

ARTICLE

Brus Rubio: Nuevos horizontes del arte amazónico

Cristóbal Cardemil-Krause 

West Chester University of Pennsylvania, West Chester, Pennsylvania, US
Email: ccardemil-krause@wcupa.edu

(Received 21 July 2021; revised 19 January 2023; accepted 26 April 2023; first published online 14 August 2023)

Resumen

Este ensayo discute el arte de Brus Rubio, artista amazónico huitoto-murui, quien en sus trabajos informa cómo su cultura entiende su historia, incluidos sus momentos de explotación, tradiciones, creencias y presente. Para ilustrar las diferencias entre sus obras y el discurso de la Amazonía más común en el pasado, incluyo, también, una discusión sobre la manera en que se caracterizaba a las poblaciones indígenas en la zona a principios del siglo XX —en torno, principalmente, al debate de los crímenes del Putumayo. En Rubio se evidencia un choque entre “historias oficiales” —saberes *verticales* que explican una realidad sin ser parte de ella ni aceptarla como interlocutora válida— y la de la comunidad —reflejado en estas obras como un saber *horizontal*, en que se incluye las voces que suelen no ser escuchadas. Así, la obra de Rubio presenta un nuevo modelo para entender la historia y el presente de la Amazonía.

Keywords: Brus Rubio; Amazonía; Putumayo; epistemicidio; Perú

Abstract

This article discusses the art of Brus Rubio, a Huitoto-Murui Amazonian artist, who through his work informs how his culture understands its history, including moments of exploitation, traditions, beliefs, and their present. To show the differences between his work and a more common discourse of Amazonia in the past, a discussion of the way indigenous peoples were characterized in the region in the early twentieth century is included. This relates mostly to the debate on the crimes in the Putumayo region. In Rubio’s work, a clash between “official histories” and the history of the community becomes evident. The former is represented by vertical knowledges that explain a reality without belonging to it or accepting it as a valid interlocutor. The latter is represented in Rubio’s work as a horizontal knowledge, which includes the voices that are seldom heard. Thus, Rubio’s work introduces a new model to understand the Amazon’s history and present.

Keywords: Brus Rubio; Amazonia; Putumayo; epistemicide; Peru

Las historias de las atrocidades cometidas en la Amazonía a comienzos del siglo XX son comunes y bastante bien documentadas desde sus primeros años. Sin embargo, un aspecto repetitivo es que el medio de transmisión estaba mediado por personas que no tenían un lazo común con los grupos que más sufrieron. En muchas instancias, las narrativas respondían a intereses nacionales o comerciales sin ninguna relación directa con los sufrimientos de nativos e inmigrantes —por lo que sus realidades, con el tiempo, quedaban al margen de las discusiones. Consciente de esta limitación, es importante mantener un

grado de distancia al estudiar la Amazonía: aunque el interés principal pueda tener que ver con el mundo indígena, los textos de los que disponemos están altamente manipulados. Uno de mis intereses es buscar entregar una mayor voz a las realidades indígenas que no han sido respetuosamente consideradas en el tiempo (y digo “respetuosamente” queriendo decir volviendo legítima una epistemología distinta), pero muchas veces he quedado en el límite. El análisis que realizo a lo largo de mi trabajo me ha permitido ver fallas en las palabras de preocupación de voces que siguen patrones del Norte global, pero, al mismo tiempo, plantea dudas sobre mis propias limitaciones a la hora de discutir una perspectiva indígena sobre el periodo de mayor explotación del caucho. Para mí, el problema está en que las fuentes con que trabajo establecen relaciones mayormente verticales con la realidad amazónica, y la miran desde arriba —desde la academia, la historia, la jurisprudencia, la investigación científica o la discusión diplomática. Así, lo que se afirma sobre las etnias amazónicas, muchas veces, genera un espectáculo del sufrimiento que acaba por invisibilizarlas. Es necesario, luego, buscar perspectivas que permitan entender aquel espacio desde relaciones horizontales.

En el presente artículo intento un nuevo acercamiento, poniendo énfasis, aunque no exclusivo, en lo visual por sobre lo escrito —con el objetivo de derrotar las limitaciones de análisis anteriores. Es decir, planteo que una manera de establecer otra perspectiva de análisis es por medio de añadir expresiones audiovisuales. Para esto, voy a enfocarme en la obra de Brus Rubio (1984), un artista amazónico perteneciente a la etnia huitoto-murui, quien busca, a través de sus trabajos, informar al público sobre cómo su cultura entiende su historia, incluidos los momentos de explotación indígena, sus tradiciones y creencias, y perspectivas actuales. Voy a discutir obras en que la memoria colectiva tiene un rol central, en que se intenta persuadir al espectador de interpretar la historia y la narración del horror desde otro punto de vista, conocido pero novedoso en su acercamiento. La obra de Brus Rubio, de esta manera, representa un choque entre “historias oficiales”, entre ellas las del Estado y otras como las periodísticas o académicas —aquellos saberes verticales que intentan explicar una realidad sin ser parte de ella ni aceptarla como interlocutora válida— y la de la comunidad —que ve reflejada en estas obras un saber horizontal, en que se intenta incluir las voces que en otras instancias no son escuchadas. Las contradicciones que se hacen evidentes al contrastar los saberes verticales y horizontales ayudan a iluminar la historia de la etnia huitoto-murui de una manera diferente, respetuosa, capaz de mostrar otra verdad, en que además se prueba que las palabras en ocasiones no son suficientes, porque muchas veces esconden realidades que les son incómodas.

Para ayudar en este propósito, es útil ver el aporte de Adolfo Albán Achinte (2017, 15), quien nos recuerda que “con cuerpos explotados y degradados, la colonialidad construyó seres a la medida de sus necesidades y su pretensión fue que respondieran en su justa medida, el tiempo y las luchas de estos seres han dicho lo contrario”. Él comprende la idea de la *colonialidad* en base al concepto de Walter Dignolo (2000, 22), adaptado de Aníbal Quijano, quien explica que es la cara oculta de la modernidad, en el sentido que las naciones, al modernizarse, obligaron a culturas que no estaban en el poder a acomodarse a diseños globales que los tenían en cuenta para su explotación, pero sin que ellos participaran del diseño y sin considerar sus deseos (Dignolo 2000, 43). Es decir, se vieron invisibilizados dentro del espacio global de la modernidad. Albán Achinte (2017, 16–17) se refiere a los miembros de estas culturas, en este contexto, como “no-seres”, quienes se vuelven “estigmatizados, estereotipados y negados tanto en su producción cultural, como en su producción económica, simbólica, espiritual y material”. Albán Achinte luego plantea que es necesario desinvisibilizarlos, para volverlos parte de la historia, a través de notar los procesos mismos por los que fueron invisibilizados (17). Es a partir de esta reflexión que genera el concepto de la *re-existencia*, en que los sujetos invisibilizados se “auto-reconocen” dentro de la historia, la cual recuperan para sí mismos y a partir de sí mismos (19). Profundiza en esta idea, y presenta la praxis de la re-existencia como un proceso siempre

existente, que “consiste en enfrentar todas las formas de dominación, explotación y discriminación, mediante acciones que conlleven a construir conciencia de ser, de sentir, de hacer, de pensar desde un lugar concreto de enunciación de la vida, son acciones que conducen a decolonizar al ser, sus imaginarios, su lenguaje, su fantasía, su capacidad creativa para recuperarse ontológicamente, para insistir en construir el derecho a ocupar un lugar en la sociedad con dignidad, a impedir la renuncia a ser lo que se debe ser y no a ser lo que impongan como ser” (21). Los miembros de estas culturas, luego, a través de sus acciones, sus modos de autorrepresentación, incluidas sus expresiones artísticas, pueden volver a tomar las riendas de su propia existencia. En las páginas que siguen se verá cómo Brus Rubio establece, a través de su trabajo, un modelo para re-existir.

Por otro lado, esta perspectiva de saberes verticales y horizontales se corresponde estrechamente con la idea de la *ecología de saberes* de Boaventura de Sousa Santos (2012, 238), quien explica que en el estudio de la cultura existe una marcada diferencia entre saberes hegemónicos y no-hegemónicos, en que los primeros se presentan como las únicas opciones pertinentes y los segundos, si es que llegan a ser considerados, en general serán mediatizados por el primero. En este caso, entonces, los saberes verticales se relacionan, en niveles variados, con el poder hegemónico. Con respecto a la ecología de saberes, el ideal es intentar considerar las diferentes expresiones culturales dentro de un espacio de respeto, en que se acepten distintas perspectivas como expresiones válidas de un mismo fenómeno (Santos 2012, 250), lo que en mi perspectiva sería la expresión de un saber horizontal. Todo esto permite, según Santos (2012, 262), llegar a un “trabajo de traducción”, en que es posible poner en discusión expresiones de epistemologías diferentes con el objetivo de lograr una mirada más acabada de diferentes fenómenos. La obra de Rubio permite observar este esfuerzo por comunicar esta otra historia. Para eso, me enfocaré en las representaciones pictóricas que él hace de la historia y el presente de su etnia y el trabajo conjunto con otros artistas e intelectuales sobre la situación actual de las comunidades amazónicas en el Perú que se puede ver en su película *El perro del hortelano* (dir. Renzo Zanelli Barreto, 2009). Para ilustrar las diferencias entre la obra de Rubio y el discurso de la Amazonía peruana más tradicional, incluyo una breve discusión de la manera en que se hablaba en el pasado sobre imágenes representando la realidad de las poblaciones indígenas en la zona —en torno, principalmente, al debate de los crímenes del Putumayo, que dividiera la opinión pública peruana y mundial durante las primeras décadas del siglo XX—.

La primera vez que escuché sobre Brus Rubio me encontraba en la Escuela de Bellas Artes Víctor Morey Peñas de la ciudad de Iquitos, en Perú, dirigida entonces por Nancy Dantas. Era junio de 2010, y la ciudad se paralizaba durante la tarde para ver los partidos de fútbol del mundial FIFA de Brasil. Ella me mostraba las instalaciones del lugar mientras me contaba de un artista joven inmensamente talentoso que a veces dormía en los cuartos vacíos de un antiguo hospital abandonado. Rubio trabajaba con materiales nativos de la zona, de los cuales creaba sus propios materiales. Un poco más tarde, hablando con el periodista César Ching, llegamos al mismo tema. Por una feliz coincidencia, la obra de Rubio estaba siendo expuesta en el centro de la ciudad. Ching, amablemente, accedió a llevarme en su moto, el medio de transporte favorito en esa ciudad. Las imágenes y los textos que discutiré se encontraban en esa exposición, titulada *La selva invisible*. En las explicaciones de la exposición del trabajo de Rubio, que nació en la selva, cerca del pueblo de Pucaurquillo, se explicaba que él busca “recordar la historia de los huitoto-murui, reclamando una memoria que llegue hasta sus orígenes; es así que su pintura aborda temas sociales vinculados a los problemas que se suscitan en la comunidad y a los problemas políticos que aquejan a la Amazonía en general, sin dejar de lado la ilustración de costumbres ancestrales como fiestas tradicionales y mingas” (Bendayán 2022). El texto explicaba que Rubio muestra la realidad de su etnia según la ha recogido en narraciones orales y en conversación con sus mayores. Su deseo es mostrar cómo la etnia ha logrado

recuperarse de distintos males, algunos de los cuales están presentes todavía. Todo lo explicaba por medio de una frase suya de enorme fuerza: “Existimos. No estamos perdidos. Existimos, existo yo todavía” (Rubio 2022). Su pintura, por ende, busca evidenciar la presencia y visibilidad de su gente, en un proceso que se puede relacionar sin ambigüedad al concepto de re-existencia, con el objetivo de reclamar el espacio que se le ha quitado a su gente a lo largo de los siglos.

Sus cuadros, que pinta sobre corteza de llanchama (un árbol nativo) y con colores extraídos de plantas y tierras locales, juegan con distintos modelos artísticos, desde lo más primitivo hasta composiciones más tradicionales. El efecto final permite comprender que en su arte hay también un esfuerzo por traducir el conocimiento de su gente, con la finalidad de hacerlo inteligible a otros, al mismo tiempo que su gente puede verse representada a sí misma de una manera respetuosa. En palabras de Katia Yoza Mitsushishi (2022, 8), su trabajo se vuelve una manifestación política: “Rubio’s art is a political manifesto of the vindication of the Amazonian Indigenous art as aesthetic objects instead of craft-works and beyond the narrative mode”.¹ Su arte vuelve patente su re-existencia: él quiere informar al público general sobre una historia comunal olvidada, la cual ha sido obviada o abiertamente desautorizada por gente que ha definido cómo se entiende y se representa la Amazonía. Esto lo ha hecho en gran medida a través de sus pinturas, donde muestra una Amazonía íntima, y más recientemente a través del cine —en particular *El perro del hortelano*, filme amazónico coproducido por artistas estadounidenses, canadienses y huitoto-murui— y el teatro. En general, podemos considerar estos proyectos como un esfuerzo horizontal y no-jerárquico por generar respuestas y reacciones sobre situaciones y saberes que muchas veces son olvidados o tratados livianamente cuando se discute la cuenca Amazónica.²

El boom del caucho y la representación pictórica del (cuerpo) indígena

Antes de entrar de lleno en la obra de Rubio, quisiera observar otras imágenes que en el pasado han sido usadas para hablar sobre las poblaciones indígenas. Estas son de principios del siglo XX, cuando las discusiones sobre los excesos en la Amazonía eran comunes en distintos círculos sociales en América y Europa. Las fotos, que se entregaban a modo de pruebas para explicar la bondad o la maldad de los empresarios caucheros y sus trabajadores, buscaban formar un archivo visual veraz y verificable —es decir, elevaban el grado de verdad incluida en la explicación verbal por medio de la representación gráfica del problema. Así, se puede revisar algunas de las imágenes del fotógrafo Silvino Santos incluidas en los textos que forman *La defensa de los caucheros* (2005), sobre todo en los textos del cónsul peruano en Manaos Carlos Rey de Castro, uno de sus más fervientes defensores. Una de las imágenes que quiero discutir muestra a catorce mujeres indígenas en una línea, algunas con niños en sus brazos, mirando a la cámara (Rey de Castro 2005, 92).³ Desde lo alto, en una construcción de madera y paja, cuatro hombres las miran. Rey de Castro

¹ “El arte de Rubio es un manifiesto político de reivindicación del arte indígena amazónico como objetos estéticos en lugar de artesanías y más allá del modo narrativo” (la traducción es mía).

² Aunque por motivos de espacio no es posible hacer una revisión profunda de algunos de los temas tratados en este artículo, alguien interesado en estas temáticas puede revisar los siguientes textos. Con respecto a la historia de la Amazonía peruana, ver Coomes (1994), San Román (1994), Souza (1994), Stanfield (1998) y Suárez-Araúz (2004a). Con respecto a las atrocidades del Putumayo, cuyas consecuencias se sienten hasta hoy, ver la presentación de Chirif en *La defensa de los caucheros* (2005) y su introducción a *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos* (2005), Goodman (2009) y Gray (2005). Para aprender más sobre la representación de la Amazonía como espacio nacional y en especial de la representación de los trabajadores de la goma, ver Cardemil-Krause (2019), Hecht (2010), Pizarro (2009 y 2015) y Uriarte (2019). Finalmente, para la representación de la Amazonía en la literatura, ver Beckman (2013), Rogers (2012), Sá (2004) y Suárez-Araúz (2004b).

³ Una versión digitalizada de la misma fotografía se puede encontrar en *Álbum de fotografías* (183).

explica que las mujeres se han desnudado para ser fotografiadas por el cónsul inglés Geo B. Michell, quien estaba investigando las denuncias contra los caucheros. El peruano afirma que ellas normalmente no van desnudas, y además destaca que se les muestra como fuertes y sanas, lo que contradice las historias de horror que se descubrían regularmente en ese entonces. En el texto, esta imagen se relaciona fuertemente con numerosas expresiones con las cuales el cónsul peruano continúa fustigando al inglés por su falta de verdad: “Usted habrá observado en los varios miles de indios que tuvimos oportunidad de ver, que hombres, mujeres y niños eran de grueso más que regular, musculosos en su mayoría, ágiles y de resistencia imponderables para saltar, correr y danzar” (Rey de Castro 2005, 88). Posteriormente, Rey de Castro intenta dejar en claro que los indígenas en la zona no solo no están desapareciendo, sino que se multiplican y se mantienen fuertes. Aunque está claro que el peruano se coloca en una posición más elevada en relación con los indígenas —a quienes presenta tan solo desde una perspectiva física, independiente de su capacidad intelectual—, existe un esfuerzo por mostrarlos como seres dignos y a quienes, en lo más básico al menos, se les respeta. Sin embargo, en el proceso se convierten en sujetos de una maquinaria colonial que les quita su agencia, que no reconoce su realidad cultural ni el valor diferente que ellos le dan a su espacio, desde su propia epistemología. En fin, se invisibiliza su ontología.

Los esfuerzos de Carlos Rey de Castro por mejorar la opinión que se tenía de los empresarios caucheros peruanos en el mundo lo llevaron a escribir otros textos públicos en los que alegaba que se difamaba a sus amigos. En una carta al director del periódico londinense *Daily News & Leader*, incluye una fotografía que se relaciona estrechamente con la anterior. En esta, vemos a una mujer indígena sentada frente a una máquina de coser. Esto es la continuación lógica de lo presentado arriba: los indios están sanos y además están ingresando a la civilización. Ella trabaja muy seriamente, sin prestar atención al fotógrafo Silvino Santos, para reforzar el mensaje, que es claro en la leyenda: “India huitota que hace diez o quince años iba desnuda o pintarrajeada y que hoy viste ropas cosidas por ella misma con máquina de mano Singer, último modelo” (Rey de Castro 2005, 318).⁴ El vestido vuelve a aparecer como central, inmensamente importante para explicar el avance de la civilización que en este caso viene de la mano con la máquina de coser. ¿Cómo es posible —se pregunta Rey de Castro— que alguien pueda decir que los indígenas están siendo abusados cuando es obvio que están fuertes y sanos y además entrando al ámbito de la cultura occidental? Sus cartas y otros textos vienen a denunciar como falaz lo dicho por otra gente, como un ataque a la prosperidad de los peruanos, central en su defensa de los caucheros. Las imágenes, entonces, sirven para eliminar cualquier duda que existiera al respecto. Claramente, también eliminan la real cultura indígena. Es la invisibilización referida por Mignolo.

En el Perú, el poder de los empresarios caucheros impedía que hubiera investigaciones con algún valor real en la Amazonía, incluso cuando el Estado intentó intervenir. Aun cuando a lo largo de 1907 y 1908 se llevó a cabo una investigación judicial profunda, en la que se determinó la culpabilidad de un número de empleados de la Peruvian Amazon Company, cuyo dueño era Julio César Arana, el resultado fue una batalla legal infructuosa. Además, en ese país se logró esconder la información. Fue solo en 1915, desde Panamá, que Carlos Valcárcel publicó *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos* (reeditado en 2004), en donde buscaba exponer la realidad de la explotación indígena. Al igual que Rey de Castro, Valcárcel asignó un valor especial a imágenes que permitieran comprender mejor lo que se explicaba en sus páginas. Valcárcel, al contrario que Rey de Castro, prefiere mostrar señales del abuso —lo que no es sorprendente. Y tampoco es sorprendente que se vuelva al cuerpo desnudo para evidenciar los excesos. En una imagen, que representa el cuerpo azotado de un hombre, no se está presentando ese cuerpo fuerte y saludable de las

⁴ Ver *Álbum de fotografías* (170) para una versión digitalizada.

mujeres, sino que muestra su espalda, nalgas y piernas, en donde se observan las marcas que han dejado los latigazos que le han dado los encargados de las empresas exportadoras porque no ha traído suficiente material. La leyenda de la fotografía deja en claro el abuso sufrido: “Cuegaido, indio azotado en el Putumayo. Tiene 60 cicatrices de lesiones inferidas a látigo” (Valcárcel 2004, 205). Las historias reunidas en el texto, en donde muchas veces, como se puede notar, aparecen los nombres de los abusados, hacen parecer que el que se pueda mostrar sus marcas sea como un golpe de suerte, ya que al menos está vivo: tal es la bestialidad de los jefes. El texto se vuelve una letanía de horrores infligidos a los indígenas: “de los muchos crímenes que había visto cometer en esa sección, recordaba los siguientes: que vio a Rafael Calderón matar a bala en la casa de la sección indicada a una india llamada Matilde; que al capitán indio *Itomangaró* lo hizo colgar Calderón y le dio muchos planazos con peinilla hasta que lo mató” (Valcárcel 2004, 204). La lista de crímenes de Calderón continúa hasta alcanzar más de ocho muertos, y se pierde la cuenta puesto que se acaba por decir de los indios que no traían suficiente caucho que “los rajaba a látigos y los ponía en cepo donde morían de hambre y agusanados” (Valcárcel 2004, 206). Valcárcel presenta toda la evidencia que puede para evitar que alguien diga que quizás eran situaciones aisladas.

En otra imagen (Valcárcel 2004, 264) se ve a un grupo de cinco indígenas que no llevan vestidos occidentales (esto contradice a Rey de Castro y su hipótesis de la entrada de la civilización). Ellos llevan el caucho que han recolectado en los últimos meses, cuyo precio afuera es altísimo. Han tenido que movilizarse por sus propios medios a lo largo de la selva hasta llegar a la casa de los jefes, quienes llevan las cuentas de sus deudas y haberes. Los indígenas, sin embargo, no serán capaces de pagar los miserables préstamos contraídos por los materiales que necesitaban para sacar la goma. La intención de estas fotografías era mostrar el esfuerzo enorme que hacían los indígenas en una empresa que no les beneficiaba para nada y en la cual sesenta azotes eran algo positivo. Las imágenes hablan por sí solas, son monstruosas, pero todavía existe esa diferencia en la manera en que se presentan las fotografías. El objetivo que se persigue al incluirlas responde a intereses en que el indígena es instrumental: lo que en realidad importa son los empresarios caucheros y sus fortunas, las denuncias en su contra y los intereses de los gobiernos de los países por controlar esos ricos territorios, incluso cuando no tienen la habilidad de hacerlo y deben ceder el manejo a empresas privadas. Las imágenes manipulan la opinión de la gente a través del sufrimiento indígena o de la celebración de su ingreso a la cultura occidental, pero no alcanzan a mostrar lo que piensan los fotografiados realmente. Al final de cuentas, no están transmitiendo su epistemología ni expresando su propia realidad. Desde la perspectiva de Santos, no existe un trabajo de traducción (a lo más, es documental, y en ese sentido muy manipulado). Desde la de Albán Achinte, se vuelve claro que, en el proceso, se han vuelto “no-seres”, puesto que se les ha robado su agencia.

La pintura de Brus Rubio: Una nueva representación del cuerpo (e historia) indígena

La recuperación de la historia y el reclamo por un pasado injusto son claros en la obra *Explotación del caucho en Pucaurquillo*.⁵ Como se puede ver, las imágenes presentan una realidad contrastante. Mientras el verde y el ocre nos permiten identificar el calor y la naturaleza de la selva, la actividad que se muestra en el cuadro nos hace recordar el pasado terrible que sufrieron un gran número de etnias a manos de empresarios explotadores, engeguécidos por el afán de enriquecerse a costa del trabajo de otros. El cuadro parece

⁵ Una reproducción digital se puede encontrar en el sitio del artista (<https://www.brusrubio.com/2010?lightbox=dataItem-iwu27h497>).

estar dividido en cinco partes, que permiten ver la actividad de la gente y la relación entre los trabajadores y los capataces. Por un lado se puede ver a los cargadores de bolas de látex, de una manera muy similar a la fotografía en el texto de Valcárcel. Se puede ver cómo las van acumulando, al centro de la imagen, a la vista de los capataces, quienes miden y observan. Más hacia la derecha, se puede ver un espacio desocupado y cerrado, en donde quizás los que tienen el poder guardan sus alimentos y otras mercancías. En el río se puede ver a más personas indígenas movilizándolo el caucho, mientras que a la derecha hay un barco más grande, que llevará el producto al exterior. El gran valor del caucho, como ya se dijo, contrastaba con el pago recibido por los indígenas, quienes habían sido engañados.

Rubio (2010), en las explicaciones de sus cuadros que aparecían en el sitio de la exposición en Iquitos, describe así la situación: “La ambición de los caucheros y la ilusión de los pueblos boras, huitotos y ocaimas, hicieron que los pueblos se esclavicen a cambio de algunas prendas nuevas en casa, en aquella época”. Es importante notar que, pese a que la parte central de la narración no cambia con respecto a lo presentado en textos anteriores —es decir, había gran explotación indígena— existe responsabilidad, agencia de parte de los pueblos nativos. Ellos trabajaban porque tenían la ilusión de obtener bienes materiales. Esto, desde ya, les da una importancia diferente: esta historia los incluye como actores, no solo como víctimas (ya sea de la avaricia humana o del progreso). Rubio (2010) no niega que los indígenas creyeran en las promesas que les hacían, pero al mismo tiempo deja ver que el proceso fue nocivo: “se destruyó la armonía cultural de los pueblos, solo queda un recuerdo desde la tristeza de nuestros abuelos ante tanta humillación”. El arte y sus explicaciones no exculpan a los explotadores caucheros, pero, como enseñanza, va más allá de la desconfianza de las promesas de los foráneos. Además, a partir del recuerdo y las enseñanzas de los abuelos, sirve como recuerdo de que alguna vez la ambición ayudó a llevarlos a la ruina. El cuadro es una lección histórica, no solo porque informa lo que sucedió, sino también porque contiene una advertencia que los mayores transmiten a los jóvenes. Así, recupera su historia a partir de sus propias experiencias: traduce su cultura y en el proceso exhibe su agencia y responsabilidad, y así se logra ese re-existir.

Otros de sus cuadros buscan preservar parte del valor cultural de su etnia, al mismo tiempo que juegan con patrones culturales occidentales de una manera que renueva ambas tradiciones artísticas. Esto es evidente en *Hijas del curaca II (tres gracias)*, en que se ve un juego con la cultura tradicional europea.⁶ Vale recordar que las gracias eran las diosas representantes de la gracia, la belleza, el adorno, la alegría, las festividades, la danza y la música.⁷ La obra muestra a tres muchachas coquetas esperando la llegada de tres pretendientes —al modo de las “Tres gracias” de Botticelli, Raphael o Rubens, entre otras muchas que adornan las paredes de museos. Es un juego que media entre lo paródico y el desafío puro, ya que, en el caso de las gracias amazónicas, ellas se acercan más a la tradición viva indígena. Rubio las ha pintado a la usanza ceremonial actual de su etnia, siguiendo patrones geométricos muchas veces estudiados —que Rey de Castro describía como pintarrajeos. Los cuerpos se muestran fuertes y saludables, como quería presentar a la gente el cónsul peruano a principios del siglo XX, pero acá se ve un ritmo y una felicidad que se relacionan con su agencia dentro de su espacio cultural —el montaje se evidencia en el diálogo con occidente, no la respuesta a la denuncia o la victimización de su gente. Se transmite la juventud de las mujeres y el gusto por tomar parte de una actividad que no les es ajena, y que los liga con su historia propia, y no con atrocidades cometidas contra ellas. Es un proceso de traducción epistemológica doble, en el que diferentes actores culturales se enriquecen en la creación de algo nuevo.

⁶ Una reproducción digital se puede encontrar en el sitio del artista (<https://www.brusrubio.com/2010?lightbox=dataitem-iwu27h493>).

⁷ Ver “Kharites,” *Atsma*, Theoi Project, <https://www.theoi.com/Ouranios/Kharites.html>.

Otros cuadros se enfocan más en la recuperación de la tradición con un objetivo testimonial y didáctico. Esto es claro en *Lladico (La fiesta de la boa)*.⁸ Según explica Rubio, esta fiesta incluye no solo a los miembros de una tribu, sino también de distintos pueblos. La fiesta celebra al primer hombre, quien contaba la historia de la boa. La composición del cuadro, dividida en partes, como en el caso de *La explotación del caucho en Pucaurquillo*, permite ver distintos elementos de la cultura y la manera de celebrar la fiesta. Pero acá hay una diferencia central: la gente baila, come y bebe. Se nota que todos gozan. Hay un relajo que faltaba en la situación anterior. Se ve la fiesta, con el manguaré en el centro, cerca de la choza mayor: “El dueño de esta fiesta invita, enviando ampiri y coca, a varios pueblos para que participen. Los invitados llegan cargados de mitayo, y los dueños de la fiesta los reciben con bebidas (cawana) y yuca dulce” (Rubio 2010). Resulta interesante que la manera en que se presenta esta construcción permite ver su interior, la maloca, al contrario de los edificios cerrados a la vista del primer cuadro. Rubio busca traspasar la enseñanza de las tradiciones, y demostrar que están todavía vivas. La fiesta parece celebrar que, pese a todo, ellos todavía siguen ahí. O más bien que, pese a todo, no han desaparecido, sino que han sido invisibilizados y que eso no continuará.

Un último elemento de *Lladico (la fiesta de la boa)* está en la vestimenta que llevan, lo que marcaba, según se vio, el grado de ingreso de los grupos indígenas a la civilización. Mientras que en el cuadro de Pucaurquillo la gente indígena llevaba la ropa que los mostraba como civilizados, en este cuadro llevan vestidos comunes a su cultura. No hay una destrucción de lo propio, sino una celebración. Quizás lo más bello de esta obra está en eso: la fiesta es el presente, mientras que la explotación está atrás. Y en esto está esa historia horizontal. Podemos ver el sufrimiento al recordar el pasado, pero también el orgullo actual, y la alegría de poder seguir adelante con su cultura. Aquí es clara la importancia de su arte, en su manera de mostrar y comunicar de manera directa, pero compleja, lo que muchas veces toma un gran tiempo informar. Sus cuadros son fáciles de comprender, pero no por eso dejan de estar cargados en términos históricos, semánticos y culturales. La historia y la tradición son defendidas de una manera que escapa a lo común y que viene desde la perspectiva de su propia gente. Hay una ausencia del esencialismo que se puede encontrar en otras iniciativas similares.

A partir de ese esfuerzo, se puede entender que estos cuadros piden respeto de parte del espectador al mismo tiempo que lo respetan. Por eso, cuando uno ve un cuadro como, por ejemplo, *La autonomía negada*, uno puede entender por qué es necesario seguir adelante, volver a contar estas historias, aunque sea desde una posición limitada, puesto que el cuadro representa una situación urgente.⁹ En este último cuadro, dos hombres sentados en una mesa se echan a la suerte la Amazonía y a su gente. Otros dos hombres indígenas, con máscaras de calaveras, dentro de una jaula, simbólicamente llevan y protegen una planta como símbolo de una naturaleza en peligro. La gente llora, mientras que afuera los dirigentes son títeres de funcionarios que escriben sobre sus espaldas y pisan sus cabezas. El futuro parece incierto y el color del crepúsculo, con los dos gallinazos al fondo, parece predecir que algo está por morir o ya ha muerto. Acá, el saber vertical y el horizontal colisionan. Por un lado, está la perspectiva de Rubio que quiere comunicar por medio de un proceso de traducción epistemológica el temor ante una realidad que vuelve a probar que no se respeta a las poblaciones amazónicas. Por el otro, se ve cómo la escritura y el poder van de la mano y cómo fomentan la explotación —que aquí queda al descubierto. Aunque la horizontalidad de la obra de Rubio prueba que hay muchas limitaciones en cuanto a lo que se puede hacer ante tanto abuso de poder, su obra toma una importancia mayor e

⁸ Una reproducción digital se puede encontrar en el sitio del artista (<https://www.brusrubio.com/2010?lightbox=dataItem-iwu27h495>).

⁹ Una reproducción digital se puede encontrar en el sitio del artista (<https://www.brusrubio.com/2010?lightbox=dataItem-iwu27h498>).

innegable. Su intención de re-existir no significa que no haya problemas, ni que todas las soluciones estén presentes inmediatamente, sino más bien que existe un camino para lograr esos cambios (es el “manifiesto político” como lo explicaba Yoza Mitsuishi). Revela, sin lugar a dudas, que todavía hay mucho por hacer y da pie para comprender por qué es necesario desconfiar de la narrativa de los poderosos. Estos cuadros demuestran que es posible informar un saber horizontal, recuperar otra historia a través de un proceso de traducción, que se vuelva también oficial, aunque sea a la distancia, que permita, por lo tanto, desafiar a gobiernos y corporaciones cuando intentan abusar de grupos más desvalidos.

El perro del hortelano como una mirada urgente a nuevos desafíos en la Amazonía

El trabajo de Brus Rubio mantiene ciertas temáticas comunes por medio de distintas expresiones artísticas. Así como a través de su pintura es capaz de reflexionar acerca de lo que ocurre en la Amazonía peruana, también se puede ver este esfuerzo en su trabajo en cine, como en el caso de *El perro del hortelano* (2009), dirigida por Renzo Zanelli Barreto, y escrita por un grupo de intelectuales peruanos, estadounidenses y canadienses, incluido Rubio. La película se enfoca en Rubio (quien se representa a sí mismo) y Angie (Annika Beaulieu), una investigadora estadounidense que dice haber viajado a la selva para ayudar a las comunidades indígenas. La película, como un proyecto colectivo multinacional, tiene como objetivo generar consciencia sobre luchas actuales de poblaciones indígenas en la Amazonía peruana, sobre todo a partir del momento en que el presidente Alan García (cuyo segundo gobierno tuvo lugar entre 2006 y 2011) los declaró pueblos retrógrados que limitaban el progreso del país. El filme es un ejemplo de las maneras en que las comunidades indígenas están tomando el control de su propia representación mediática para informar a otros sobre sus realidades. Es decir, es otra arista del esfuerzo general del trabajo de Rubio por demostrar su agencia, por re-existir y por comunicar su epistemología de una manera exitosa. De este modo, nos permite ver otro modelo artístico relacionado con el arte visual, por medio del cual Rubio muestra su realidad y la de su gente.

La película está basada en hechos reales, aunque sigue, en gran medida, una narrativa ficticia. Para resaltar esto, la película se enmarca en un espacio documental que intenta explicar el complejo escenario enfrentado por las poblaciones amazónicas con respecto a los esfuerzos del gobierno peruano para explotar el oriente del país hacia el final del segundo mando de García. George Stetson (2012), en “Oil Politics and Indigenous Resistance in the Amazon”, entrega un análisis completo e intelectualmente motivante sobre esta situación, la cual acabó por acaparar la atención internacional después de los choques entre las poblaciones indígenas amazónicas y la policía y el ejército peruano en lo que hoy es conocido como el “Baguazo”, en junio de 2009, solo unos pocos meses después del final de las grabaciones de la película y mientras esta se encontraba en producción. Este marco explica sucintamente cómo el gobierno peruano comenzó, a partir del año 2007, a buscar implementar una serie de acciones legislativas, llamadas colectivamente “la ley de la selva”, que permitirían el ingreso a corporaciones multinacionales para que explotaran cada vez mayores cantidades de terreno amazónico. Para finales de ese año, más del 70 por ciento de la Amazonía peruana había sido entregada en concesión a compañías internacionales interesadas en la explotación minera, forestal, hídrica y gasífera en la región (Stetson 2012, 79). La respuesta indígena a esta movida fue inmediata y se podría decir justificadamente preocupada, ya que legalmente (y contra pactos internacionales suscritos por Perú) la gente se encontró sin ninguna posibilidad de decir nada acerca de estos contratos. La Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (AIDSESP) exigió “suspension of all territorial concessions in indigenous territories to companies or

natural persons for the exploration and exploitation of hydrocarbons, mining, tourism, and forestry” (Stetson 2012, 79).¹⁰ Para ese entonces, el presidente García había dado comienzo a una estrategia comunicacional en la cual describía a las poblaciones indígenas como “perros del hortelano”, el perro que en el dicho “no come ni deja comer”. Según su perspectiva, la oposición de cuatrocientas mil personas a la explotación de la tierra mientras esta se mantiene improductiva según estándares estatales, estaba impidiendo el progreso económico de veintiocho millones de peruanos (Stetson 2012, 82). La película cita a García en su comienzo y su final, enlazándose efectivamente con una historia que, en general y a lo largo de los siglos, ha negado la mirada de los grupos indígenas al posicionarlos como objetos móviles dentro de una naturaleza avasalladora que está a la espera de la gente correcta (es decir, occidentales) para poder finalmente beneficiarse de sus riquezas. Este es un ejemplo claro de que el concepto de colonialidad, explicado en la introducción, sigue generando e invisibilizando víctimas.

En este marco, la película *El perro del hortelano* es una pieza más en la resistencia a hacer de esa tierra otra *frontera vacía* (mi traducción para la idea de *hollow frontier* en Browder et al. [2008] y Miller [2007]), en que el ingreso de una lógica capitalista en un área poco capitalizada termina por afectar negativamente el espacio y la gente que lo habita. Esta idea explica que el avance violento y usurpador del capital en espacios rurales en proceso de industrialización acaban por expulsar a la gente, que huye de la pobreza en la que cae al haber perdido sus tierras y haberse visto obligada a volverse trabajadores asalariados — dejando extensiones de territorio vacíos y empobrecidos (Browder et al. 2008, 1471–1472). Este mismo concepto ha sido utilizado para describir los procesos productivos en la Amazonía. Aunque Browder comprueba que las hipótesis de la “frontera vacía” no siempre son completamente verificables y que ocurren, de hecho, muchas excepciones (Browder et al. 2008, 1487), no deja de ser meritorio pensar en esta idea como parte de una narrativa mayor sobre el proceso de industrialización en la selva, en particular cuando se piensa en la industria maderera y de hidrocarburos. Así, se puede visitar este concepto en *An Environmental History of Latin America*: “The hollow frontier of export agriculture was quite different. Now, rather than convert wilderness into civilization, civilization devoured wilderness and spit it out. In a matter of decades, the frontier went from a state of nature to the status of ruins. This was civilization as blitzkrieg, one in which humans no longer tied themselves to a place called home but wedded themselves with utmost fidelity to profit” (Miller 2007, 131).¹¹ Este es el gran temor de los grupos que están luchando contra la “ley de la selva” del gobierno de García. Es el temor a volver a pasar por Exxon-Valdez o, mucho más importante para la película misma, repetir otro “Baguazo”. Aunque en ocasiones la realidad de la frontera vacía no se ha cumplido, el precario equilibrio ecológico en la Amazonía le da una validez al concepto que no puede ser pasado por alto y que es obvio en la película misma. No es una simple coincidencia que, en un contrapunto visual de la sección introductoria documental, se incluya un número de tomas de la naturaleza y, quizás más importante, de niños gozando sus ríos. Es la re-existencia en su máxima expresión. No solamente está volviendo visibles a las poblaciones amazónicas, sino que lo hace por medio de sus niños, quienes son su futuro. Se alude a los espectadores con imágenes que van más allá de la depredación del espacio, con una mirada esperanzadora.

¹⁰ “La suspensión de todas las concesiones territoriales para la exploración y explotación de hidrocarburos, minería, turismo y silvicultura en territorios indígenas a compañías o personas naturales” (la traducción es mía).

¹¹ “La frontera vacía de la agricultura de exportación era bastante diferente. Ahora, en vez de llevar la civilización a lo salvaje, la civilización devoraba lo salvaje y lo escupía. En unas décadas la frontera devino de un estado natural a uno en ruinas. Esto era civilización como *blitzkrieg*, una en que los humanos ya no se sentían pertenecientes a un lugar llamado hogar, sino atados con la mayor fidelidad a las ganancias económicas” (la traducción es mía).

Al terminar los primeros quince minutos de la película (ya acabado ese marco documental), ya se han presentado todos los personajes principales, quienes son descritos en general como buenos o malos. Hay varios actores locales, no profesionales pero motivados, que se representan a sí mismos y dejan en evidencia lo inmensamente preocupados que están por el futuro de la región. Los niños, inocentemente, quieren recibir regalos de dos afuerinos, un probable representante del gobierno peruano personificado en un limeño bastante estereotípico de clase alta y el enviado estadounidense de la multinacional Kenny Oil, quien se presenta ante la gente como afable y verdaderamente interesado en su futuro, mientras le revela al limeño que solo quiere aprovecharse de ellos y sus tierras. También hay un número de personajes secundarios, algunos de los cuales van creciendo en importancia a lo largo de la película y que sirven diferentes propósitos, como voluntarios de una ONG que se quejan cuando los hacen trabajar, líderes comunales que son acosados por los representantes de Kenny Oil y el gobierno y un cura católico corrupto. Todo termina por entregar una imagen bastante completa de los tipos de gente que se encuentran en esas comunidades.

La película está definida como una comedia, y aunque hay humor presente en ella, los espectadores no deben esperar reírse a carcajadas ante situaciones absurdas —de hecho, lo absurdo suele ser trágico acá. En vez de eso, el filme intenta hacerlos reflexionar de un modo más intelectual e informado sobre los problemas cuyos habitantes enfrentan actualmente, por lo que es muy común el uso de paradoja e ironía. Cuando Angie llega en un bote, pregunta por el famoso pintor Brus Rubio, quien es uno de los que la ayudan a bajar y que ella había dejado atrás, confundiéndolo con alguien sin importancia —mientras ella insiste en llamar “Brus” a su amigo más alto y fuerte. Una vez solucionado el malentendido, ella le informa que quiere hablar con él para entrevistarle y conocerlo. Brus, por su parte, toma una postura cínica, y le dice que ella es una persona más que ha llegado hasta allá y que dice que quiere trabajar con él y su gente. Él habla sobre voluntarios y estudiantes doctorales que vienen y van, dicen que quieren escucharlos y luego se van para no volver: “Nunca nos escuchan de verdad” (min. 19). Esto simboliza décadas de gente que, en fin, termina por decirles qué es lo que deben cambiar en su forma de vivir para progresar. Pero, más importante, la negación presenta una suerte de compromiso de Brus y su propia gente. Ellos son quienes hablan ahora, no esperarán a que les digan que los van a escuchar. Ellos hablarán y a través de eso harán presente su re-existencia. Angie inmediatamente le promete que ella nunca hará eso y que pondrá todos sus esfuerzos en comprenderlo. Ella es encantadora y Brus le dice que le dará una oportunidad.

Pronto se hacen amigos, aunque Angie parece querer ir más allá, y termina por intentar seducirlo en el río. En una paradoja bien trabajada, ella se desnuda y comienza a tomar un baño (min. 34), personificando una suerte de bufeo, el monstruo del río que seduce y viola a las mujeres en el folklore amazónico. Brus la mira, nervioso, y le deja saber que en su cultura lo que ella está haciendo es considerado escandaloso. Angie le responde, juguetona, que hace cincuenta años ese no era el caso. Él resiste y le dice que ya no es así, independientemente de lo que pasara antes. Angie insiste, un poco más agresiva en su comunicación corporal. Él tan solo sonríe. La discusión sobre la ropa hace un eco enorme con las discusiones de principios del siglo XX, como se ha visto en las fotografías discutidas por Rey de Castro y Valcárcel, y también con el mismo arte de Rubio. La vestimenta, que era una posible marca de civilización, es usada para mostrar los cambios culturales, aunque no se discutan negativamente. Ese modo de vestir, de una manera u otra, ya es parte de la cultura. La respuesta de Rubio es de gran importancia, puesto que mantiene el control sobre la narrativa de su cultura, por sobre los dictados de Angie, quien trata de explicarle cómo él debería actuar. En este caso, el re-existir se vuelve praxis.

Más tarde, cuando es encarado por sus amigos por no haber respondido a los avances de la “gringa”, él les responde que su gente debe resistirlos porque uno nunca sabe qué puede

haber detrás de ellos (min. 37). Esto es previsor, ya que Angie, más tarde, discute con Bryan (Devin Beaulieu), un voluntario de la ONG, y en frente de Brus, sobre la necesidad de que la gente del área sea más abierta a tener más escuelas y hospitales y cómo eso puede ser logrado, de alguna manera, con la ayuda, por ejemplo, de las industrias petroleras que quieren venir al lugar. Brus escucha esta conversación un poco impaciente y por fin interrumpe, diciéndole que ellos no necesitan más hospitales porque las plantas les proveen de todo lo que necesitan y que la educación foránea forzosa está matando las enseñanzas de sus abuelos. Este es ya un tema tópico de Rubio, presente también en la manera de entender sus cuadros y que es parte del esfuerzo por explicar su propia cultura, por lograr esa traducción epistemológica. Angie se marcha, frustrada, pero decide disculparse por su conducta al día siguiente (mins. 54 a 62). Ella no había escuchado lo que Brus tenía que decir, rompiendo la promesa que le había hecho al llegar. Él acepta la disculpa y siguen trabajando juntos. Pronto, se besan, y un poco después de eso, vemos a Angie nuevamente desnuda (min. 71), pero esta vez Brus la está pintando. La pose que toma es similar a la de las mujeres del cuadro de las gracias. Si en la escena del río Angie intentaba controlar quién debía ser Brus, cómo debían ser los indígenas, en el transcurso de la película Rubio es capaz de voltear la situación y mantener el control de cómo se vive en su cultura.

Por otra parte, se puede profundizar en la figura del limeño y el estadounidense, quienes son sumamente importantes para comprender lo que está sucediendo en el filme. La mayor parte del tiempo, ellos no tienen contacto directo con el resto de los personajes centrales. Los podemos ver presentando los planes que tiene la compañía en el área. Si se comparan estas escenas con lo que describe Stetson (2012, 87), se puede ver que se intenta seguir el proceso general sancionado por el gobierno peruano cuando se trata de presentar nuevos proyectos en la Amazonía: “The government does advertise a certain ‘respect for indigenous rights’, but only within the context of a previously made decision to go forward with hydrocarbon development projects”.¹² Esto es evidente en la película cuando ellos hablan con Arantza, una líder comunitaria que rechaza sus ofertas. En ese momento, cambian su discurso y le muestran una bolsa llena de hojas de coca y la acusan de estar ayudando a los carteles de droga, mientras le dejan saber que nadie en la comunidad tiene derecho a vivir en esas tierras, porque no les pertenecen (mins. 42 a 44). Arantza escapa, dejando a los otros frustrados y enojados. Mientras el limeño intenta calmar al estadounidense, este le grita a una niña pequeña testigo de la situación “*What the fuck you want!?*” (¿Qué mierda quieres?), en lo que quizás es el momento más abiertamente agresivo de la película. La niña no tiene las herramientas para defenderse ante ese ataque, pero por lo mismo demuestra la importancia de lograr esa agencia. Las tierras les pertenecen y eso es lo que debe querer la niña: que la respeten como alguien que vive en ese espacio, que existe en él.

La interacción con niños es muy común para estos dos personajes y esta escena del grito es una de las últimas que se ven en la película. Antes de eso, ellos les habían entregado algunos regalos (linternas y una pelota de fútbol) para ganárselos (min. 10). Los niños, en este sentido, se vuelven un *leitmotiv*. Ellos representan la inocencia y también son centrales porque estas luchas los afectan principalmente a ellos. Representan una relación colonial entre poderes foráneos y los habitantes amazónicos desde los tiempos de la conquista. Es bastante significativo que estén en pantalla cada vez que sucede algo importante, en particular porque históricamente se ha pensado en las poblaciones indígenas como

¹² “El gobierno expresa un cierto ‘respeto por los derechos de los indígenas’, pero solo dentro del contexto de una decisión previamente tomada de seguir adelante con el desarrollo de proyectos de explotación de hidrocarburos” (la traducción es mía).

niños inocentes. Podemos regresar nuevamente a las imágenes documentales iniciales de niños saltando al río, o pensar en la escena que toma lugar justo antes que lleguen los malos por primera vez y les entreguen regalos, en que Brus les está dibujando una escena tradicional a un grupo de niños y les pregunta si es que ellos tienen, y volvemos al tema anterior, abuelos (min. 9). Aunque al comienzo de la película ellos prefieren los regalos, hacia el final vemos que hay un cambio. Brus, Bryan y otros han estado grabando al limeño y al norteamericano y los denuncian frente a la comunidad durante una reunión organizada por los afuerinos (min. 78). Después de eso, vemos a los niños persiguiéndolos, echándolos del pueblo y hasta el río, mientras les lanzan diferentes objetos, incluida la pelota de fútbol (min. 82). La resistencia mayormente pacífica, pero activa, de esta manera, rinde frutos. La temática del refuerzo de la cultura por medio de escuchar a los abuelos y de mostrar a los niños como parte activa de la cultura —presente también en su exposición en Iquitos en 2010— va conectando los puntos para poder entregar una nueva visión de la vida de los pueblos amazónicos en el siglo XXI.

La película termina poco después, pero no antes de la resolución de la historia entre Brus y Angie. Bryan descubre que ella trabaja para la CIA reuniendo información sobre actividades indígenas subversivas en lugares con potencial económico (min. 76). Brus, tranquilamente, la expulsa. Sin embargo, en vez de enviarla a Cusco, donde ella debe tomar un avión hacia Lima, la envía río abajo, muy lejos, con una risa y sin decirle nada (mins. 83 a 86). Lo que considero más importante, en este caso, es que Angie sabe a quién está buscando y esta persona resulta ser un artista aparentemente inofensivo. Él goza pintar sobre el pasado de su gente (con el objetivo de que entiendan su presente —con lo que podemos revisitarse la pregunta “¿conoces a tus abuelos?”). La cosa acá es que su batalla contra la destrucción del imperialismo económico, contra la amenaza de la frontera vacía, su lucha por preservar y transmitir, por traducir su cultura entre su gente y, a través de medios de difusión en línea, al resto del mundo, lo vuelven un objetivo especial para los servicios de inteligencia. Los que tienen acceso a armas no son tan importantes en este caso, porque el trabajo de Rubio es más importante, más dañino a los intereses extranjeros. Él está creando consciencia de una cultura antigua que todavía sigue viva (“Existimos, existo yo todavía”), incluso si ha cambiado. Él mantiene su cultura viva, permitiéndole así a su gente mantener un sentido de lugar, de pertenencia, y haciendo patente un sustrato común que permite organizar más coherentemente su comunidad y otras que la rodean y lograr el objetivo de llevar a cabo un trabajo de traducción como el propuesto por Santos. Él está reproduciendo lo que tanto temía García, una cultura que tendrá todo el derecho de seguir resistiendo este tipo de proyectos. A través de un proceso que defiende a su gente y su cultura de manera horizontal, puede responder a quienes intentan dictar desde arriba, de una forma vertical.

El perro del hortelano, por ende —esta película urgente sobre una lucha actual que es también ya demasiado vieja—, reestructura de una manera intelectualmente subversiva los dichos ofensivos de García. Revela que existe una brecha cultural —plasmada en una visión vertical— entre un gobierno nacional, que afirma poner los intereses de todos sus compatriotas primero, y poblaciones indígenas, que siempre han estado al límite entre ser consideradas verdaderamente una parte constitutiva de la nación. Ellos escuchan y entienden la perspectiva del gobierno, ven cómo, de hecho, ellos son los perros del hortelano, pero también es claro que esa es solo una perspectiva y que, aunque el gobierno y otras instituciones puedan pensar que los indígenas están negándose a ellos mismos y al resto de la población peruana sacar provecho de las riquezas del territorio, los amazónicos están en efecto luchando por mantener lo que tienen. Están cuidando algo que otros parecen no entender. No es solo orgullo, o falta de confianza, es un modo de mantener vivos sus saberes, del respeto a los abuelos y su sabiduría, y a los niños como parte del futuro de su cultura. Ellos están cuidando el conocimiento de sus abuelos para sus niños. Su resiliencia, evidente en los esfuerzos que Rubio y otros han puesto en completar y

compartir estos proyectos culturales, pueden probar ser justo lo que se necesita para ser realmente los mayores perros del hortelano.

Nuevos horizontes en la representación de la Amazonía peruana

El análisis de las obras de Rubio y de su trabajo en la película *El perro del hortelano* revelan a un artista comprometido con la idea de mostrar una realidad de abusos que, en distintos momentos de la historia, han intentado ser escondidos por la gente con poder y que puede manejar las grandes narrativas de un país. Si a principio del siglo XX teníamos la acción de un diplomático como Carlos Rey de Castro, quien asumió la defensa de los empresarios del caucho, y a un juez que tuvo que escapar a Panamá para poder denunciar los excesos, como fue el caso de Carlos Valcárcel, a principios del siglo XXI tenemos todo un aparataje gubernamental intentando persuadir a la mayoría de la población de que los problemas en la Amazonía los están causando los indígenas y no el gobierno ni las empresas que quieren explotar los recursos del país. Los poderes que intentan tomar decisiones de manera vertical quedan en evidencia, de este modo, y no se puede defender su actuar frente a la realidad de los habitantes indígenas de la Amazonía peruana. Al mismo tiempo, no cabe duda de que el esfuerzo de Rubio queda opacado por la maquinaria de los medios masivos actuales, de la misma manera que sucedía con quienes estaban en contra de los empresarios el siglo anterior.

Todo esto sirve para comprender lo difícil que es la lucha contra estos poderes que tienen la posibilidad de manejar la opinión pública verticalmente. Pero al mismo tiempo vuelve evidente el gran valor de estos pequeños esfuerzos por romper esa verticalidad y por incluir otros discursos dentro de la línea narrativa sobre la Amazonía, de manera horizontal, que busquen incorporar y no separar a distintos grupos—incluso algunos que no son específicamente amazónicos. No se busca, porque sería en vano, remplazar el discurso del poder por el de los pueblos amazónicos, sino colocarlo a su lado, como una realidad incómoda que, tarde o temprano, deberá ser reconocida. De esta la representación de la Amazonía peruana, por medio del trabajo visual y audiovisual de Brus Rubio, se vuelve más compleja, se extiende en un horizonte de mayores posibilidades que quiebra con el discurso soberbio que llama al fin de las culturas indígenas nativas, a través de un llamado a la re-existencia y por medio de un trabajo de traducción. Si en el pasado esto quedaba invisibilizado por medio del control del cuerpo (como se vio, independiente de si se los defendía o no, ellos no tenían voz), e incluso si es que en el presente algunos todavía intentan ejercer este control, se puede ver en estas expresiones artísticas que puede haber una respuesta fuerte y clara. El trabajo de Brus Rubio, al igual que otras expresiones artísticas y movimientos culturales que van cobrando fuerza en esas tierras (podemos pensar también en la obra pictórica de Víctor Churay o de los poetas Javier Dávila Durand, Carlos Reyes Ramírez o Ana Varela Tafur),¹³ les probarán a los que insisten en el fin de las culturas no-occidentales que están equivocados. Brus Rubio y otros dejan en claro que no hay un solo modo de entender el progreso y cómo lograrlo.

Referencias

- Albán Achinte, Adolfo. 2017. “De la resistencia a la re-existencia: Hacia una praxis decolonial del ser”. *Prácticas creativas de re-existencia basadas en lugar: Más allá del arte . . . el mundo de lo sensible*. Buenos Aires: Del Signo.
- Álbum de fotografías: Viaje de la comisión consular al río Putumayo y afluentes. Agosto octubre de 1912. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa. https://issuu.com/jorgeluischavez/docs/album_de_fotografias_viaje_comision.

¹³ Se puede ver el trabajo de estos escritores en *¡Más aplausos para la lluvia!* (2014), editado por Jeremy Larrochelle.

- Beckman, Ericka. 2013. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bendayán, Christian. 2022. "Brus Rubio". *La selva invisible*. 10–26 de junio. Galería del Centro Cultural Infantil Irapay-Iquitos.
- Browder, John O., Marcos A. Pedlowski, Robert Walker y Randolph Wynne. 2008. "Revisiting Theories of Frontier Expansion in the Brazilian Amazon: A Survey of the Colonist Farming Population in Rondônia's Post-Frontier, 1992–2002". *World Development* 36 (1): 1469–1492.
- Cardemil-Krause, Cristóbal. 2019. "Hildebrando Fuentes's Peruvian Amazon: National Integration and Capital in the Jungle". En *Intimate Frontiers: A Literary Geography of the Amazon*, editado por Felipe Martínez-Pinzón y Javier Uriarte, 45–66. Liverpool: Liverpool University Press.
- Chirif, Alberto. 2005 "Introducción". *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia (CETA). https://www.iwgia.org/images/publications/0324_caucheros.pdf.
- Chirif, Alberto. 2005. "Presentación". En *La defensa de los caucheros*, editado por Alberto Chirif, 51–72. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia (CETA). https://www.iwgia.org/images/publications/0330_El_Proceso_del_Putumayo_Doc_44.pdf.
- Coomes, Oliver, y Bradford Barham. 1994. "The Amazon Rubber Boom: Labor Control, Resistance, and Failed Plantation Development Revisited". *Hispanic American Historical Review* 74 (2): 231–257.
- El perro del hortelano*. 2009. Director Renzo Zanelli Barreto. Selva Rica Coop y Magic Flute Films. 98 mins. <https://vimeo.com/27500237>.
- Goodman, Jordan. 2009. *The Devil and Mr. Casement: One Man's Battle for Human Rights in South America's Heart of Darkness*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- Gray, Andrew. 2005. "Las atrocidades del Putumayo reexaminadas". En *La defensa de los caucheros*, editado por Alberto Chirif, 15–50. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia (CETA). https://www.iwgia.org/images/publications/0324_caucheros.pdf.
- Hecht, Susanna, y Alexander Cockburn. 2010. *The Fate of the Forest: Developers, Destroyers and Defenders of the Amazon*. Chicago: University of Chicago Press.
- Larochelle, Jeremy, comp. 2014. *¡Más aplausos para la lluvia! Antología de poesía amazónica reciente*. Iquitos: Tierra Nueva.
- Mignolo, Walter D. 2000. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Miller, Shawn William. 2007. *An Environmental History of Latin America*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Pizarro, Ana. 2009. *Amazonía: El río tiene voces*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Pizarro, Ana. 2015. "El trabajador del caucho y la representación narrativa". *Cuadernos de Literatura* 19 (37): 313–327.
- Rey de Castro, Carlos, Carlos Larraburre y Correa, Pablo Zumaeta y Julio Cesar Arana. 2005. *La defensa de los caucheros*. Editado por Alberto Chirif. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia (CETA). https://www.iwgia.org/images/publications/0324_caucheros.pdf.
- Rogers, Charlotte. 2012. *Jungle Fever: Exploring Madness and Medicine in Twentieth Century Tropical Narratives*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Rubio, Brus. 2022. *La selva invisible*. 10–26 de junio. Galería del Centro Cultural Infantil Irapay-Iquitos.
- Sá, Lúcia. 2004. *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- San Román, Jesús. 1994. *Perfiles históricos de la Amazonía peruana*. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia (CETA).
- Santos, Boaventura de Sousa. 2012. "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências". *Revista Crítica de Ciências Sociais* 63: 237–280.
- Souza, Márcio. 1994. *Breve História da Amazônia*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.
- Stanfield, Michael Edward. 1998. *Red Rubber, Bleeding Trees: Violence, Slavery, and Empire in Northwestern Amazonia, 1850–1933*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Stetson, George. 2012. "Oil Politics and Indigenous Resistance in the Peruvian Amazon: The Rhetoric of Modernity against the Reality of Coloniality". *Journal of Environment and Development* 21 (1): 76–97.
- Suárez-Araúz, Nicomedes. 2004a. "Amazonia: Introduction". *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*. Vol. 2. Nueva York: Oxford University Press.
- Suárez-Araúz, Nicomedes. 2004b. "Introduction: Toward a Pan-Amazonian Literary Vision". *Literary Amazonia: Modern Writing by Amazonian Authors*. Gainesville: University Press of Florida.
- Uriarte, Javier. 2019. "'Splendid testemunhos': Documenting Atrocities, Bodies, and Desire in Roger Casement's *Black Diaries*". En *Intimate Frontiers: A Literary Geography of the Amazon*, editado por Felipe Martínez-Pinzón y Javier Uriarte, 88–112. Liverpool: Liverpool University Press.

- Valcárcel, Carlos A. 2004. *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*. Editado por Alberto Chirif. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia (CETA). https://www.iwgia.org/images/publications/0330_El_Proceso_del_Putumayo_Doc_44.pdf.
- Yoza Mitsushishi, Katia. 2022. “‘Amazonizing’ World Cities through Paintings: Indigenous Cosmovisions Encountering Urban Centers for the Lost Balance”. *AlterNative: An International Journal of Indigenous Studies* 18 (1): 3–9.

Cristóbal Cardemil-Krause, PhD, es profesor asociado de español y estudios interdisciplinarios de la Universidad de West Chester de Pensilvania, EE. UU. Sus intereses se centran en la representación de espacios no metropolitanos (incluida la selva amazónica y espacios de explotación minera en Chile y Perú), el indigenismo latinoamericano (especialmente andino), el análisis de la alegría en las humanidades y las humanidades médicas. El Dr. Cardemil-Krause ha creado y dirige el Programa de Español para la Salud en el departamento de Lenguas y Culturas de la Universidad de West Chester.