró a Bogotá, al mismo tiempo en construcción y en ruinas.

Los lugares transitan en la gente

La mayoría de piezas que conforman *El río persigue la gravedad* minan la fe que se le tiene a las edificaciones de poder intelectual, encontrando nuevas maneras de exaltar la importancia de la experiencia física dentro de ellos. Las dos piezas exhibidas al interior del edificio de la Biblioteca, *Bar Huerequeque* y *Biblioteca del agua*, le apuntan también a discutir con la institución universidad, pero en su naturaleza de ser formadora y conservadora de conocimiento enciclopédico. *Bar Huerequeque*, una instalación cuya primera versión fue mostrada el mismo año en el Espacio Odeón, un antiguo teatro adaptado como espacio de exposiciones, fue dispuesta en esta oportunidad junto a la entrada del edificio de la biblioteca universitaria. En dicha primera versión,

la réplica del bar embutido en el edificio del teatro mostraba un contraste entre este lugar casi en obra gris pero aún con decoraciones suntuosas y amplios espacios, frente a la construcción en madera, brusca y de colores chillones que recordaba el ambiente de un bar selvático de la Amazonía.

La versión del edificio de la Tadeo, más modesta en formato, mantenía intacto un señalamiento hacia el lugar que la hospedaba. En las entrevistas que se mostraban en la instalación, Huerequeque recitaba sus poemas y compartía sus relatos impregnados de mucha emocionalidad sobre su vida en Iquitos, narraciones que aportaban, desde la oralidad y la subjetividad autobiográfica, un tipo de conocimiento que en los salones de clase suele no tenerse en cuenta. La teoría científica tiende a pasar por alto la diversidad que aporta el punto de vista personal, y esto es entendible pues intentar descubrir leyes naturales y los vínculos entre sucesos que rigen nuestra realidad ya es una tarea demasiado complicada. Sin embargo, no se puede pasar por alto que las creencias y los afectos son ineludibles de las consideraciones científicas pues, al provenir de la experiencia humana, el estudio del universo está irremediablemente mediado por los sentimientos y experiencias de quien observa.

La *Biblioteca del agua*, expuesta en el mismo edificio de la Biblioteca, unos pisos arriba, también revaloraba la cultura y la individualidad de los sujetos dentro de los sistemas académicos de conocimiento. La estantería de frascos de distintos aportantes junto a las repisas de libros ponía, frente a frente, la conservación y consulta del conocimiento retórico y la aproximación sensible y experiencial del gesto que Arturo proponía. La *Biblioteca del agua* no tenía por finalidad principal ser consultada, más que eso, permitía un gesto comunitario

que enaltece la diversidad de la experiencia personal de los contribuyentes alrededor de un elemento básico en la vida. Por definición el elemento en todos los frascos era el mismo, y aunque podrían verse leves diferencias entre uno y otro, lo verdaderamente relevante de cada uno era el aspecto no material, no perceptible, no cuantificable del objeto; sino el valor simbólico que cada donante vertía en él.

Los elementos naturales son cargados de significados y valores en toda sociedad durante todas las épocas. El apego que las personas sienten hacia paisajes, regiones o las sensaciones relacionadas con sitios geográficos no necesariamente tiene que ver con las cualidades de estos, además, también pueden provenir del cruce entre la experiencia histórica y la cosmovisión personal. Henao y Pérez definirían el lugar como "un escenario físico y simbólico que, al mismo tiempo que proporciona sentido, es depositario de sentimientos y experiencias tan diversas como el número de sujetos que con él se relacionan"²⁶. La *Biblioteca del agua* es entonces una pieza que crea una cartografía mental, un mapa de experiencias emocionales que no retrata senderos, montañas o fuentes hídricas sino que colecciona las experiencias de una comunidad con estos elementos.

Bar Huerequeque exalta la construcción de un paisaje desde la literatura y la narración oral, haciendo que el actor que representó un papel en *Fitzcarraldo*²⁷ le dé paso a un habitante de Iquitos, artista por cuenta propia que nos muestra su versión de los hechos. Y si esta obra

nos presenta cruces y relaciones entre distintos sistemas de representación artística, que nos hablan del mismo tema, la *Biblioteca del agua* unifica, con una conmemoración sencilla pero elocuente, dos sistemas de conocimiento usualmente distanciados: la geografía física y la antropología emocional.

El río persigue la gravedad fue un proyecto que surgió de una travesía personal, un viaje que el artista realizó una década atrás cruzando la región amazónica y que detonó en él dudas sobre los parámetros desde los cuales ordenamos a las cosas: la identidad, la memoria, la cotidianidad, los edificios y hasta a la naturaleza misma. Como profesor, artista y arquitecto de profesión, ocupar la manzana de la Universidad Jorge Tadeo Lozano le permitió a Felipe Arturo disponer piezas en las que ha trabajado por años para dar nuevas perspectivas sobre la academia, la estética y la arquitectura en las que nos hemos formado. Esta exposición nos proponía, desde diversos acercamientos, darnos cuenta de las ficciones que moldean nuestros cuerpos, nuestras costumbres y nuestras percepciones de lo urbano; y además nos invitaba a recordar que existen otras maneras de entender el mundo que no operan de forma cartesiana. Como dientes de león, sus obras intentan habitar las grietas de instituciones racionalistas para aproximarnos al caos de la naturaleza en su incertidumbre y poder, y así tal vez subsanar, en alguna medida, la diferencia entre la experiencia construida y estandarizada y la vastedad de la vida en sí misma.

26. Flor María Vargas Henao, Ever Yony Sánchez Pérez, "Escuela: topofilias y desarraigos", Revista Uni-Pluriversidad. La educación geográfica en el contexto de la enseñanza de las ciencias sociales, Vol. 10, Núm. 3, Universidad de Antioquia, Medellín, 2010. En: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/view/9588> (Última consulta: noviembre de 2018).

27. *Fitzcarraldo* es una mítica película del director alemán Werner Herzog, de 1982, sobre las peripecias de un frustrado empresario que, habiendo partido con el objetivo de llevar la ópera a Iquitos en épocas de la bonanza del caucho, decide ir en busca de nuevas tierras caucheras.

Estación móvil para hamacas, 2008-2017. Instalación en Plaza Jorge Tadeo Lozano, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



· Belém



Fotografía del momento en que se devuelve el agua al Océano Atlántico, cerca de la ciudad de Belém.

La migración de las plantas

2015

Fragmentos de pisos móviles con charcos de infusiones.

Plataformas metálicas con ruedas, piedras calcáreas, argamasa y agua en combinación con canela, flor de Jamaica, azúcar, café y tabaco.

Dimensiones generales variables.

12 Plataformas de 120 x 90 cm; 120 x 60 cm y 180 x 60 cm.

Corredor peatonal al frente de Museo de Artes Visuales (MAV).

La migración de las plantas se origina a partir del encuentro con pisos de mosaico, conocidos como la *calçada portuguesa*, en espacios de ciudades amazónicas. El trabajo se produjo a través de la búsqueda de los orígenes de estos pisos en Portugal y su posterior desplazamiento y apropiación en sus ex-colonias. El proyecto plantea un contrapunto entre la

historia de las migraciones de las plantas y los desplazamientos territoriales de la arquitectura en el marco de las relaciones coloniales. La pieza es una intervención transformable conformada por fragmentos móviles de calzada portuguesa con protuberancias y depresiones que se llenan con infusiones de plantas, a manera de charcos.



(Página anterior)
La migración de las plantas, 2015.
Detalle de instalación en CentroCentro,
Palacio de Cibeles, Madrid, como parte
del programa Arco-Colombia.



La migración de las plantas, 2015. Detalles e instalación en CentroCentro, Palacio de Cibeles, Madrid, como parte del programa Arco-Colombia.

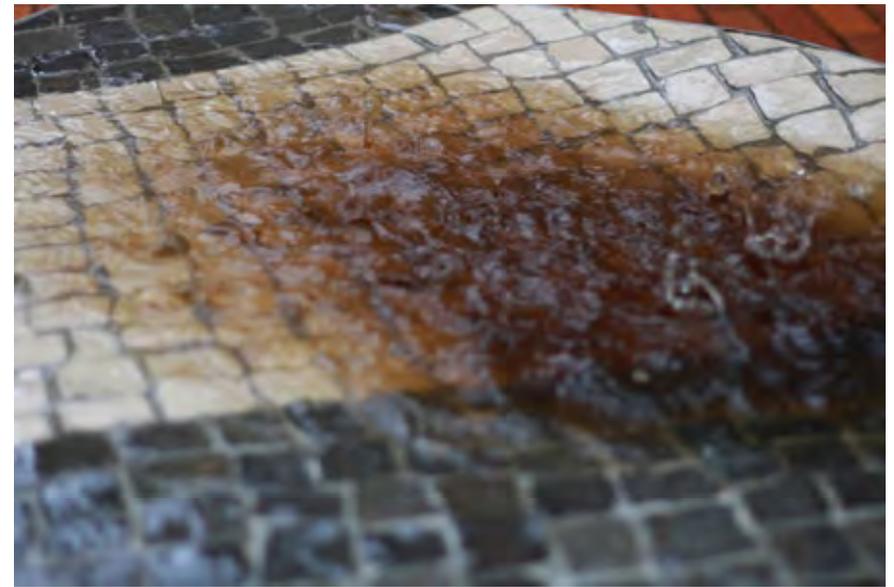






(Página 248)
La migración de las plantas, 2015.
Detalle de instalación en corredor público.
Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.

(Páginas 244-245)
La migración de las plantas, 2015. Instalación en corredor público, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.



La migración de las plantas, 2015. Detalles de instalación en corredor público, Premio Luis Caballero, Bogotá, 2017.





La migración de las plantas

Jaime Cerón²⁸

Este proyecto hace un contrapunto entre la historia de las migraciones de las plantas y los desplazamientos territoriales característicos de la arquitectura. La obra examina las relaciones históricas entre España y Colombia que involucran la producción, el transporte y el consumo de productos vegetales, con sus connotaciones culturales y geográficas. Para hacerlo, analiza con minucioso cuidado, las características del espacio arquitectónico del edificio, como sus vacíos, su verticalidad, sus pisos y techos.

Felipe Arturo menciona que las grandes migraciones vegetales han sido producto de acciones humanas. En algunos casos las especies pasaron de Asia o África a Europa o América y en otros ocurrió lo

contrario. En esta indagación cobran relevancia productos como la canela o la flor de Jamaica que viajaron siguiendo ciertos flujos sociales, culturales y económicos.

El artista plantea una relación entre la migración de las plantas y los desplazamientos de rasgos arquitectónicos característicos de ciertas culturas, como la calzada portuguesa, originaria de los cruces antiguos entre Asia y Europa que luego siguió las rutas coloniales del mundo moderno.

La migración de las plantas es una intervención efímera, transformable, situada sobre el piso del Palacio de las Comunicaciones de Madrid, y se configura a

28. Versión de texto publicado en catálogo de Arco Colombia, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2015.

partir de las plantas arquitectónicas del mismo edificio. La pieza en sí, conformada por fragmentos de calzada portuguesa que pueden moverse por el piso para ensamblarse de distintas maneras, da la apariencia de haberse desgastado hasta generar protuberancias y depresiones que se han llenado de agua. Los reflejos del techo del edificio sobre estos pequeños cuerpos de agua intercambian la

percepción de todo el elemento arquitectónico. El mortero empleado para armar estos mosaicos de piedra, y el agua que se empoza en ellos, contienen extractos de las plantas migrantes que Felipe Arturo ha investigado.

~

~ Notas al pie ~

Felipe Arturo

Muy cerca a Manaus, los ríos Negro y Solimões (Amazonas) se encuentran sin mezclarse inmediatamente y caminan juntos por algunos kilómetros hasta que poco a poco sus aguas se van uniendo para formar el gran río Amazonas. Este fenómeno natural de un río de dos colores puede ser visto desde el aire, incluso es visible en imágenes de satélite. No obstante, la experiencia de navegar por este río de dos colores es superior a cualquier imagen. Los brasileños lo llaman Amazonas desde ese punto, antes lo conocen como el río Solimões; los colombianos, peruanos, ecuatorianos y bolivianos lo llamamos Amazonas desde mucho antes. El río Negro viene del norte y recoge aguas de ríos, quebradas y cañadas que nacen en el escudo Guayanés, un sistema montañoso antiquísimo compartido por Brasil, Colombia, Venezuela y por supuesto, las Guayanas, cuyas lomas son de carácter rocoso, como piedras gigantes que transmiten una composición química básica a las aguas que descienden de ellas. Por otro lado el Solimões o para nosotros el alto Amazonas, recibe aguas de miles de ríos andinos que algunos dicen vienen desde las montañas de Bolivia y se complementan con los hilos de agua que bajan de los Andes peruanos, ecuatorianos y colombianos. Los geólogos aseguran que las montañas andinas son más jóvenes que

las del macizo Guayanés o el escudo Brasileiro, y por esta razón son de una naturaleza más inestable. Cuando los ríos de los Andes bajan, sus aguas van arrastrando consigo tierras y sedimentos que las montañas continúan cediendo permanentemente, haciendo los ríos andinos ricos en sustratos ácidos. Ambos ríos han recorrido cientos de kilómetros cuando llegan a Manaus y su cauce se ha nutrido de miles de otros ríos, los del Negro neutros, dicen los geólogos, los del Amazonas ácidos. Esta es la explicación científica para que en Manaus se junten dos ríos de dos colores, el uno de un amarillo terroso y el otro de un color rojizo oscuro, casi negro. Su mezcla es un lento y abismal proceso en perpetua repetición de billones de litros de agua que vienen de unas montañas y de otras y que por su procedencia montañosa son de un color y de un PH distinto.²⁹ En el preciso momento en que escribo este texto, esos dos ríos gigantes se están mezclando y después de algunos kilómetros se vuelven un solo río, en Manaus lo llaman el *encontro das águas*.

A finales del siglo XIX, los caucheros brasileiros decidieron conmemorar este fenómeno natural, cubriendo con piedras blancas y negras la plaza que antecede el famoso Teatro de la Ópera, o Teatro Amazonas, formando un patrón ondulatorio de origen portugués que transforma la percepción óptica del espacio. La plaza en Manaus imita la Praça Dom Pedro IV o Praça do Rossio, construida apenas unas décadas antes que la de Manaus, con la técnica llamada *calçada portuguesa*. Esta técnica tiene sus raíces en la reconstrucción que promovió el Marqués de Pombal en los espacios públicos de plazas y aceras de Portugal después del famoso terremoto, tsunami e incendio que destruyó Lisboa en 1755. Las piedras del piso de Manaus fueron traídas a América desde Portugal en los mismos barcos que llevaban las bolas de caucho extraídas, gota a gota, de los árboles amazónicos. Sin embargo, hasta el día de hoy no es posible saber si los mosaicos de piso que cubren los espacios públicos de las ciudades portuguesas provienen de los restos de mosaicos romanos presentes en sitios arqueológicos como Conimbriga (muy cerca de Coimbra), de las *estradas* romanas como las de Porto de Mós o de algunas construcciones de la antigua Olísipo, como era conocida Lisboa en tiempos en que Portugal se dividía en las colonias romanas de Lusitania y Mauritania. Se atribuye también el origen de la calzada portuguesa a la herencia árabe presente en los pisos de espina o espiga, de los pavimentos de origen morisco, cuyas inclinaciones servían para conducir las aguas lluvias. El diseño ondulatorio de la Praça do Rossio se conoció como el "Mar Largo" y fue realizada en 1848 para conmemorar los descubrimientos portugueses en ultramar.³⁰

En esta triangulación histórica, que conecta el encuentro de ríos americanos, la demanda del mercado internacional de caucho amazónico y la retribución de elementos culturales europeos, reside la estructura conceptual que acompaña todas las obras que se documentan en el presente libro. En esa operación poética se moviliza el significado del encuentro de los ríos hacia un nuevo espacio público, cuya superficie reproduce las ondas de los ríos con piedras blancas y negras, es decir se re-codifica visualmente un evento químico en un evento pétreo, dentro de este código se manifiesta una transacción económica, dado que a través de esos mismos ríos, que se

29. Mark London, Kelly Brian, *The Last Forest, the Amazon in the Age of Globalization*, Random House, New York, 2007, pp. 21-23.

30. Manuel Henriques, Antonio Moura, Francisco Santos, *Manual da Calçada Portuguesa*, Direção Geral de Energia y Geología, Lisboa, 2009.

En: <http://www.peprobe.com/pe-content/uploads/2014/05/Portuguese-cobblestone-pavement.pdf> (Última consulta: noviembre de 2018).

conmemoran visualmente, se desplazan los barcos que llevaron primero caucho, hacia Europa, y que después trajeron de vuelta piedras de diferentes canteras de Portugal. Aunque las materialidades y técnicas varían de proyecto a proyecto en esta exposición, como se descubrirá en este texto, hay una negociación interna en cada una de las obras entre dos estructuras fundamentales: la cuenca y el mosaico.

~ ~ ~

La primera vez que pensé en el encuentro de los ríos fue hace diez años por el encargo de un mapa. Una organización llamada Gaia Amazonas me pidió realizar un material gráfico para un libro que estaban preparando³¹. Me pidieron producir un mapa para ilustrar la manera como varias etnias del Vaupés colombiano consideraban que Anacondas Ancestrales viajaron desde la desembocadura del Amazonas hasta el río Pirá Paraná para dar nacimiento a los ancestros. Mi estrategia gráfica consistió en dibujar primero a mano la Cuenca del Amazonas y después superponer las anacondas de manera digital, en su ruta desde la desembocadura hasta el Vaupés, cada una con un patrón gráfico característico. En el Instituto Geográfico Agustín Codazzi encontré, en ese entonces, un mapa del norte de Sudamérica del tamaño de una mesa y me dediqué a calcar en un papel mantequilla sólo las costas y los ríos, dejando por fuera del calco las fronteras políticas, las ciudades y las curvas de nivel. Al ver el pliego irrigado de líneas contorneadas y dirigidas hacia un mismo punto, pensé por primera vez en la Cuenca del Amazonas como un sistema nervioso que conecta, como una red, todo el continente a través de sus líneas de agua. En este símil el Gran Río Amazonas sería una especie de columna vertebral que va recogiendo informaciones de todos los órganos, músculos y tejidos en el territorio a través de redes nerviosas más finas. La desembocadura del Amazonas sería entonces el cerebro, a donde llegan todos los impulsos neuronales de las aguas del continente. El océano podría ser la imaginación, las emociones, la memoria o el mundo donde las ideas se dispersan.

En Brasil dicen que en el lugar en que se encuentra el río Amazonas con el océano se forma una gran ola de agua salobre que a veces corre hacia adentro y a veces hacia afuera. Cuando la marea sube lo suficiente, se forma una ola gigantesca que corre río arriba por varios kilómetros, a la que llaman la *Pororoca* o *Pororo-ká*, "gran estruendo" en tupí-guaraní. Surfistas de todo el mundo viajan al delta del Amazonas a navegar esta ola de agua salobre, que según dicen, es la ola más larga que puede surfearse.

Después de ver y leer por algunos años libros sobre el Amazonas, me llama la atención que todos tienen un mapa, generalmente en sus primeras páginas, reproduciendo esta idea de cuenca con líneas de grosores ascendentes a medida que ilustran el descenso de los ríos de las montañas. En estos libros se repite el mismo mapa una y otra vez, insistiendo en el grafismo de la cuenca, como el dibujo de una red de araña, de los puntos unidos de una constelación o del cuidadoso dibujo de las grietas de una losa de cemento. Grieta, red o constelación son lugares comunes de la cuenca y han sido tejidos y destejidos, una y otra vez, en estos libros de mi biblioteca amazónica.

31. El encargo del mapa se realizó a finales del año 2007, sin embargo el libro sólo fue publicado hasta el año 2015: Bárbara Santos, Nelson Ortiz (Editores), *Hee Yaia Godo-Bakari: el territorio de los jaguares de Yurupari*, Asociación de Capitanes y Autoridades Tradicionales Indígenas del Pirá-Paraná (ACAIFI) y Gaia Amazonas, Bogotá, 2015.

Siguiendo la analogía entre cuenca y sistema nervioso, la *Pororoca* sería la conciencia, es decir, esa capa en que los impulsos nerviosos y el repertorio de sensaciones, memorias y deseos se encuentran. En la Cuenca Amazónica, sin embargo, no podría hablarse de un sistema central, es decir de un único lugar que centraliza la información de los impulsos, por el contrario este sistema produce múltiples encuentros ondulatorios de ríos tributarios y ríos receptores, formando, digámoslo así, cortezas cerebrales en cada axila en la que se encuentran los ríos. La *Pororoca* o el *encuentro das aguas* son fenómenos que se repiten como cursos ondulatorios divergentes que armonizan sus ondas en un sólo movimiento. Su encuentro no es sólo rítmico sino también químico, aportando diferentes componentes minerales. Imagino que en este encuentro, miles de moléculas de hidrógeno y oxígeno se desarticulan y se reconstruyen formando nuevas alianzas con iones y átomos, creando nuevas moléculas con átomos de sodio, potasio, magnesio, nitrógeno, aluminio, hierro o calcio. Al pensar en ese proceso, un sabor ácido se produce en mi garganta y también recuerdo el estruendo de un río que se encuentra con el otro.

El médico español Santiago Ramón y Cajal fue pionero en producir imágenes de las conexiones neuronales a finales del siglo XIX. Su formación colegial en el dibujo de mapas, así como su gran experiencia en el dibujo anatómico le permitieron describir con precisión las observaciones microscópicas de cortes del cerebro. Mientras en el Putumayo, en los mismos años, se exterminaban decenas de miles de personas para extraer caucho, Ramón y Cajal se obsesionaba por entender el funcionamiento del sistema nervioso y las redes cerebrales. Sus esquemas y dibujos reconstruyen la conectividad neuronal como geografía y como topografía, en donde la corteza cerebral es una especie de sistema montañoso en el que las conexiones neuronales funcionan como un complejo sistema fluvial. La teoría de Ramón y Cajal, inspirada en el descubrimiento de la célula como estructura básica y viva del organismo, lo llevó a describir el sistema nervioso como un sistema de arborizaciones de células del cerebro, hoy conocidas como neuronas³². En sus teorías, Ramón y Cajal afirmaba que el funcionamiento del cerebro no respondía a conexiones lineales y continuas, sino que se llevaba a cabo en redes de células (neuronas) agrupadas en nodos, que establecían conexiones momentáneas a través de contactos de sus múltiples raíces. Por otro lado, estableció que había partes del sistema con una estructura fija e inamovible, mientras que otras regiones tenían un carácter plástico, posibilitando transformaciones y dinámicas de conexión y re-conexión de ciertas redes³³. Los sistemas de neuronas, como los ríos, van transformando su territorio de conectividad, adaptándose y adaptando la red de flujos a través de la plasticidad propia de la topografía del pensamiento.

~ ~ ~

Mis abuelos maternos nacieron en un pueblo del Caribe colombiano a pocos kilómetros del mar. Cuando mi madre tenía 6 años, mis abuelos decidieron mudarse a Bogotá, en las montañas del interior, para que sus hijos pudieran educarse y tener acceso,

32. "Cajal describió la organización topográfica básica de circuitos neuronales completos y esta descripción anatómica iba siempre acompañada de una interpretación". En: Luis Miguel García Segura, "Ramón y Cajal y la neurociencia del siglo XXI". JANO EXTRA, Núm. 1.583, Madrid, noviembre 2005. En: https://www.academia.edu/9658068/Neurociencia_del_siglo_XXI_Ram%C3%B3n_y_Cajal?auto=download (Última consulta: noviembre de 2018).

33. "Cajal mantenía que hay circuitos que por razones evolutivas debían mantenerse inamovibles y otros circuitos que por su función específica serían muy plásticos." *Ibíd.*, p. 17.

Reproducción en acuarela de esquema de neurona del cerebelo de Santiago Ramón y Cajal.



años más tarde, a la universidad. Mi abuelo, desde entonces, vivió entre los dos lugares; siguiendo las épocas de lluvias y de sequía en los valles del río San Jorge. Cada vez que la ciénaga se inundaba mi abuelo iba a la costa a supervisar el movimiento del ganado de la zona inundada a los terrenos secos y de igual manera hacía lo propio en los momentos de sequía cuando iba a la costa a supervisar el envío de las reses a la ciénaga. La región, dependiente económicamente de la ganadería, sincronizaba sus tiempos con esta trashumancia. Mi mamá sufrió en su infancia de esas prolongadas ausencias de su padre, mi abuelo, sin saber que todo se debía al ciclo de las lluvias y las inundaciones de las ciénagas y a los periodos en que el agua se ausentaba del pueblo de sus antepasados.

~ ~ ~

Si la mente funciona de manera análoga a la cuenca, podríamos decir que el ego funciona de manera análoga al mosaico. En su afán por reconciliar experiencias y memorias divergentes, el ego busca cierta coherencia entre experiencias fragmentarias. Es así como damos sentido al mundo, construyendo imágenes unificadoras de pequeños trozos de nuestra percepción y experiencia. Llamamos casualidad a la posible narrativa que une dos eventos inconexos, destino a la adaptación progresiva con que abordamos circunstancias aleatorias y familiaridad al aprendizaje repetitivo de gestos y estímulos afectivos en nuestro entorno inmediato. Nuestro ego construye relatos tranquilizadores de nuestra existencia dispersa en entornos familiares, políticos e históricos.

Un relato mosaico, por ejemplo, da origen al nombre del río que atraviesa el Sur de América de occidente a oriente. El nombre Amazonas, con el que conocemos un río, intenta reconciliar el encuentro de lo desconocido con el archivo de lo conocido. Esta palabra recupera un sinnúmero de relatos de la antigüedad del este de Europa sobre la existencia de un clan de mujeres guerreras, y que fue utilizado como símil en la primera expedición de europeos por "el río grande" para nombrar a un grupo de personas hasta entonces desconocidas. En su "relación" de 1542, Gaspar de Carvajal escribe sobre este encuentro del río de Orellana o río de las Amazonas:

... Aquí nos dieron noticia de las Amazonas y de la riqueza que abajo hay, y el que la dio fue un indio llamado Aparia, viejo que decía haber estado en aquella tierra (...) con mucha atención escuchando lo que el capitán decía, y le dijeron que si íbamos a ver las Amazonas, que en su lengua las llaman *coniu puyara*, que quieren decir grandes señoras, que mirásemos lo que hacíamos, que éramos pocos y ellas muchas, que nos matarían (...) y vinieron hasta diez o doce, que éstas vimos nosotros, que andaban peleando delante de todos los indios como capitanas, y peleaban ellas tan animosamente que los indios no osaban volver las espaldas y, al que las volvía, delante de nosotros le mataban a palos. Y esta es la causa por donde los indios se defendían tanto (...) Estas mujeres son muy blancas y altas, y tienen muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza y son muy membrudas y andan desnudas en cuero, tapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos haciendo tanta guerra como diez indios, y en verdad que hubo mujer destas que metió un palmo de flecha por uno de los bergantines y otras que menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín (...) El capitán le preguntó si estas mujeres eran casadas; el indio dijo que no. El capitán

le preguntó que de qué manera viven; el indio respondió que, como dicho tiene, estaban la tierra adentro y que él había estado muchas veces allá, y había visto su trato y vivienda y contó delante del capitán y de algunos de nosotros setenta ciudades, todas de cal y canto cerradas y de una a otra los caminos cercados de poner, a trechos por ellas puestas, guardas, porque no puede entrar nadie sin que pague derechos. El capitán le preguntó si estas mujeres parían, el indio dijo que sí. El capitán que cómo no siendo casadas, ni residía hombre entre ellas, se emparejaban, él dijo que estas indias participan con indios en tiempos y, cuando les viene aquella gana, juntan mucha copia de gente de guerra y van a dar guerra a un muy gran señor que reside y tiene su tierra junto a la destas mujeres, y por fuerza los traen a sus tierras y tienen consigo aquel tiempo que se les antoja y, después que se hallan preñadas les tornan a enviar a su tierra sin les hacer otro mal, y después, cuando viene el tiempo que han de parir, si paren hijo le matan y lo envían a sus padres y, si hija, la crían con muy gran solemnidad y la imponen en las cosas de la guerra.³⁴

En este relato mosaico, las mujeres guerreras parecen conciliar los relatos de múltiples viajeros europeos en las primeras décadas de la colonización de América con historias fantásticas de la antigüedad. En 1493 Cristóbal Colón menciona "una isla... poblada de mugeres sin hombre"³⁵. Influenciado por esta crónica, Garci Rodríguez de Montalvo, mejor conocido por Amadís de Gaula, menciona a las Amazonas en su quinto libro de caballería, en 1510. A su vez, Hernán Cortés, quien era un asiduo lector de esta literatura, nombra la "isla" de California en 1535 inspirado en la reina Calafia de las Amazonas, tras la lectura del libro de Amadís de Gaula. La presencia de las Amazonas es (des)localizada en distintos lugares de la Amazonía, el Caribe, el centro y el norte de América y es espejo de apariciones de mujeres "iguales" a los hombres en batalla, mujeres habitantes de una isla sin hombres, o mujeres que se mutilan un seno para llevar el escudo en la guerra o para ser más ágiles con el arco y la flecha. Estas menciones de las Amazonas aparecen en relatos de Homero como la Iliada, en la historia de los griegos de Heródoto, o en los viajes de Marco Polo, también (des)localizadas en lo que hoy conocemos como el sur de Rusia, Asia menor e incluso en el mar de Arabia.³⁶

Hablo de un relato mosaico, porque las Amazonas, que se perpetuaron en el tiempo como el nombre del río y la cuenca, han sido construidas a través de fragmentos de relatos y mitologías provenientes de las regiones distantes de Europa pero conectados a través del comercio, las rutas coloniales y las proyecciones y *brutalizaciones* imperiales. En este sentido, las Amazonas conforman un mosaico de pequeñas informaciones acumuladas a lo largo de la historia antigua, medieval y renacentista, en donde se homogeneizan fragmentos de los relatos de los viajeros e invasores europeos de Oriente y Occidente (todos hombres) conformando un cuadro unificado de las mujeres guerreras.

34. Gaspar de Carvajal, *Descubrimiento del río de las Amazonas por Francisco de Orellana*, agosto de 1542, Babelia, Madrid, 2011. Fragmentos pp. 18, 23 y 52.

35. Candace Slater, *Entangled Edens, visions of the Amazon*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, 2002, p. 247.

36. *Ibid.*, pp. 82-86.

De manera análoga, los mosaicos de la basílica de San Marco en Venecia, se pueden traducir en el mapa comercial e imperial de la República Veneciana. La basílica y la tela de mosaicos que cubren la totalidad de sus pisos, paredes, arcos, columnas y cúpulas sufrió un lento proceso de construcción desde la caída del imperio bizantino en el siglo XI hasta las invasiones napoleónicas en el siglo XIX. Los materiales de estos mosaicos revelan las rutas comerciales y los puestos coloniales de la República. Por ejemplo, los mármoles blancos, con vetas azules y rosadas provienen de Carrara, de Paros de Proconnesus, de Asia Menor, de Humeete y de Pentelico; las piedras calizas blancas y grises y negras son originarios de Istria; el mármol rosado y rojo fue importado de Verona; el mármol amarillo fue traído de Tunisia; el mármol blanco-amarillo viene del Norte de África; el mármol verde oscuro proviene de Tessaglia; el mármol verde es de Susa; el mármol negro del Peloponeso; el mármol negro oscuro de Como y los Alpes; la Breccia coralina y verde fue traída desde Egipto; la Breccia roja de Siria y del mar Egeo; la Porphyry rosada del mar Rojo; el gres de Trieste y el granito también de Egipto, de Cerdeña y del Elba. Además las piedras vidriadas, esmaltadas, los dorados y plateados de algunos de los mosaicos nos indican la compleja red comercial de minerales y procesos del fuego que se condensan en las imágenes y abstracciones geométricas de las superficies de San Marco.³⁷ Los mosaicos de la basílica no sólo construyen una imagen unificada a partir de fragmentos, sino que también construyen una imagen del poder centralizado del imperio, que importa fragmentos de materiales de las periferias y les da un sentido de coherencia a través de la homogeneización y agrupación de sus partes. La construcción y los mosaicos de la basílica revelan el poderío comercial de la República a lo largo de la Edad Media, hasta que portugueses y españoles abrieron nuevas rutas para el comercio colonial de materias agrícolas, minerales y personas esclavizadas, que hasta la fecha había monopolizado la República Veneciana.³⁸

En el nombramiento del Río de las Amazonas y las piedras de Venecia subyace un proceso similar, en tanto que la recopilación de fragmentos (narrativos o minerales) permite la creación de una representación unificada a partir de informaciones divergentes y singulares que se homogeneizan en una narrativa uniforme y centralizada. Fue lo que le permitió a Colón reafirmar, en medio de las islas del Caribe, que estaba en Asia, cuando escuchó hablar de una isla de mujeres guerreras que siglos atrás Homero y Heráclito habían ubicado en el este de Europa.³⁹ De manera similar cuando vemos la mirada apesadumbrada de Canaán observando a su padre Noé durmiendo desnudo, tras emborracharse con vino, en uno de los arcos de San Marco, olvidamos que estamos observando un efecto visual creado con un sinnúmero de fragmentos de minerales proveniente de todos los bordes de la región mediterránea.⁴⁰ En la imagen unificadora y condensada del mosaico olvidamos la singularidad de cada uno de los fragmentos de piedra, su lugar de origen y el trayecto desde su procedencia.

37. María Andaloro, María Da Villa Urbani, Ivette Florent-Goudouneix, Renato Polacco, Ettore Vio, *The Patriarchal Basilica in Venice - San Marco: The mosaics, the inscriptions, the Pala D'oro*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milan; Rizzoli, New York, 1991.

38. Sobre el legado del mosaico como mapa colonial, en relación al comercio de personas en la República Veneciana ver: Felipe Arturo, *Mosaico veneciano*, 2015. En: <http://www.coleccionisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/mosaico-veneciano> (Última consulta: noviembre de 2018).

39. Candace Slater. óp. cit., p. 85.

40. Ver María Andaloro, María Da Villa Urbani, Ivette Florent-Goudouneix, Renato Polacco, Ettore Vio, *The Patriarchal Basilica in Venice - San Marco: The mosaics, the inscriptions, the Pala D'oro*, óp. cit.

Tanto los mosaicos venecianos, como el lenguaje con el que escribo este texto, encuentran un hogar de paso en el imperio romano. Roma, como el arquetipo del imperio occidental, logró dar coherencia a las infinitas informaciones disímiles provenientes de todas sus provincias. El latín, al ser la lengua unificadora del imperio, incorporó palabras, fonemas y grafismos antiguos del mundo del Mediterráneo. Por ejemplo, la letra M puede tener su origen en la imagen del movimiento de las ondas del agua y por eso su diseño ondulatorio proviene del fenicio mem (agua),⁴¹ también puede tener su origen en las palabras mem: aguas en hebreo o iam: mar en hebreo⁴². De igual manera los mosaicos romanos incorporaron no sólo geometrías y patrones gráficos divergentes, sino también los distintos tipos de piedras de canteras localizadas en sus múltiples provincias. Esta incorporación material de las provincias, es incluso evidente en la topografía romana, dado que es sabido que un gran monte, que sobrevive en Roma, fue formado por la acumulación ordenada y progresiva de ánforas de barro en las que se transportaba el aceite de oliva producido e importado desde distintas provincias romanas, principalmente de los cultivos en las orillas del río Guadalquivir.⁴³

La operación de las lenguas provenientes del latín funciona como un mosaico, si asumimos que cada letra es una piedra, podríamos decir que la lectura crea un sentido unificado de la palabra a través de la asimilación de unidades independientes. La recombinación de estas unidades en estructuras más grandes con sentidos específicos es muy similar al reconocimiento de la palabra de manera inmediata. El aprendizaje de la escritura pasa por reconocer en principio cada una de las piedras del lenguaje, es decir las letras, en un segundo momento aprendemos los sonidos de las combinaciones de dos o tres de estas unidades, es decir las sílabas, finalmente aprendemos a deletrear combinaciones mayores que con el tiempo entendemos como unidades que reconocemos sin poner cuidado en sus fragmentos; después de años de familiarización con el lenguaje escrito, reconocemos palabras sin reparar en las letras. No es casualidad que el teclado en el que escribimos todos los días tenga forma de mosaico y que con el tiempo logremos tipear sin reparar en cada una de las teclas.

~ ~ ~

En su libro *A new Philosophy of Society*⁴⁴, el filósofo mexicano Manuel De Landa propone un modelo de base para entender la estructura de la sociedad contemporánea. De Landa afirma que la sociología clásica describe las estructuras sociales desde estructuras jerárquicas de control del poder. Es común oír hablar en la historia de la sociología sobre estructuras piramidales, feudales o monárquicas, en las que la sociedad se entiende como una masa amorfa que se organiza a partir de círculos y sistemas de control de poder y de estrategias para garantizar la repartición equitativa o inequitativa de la riqueza. En contraposición, De Landa propone entender la sociedad a partir de la teoría del ensamblaje, es decir a través de pequeños grupos de individuos cuyas interacciones cotidianas producen asociaciones temporales y frecuentes. Dentro de esta estructura, la sociedad en su conjunto sería una serie de ensamblaje de ensamblajes, es decir un sistema muy complejo de interacciones entre grupos de

41. Otto Ege, *The story of the alphabet*, Norman T. A. Munder & Co., Maryland, 1921.

42. Clodd, Edward (1903). *The story of the alphabet*. London: George Newness Ltd.

43. Sobre el Monte Testaccio ver las investigaciones del historiador José Remesal Rodríguez.

44. Manuel De Landa, *A new philosophy of society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, London; New York, 2006.

personas que están estrechamente vinculadas por sus actividades. La sociedad, entendida a partir de las asociaciones, en la cotidianidad de sus individuos, nos permite aproximarnos a los grupos humanos como un sistema de actividades cruzadas.

La teoría del ensamblaje nos permite retomar la analogía entre cuenca y sistema nervioso como modelos sociales, permitiéndonos enunciar la sociedad como un sistema de flujos e interconexiones que, por hábito o por resistencia del contexto, van creando rutas fijas y rutas mutantes en las que las interacciones humanas se realizan bajo conexiones momentáneas y permanentes entre individuos.

La teoría del ensamblaje de De Landa, también nos permite pensar en un conocimiento activo en las interacciones sociales y económicas, es decir que el conocimiento no es un valor centralizado en repositorios académicos, centros políticos o industriales, sino que por el contrario es un valor cuyos componentes están distribuidos en diversas poblaciones. Esta idea funciona como un contrapeso histórico a las economías de extracción, que dentro del discurso histórico aparentemente controlan tanto los circuitos de distribución de materias y productos como los valores sociales y religiosos establecidos por dichas economías⁴⁵; sin embargo la idea de De Landa nos permite subvertir esta estructura hegemónica de una economía dominante que distribuye labores y recursos desde arriba y nos permite vislumbrar la manera como, desde la base, se construye toda una red de intercambios que posibilitan una cultura inédita y singular en donde los fragmentos culturales resistentes se ensamblan para formar una nueva cultura paralela a la cultura del *container*.

Un ejemplo de este tipo de asociaciones se puede percibir a través del viajero Joaquín Rocha, quien describió, a finales del siglo XIX, que en el río Caquetá, los indígenas de la estación cauchera de Tres Esquinas habían convertido las monedas redondas de metal en objetos de valor, es decir, habían reemplazado el valor de cambio de las monedas por un valor intrínseco de los objetos; no contentos con la forma inicial de las monedas, los indígenas las trabajaban golpeándolas y perfilándolas hasta convertirles en triángulos que usaban como narigudas o aretes.⁴⁶ A pesar de la imposición de un sistema económico de exportación, estas personas reapropiaron el dinero como materia para realizar una actividad ritual y estética.

En su estudio sobre los mercados ambulantes de México, el arquitecto y urbanista Pablo Lazo explica la manera como estructuras sociales de base redefinen la sociedad a través de procesos de ensamblaje:

La hipótesis central radica en la idea de que estas apropiaciones del espacio público articulan una forma colectiva de ciudad más compleja que las normas de planeación y regulación de usos de suelo impuestas por las autoridades. La propuesta parte de la recopilación de un efecto de entropía del dominio público y de la ciudad misma: un espacio no tanto como producto concreto sino como ensamblaje social colectivo.⁴⁷

45. Stephen G. Bunker, *Underdeveloping the Amazon: Extraction, Unequal Exchange, and the Failure of the Modern State*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.

46. Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 71.

47. Pablo Lazo, "Ensamblado en México. Los mercados sobre ruedas como alternativa de espacio público", *Revista Arquine*, Núm. 36, Verano 2006, México D. F., 2006.

Según el estudio de Lazo, las ventas ambulantes de México ofrecen un sentido tremendamente pragmático de la arquitectura, de carácter mutante, nómada y adaptable. A estos diseños de mercados móviles no les sobra ni les falta nada, su lógica es económica y ecológica, al construir estructuras con materiales que son reutilizados o pueden serlo (lonas, cajas de plástico, tablonos, marcos metálicos) y al producir estructuras en la ciudad que no dejan una huella permanente. Aunque algunos mercados pueden implicar un sentido corrupto del manejo del espacio público, también exigen un sentido de negociación en el que participan múltiples actores en el espacio y la concepción de la ciudad. Lazo propone entender estos fenómenos como un tipo de "urbanismo mestizo" en donde se aproximan nociones planificadas de la arquitectura y la ciudad, con intereses y prácticas divergentes, produciendo una espacialidad mixta. El hábito de estos mercados sobre ruedas genera no sólo una temporalidad cíclica en el día y la semana, sino que da un sentido de identificación para el habitante. Por último, este estudio afirma que los mercados, ferias y tianguis ofrecen una relación entre modernidad y tradición, en el contexto de la secularización de la construcción de la ciudad, es decir recuperan un sentido ritual del espacio dentro de las lógicas capitalistas de distribución y comercialización de productos en las calles.

- - -

Mis padres se divorciaron cuando yo tenía 5 años. En ese momento el mundo se dividió en dos: la familia de mi padre, andina y liberal y la familia de mi madre, caribeña y conservadora. Más adelante, las casas de mi mamá y de mi papá quedaron separadas apenas por diez cuadras, pero en medio se atravesaba una gran avenida que hacía pensar que la distancia era mucho mayor. Para solventar esta barrera era necesario pasar sobre un puente peatonal elevado, cuyo tránsito de ida y vuelta se convirtió en gran parte de mis días. A mis familias no sólo las separaba una enorme diferencia de afinidad política, sino también diferencias de asimilación climática, que fueron evidentes en los ingredientes de las comidas a lado y lado del puente, a un lado una culinaria basada en tubérculos de las montañas como papas y arracachas, al otro basada en tubérculos de la costa como yucas y ñames. También eran diferentes las músicas y la propensión al baile, a un lado del puente se escuchaban boleros, porros, cumbias y fandangos, al otro bandas de guerra, tangos y áreas operáticas. Esta experiencia, produjo en mí una tendencia a reconciliar informaciones divergentes, es decir, a negociar internamente con realidades que aparentemente son extrañas entre sí. Más que pertenecer a una u otra familia, a uno u otro clima, aprendí a identificarme con el espacio del puente, es decir con ese lugar de tránsito y de negociación. Como descendientes de una cultura mestiza, muchos habitamos en ese lugar algo inestable e incierto que apenas se apoya puntualmente en tierras más o menos firmes.

- - -

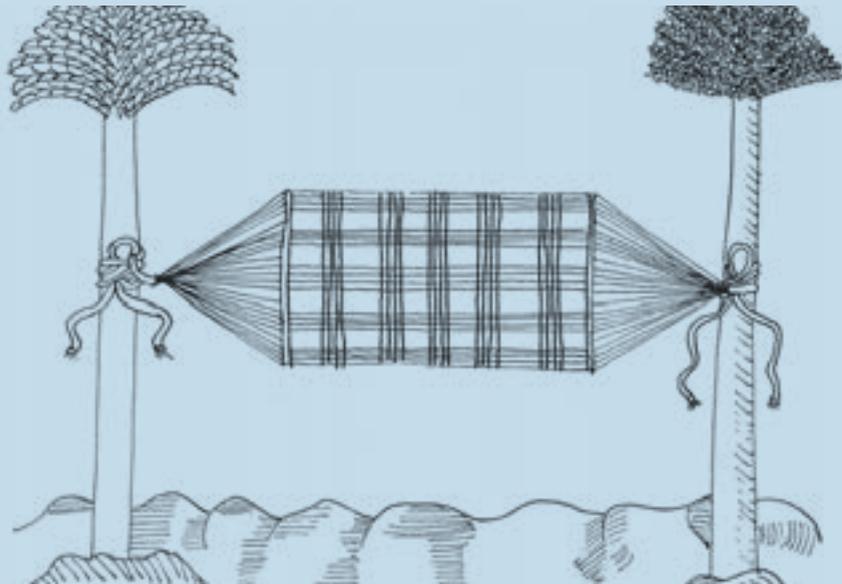
El primer registro escrito en Occidente sobre la hamaca proviene de los diarios de Colón y data del miércoles 17 de octubre de 1492. Ese día, Colón y compañía visitaron la isla antillana apodada Fernandina (Long Island, Bahamas), donde encontraron que las casas de sus habitantes "eran de dentro muy barridas y limpias, y sus camas y paramentos de cosas que son como redes de algodón"⁴⁸.

48. Rodrigo Restrepo, "La hamaca", *Revista Semana*, junio 2006. En: <http://www.semana.com/especiales/articulo/la-hamaca/79627-3> (Última consulta: noviembre de 2018).

Fue el cronista y conquistador español Gonzalo Fernández de Oviedo, en 1537, quien la describió en detalle por primera vez en lengua romance:

Bien es que se diga qué cama tienen los indios en esta isla (Haití) Española, a la cual llaman hamaca; y es que de aquesta manera.

Una manta tejida en partes y en partes abierta, a escaques cruzados hecha red, porque sea más fresca, y es de algodón hilado (de mano de las indias) la cual tiene de luengo diez o doce palmos y más o menos y del ancho que quieren que tenga. De los extremos desta manta están asidos o penden muchos hilos de cabuya o de henequén. Aquestos hilos o cuerdas son postigos e luegos, e vanse a concluir cada uno por sí en el extremo o cabos de la hamaca desde un tranchahilo (de donde parten), que está hecho como una empulguera de una cuerda de ballesta, e así la guarnecen, asidos al ancho del cornijal a cornijal, en el extremo de la hamaca. A los cuales tranchahilos se ponen sendas sogas de algodón o de cabuya bien hechas o del gordor que quieren a las cuales sogas llaman hicos...y el un hico atan a un árbol o poste y el otro al otro, y queda en el aire la hamaca alta del suelo como la quieren poner. E son buenas camas e limpias, e como la tierra es templada, no hay necesidad alguna de ropa encima, salvo si no están a par de algunas montañas de sierras altas, donde haga frío, e como son anchas e las cuelgan flojas, porque sean más blandas, siempre sobra ropa de la misma hamaca, si la quieren tener encima de algunos dobleces della (...) si hace frío, ponen alguna brasa sin llama debajo de la hamaca, en tierra o por allí cerca para se calentar...⁴⁹



Reproducción en acuarela de esquema de la hamaca del siglo XVI, atribuido a Gonzalo Fernández de Oviedo.

48. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*. Primera parte, Edición Real Academia de Historia, Madrid, 1851, p. 131. En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-general-y-natural-de-las-indias-islas-y-tierra-firme-del-mar-océano-primera-parte--0/html/014747fa-82b2-11df-acc7-002185ce6064_230.htm (Última consulta: noviembre de 2018).

Más allá del carácter funcional de la hamaca y de sus cualidades estructurales, estas "mantas tejidas" implican un objeto de conectividad a lo largo y ancho de las Américas, en el que se entrelazan diferentes territorios a través de procesos singulares relacionados entre sí.⁵⁰ Es por esto que estas camas colgantes descritas por primera vez por los colonizadores españoles tienen una relación intrínseca con las hamacas, chinchorros o redes (en portugués) de las comunidades suramericanas, mexicanas, caribeñas o del centro de América. La hamaca yucateca tejida en hilo, la hamaca wayú tejida en lana, la hamaca witoto en fibra de palma de cumaré o la hamaca kogui en fibra de maguey, son variaciones de un mismo elemento adaptado a las posibilidades materiales de cada región. Entre los múltiples orígenes de la palabra, se dice que en la lengua taína, de la familia arahuaca, hamaca proviene del concepto "red de pesca"⁵¹, también se dice que *hamack* o *hamac* podría estar relacionada con la palabra dormir y bajo otras interpretaciones con la palabra árbol⁵³. En todo caso, árbol, sueño o red, expanden el significado de la hamaca como un elemento de conectividad, ramificación y enraizamiento cultural, al igual que lo hace la idea de cuenca. Como red para dormir entre dos árboles, la hamaca también es tela de araña, entrecruzamiento de lianas y bejucos o el encuentro de dos ramificaciones. De hecho, la elaboración tradicional de la hamaca se realiza al tejer una red entre dos troncos clavados en el suelo:

...Las mujeres le solicitan a un hombre clavar en la tierra dos postes distanciados por un espacio tan grande como el tamaño de la hamaca deseada, que puede oscilar entre 1,5 y 2,3 metros. Una de las participantes, generalmente la mayor y más experimentada, enrolla el hilo delgado en los postes, de abajo hacia arriba, en forma horizontal y teniendo el cuidado de no cruzarlo. La mujer va y vuelve de adelante hacia atrás en lugar de moverse a la redonda, tal y como ocurre en otras regiones de América (...) Debido a ciertos detalles de fabricación, este objeto comporta una estructura marcadamente cóncava. Los bastoncitos de madera que suplantam la cabuyera rematan abruptamente sus anchos extremos, otorgándole una forma hueca que algunos observadores han comparado con la de una canoa (...) Cada vez que alguien se refiere a la posición que ocupa una persona en ella, utiliza el localizador inesivo -sa, que encierra la idea de "estar adentro" y no, por ejemplo, la de "estar sobre".⁵³

Para los *Ette ennaka* (Chimila), pueblo de origen chibcha ubicado al sur-oeste de la Sierra Nevada de Santa Marta, entre el río Cesar y el río Magdalena, en el Caribe colombiano, la hamaca es un elemento que condensa el paso por la vida de los humanos y sus relaciones cósmicas con el mundo de lo posible (futuro) y el mundo de la vida concluida (pasado). El ciclo de vida está marcado por la relación con la hamaca.

50. La idea de esta interconectividad cultural-territorial proviene de la concepción de relación en *Édouard Glissant, Poetics of Relation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, Michigan, 2010.

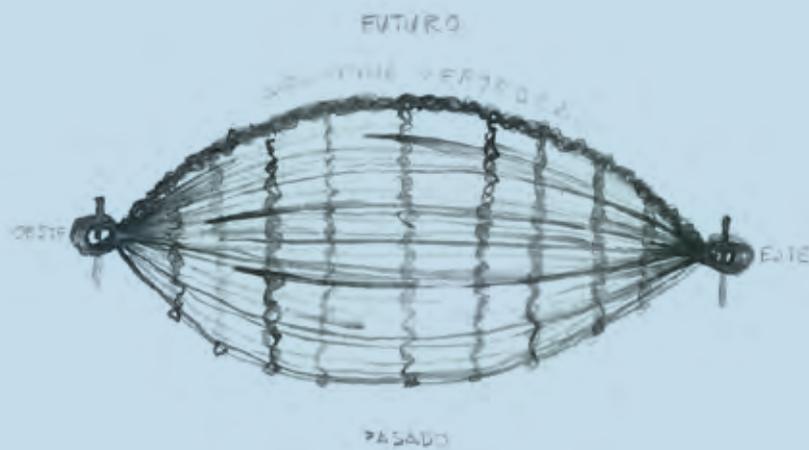
51. Patricio Ramos, "El tejido de la hamaca perdura entre los pescadores", *El Comercio*, Quito, septiembre 16 2014. En: <https://www.elcomercio.com/actualidad/tejido-hamaca-pescadores.html> (Última consulta: noviembre de 2018).

52. Douglas Taylor, "Spanish Hamaca and Its Congeners", *International Journal of American Linguistics*, Vol. 23, Núm 2, The University of Chicago Press, Chicago, 1957, pp. 113-114. En: <http://www.jstor.org/stable/1264061> (Última consulta: noviembre de 2018).

53. Juan Camilo Niño Vargas, "El tejido del cosmos. Tiempo, espacio y arte de la hamaca entre los ette (chimila)", *Journal de la société des américanistes*, (En ligne), 100-1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2016. En: <https://journals.openedition.org/jsa/13726> (Última consulta: noviembre de 2018).

El recién nacido descansa en una cuna elevada con forma de hamaca hasta que se le termina de cerrar el cráneo. Esto tiene resonancia con la descripción del antropólogo y arqueólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff quien afirma que para los Kogui la hamaca es análoga a la placenta en el momento de la muerte y el útero a la tumba.⁵⁴ El bebé y el niño, para los Ette, duermen en la hamaca de sus padres o de sus hermanos mayores y el paso a la adultez se acompaña con la obtención de una hamaca personal. Los últimos días de la vida se pasan en convalecencia en la hamaca y los primeros días de la muerte se velan en la hamaca, finalmente la hamaca sirve de mortaja para enterrar el cuerpo difunto en la tierra. La hamaca acompaña la temporalidad de la vida presente y se sostiene amarrada a cuerdas, *kraa'* o *kaawuya* (cabuya) que sirven para denominar también a los bisabuelos o ancestros que viven tanto en el inframundo como en el mundo celeste de donde provienen las almas antes de incorporarse al cuerpo del recién nacido. La hamaca se orienta de este a oeste, al igual que la casa, la tierra y el cielo. La hamaca en su falta de estabilidad corresponde al mundo humano y su existencia pasajera, que se sostiene elevada (se respalda) entre las generaciones pasadas del suelo y las generaciones futuras del cielo.⁵⁵

La hamaca también representa un elemento de metamorfosis, en varios mitos Ette la hamaca es el dispositivo mediante el cual las personas mutan en osos hormigueros o armadillos y el jaguar muta en ser humano. La última hilera del tejido de la hamaca Ette, que se realiza con un hilo más grueso, corresponde a la columna vertebral, es decir, la hamaca es análoga a una gran espalda, tanto la columna como esta última hilada tienen la misma función: "la de mantener unida una estructura compuesta por tramas"⁵⁶.



Reproducción en acuarela de esquema de la hamaca Ette (Chimila), 2017 a partir de un esquema de Juan Camilo Niño Vargas, 2014.

54. Daniel S. Jurado, "La casa y el enterramiento indígena. Procesos de territorialización del rito de la muerte", Tesis o trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de: Magister en Hábitat, Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, Manizales, 2014. En: <http://bdigital.unal.edu.co/45839/1/7312009.2014.pdf> (Última consulta: noviembre de 2018).

55. Juan Camilo Niño Vargas, "El tejido del cosmos. Tiempo, espacio y arte de la hamaca entre los ette (chimila)", óp. cit.

56. *Ibid.*

No sobra mencionar, en relación a la hamaca como un vehículo metafórico, que en la película retro-futurista *La Jetée* (1962), de Chris Marker, el vehículo escogido para viajar hacia atrás y adelante en el tiempo, es una hamaca en la que el protagonista se recuesta con un cubreojos de espuma del que se desprenden unos cables sujetos con cinta pegante.

Para los Kaxinawá o Huni Kuin, localizados en distintos lugares de la Amazonía occidental desde el piedemonte de los Andes en Perú hasta el estado de Acre en el sur de Brasil, la hamaca también tiene un sentido metamórfico. Los patrones geométricos de las hamacas provienen del mito de la anaconda, en el que durante el diluvio el ser dual Yube-Sidika (anaconda-boa) se recostó en una hamaca con dibujos, la transformación ocurrió cuando la hamaca se convirtió en la espalda de la anaconda y Sidika se convirtió en un ser andrógino. Como puede constatar en los grafismos inscritos en los tejidos de las hamacas kaxinawá, el dibujo opera como una trama que produce percepciones alternativas, la de las líneas que permiten constatar un dibujo o grafismo, entre líneas la aparición de un fondo y una imagen virtual creada por la alternancia perceptual entre las dos primeras.⁵⁷ Estos patrones, que también son dibujados en el cuerpo, no sólo permiten la apertura de nuevos dibujos entre las tramas y a partir de ellas sino que su corte en la tela o en el rostro permite suponer la continuidad de las líneas en otros soportes, otras superficies y otros cuerpos, abriendo una potencial continuidad (discontinua) de la hamaca o del cuerpo.

Efectivamente la experiencia corporal de una hamaca es muy diferente a la de una silla o una cama, dado que en estas abandonamos el peso del cuerpo sobre el mueble y funcionamos casi que exclusivamente desde la cabeza. Es común que mientras estamos sentados o acostados alguna de nuestras extremidades se duerma y sintamos cosquilleos y calambres. En cambio, cuando nos acostamos en una hamaca pensamos con todo el cuerpo. En la hamaca permanecemos en un estado de equilibrio y desequilibrio, lo que nos obliga a tener una consciencia permanente del cuerpo, de nuestro peso y de la fuerza que ejerce la tierra para atraernos. Por otra parte la hamaca nos deja en un estado de flotación o levitación, lo que intensifica la sensación inmersiva del aire y el viento. La hamaca también nos conduce a cambiar el eje vertical del cuerpo por un estado horizontal, en el que contemplamos con sorpresa tanto el cielo como el suelo.

A mediados del siglo XX, la arquitecta Lina Bo Bardi escribió:

En los barcos "gaiola" que navegan los ríos del norte del país (Brasil), la hamaca es, como en todo el resto del país, al mismo tiempo cama y silla. La adherencia perfecta a la forma del cuerpo, el movimiento ondulante, hacen de ella uno de las más perfectos instrumentos para el reposo.⁵⁸

La hamaca funciona en muchas culturas como un tipo de escritura textil, como para los Ette y los Kaxinawá, transmisora de conocimientos ancestrales y de técnicas artesanales. La hamaca también se asocia comúnmente a la sensación del cuerpo en

57. Els Lagrou, "El grafismo kaxinawá: de mapa a trampa para la mirada". En: Libro de Creencias, 43 S(I)NA, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2013, pp. 84-109.

58. "Nos navios 'gaiola' que navegam os rios do norte do país a rede é, como em todo o resto do país, a um só tempo leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do corpo, o movimento ondulante, fazem dela um dois mais perfeitos instrumentos de repouso". En: Marcelo Carvalho Ferraz (editor), *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1996.

el agua o en una canoa, a la superficie del río o a la red de pesca. En un sentido más amplio puede ser sinónimo de la topografía y de las montañas, de un puente colgante o de una cúpula invertida. De manera metafórica, también puede asociarse a las redes culturales y de pensamiento que atraviesan nuestro continente.

En los barcos intermunicipales de los ríos amazónicos, se viaja durante varios días usando hamacas como único mobiliario, en ellas se puede dormir, contemplar, comer, leer, conversar y ver el tiempo pasar. Estos barcos conectan hoy en día las ciudades y pueblos amazónicos a los que aún es poco posible llegar por vía terrestre. En estos barcos se realiza un complejo ensamblaje de dos entidades culturalmente divergentes. Por un lado el barco ha sido el instrumento de exploración y colonización, un artefacto para la guerra y el control del territorio y también el vehículo para el transporte de materias extraídas de la selva, en el que se transportan los avances de productos elaborados. Por otro lado, estos barcos amazónicos producen un sentido de cohabitación dentro de ellos, al incorporar la espacialidad de las malokas o casas comunales indígenas en las que el sentido de privacidad se recoge dentro del espacio del chinchorro, la red o la hamaca.

Estos vehículos, entonces, son el ensamblaje de las casas indígenas y del barco europeo. Una articulación que no se realiza únicamente de manera conceptual o simbólica, sino que también se produce de manera estructural y arquitectónica, dado que el barco funciona como un gran sistema flexible en el que los movimientos de una persona en su hamaca producen una ondulación que se propaga por toda la estructura. En consonancia, el vaivén del barco en el agua se reproduce ondulatoriamente en las hamacas durmientes y el barco se activa como un gran cuerpo vinculante en el que tenemos una experiencia compartida del espacio y en donde somos conscientes no sólo de nuestra propia corporalidad sino de la manera como los movimientos propios tienen una repercusión en los cuerpos de los otros.

~ ~ ~

Y la bruma del amanecer
con los tibios rayos del Sol
poco a poco se disipó
y entre vellocinos de níveo color
verde, exuberante y bella
la Selva apareció.

La fauna alborozada le dio la bienvenida
Y el viento con sus largos y húmedos dedos
le acarició su larga cabellera
y el Río, esa líquida carretera
rumoroso y serpenteante, amoroso besó
su boscosa rivera⁵⁹

59. Del poema "Depredación (I)". En: Enrique Bohórquez – Huerequeque (autor), Felipe Arturo (editor), *Poemas y Cuentos de la Selva*, Espacio Odeón - Centro Cultural, Bogotá, 2017, pp. 37-38.

En su poema "Depredación", Enrique Bohórquez, Huerequeque, nos habla del río Amazonas como una carretera líquida. Su poesía contrasta una visión atmosférica y romántica de la selva con la concepción del río como una vía pavimentada. En esta doble concepción, de admiración e instrumentalización de la naturaleza, recae el conflicto permanente de las poblaciones mestizas y colonas de la Amazonía; y que se extiende a los que habitamos en las ciudades, en donde afirmamos nuestra identidad a partir de la singularidad del medio ambiente en el que habitamos, pero necesitamos depredar ese mismo ambiente para subsistir.

El río como carretera, nos hace pensar en un instrumento para movilizar materias, extraídas y elaboradas, en un signo de la transformación radical de la geografía, que corta el territorio en dos y que produce una discontinuidad en el ecosistema. El río como carretera implica también otra velocidad, que no es la de la corriente del agua y la de la canoa, sino que exige la presencia del motor⁶⁰, ya sea el de vapor del siglo XIX o el de gasolina y diesel del presente. Dentro de la metáfora, la variedad mineral y biológica del río se asume como una superficie homogénea en donde los puertos se estandarizan para los buques trasatlánticos y el transporte de *containers*, extendiendo el alcance de una economía globalizada en las regiones cada vez menos apartadas del continente⁶¹. La presencia del motor también nos habla de un tráfico y una frecuencia, es decir del incremento del movimiento de vehículos por donde antes no había ninguno y de la dependencia de un combustible, que a su vez implica un mercado global para extraerlo, controlarlo y distribuirlo. Dentro de esta metáfora está inscrita no sólo la historia de los últimos ciclos de colonización de la Cuenca Amazónica sino que se hace evidente la mentalidad colonial ya no extranjera sino local, inscrita hoy en día en nuestras acciones sobre el territorio.

¡Ah!, pero el Río, los Animales y el Viento
por ella elevaron sus preces al Cielo.
Y desde allá se oyó una voz qué decía:
¡Selva, hija mía!
Hoy te prometo qué no está lejano el día
en qué hombres de sabio razonamiento
dictarán leyes que acabarán
con tú terrible tormento.

Y al oír la "Divina Promesa"
se alegró, la Selva, el Río,
los Animales y el Viento.⁶²

Para Huerequeque, la salida a este conflicto moral no es religiosa sino legal. Al final del mismo poema, habla de leyes que se emitirán para terminar el tormento de agentes naturales. Primero analizaremos la discusión sobre el carácter jurídico de la naturaleza y después volveremos a las carreteras.

60. Sobre la relación entre la velocidad del motor y la transformación material de la arquitectura ver el capítulo "Cement and Speed". En: Michael Taussig, *My cocaine museum*, University of Chicago Press, Chicago, 2004.

61. Sobre la manera como el container estandarizó los puertos, los medios de transporte y las carreteras en el mundo ver: Marc Levinson, *The box: How the Shipping Container Made the World Smaller and the World Economy Bigger*, Princeton University Press, Princeton, 2016.

62. Enrique Bohórquez – Huerequeque (autor), Felipe Arturo (editor), *Poemas y Cuentos de la Selva*, óp. cit., pp. 37-38.

En su trabajo *Selva Jurídica*, los creadores e investigadores Ursula Biemann y Paulo Tavares exploran un sentido animista de la selva con agencia jurídica.⁶³ Para ello, estudian un caso judicial paradigmático: en la audiencia pública, en la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en 2011, el Pueblo Indígena Kichwa de Sarayaku demandó al Estado de Ecuador, bajo acciones de la Empresa Estatal de Petróleos del Ecuador, el consorcio conformado por la Compañía General de Combustibles S.A. y la Petrolera Argentina San Jorge S.A., por invadir el territorio protegido, abrir trochas, realizar intervenciones sísmicas, construir infraestructura petrolera, destruir cuevas, fuentes de agua, ríos subterráneos, árboles y otras especies vegetales, además de provocar hostigamientos y persecuciones a líderes miembros y defensores de Sarayaku⁶⁴. Sabino Gualinga, líder de la comunidad afirmó en ese entonces:

Yo soy desde pequeño el que conoce todo el tema de la selva, conozco los ríos, conozco la vida, inclusive de las piedras (...) En la selva viven seres y muchos de la generación de mis abuelos y mis padres los encontraban y veían, eso era muy común. Allí viven los amos de la selva; nosotros no somos los dueños. Vive el Amasanga, que es uno de los amos de la selva, vive el Ja Xingu, vive el Sacharuna, que en la traducción sería como el hombre de la selva (...) Si explotan los explosivos, todos esos seres mueren, huyen, desaparecen y el efecto es que genera grandes enfermedades.⁶⁵

Según *Selva Jurídica*, Sabino Gualinga también afirma que "las montañas, los árboles, los pantanos y los ríos son llaktas, es decir, 'pueblos' o 'ciudades' que conforman una compleja arquitectura cosmológica que alberga todo tipo de seres, tanto humanos como no humanos, profundamente entrelazados y mutuamente constitutivos e interdependientes"⁶⁶.

En la discusión que se plantea en *Selva Jurídica* se establece una contradicción del sistema judicial, en donde corporaciones, empresas y objetos pueden tener una personería jurídica, mientras montañas, ríos o jaguares no pueden hacerlo. En esta contradicción, las leyes modernas son profundamente animistas, proveyendo de derechos y agencia a entidades abstractas, mientras retiran cualquier agencia jurídica al mundo natural. En el texto se habla de cómo el derecho moderno redujo la naturaleza a un objeto o propiedad y abandonó la idea de un sentido de sujeto en la vida no antropomórfica, como una etapa menos evolucionada y primitiva.

Algunos textos legales han corregido esta disyuntiva, un ejemplo es la Constitución del Ecuador de 2008, que a partir de múltiples procesos y movimientos indígenas como el de Sarayaku, estableció en su artículo 71 que: "La naturaleza o Pacha Mama, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete íntegramente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura,

63. Ursula Biemann, Paulo Tavares, *Selva Jurídica*, Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University. Segunda Edición: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2015. En: <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/0/196/files/2015/10/Biemann-Tavares-Forest-Law.compressed.pdf> (Última consulta: noviembre de 2018).

64. Ficha Técnica de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, Pueblo indígena Kichwa de Sarayaku Vs. Ecuador. En: http://www.corteidh.or.cr/cf/Jurisprudencia2/ficha_tecnica.cfm?nld_Ficha=206&lang=es (Última consulta: noviembre de 2018).

65. Ursula Biemann, Paulo Tavares, *Selva Jurídica*, óp. cit., p. 16.

66. Íbid., p. 20.

funciones y procesos evolutivos"⁶⁷. Como consecuencia del proceso legal, la Corte Interamericana de Derechos Humanos resolvió en el año 2012 que el Estado de Ecuador debe neutralizar y retirar los explosivos instalados en el territorio de Sarayaku, consultar al pueblo para futuros planes de extracción, formar a funcionarios civiles y militares en derechos humanos, realizar un acto público de reconocimiento de responsabilidad y pagar las indemnizaciones definidas, entre otros.⁶⁸

En la confrontación entre el Estado ecuatoriano, las petroleras y el pueblo de Sarayaku jugó un papel importante cierto aislamiento geográfico de la comunidad: "Nos favorece que no haya carreteras (...) ya que, si las hubiera, no habríamos podido resistir. El ejército habría enviado todo su poderío militar. La naturaleza nos defendió y se defendió a sí misma" afirma Franco Viteri, líder de la comunidad⁶⁹.

Retomando la primera parte del poema de Huerequeque, podemos decir que a partir de la segunda mitad del siglo XX se hace evidente la superposición de dos capas históricas, colonial y modernista, y se asume la región amazónica como un territorio que necesita ser colonizado, al tiempo que modernizado. El discurso del presidente brasilero Getulio Vargas en 1940, es paradigmático:

Nada impedirá que logremos en este arranque de esfuerzos que es el siglo XX, la tarea más elevada del hombre civilizado: la conquista y el dominio de los grandes valles de los ríos ecuatoriales, transformando su fuerza ciega y su extraordinaria fertilidad en energía disciplinada. El Amazonas, con el impulso fecundo de nuestra voluntad, de nuestro esfuerzo y de nuestro trabajo, no será simplemente un capítulo en la historia de la tierra, sino que, sobre la misma base que otros grandes sistemas fluviales, se convertirá en un capítulo de la historia de la civilización.⁷⁰

Años más tarde el presidente Juscelino Kubitschek, quien llevó a cabo la construcción de Brasilia, reafirma esta idea con su slogan de propiciar "50 años de progreso en 5". En su administración se duplicó la producción de acero, se incrementó en un 80% la construcción de carreteras y se triplicó el abastecimiento de energía con hidroeléctricas.⁷¹

La inauguración de Brasilia en 1960 es un síntoma de este traslapo de modernidad y colonialismo, que se acentúa con la instalación de la dictadura militar en Brasil entre 1964 y 1985. La construcción de Brasilia permitió también la irrigación de la sociedad urbana desde la costa Atlántica hacia el interior del continente, posibilitando la construcción de grandes autopistas en territorios selváticos, la primera de ellas conectó Brasilia con Belém do Pará, en la desembocadura del Amazonas. La expansión hacia el oeste fue llevada a cabo por los militares bajo la prioridad de ocupar el territorio

67. Constitución de la República del Ecuador. En: http://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion_de_bolsillo.pdf (Última consulta: noviembre de 2018).

68. Corte Interamericana de Derechos Humanos, Pueblo Indígena Kichwa De Sarayaku Vs. Ecuador, Resumen Oficial Emitido por La Corte Interamericana. Sentencia de 27 de junio de 2012 (Fondo y Reparaciones). En: http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/resumen_245_esp.pdf (Última consulta: noviembre de 2018).

69. Ursula Biemann, Paulo Tavares, *Selva Jurídica*, óp. cit., p. 28.

70. Traducido del fragmento en Charles Wagley, *Amazon town: A study of man in the tropics*, Macmillan, New York, 1953, p. 289.

71. Mark London, Kelly Brian, *The Last Forest, the Amazon in the Age of Globalization*, óp. cit., p. 31.

a toda costa, sin medir las consecuencias de dicha ocupación. Esta ocupación tenía tanto motivos de identidad nacional como de "seguridad nacional", es decir de hacer presencia militar y civil para proteger los miles de kilómetros de frontera de Brasil con las Guayanas, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Para 1970 se ideó la construcción de una carretera Transamazónica que serviría para llevar migrantes hacia las regiones de frontera del oeste y para solucionar los problemas de extrema pobreza del nordeste brasileiro. El gobierno militar incentivó la compra de grandes territorios a cambio de exenciones en el pago de impuestos, benefició la deforestación y la siembra de pasto y benefició el establecimiento de grandes haciendas ganaderas. Para los militares, las grandes tazas de deforestación se convirtieron en un indicio de éxito en su estrategia de seguridad nacional. Con el tiempo se comprobó que en vez de solventar los problemas económicos de las regiones urbanas del Brasil, se desplazaron los conflictos sociales, la pobreza rural y las desigualdades económicas a los lugares de frontera.⁷² Las carreteras en la Amazonía se duplicaron entre 1970 y el año 2000, en más o menos 750 mil kilómetros y se calcula que un 85% de la deforestación ocurre actualmente en áreas aledañas a las carreteras.⁷³

La carretera Transoceánica es otro proyecto que por siglos ha estado en el imaginario suramericano. Ahora es una realidad que hace pocos años hizo posible la conexión terrestre desde Rio de Janeiro en el océano Atlántico hasta el puerto de Lima en el océano Pacífico.⁷⁴ El último fragmento de la carretera terminó de intervenir la región de Madre de Dios, en la triple frontera de Brasil, Perú y Bolivia, donde hace más de un siglo el personaje histórico Carlos Fermín Fitzcarrald –que inspiró la película Fitzcarrald–, llevó un pequeño barco de madera, cortado en 14 fragmentos, de un río a otro, a través de una colina.⁷⁵

La carretera Transoceánica y el tránsito de personas, materias y productos desde y hacia el oeste de Suramérica, favorece también un nuevo poder geopolítico, permitiendo la exportación masiva de materias como soya y carne hacia China y la importación de productos elaborados *made in China*, en lo que sería una nueva dinámica colonial de intercambio de materias primas por productos elaborados. En esta economía se estima que la exportación de materias agroindustriales hacia China, producidas en la región amazónica, implica una operación de transmutación, en la que la verdadera necesidad es agua dulce, que aún hoy es abundante en la Amazonía, pero que empieza a escasear en países como China, que tiene que priorizar entre usar el agua para sus cultivos o para surtir a sus habitantes.⁷⁶ Esta situación puede abrir una nueva era en la historia extractivista del Amazonas, en donde es finalmente el agua la materia a controlar y exportar.

72. *Ibid.*, pp. 32-36.

73. *Ibid.*, p. 151.

74. *Ibid.*, p. 129.

75. Les B. Blank (autor), James Bogan (editor), *Burden of dreams: Screenplay, journals, reviews, photographs*, North Atlantic Books, Berkeley, California, 1984.

76. Alexei Barrionuevo, "To Fortify China, Soybean Harvest Grows in Brazil", *The New York Times*, New York, abril 6 2007. En: <http://www.nytimes.com/2007/04/06/business/worldbusiness/06soy.html> (Última consulta: noviembre de 2018).

Larry Rother, "Relentless Foe of the Amazon Jungle: Soybeans", *The New York Times*, New York, septiembre 17 2003. En: <http://www.nytimes.com/2003/09/17/world/relentless-foe-of-the-amazon-jungle-soybeans.html> (Última consulta: noviembre de 2018).

Hiroko Tabuchi, Claire Rigby, Jeremy White, "Amazon Deforestation, Once Tamed, Comes Roaring Back", *The New York Times*, New York, febrero 24 2017. En: <https://www.nytimes.com/2017/02/24/business/energy-environment/deforestation-brazil-bolivia-south-america.html> (Última consulta: noviembre de 2018).

La carretera Transamazónica, BR 163, fue un proyecto concebido en los tiempos de la dictadura brasilera, bajo el ministerio del coronel Mario David Andreazza, quien a principios de la década del setenta lideró la construcción de este y otros proyectos de la avanzada nacional brasilera sobre la Amazonía. El proyecto sirvió para inundar de colonos lado y lado de la carretera, más como un proyecto geopolítico y militar, que como un proyecto de asistencia social a los migrantes. La construcción de esta y otras carreteras aceleró el proceso de colonización y deforestación de la Amazonía. En su afán por llevar presencia estatal a estos territorios, los militares prefirieron construir la vía y después lidiar con las consecuencias.⁷⁷ Incluso en procesos de desarrollo de infraestructura más recientes, en donde la construcción y pavimentación de sectores de la carretera se ha realizado de manera más planificada, manteniendo áreas de conservación y acompañamiento estatal, los índices de deforestación y de población descontrolada han continuado.⁷⁸

Consulto Google maps para constatar la normalización de este trayecto y observo que el recorrido entre el puerto de Belém do Pará en la desembocadura del río Amazonas en la costa brasilera del Atlántico y el puerto del Callao en Lima, en la costa pacífica de Perú, tarda algo más de 80 horas en automóvil a través de los 5129 kilómetros de distancia.⁷⁹ La carretera Transoceánica indica que aquellas historias épicas de colonización, como fueron el paso de Carlos Fitzcarrald sobre el istmo del río Madre de Dios, la carrilera Madeira-Marmoré o los mega proyectos hidroeléctricos sobre el río Madeira, entre muchos otros, han permitido que hoy en día se transiten con normalidad y sin heroísmo aquellos territorios exotizados por los conquistadores modernos. Fitzcarrald ha triunfado, sin épica.

En mi primer viaje a Iquitos en el año 2008 me sorprendió encontrar que las historias del caucho sufrían una recordación ambigua. Por un lado el legado de la época cauchera era reconocido como uno de los grandes traumas históricos de la Amazonía, por otro lado la época del caucho representaba una especie de patrimonio histórico de la ciudad del cual sus ciudadanos sentían orgullo. Esta ambigüedad era visible en las mansiones caucheras, algunas bien conservadas, otras en estado ruinoso, todavía enchapadas en los azulejos portugueses que cubrieron algunas de sus fachadas. De igual manera la casa del fierro, un fragmento de una construcción apenada, de diseño de Gustave Eiffel, fue traída supuestamente por el cauchero Antonio Vaca Diez tras su visita a una feria internacional de París en 1889.⁸⁰ La construcción sobrevivía con sus módulos de láminas metálicas que se calientan con el sol, acumulando cientos de capas de pintura gris anticorrosiva, había sido dividida en múltiples locales que alojaban en ese entonces una droguería, una miscelánea y un restaurante. De igual manera, las producciones cinematográficas de Werner Herzog, primero con Aguirre (1972) y después con Fitzcarrald (1982) ayudaron a reforzar esta idea de la bonanza cauchera como un patrimonio nacional, al tiempo que un legado neo-colonial.

77. Mark London, Kelly Brian, *The Last Forest, the Amazon in the Age of Globalization*, óp. cit., pp. 113-116.

78. *Ibid.*, p. 115. Es el caso de las tensiones entre conservación y desarrollismo en las que penduló el gobierno de Lula Da Silva y su ministra de medio ambiente Marian Silva, frente a la pavimentación de un tramo de la misma carretera Trans-Amazónica BR 163.

79. Ver: <https://www.google.com.co/maps/dir/Belém+-+Pará,+Brasil/Callao,+Perú/> (Última consulta: noviembre de 2018).

80. Ovidio Lagos, *Arana, rey del caucho*, Emecé editores, Buenos Aires, 2005.

Lo que más me sorprendió de la huella cauchera en el tiempo fue una especie de historia fabulada que las personas con las que hablé asumían a título personal; de hecho varias personas me contaron la misma anécdota como si les hubiera sucedido a sus abuelos. En el relato un cauchero camina en la selva, de regreso al campamento, con un balde que contiene todo el látex recolectado gota por gota de los cortes de árboles de caucho. En el camino de vuelta, el cauchero se da cuenta de que un jaguar lo está siguiendo y para protegerse se esconde detrás de un árbol, el jaguar se acerca con sigilo y con sus dos garras abraza el árbol intentando capturar al cauchero. Demoran un tiempo dando vueltas al árbol hasta que el cauchero, en un instante de reflexión, decide lanzar el contenido del balde sobre al rostro del jaguar, quien desorientado empieza a restregar su cara embadurnada en el suelo para quitarse el látex de los ojos. El cauchero aprovecha para correr y escapar del animal quien se queda retorciéndose en el suelo con hojas y tierra pegadas en ojos, nariz y hocico. Al recobrar el paso y la respiración, el cauchero se alegra de haber salvado su vida pero se atemoriza de volver al campamento porque le esperan laceraciones en su espalda y otras torturas, como castigo, por volver sin una gota de caucho para pagar su deuda.

Iquitos era hasta entonces la ciudad más grande del mundo, a la que sólo se podía acceder por barco o por avión, es decir que hasta la fecha no tenía conexiones terrestres con otras ciudades. Su condición insular permitió que su población se desarrollara en cierto aislamiento y que las influencias culturales dejadas en la época del caucho se mezclaran y remezclaran de manera autónoma, como sucede con las especies endógenas de los tepuyes venezolanos o en las Islas Galápagos. En una noche asistí a un baile en una casa, para celebrar el levantamiento de las figuras del pesebre, en el que un grupo de seis hombres mayores tocaba una especie de gaita irlandesa con flautas de caña y percusión de tamboras. Igualmente, en el mercado de Iquitos, podía leerse un proceso de mestizaje cultural, en el que una extraña mezcla de plantas y recetas medicinales indígenas, frutos y vegetales de la selva, venta de cortezas, raíces, condimentos y tabaco, se mezclaba con la comercialización de electrodomésticos y elementos electrónicos *made in China*.

Iquitos es una ciudad que se desenvuelve tanto en el río –con canales, casas flotantes y casas sobre pilotes– como en la tierra, con cuadradas reticulares que se extienden hacia la periferia con una plaza de armas central. Este carácter anfibio permite combinar transportes terrestres como buses, carros, triciclos y motos con barcazas, lanchas, canoas y barcos, algunas llamadas peque-peque por el sonido que hace el motor con un tubo que extiende una hélice. Produciendo un zumbido similar, se escuchan por miles las mototaxis de Iquitos, que de acuerdo a los iquiteños, proceden de la invención de un mecánico local, quien hizo un híbrido de la parte delantera de una moto Honda y la parte trasera de un remolque. Las mototaxis tienen una cabina de paredes de lona en la que un tejido de cables de plástico de colores produce una pantalla de líneas cruzadas que separa el espacio de los pasajeros de la espalda del conductor. La gente cuenta que varias compañías asiáticas reprodujeron el diseño empírico del mecánico de Iquitos para su producción industrial.

El tejido de cables de plástico, que también sirve de ornamento de las mototaxis, es común en muebles como mecedoras, sillas y armarios. Estos cables se tensan en líneas horizontales y diagonales sobre esqueletos metálicos de varillas de construcción. Los entrecruzamientos de los cables reemplazan las tramas en fibras de

palmas y pencas con las que antes se hacían otro tipo de muebles y objetos como canastos, mochilas y cuerdas. La “plasticidad” de estos cables permite realizar y recomponer distintas geometrías y patrones en colores vivos y llamativos, produciendo una alteración óptica de las superficies de los muebles y la incorporación de ciertos emblemas dentro de estas superficies. De igual manera las varillas de construcción permiten producir rápidamente estructuras firmes y resistentes con uniones estables de soldadura, algunas de estas estructuras permiten movimientos oscilatorios para cunas y mecedoras. Aunque varillas y cables son materiales importados, la práctica del tejido de fibra y la reproducibilidad de patrones geométricos preexistentes mantiene una tenue línea de conexión con el legado de distintas culturas indígenas sobrevivientes en lugares como Iquitos.

Mi llegada a Iquitos coincidió con la época de carnavales, mis amigos de Iquitos me contaron de la fiesta de la *umisha* o *humisha*, en la que se adorna un tronco o una palmera con cintas, moños y guirnalda y en la que se ubican sorpresas de regalo. Al final de los días de carnavales se baila alrededor de la *umisha* y finalmente se derriba este árbol simbólico con una cuerda. Al caer la copa, las personas se agolpan encima de la *umisha* para agarrar los regalos, como sucede cuando se derriba una piñata.

En esos días de febrero de 2008 me apresuré a realizar una especie de escultura migrante, cuya fabricación y recorrido grabé con mi cámara de video. El primer paso consistió en ir a un taller de *metalmetalica* para cortar y soldar unas varillas formando una pequeña torre triangular. Después me dirigí al norte de la ciudad a casa de un artesano experto en las artes del tejido de cables de plástico. Una vez allí y a lo largo de dos días tejimos tres costados de mi torrecita de varillas con cables amarillos, azules, blancos y vino-tinto. Su esposa y sus hijos nos acompañaron durante la jornada y en todo el proceso de tejido, la tensión ejercida por los cables deformó la estructura hasta producirle una cintura. Después amarré la estructura a la parte trasera de un mototaxi y desde otro mototaxi grabé el trayecto por las calles de Iquitos hasta el río Amazonas. En un embarcadero subimos la estructura a una canoa y desde otra canoa grabé el recorrido por los canales y bocas de agua del barrio de Belén. Finalmente abandoné la estructura tejida con cintura en el hotel donde me quedaba, la mañana que me fui de Iquitos en un avión hacia Lima.

- - -

A partir de la separación de mis papás pasé gran parte de las vacaciones del colegio en el pueblo caribeño de mis abuelos maternos. Las experiencias de esos viajes me permitieron contrastar la vida urbana en la Bogotá de las décadas de los ochenta y noventa con el ritmo pausado y aislado de un pueblo de la costa.

En un recuerdo de esos días, mi abuela está en la cocina sentada en una mesa y hablando con alguien, mientras habla pela un mango del árbol de su patio. Su relato se desenvuelve en simultánea con la acción de pelar la cáscara del mango con un cuchillo romo de mango negro desportillado. Mientras habla, y casi sin ver, mi abuela saca una espiral perfecta, continua y de ancho uniforme del mango, es decir, lo pela de un solo corte. En una mano sostiene el cuchillo en la otra el mango amarillo sin cáscara y sobre el mantel de hule descansa contorneándose una cinta naranja que al estirarla podría medir 80 centímetros.

En alguna de esas vacaciones mi abuelo y yo coincidimos en el mismo vuelo de regreso a Bogotá y recuerdo con gran precisión la manera en que mi abuelo amarraba la caja de la encomienda en pleno aeropuerto, yo tendría ocho años. En aquella oportunidad recuerdo cómo mi abuelo, doblado sobre la caja, tomaba una cabuya y al tiempo que le daba vueltas a la caja hacia dobleces y contradobleces con la cuerda hasta formar un embalaje perfecto en el que la cuerda se distribuía en una especie de ocho recompuesto sobre los seis costados de la caja de cartón. Lo interesante de este embalaje es que mi abuelo lograba producir un refuerzo estructural de la caja, rellena de comida, sin la necesidad de tijeras, grapas o nudos, sus dobleces o amarres podían hacerse al igual que deshacerse sin que ni la cuerda ni la caja sufrieran daño alguno. Al llegar a Bogotá, la caja de la encomienda de mi abuelo estaba intacta y ya en su casa nuevamente tiraba de una de las puntas de la cuerda para deshacer el embalaje.

~ ~ ~

Conocido como peonaje de deuda, en lugares remotos y fronterizos, desde hace mucho tiempo se emplea este sistema económico para garantizar mano de obra sin costo. En la época del caucho era el sistema "contractual" más utilizado e incluso se hablaba de una especie de cadena de endeudamiento, en donde el patrón cauchero a su vez estaba endeudado con inversionistas locales y estos a su vez con bancos extranjeros y comerciantes de caucho internacional que recibían el producto de exportación a muy bajo costo y como parte del pago de una deuda interminable.⁸¹

El peonaje de deuda tiene sus antecedentes en los tiempos esclavistas de las colonias, española y portuguesa, como parte integral y normalizada de la vida cotidiana, tanto en la Península Ibérica como en América. Pedro de Magalhães afirmaba en el primer siglo de la era colonial:

Tan pronto como las personas que pretenden vivir en Brasil, se conviertan en habitantes del país, por pobres que sean, si obtienen dos pares o media docena de esclavos, lo que llegaría a costar alrededor de diez cruzados (en Portugal), entonces tienen los medios de sustento y para cultivar; poco a poco los hombres se enriquecen y viven honorablemente en la tierra con más facilidad que en el Reino (Portugal) porque estos mismos esclavos indios cazan alimentos para sí mismos y de esta manera los hombres no tienen ningún gasto para el mantenimiento de sus esclavos, ni de sus propias personas.⁸²

Los historiadores explican las primeras prácticas esclavistas en la región amazónica, tras la avanzada portuguesa a lo largo del siglo XVII y especialmente desde 1616, con el establecimiento de un fuerte en Belém. El éxito de las plantaciones extensivas de azúcar en las costas del sur, catapultadas por las condiciones de las tierras y por la importación de esclavos africanos hicieron pensar en sistemas de explotación

81. "...Entre más deudas tenía el recolector mayor era su servidumbre, pero cada hombre le había costado más o menos 100 libras. En las lluvias debía abastecerlos con bienes comerciales. Cada mes sus propias deudas con los comerciantes al por mayor de Manaus, aumentaban; algunos ponían 12% de interés, dando un crédito hasta 40,000 libras. A cambio, los comerciantes, debían dinero a los bancos y a los importadores de caucho en Nueva York y Londres, estos estaban en la cima de la pirámide pensando y viviendo en grande". Traducción de fragmento en Richard Collier, *The River that God Forgot: The story of the Amazon Rubber Boom*, Collins, London, 1968, p. 49.

82. Traducción del fragmento de Charles Wagley, *Amazon town: A study of man in the tropics*, óp. cit., p. 35.

similares en el Amazonas. No obstante, la presencia selvática en el norte, así como la fragilidad del suelo una vez la tierra se despeja, no permitió un retorno económico suficiente para la importación de esclavos africanos. Los indígenas se convirtieron entonces en la principal fuerza de trabajo, esclavo y no esclavo, de pequeñas plantaciones de azúcar, extracciones dispersas de tabaco, cacao y algunas especias (*drogas do sertão*). La imposibilidad de llevar a cabo grandes plantaciones en la Amazonía llevó a los primeros colonos a depender en mayor grado de otros tipos de extracción y trabajo esclavo. La demanda en masa de mano de obra indígena para las extracciones agrícolas en la Amazonía, tanto en colonias esclavistas como en las misiones, provocó la desaparición de la población indígena por el contacto con enfermedades y el desplazamiento de las comunidades a tierras más retiradas e inaccesibles. La combinación de hacinamiento, malnutrición y exceso de trabajo hizo de las poblaciones de esclavos, tanto en los pueblos colonos como en las misiones, sustratos vulnerables para el contagio de epidemias.⁸³ Las expediciones para buscar esclavos necesitaban a su vez de otros indígenas esclavizados para remar y cargar provisiones, reduciendo aún más las poblaciones locales. El establecimiento de terrenos talados y sembrados de pasto para la ganadería y la expansión de las colonias alrededor de los fuertes y puertos en los ríos principales, terminó de expulsar a las comunidades indígenas de las tierras bajas y cercanas a los grandes ríos hacia los territorios más apartados de la cuenca, en donde sólo sobrevivieron como grupos dispersos y generalmente nómadas.⁸⁴ Para 1693, los esclavistas portugueses se quejaban de tener que viajar hasta la frontera con el Perú para encontrar nuevos individuos que esclavizar. Entre más lejos tenían que ir las expediciones, menor era el retorno económico y menor la disposición de provisiones y materiales para la misma, generando peores situaciones para las personas esclavizadas, que morían en grandes números sólo en el viaje de regreso.⁸⁵

La presencia de colonias españolas y holandesas en el río Negro y el alto río Amazonas produjo tensiones y disputas militares, tanto entre los colonos europeos como por las batidas punitivas a grupos indígenas leales o en contacto con uno u otro grupo.⁸⁶ La presencia de colonias españolas y portuguesas produjo también un impacto temprano en las poblaciones de manatíes y tortugas, que fueron cazados sin permitir su renovación natural, para extraer carne y aceite tanto para el consumo masivo local, como para su exportación. La desaparición de manatíes y tortugas produjo a su vez impactos negativos en sistemas de peces y alteraciones de canales, lagos y lugares de aguas mansas de pesca, haciendo más difícil y más escaso el acceso a proteínas de los propios manatíes y tortugas, así como de las especies de peces asociados a estos animales en el ecosistema.⁸⁷

Para finales del siglo XVIII, la propia *insustentabilidad* de la economía colonial en el Amazonas, produjo un vacío poblacional en la cuenca, que en tiempos anteriores a la invasión europea alojó millones de personas.⁸⁸ Salvo algunos pequeños pueblos

83. Stephen G. Bunker, *Underdeveloping the Amazon: Extraction, Unequal Exchange, and the Failure of the Modern State*, óp. cit., p. 63.

84. *Ibid.*, p. 64.

85. *Ibid.*, pp. 61-62.

86. *Ibid.*, p. 63.

87. *Ibid.*, p. 64.

88. Charles C. Mann, *1491: New revelations of the Americas before Columbus*, Vintage Books ed., Vintage, New York, 2006.

diezmados y una economía debilitada por la propia depredación de recursos animales, humanos y vegetales, la Amazonía se convirtió en un territorio en donde la propia demanda por productos primarios provocó la eliminación de las fuerzas de producción.⁸⁹

Michael Taussig, en su libro *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje*⁹⁰, nos hace un recuento de las impresiones de colonizadores y exploradores extranjeros sobre la normalización de la tenencia de esclavos dentro de otros grupos indígenas. El fraile Cristóbal de Acuña y el misionero jesuita Samuel Fritz observan en periodos distintos del siglo XVII la esclavitud entre los Omaguas en el alto río Amazonas. Sin embargo estas observaciones hablan de un tipo de esclavitud integrada en el sistema social, en el que el esclavo forma parte del núcleo familiar y en el que amo y esclavo duermen y comen juntos del mismo plato. El capitán británico Thomas Whiffen anotó casi dos siglos después que en el Putumayo, los esclavos de otras comunidades eran muy pronto considerados parte de la familia y aunque tenían la posibilidad de escapar, raramente lo hacían, dado que eran tratados con la misma amabilidad en su nuevo hogar como en su casa original.⁹¹

La aparente normalidad de la esclavitud entre comunidades indígenas en distintas regiones del Amazonas, permitió a los viajeros extranjeros justificar su propia práctica esclavista de los indígenas y al mismo tiempo permitió que varias comunidades indígenas se integraran a la economía del comercio de esclavos. Taussig menciona el relato de Jules Crévau, médico y explorador francés, quien a finales del siglo XIX da cuenta de jefes Huitotos y Carijonas que acostumbraban intercambiar esclavos por elementos comerciales con viajeros itinerantes portugueses. Incluso se habla de una tabla de precios para el comercio de personas, por ejemplo un cuchillo por un infante, un hacha o un machete por una niña de seis años y un rifle o una escopeta por un adulto, hombre o mujer. Estos instrumentos les permitían a los jefes indígenas locales organizar, a su vez, asaltos y secuestros de otros pueblos para alimentar el ciclo de esclavismo y comercio.⁹²

En épocas de extracción cauchera, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se establecieron en distintas regiones del Amazonas dos tipos de sistemas esclavistas, que generalmente estaban concatenados. El primero consistía en una forma brutal de dominio a través de expediciones armadas a la selva para secuestrar, amedrentar y torturar poblaciones enteras y proveer los campamentos caucheros de mano de obra sin remuneración. El segundo, de alguna manera una normalización y asimilación del primero, consistía en avanzar elementos esenciales como ropa, comida, hospedaje y herramientas a los individuos esclavizados y cobrar una deuda por estos avances.⁹³ En el segundo sistema, llamado "peonaje de deuda" o "vínculo de deuda", existe la pretensión de cierta legalidad en el trato, el término esclavitud es reemplazado con un contrato de intercambio de horas de trabajo por un pago en elementos y servicios. El principio de la relación contractual se realiza a través de un avance de elementos –no un pago a contrapartida por un servicio o un producto–, que el trabajador, en el caso

89. Stephen G. Bunker, *Underdeveloping the Amazon: Extraction, Unequal Exchange, and the Failure of the Modern State*, óp. cit., p. 65.

90. Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, óp. cit.

91. *Ibid.*, pp. 60-62.

92. *Ibid.*, p. 61.

93. *Ibid.*, p. 63.

del caucho, es forzado a recibir, y que debe pagar con cierta cantidad de látex. Roger Casement, en su declaración ante el Parlamento británico en 1913, calculó el valor desigual de los elementos avanzados por el valor del caucho retribuido en el sistema de peonaje de deuda; por ejemplo, una escopeta podría estar en 45 chelines, mientras que los 100 kilos que el indígena era obligado a traer a cambio tendrían un valor comercial de 16 o 17 libras.⁹⁴

Existe en este contrato una disparidad evidente, dado que los elementos y servicios que ofrece el empleador, siempre superan el avalúo de las horas de trabajo. En esta ficción de intercambio, poco a poco el deudor, cuya deuda se avalúa en trabajo, se convierte en propiedad del acreedor, en términos de Taussig, se transforma en una deuda viviente. Este sistema produce una especie de capitalismo inverso, en el que el capital no es el objeto fetiche sino que la deuda adquiere ese papel.⁹⁵

En la época del caucho en el Amazonas peruano y colombiano, la recepción de los "avances" no era tan simple como aceptar el crédito de un banco. En esta recepción había una violencia implícita, que podría ir desde el secuestro de mujeres e hijos para garantizar el retorno del trabajador con la producción del caucho, hasta distintas prácticas de tortura y asesinato masivo. La novela *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, aborda los terribles impactos de la economía del caucho y se adentra en el ambiente amazónico, recuperando relatos de personajes que han sido engullidos por las realidades de las economías de extracción. Clemente Silva es uno de esos personajes que encuentra el poeta Arturo Cova, en su penoso transcurso por tierras caucheras, buscando el rastro de su hijo desaparecido, Lucianito, quién cayó como peón de deuda en el Putumayo:

Mas el crimen perpetuo no está en las selvas, sino en dos libros: en el Diario y en el Mayor. Si Su Señoría los conociera, encontraría más lectura en el DEBE, que en el HABER, ya que a muchos hombres se les lleva la cuenta por simple cálculo, según lo que informan los capataces. Con todo, hallaría datos inicuos: peones que entregan kilos de goma a cinco centavos y reciben franelas a veinte pesos; indios que trabajan hace seis años, y aparecen debiendo aún el mañoco del primer mes; niños que heredan deudas enormes, procedentes del padre que les mataron, de la madre que les forzaron, hasta de las hermanas que les violaron, y que no cubrirían en toda su vida, porque cuando conozcan la pubertad, los solos gastos de su niñez les darán medio siglo de esclavitud.⁹⁶

Un joven viajero norteamericano, de apellido Hardenburg, reportó sucesos similares en la zona disputada entre Colombia y Perú a principios del siglo XX, entre el río Putumayo y el río Caquetá, en los centros de acopio caucheros de Abisinia, Matanzas y Último Retiro, hoy parte de Colombia:

El huitoto respondió que si ellos no llevaban el caucho suficiente para satisfacer a los supervisores, cosas indescriptibles eran hechas a ellos. Eran agotados pero también había otras cosas peores que les hacían (...) Una vez en un punto

94. Great Britain. Parliament, House of Commons Sessional Papers, "Report and Special Report from the Select Committee, on Putumayo", Números 2809 - 2805, 112-13, London, 1913.

95. Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, óp. cit.,

96. Jose Eustasio Rivera, *La vorágine*, Porrúa, México D. F., 1923, pp. 94-95.

de comercio llamado Abisinia, cuando los perros guardianes tenían hambre, el jefe de los supervisores ordenaba una masacre de niños indígenas y pedía que sus cuerpos fueran cortados para alimentar a los animales. En Matangas una mujer había sido envuelta en una bandera de Perú bañada en parafina y había sido quemada viva.⁹⁷

En otro pasaje continúa:

Todas las tardes el horizonte estaba lleno de siluetas: en un desfile los indígenas volvían de sus labores en la selva tambaleando con pacas de 100 libras de caucho. Pequeños niños luchaban por cargar bultos más grandes que ellos mismos. Si sentían que su recolecta era poca, se tiraban al piso como animales esperando un golpe.⁹⁸

Joaquín Rocha, quien viajó por los mismos ríos Caquetá y Putumayo en 1903 comenta de igual manera:

Cuando una tribu de salvajes es encontrada, sin que nadie más la haya encontrado, entonces se dice que han sido colonizados por la persona que consiga comerciar con ellos de tal manera que ellos van a trabajar el caucho, plantarán comida y harán una casa para quien viva entre ellos. De esta manera entrando en comunión con el trabajo de los blancos estos indios serán civilizados.⁹⁹

Estos testimonios permiten concluir que las economías extractivas reprodujeron en la región amazónica, en pleno siglo XIX, aquellas estrategias del siglo XVI para someter y controlar poblaciones indígenas para solventar economías coloniales.¹⁰⁰ El esclavismo se ha perpetuado desde entonces hasta el presente siglo. En Brasil, por ejemplo, a pesar de que la esclavitud fue abolida en 1888, se calcula que entre 1995 y 2005 más de cinco mil esclavos fueron liberados, muchos de ellos en el Amazonas. De acuerdo al reportaje de la periodista Binka Le Breton, muchas personas son todavía obligadas a trabajar en empresas agropecuarias en territorios apartados, en donde se intercambia el trabajo por hospedaje y comida, repitiendo el sistema usado por el peonaje de deuda y en remembranza de los primeros tiempos de la colonia europea en América.¹⁰¹

En los días en que escribo este texto, después de los acuerdos de paz con las FARC, se lee en reportes de prensa que en las zonas en las que antes operaba la guerrilla, en la Amazonía colombiana, han entrado nuevos grupos de madereros que perpetúan el sistema de peonaje de deuda a través del avance de productos básicos a comunidades huitotos por la información y la guía hasta árboles de "chocho, tamarindo, chaporrojo, granadillo de vega" para la tala.¹⁰²

97. Richard Collier, *The River that God Forgot: The story of the Amazon Rubber Boom*, Collins, London, 1968, p. 87.

98. *Ibid.*, pp. 109-110.

99. Joaquín Rocha, Memorandum de viaje, Casa editorial de "El Mercurio", G. Forero Franco propietario, Bogotá, 1905, p. 102.

100. "...it is nevertheless startling to rediscover the language and imagery of the conquest of the New World in the sixteenth century, reactivated not by gold or by the story of El Dorado, but by quinine and rubber in the late nineteenth...". En: Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A study in Terror and Healing*, óp. cit., p. 24.

101. Mark London, Kelly Brian, *The Last Forest, the Amazon in the Age of Globalization*, óp. cit., pp. 153-154.

102. Carolina Gutiérrez, "Viaje al corazón de la deforestación", *El Espectador*, Bogotá, marzo 3 2018.

Paradójicamente, la actividad cauchera mutó con el tiempo. Pasó de ser una práctica terrorífica a ser una práctica convergente con la conservación ecológica. En la década de los ochenta, por ejemplo, el movimiento ambientalista internacional se alineó con los caucheros del estado de Acre, en Brasil, para luchar por la conservación de la selva, la reclamación de tierras inutilizadas y la promoción de actividades económicas compatibles con la conservación, como la producción de caucho o el cultivo de distintos árboles de nueces. En esta lucha, líderes locales que se dedicaban a extraer caucho, como Wilson Pinheiro y Chico Mendes, alcanzaron una repercusión mediática nacional e internacional y como consecuencia fueron asesinados por propietarios de grandes áreas de tierra.¹⁰³ En el curso de cien años, la actividad cauchera pasó de ser un signo de colonización, esclavismo y tortura a ser una actividad compatible con la conservación de la selva, alineada con las expectativas de cooperativas de campesinos y poblaciones indígenas. En el pueblo de Xapuri, por ejemplo, el gobierno de Jorge Viana en el estado de Acre, construyó una fábrica de condones, para comprar y procesar el caucho extraído por los campesinos locales. De igual manera se construyó una fábrica de muebles que se realizan con madera certificada de cultivos realizados "ecológicamente" en la región.¹⁰⁴ Tanto la fábrica de condones como la fábrica de muebles de Acre son intentos de transformar las condiciones históricas de la región amazónica, creando espacios no solo de extracción de materias primas sino de elaboración de las mismas y fomentando sistemas de organización social y económica diferentes al patronazgo y el peonaje de deuda.

~ ~ ~

103. Mark London, Kelly Brian, *The Last Forest, the Amazon in the Age of Globalization*, óp. cit., pp. 117-118.

104. *Ibid.*, 123-124.

~ La Cuenca y el mosaico ~

Por Felipe Arturo

Una mente es una cuenca.

Una mente es un mosaico.

Cuando pienso soy cuenca.

Cuando escribo soy mosaico.

Una gota se hace piedra, cuando sumerjo estas teclas.

¿Puedo escribir como agua?

Entonces mis pensamientos son ríos, pero mis letras son piedras.

Piedras de hielo cortadas.

Una al lado de la otra, en una cubeta.

Si pongo un hielo en un vaso.

Derrito mi escritura en el pensamiento de un cuncho.

¿Cómo diluyo este texto?

Una avalancha de piedras.

¿O es un pensamiento una piedra de un mosaico?

Mis pensamientos cortan las piedras de la escritura.

Water-cutting

Cuando pienso esta frase se acelera el río de mi mente.

El río es duración, tiempo, pero si lo cuento se vuelve mosaico, 1, 2, 3, 4, 5.

Contar el río es volver las gotas piedras.

La curva de un río es una frase abierta, la frase escrita es una ecuación de esa curva.

Meto mis piernas en la piscina, y el mosaico consume mis pelos en sus ondas.

Mis pelos son piedras de río.

Mis piernas quisieran ser cuenca.

En el imperio cada piedra es el extracto de una cantera diferente.

Cada cantera es una colonia.

Cada piedra es un impuesto.

El mosaico es el cuadro unificado de las colonias del imperio.

Una represa es una cantera sobre un río.

Una represa es la sombra de un río sobre la luz de un río.

El motivo de este texto es ser pensamiento.

El motivo de este mosaico es ser cuenca.

El motivo es un deseo codificado.

El motivo es el mosaico de mi deseo.

¿Puede escribirse un deseo?

Los deseos son cuencas.

Cuando escribo pienso contando los instantes de un río, 1, 2, 3, 4, 5.

Cuando cuento mi deseo, 1, 2, 3, 4, 5.

El impulso de un río es ser contado.

La cuenca son deseos de contar sin enumerar.

Cuento instantes y mi pensamiento escapa de mi deseo.

Una avalancha de piedras.

El teclado es un mosaico.

Cada letra una provincia.

El teclado es el cuadro unificado del imperio.

Deseo el teclado de tu cuerpo.

Tocar las teclas.

Tocar las letras.

No consigo morder las letras.

Mi pensamiento se filtra cuando escribo.

Entre las juntas de tus teclas.

1, 2, 3, 4, 5.

La estructura molecular del agua es un mosaico de átomos.

¿Puede dividirse el agua en moléculas?

El pensamiento a veces es tosco.

Limar esta idea como una piedra.

Piedras rodadas por el agua.

El pensamiento a veces es liso.

Limar esta idea como un chorro de agua.

Una avalancha flácida.
Quiero ser el Mocoa de tu pulpo.
Cuando lees acaricias con la punta de tu mente.
El imperio es elástico.
Cuando lees estas piedras se vuelven río en tu cabeza.
Un texto es una cuenca en potencia.
El pensamiento a veces es cuenca.
Cuando Brasil exporta soya en realidad exporta agua.
Limar una piedra con granos.
El pensamiento a veces es un molcajete.
En Brasil hay más vacas que personas.
Limar una piedra con carne.
El pensamiento a veces es carnívoro.
En Italia vi un mosaico de un toro.
Imagina un mosaico de un toro.
Cada cuerno un rosario de granos.
El deseo de este texto es ser una mazorca.
Cuando escribo desgrano mi pensamiento.
A mi cuerpo le salen granos.
Una avalancha de acné.
El imperio es una cuenca de aceite vegetal.
En Roma existe una montaña de ánforas de aceite de Oliva.
El Guadalquivir es un río de aceite.
El Putumayo es un río de caucho.
Quiero que extraigas la leche de soya de este texto.

Mi pensamiento es una Vía Láctea para veganos.
Una avalancha de leche de soya.
China tiene que escoger entre usar el agua para la gente o para los cultivos.
El río Amarillo es el río más contaminado del mundo.
Una avalancha de miaos.
Una vez vi un chino dibujando con agua sobre el cemento caliente.
Limar una piedra con espuma amarilla.
El pensamiento a veces es poroso.
Mi deseo se escurre por entre las juntas del teclado.
Las cuencas de tus ojos absorben este mosaico.
En tu mente estos granos se vuelven mazorca.
Mi pensamiento es cuenca en las orillas de tus ojos.
Limar el pensamiento con ojos.
Un teclado de maíz.
Un mosaico de papas.
En Perú cocinan las papas con hielo y el pescado con limón.
Limar una piedra con Lima.
En el Vaticano las piedras parecen papas.
Las heladas queman las papas.
Limar el pensamiento con hielo.
Una cuenca congelada es una avalancha de concreto.
La medida de un hielo decrece con el tiempo.
Quiero ser el deshielo de tu mente.
Un teclado de cubos de hielo.
El motivo de este texto es una paleta de limón en el piso.

La revolución del comercio vino con la invención de los contenedores refrigerados.
El deseo de este texto es que chupes mis teclas.
Una avalancha de contenedores refrigerados.
Argentina exporta carne congelada.
El pensamiento a veces es un tímpano.
El Amazonas recoge los hilos de agua de las nieves de los Andes.
Un cultivo consume agua.
Una vaca consume agua y el cultivo.
Argentina exporta tres veces agua.
El pensamiento a veces parece una paleta de mora.
Una avalancha producida por el deshielo de los volcanes.
Las piedras son gotas de lava.
En Pompeya los mosaicos fueron preservados por ceniza.
La ceniza congela los mosaicos de los romanos como el hielo cocina las papas de los incas.
El pensamiento a veces es dúctil como lava.
El motivo de este texto es un río de mercurio.
Mi deseo es chorriar tu mente con palabras derretidas en tu pensamiento.
Una avalancha de puré de papa.
Cuando cuento el río aparece la cuenca en mi mente.
Los romanos medían con codos.
Escribir un texto con los codos.
Tengo los codos resecos.
Los ingleses miden con pies.
¿Si un inglés se deja las uñas largas, cambian las medidas de las cosas?
Limar una piedra con los codos.

Los nadadores miden el río con brazadas.
Una avalancha de crema para los codos.
Limar una idea con las uñas.
El Amazonas es el río más largo porque en América tenemos los pies chiquitos.
Este texto es un ceviche de pulpo.
Flotan bolas de caucho por el río.
Flotan ánforas de barro por el río.
Flotan troncos recién cortados por mi mente.
Armo este texto como un carpintero con los troncos de Armero.
Una avalancha de troncos.
A veces la mente es constructivista.
La araña piensa con la pelvis.
¿Cómo se mide una tela de araña?
El deseo de este texto es ser tela de pelvis.
Constelación, Vía Láctea, red nerviosa y tela de araña son lugares comunes de la cuenca.
Caleidoscopio, fractal, fragmento y pixel son lugares comunes del mosaico.
Dos ríos se encuentran.
El uno le dice al otro.
Me río.
El otro responde.
Me river.
One river le dijo al río.
Me río de Janeiro.
Me río de la Plata.

Me río Vaupés.

Me río Putumayo.

Me río Javará.

Un río se ríe con piedras en la boca.

Me río bonito.

El deseo de este texto es ser una risa.

Si los ríos se ríen, este texto es un cuadro imposible.

¿Puede la risa separarse en fragmentos?

Ja Ja Ja Ja

Ja Ja Ja

Ja Ja Ja Ja

Ja Ja Ja

Ja Ja Ja Ja

Ja Ja Ja

Ja Ja Ja Ja

¿Puedo escribir como risa?

La serpiente de tierra caliente cuando se ríe se le ven los dientes.

El río se ríe con dientes de piedra.

Pulir una idea con cepillo de dientes.

Una avalancha de dientes.

El motivo de este texto es una boca con los dientes torcidos.

El río se ríe con los dientes torcidos.

Una película de la risa.

Mi deseo es que navegues por mis pensamientos.

Una avalancha de casas.

Este texto es un cubo Rubik de cerámica para mover con los codos.

Este texto es una atarraya de cerámica hecha con los codos.

Una avalancha de arcilla.

A veces el pensamiento es amorfo.

Aprendemos a leer cuando dejamos de deletrear.

El motivo de este texto es un ábaco.

Cuántas cuentas de la cuenca.

El deseo de este texto es que me cuentes.

Una cascada de cuentas.

La risa es como una chorrera.

En Italia vi un mosaico de una mujer riéndose.

Cada rasgo un rosario de piedras.

~ Colaboradores de la publicación ~

Oscar Ardila Luna es artista e investigador nacido en Bucaramanga en 1977. Su trabajo se concentra en el estudio de las representaciones artísticas en el espacio público y problemáticas actuales del medio ambiente. Actualmente el Sprengel Museum de Hannover prepara la publicación de su artículo "Representaciones de la naturaleza en tiempos poscoloniales", Transcript, 2018. Magíster en Historia, Crítica y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

Julia Buenaventura es curadora, crítica e historiadora de arte con foco en América Latina. Nació en Bogotá en 1977. Su investigación de Posdoctorado, en la Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA) de la Universidad de São Paulo: "Puentes: un estudio comparativo de las principales historias del arte latinoamericano del siglo XX" y su libro Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón (Ministerio de Cultura de Colombia 2015), exploran la historia del arte de este continente y las relaciones entre arte y valor de cambio. Doctora de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, 2014 (Beca FAPESP), Maestra en Historia, Crítica y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

Elizabeth Rush es escritora y profesora de la Universidad de Brown, autora del libro *Rising: Dispatches from the New American Shore* (2018) que ha ganado varios premios incluyendo el National Outdoor Book Award (EEUU). Se especializa en cambio climático y las relaciones entre los humanos y el mundo más allá del hombre. Sus ensayos han aparecido en varias revistas como *New York Times*, *Harpers*, *Guardian*, *Granta* y otras. En la actualidad está escribiendo un libro sobre la Antártida y la maternidad.

Felipe Martínez Pingón es crítico literario y Assistant Professor en el Departamento de Hispanic Studies en la Universidad de Brown (EEUU). Nació en Bogotá en 1980. Se especializa en cultura y literaturas del siglo XIX latinoamericano. Es autor de *Una cultura de invernadero: trópico y civilización en Colombia 1808-1928*, además de co-editor de compilaciones de diferentes artículos críticos como "Entre el humo y la niebla: Guerra y cultura en América Latina" (2016) (con Javier Uriarte). En la actualidad está escribiendo un libro sobre cuadros de costumbres y representación de pueblo en Venezuela, Colombia y Ecuador. Es PhD en literatura latinoamericana de New York University (NYU) y egresado de Literatura y Derecho de la Universidad de los Andes.

Roberto Uribe Castro es arquitecto y artista. Nació en Bogotá en 1974 y actualmente vive y trabaja en Berlín. Su investigación parte de la arquitectura como documento de las fuerzas económicas, sociales y políticas que se dan para su construcción no sólo física, sino simbólica y de carácter performativo. A través de intervenciones temporales y/o efímeras plantea lecturas alternativas del espacio, insertando el espacio público como lugar predominante para el arte de carácter social y político. Estudió arquitectura en la Universidad de los Andes de Bogotá, Fotografía EFTI en Madrid y MAF en Weißensee Kunsthochschule, Berlín.

Iván Tovar es un artista nacido en Cali en 1987. Su trabajo se basa en las diferentes formas en las que el espacio es percibido, repensado, reutilizado y afectado. Ha exhibido individual y colectivamente en Cali, Popayán, Bogotá, Berlín y La Haya y hace parte del equipo de *lugar a dudas* desde 2008. Estudió Arte en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali.

Juan Cárdenas es un escritor colombiano nacido en Popayán en 1978. Autor de las novelas *Zumbido*, publicada por 451 editores, en 2010 y reeditada por *Periférica*, en 2017; *Los estratos*, *Periférica*, 2013 y Premio Otras Voces, Otros Ámbitos; *Ornamento*, *Periférica*, 2015, y *El diablo de las provincias*, *Periférica*, 2017.

Florencia Malbrán es curadora especialista en arte contemporáneo, nacida en Buenos Aires en 1979. Enseña arte latinoamericano en New York University Buenos Aires y, en la actualidad, es Mercator Fellow en Leuphana Universität, Alemania. Organizó exposiciones en Argentina, Brasil, Colombia, Paraguay, Canadá y Estados Unidos. Trabajó en museos de Nueva York, Bilbao, Venecia, São Paulo y Buenos Aires. Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, recibió su M.A. in Curatorial Studies en Bard College, donde fue Bruce T. Halle Family Foundation Fellow. Es Licenciada en Arte de la Universidad de Buenos Aires.

Galia Ospina es investigadora, poeta y ensayista nacida en Bogotá en 1973. Docente del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y de la Especialización en Literatura Infantil y Juvenil de la Pontificia Universidad Javeriana, en el año 2006 presentó *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, con el apoyo de la Embajada del Perú y de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. La editorial de la Universidad Javeriana en coedición con *La Silueta* publicó su obra *El libro álbum: experiencias de creación y mundos posibles de la lectura en voz alta* en 2016. Profesional en Estudios Literarios y Magistra en Educación de la Pontificia Universidad Javeriana.

Valentina Gutiérrez Turbay es curadora y directora de la Galería Espacio El Dorado en Bogotá y trabaja con la Fundación Proyecto Bachué. Nació en Bogotá en 1992. Además, ha sido coordinadora del libro *Arte Contemporáneo en Colombia*, Transglobe Publishing, 2016, y curadora de exposiciones como *Jardín en movimiento* en el Centro Colombo Americano en Bogotá y *Atopía: migración, legado y ausencia de lugar*, con obras de la colección Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en el Centro Cultural Metropolitano de Quito. Su curaduría más reciente es *El tiempo del fin* en el ICPNA de Miraflores en Lima. Comunicadora social de la Javeriana, en marzo da comienzo a la maestría de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile.

Elkin Rubiano es Doctor (c) en Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en comunicación por la Pontificia Universidad Javeriana y Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia. Nació en Bogotá en 1974. Es Profesor Asociado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sus áreas de trabajo se concentran en la teoría estética, la crítica cultural y las sociologías urbana y del arte. Algunas de sus últimas publicaciones son "Duelo, memoria y dolor en la obra de Erika Dietes" en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 2018 y *Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo*, *Análisis Político*, 2017.

William Contreras Alfonso es artista y curador independiente, nacido en Zipaquirá en 1984. Su obra se ha expuesto internacionalmente desde el año 2009 y ha sido curador e investigador para Museos como La Tertulia de Cali y el Museo Nacional de Colombia, Banco de la República, Programa ArtBo Cámara de Comercio de Bogotá, Espacio El Dorado, entre otros. Entre sus textos se destaca el libro *Raíz de la unidad* sobre la obra de la artista Beatriz Eugenia Díaz, publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia, en 2014. Estudió psicología y arte en Bogotá.

Jaime Cerón es crítico de arte, curador y gestor cultural, actual Subdirector de las Artes en IDARTES. Nació en Bogotá en 1967. Junto a la gestión de proyectos artísticos ha trabajado en docencia e investigación. Ha publicado libros y artículos, entre los cuales se encuentran: "El museo como representación de los conflictos culturales", en la revista *Calle 14*, volumen 5, #7 (2011), "Ablandar la curaduría, los proyectos expositivos de Gustavo Zalamea", en *Revista Errata* #5, *Fronteras, migraciones y desplazamientos* (2015), *Colombia y sus modernidades artísticas*, en *Contemporary Art Colombia* (2016), *El espectador como escritor, Memorias de la XXI Cátedra de historia Ernesto Restrepo Tirado del Museo Nacional de Colombia* (2017). Siguió estudios en Artes Plásticas (escultura) e Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura.

María Buenaventura es filósofa y artista, nacida en Bogotá en 1974. Su práctica artística entrecruza una serie de oficios tradicionalmente distanciados, que son medios para la investigación y reconocimiento de su lugar de vida: la Sabana de Bogotá, así se sirve tanto de la cocina o la siembra, como de la escritura, la pedagogía y las artes escénicas. Magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, graduada en Filosofía de la Universidad de Los Andes, siguió estudios de creación escénica en la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq de París.

Daniel Salamanca Núñez es artista, diseñador gráfico y profesor. Nació en Bogotá en 1983. La mayor parte de su trabajo se articula alrededor de dos conceptos que están conectados: la condición humana y los procesos cognitivos. El primero entendido a partir de la memoria, los hábitos, la percepción del tiempo, los viajes, las relaciones sociales y la existencia en el mundo. El segundo tiene que ver con la Teoría de la Mente Extendida. Actualmente cursa una Maestría en el Departamento de Pintura y Dibujo en School of the Art Institute of Chicago (MFA 2019).

Felipe Arturo es un arquitecto y artista nacido en Bogotá en 1979. Su práctica se desarrolla principalmente en instalaciones, intervenciones temporales de espacios públicos, esculturas, fotografías y videos. Su trabajo se construye a partir de procesos como la temporalidad de la arquitectura, el interés por las arquitecturas vernáculas e informales, los rasgos coloniales y modernistas presentes en el mundo contemporáneo, las migraciones e intercambios comerciales de las plantas y el lenguaje como un lugar de fragilidad y persistencia de herencias culturales. Con una Maestría en Artes Visuales (MFA) de la Universidad de Columbia en Nueva York, 2007; actualmente es candidato a Doctor en Artes Visuales, de la Universidad de Évora.

- Créditos de la exposición -

Escritura, producción, diseño y dirección: Felipe Arturo

Colaboradores:

Pre-producción: Juana Fernández

Producción: Felipe Tribín

Diseño de plegable: Felipe Tribín

Procesos de taller: Isabela Lee Arturo, Yorely Valero, Felipe Chávez, Matías Quintero, Andrea Gálvez, Rosa María Melo, Sebastián López, Pedro Ruiz

Pisos de polvo: Matías Quintero, Uriel Ladino, Juliana Góngora, Rafael Duarte, Andrea Gálvez, Felipe Patarroyo, Felipe Tribín

Edición de video Umisha: Isabela Lee Arturo

Subtitulaje videos Bar Huerequeque: Sebastián López

Edición digital de imágenes: Sebastián López

Chinchorros: María Alejandra Torres y artesanos de Sampués, Sucre

Estructuras metálicas: Jorge Rodríguez, Soldar Formas; Carlos Sierra, Nodo Ingeniería Estructuras Metálicas

La migración de las Plantas: Armando Diogo, en Pinhal Novo, Portugal

Impresión: Juanita Carrasco, Fanlab

Transportes: John Rodríguez

Desarrollo Biblioteca del agua: Catalina Mora, Diana Bedoya y Wilmer Rodríguez

Fundición de cemento: Pedro Ruiz

Procesos gráficos La historia colonial del caucho: David Gutiérrez y talleres de dibujo de Manuel Santana, Matías Quintero, Nelson Gómez y Camilo Betancourt, UJTL

Equipos de video: Audiovisuales, UJTL

Montaje en Alturas: Andrés Borda

Conexiones eléctricas: Mantenimiento UJTL y Desarrollo Físico UJTL

Corte láser: Andrés Suárez, Pimeclick

Calzada portuguesa: Familia Pedroso, en Mem Martins, Portugal

Rejillas metálicas: Vialambre

Mecedoras: Pasaje Rivas

Carpintería Bar Huerequeque: Hermain García, Aníbal Marín, Pedro Ruiz

Mediación: Isabela Lee Arturo, Sebastián López, Wilmer Rodríguez, David Gutiérrez y Yuli Rivera

Plantas: Vivero Crisálide, Huerta de Fenicia y finca Chicú

Montaje de Estación móvil para hamacas: Gonzalo Angarita, Camilo Rey, David Torres

Algunas de las plantas de la Estación móvil para hamacas provienen de la escultura Nativas Foráneas de Eulalia de Valdenebro.

El río persigue la gravedad contó con una beca de Idartes para el IX Premio Luis Caba-llero y con el apoyo de un proyecto de investigación-creación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Sobre el Premio Luis Caballero

El Premio Luis Caballero es una iniciativa de la Alcaldía Mayor de Bogotá, cuya producción está a cargo del Instituto Distrital de las Artes – Idartes, que consiste en una convocatoria pública que se realiza cada 2 años, dirigida a artistas mayores de 35 años con mediana trayectoria, a través de la cual se configura un ciclo de intervenciones artísticas que presta atención a las cualidades espaciales, sociales, geográficas, históricas, políticas y/o arquitectónicas-urbanas de los espacios que las albergan. Luego entonces, cabe insistir, el Premio se caracteriza por enfocarse en dos dimensiones: la trayectoria de los artistas nominados, y la relación de cada propuesta con el espacio en el cual se exhibe.

Agradecimientos

A todas las personas que hicieron posible esta exposición, en especial a Javier Gil y Liliana Álvarez en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y todos los departamentos involucrados de la universidad, a todos los participantes de los diferentes proyectos, muy especialmente a los colaboradores y artistas que brindaron con generosidad su tiempo y dedicación para realizar este proyecto. A los curadores, colaboradores, interlocutores, directores de espacios, galerías y museos que han permitido la vida de estas ideas en forma de proyectos artísticos.

Algunos de los proyectos de la exposición fueron desarrollados y presentados con anterioridad con el apoyo de: Espacio Odeón, Ministerio de Cultura, ISA-Brasil, Jerome Foundation, Fonca México, Arco Madrid, Galería La Central, Galería Instituto de Visión, Galería Baginski, Galería OMR, CentroCentro Cibeles, lugar a dudas, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Illy SustainArt, Fondazione Bevilacqua La Masa, Hangar Lisboa, O Armario, Biblioteca Nacional de Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de La República, Museo Amparo, Museo de Antioquia, La 22, Biblioteca UJTL, Plataforma Bogotá, Kadist, MCA Detroit, Bienal de Cartagena de Indias.

A María, Edgardo e Isabel por su apoyo incondicional, su infinito cariño y su vital sabiduría.

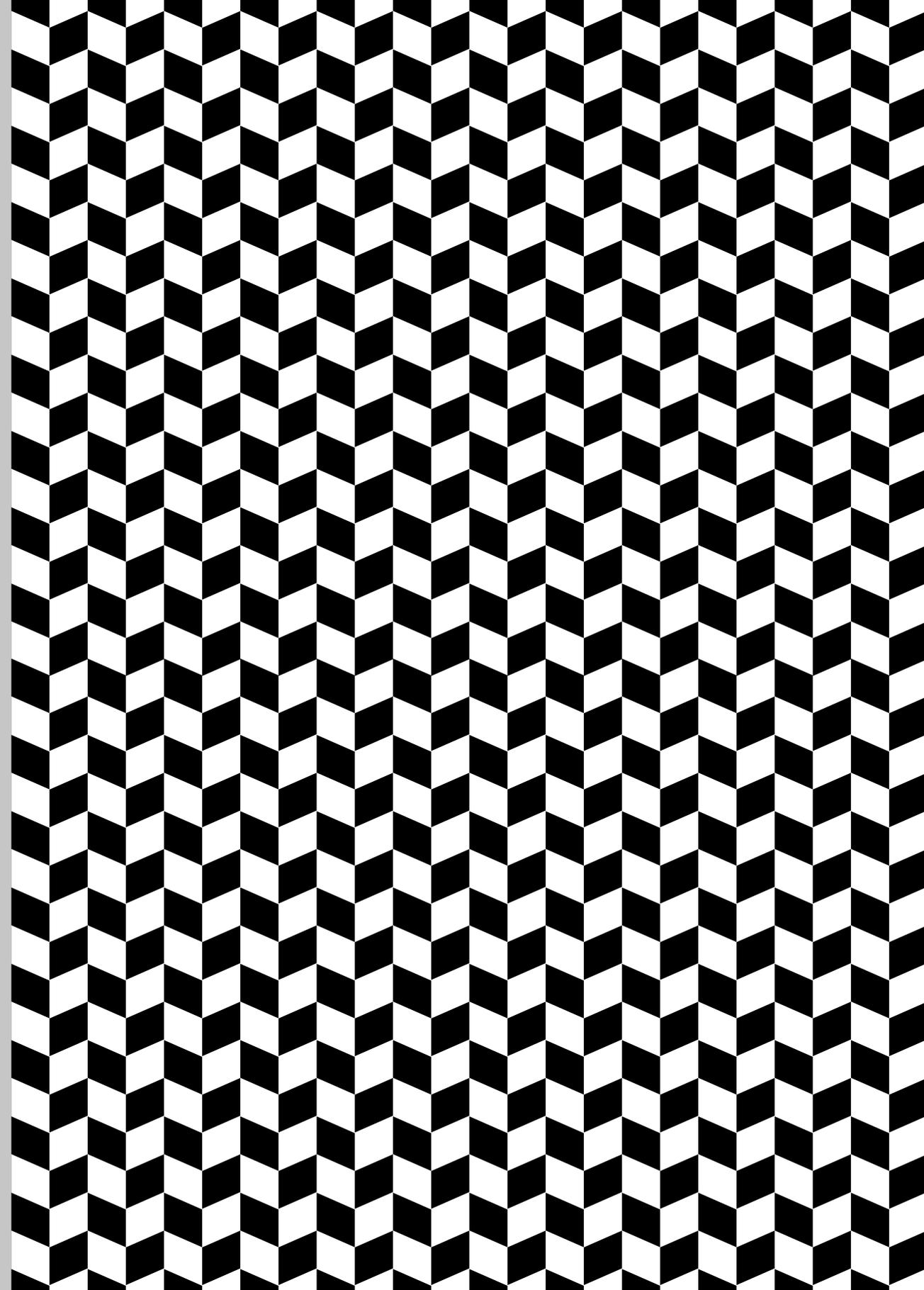
Dedicado a Roque, Regina, Aurelio y María Esther

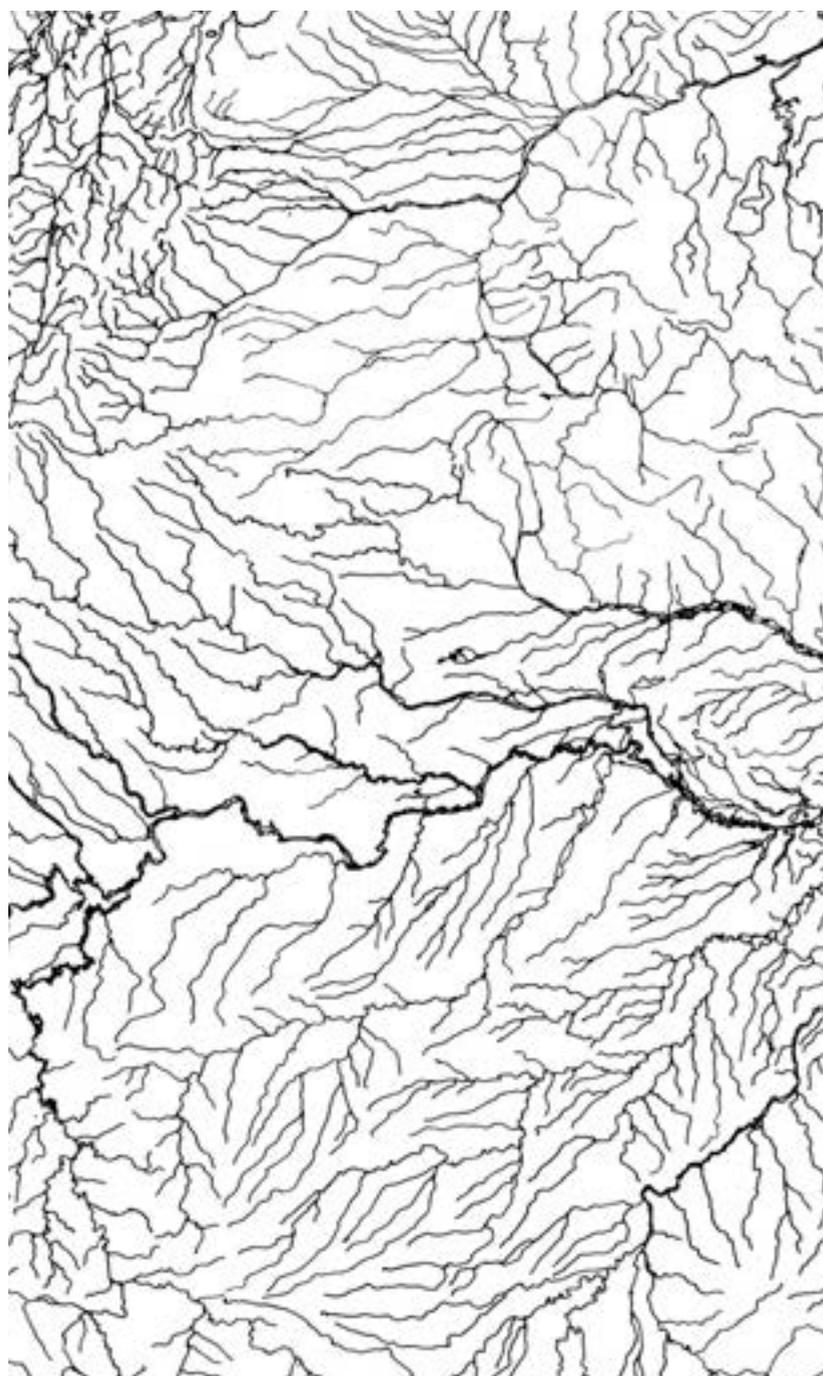
Dedicado a Lucía y Ana Rosa



(Portada y contraportada)
Fragmento de calco de mapa de la cuenca del
Amazonas

(Página 5 y 299)
Agua del Pacífico, 2008. Fotografía tomada
cerca a Manaus en la confluencia del río
Solimões (Amazonas) y el río Negro.





∴ Felipe Arturo ∴