

# Cushma: soporte de la vida social asháninka

## Proyecto de arte, comunidad y emprendimiento social cultural

Ana Cecilia Carrasco Quintana <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El proyecto cushma, soporte de la vida social asháninka, constituye la consolidación de un proceso artístico, comunitario, educativo y cultural en torno al diseño asháninka, producto de una experiencia iniciada el año 2020, que tenía como objetivo realizar un diálogo artístico y visual entre miembros de la comunidad asháninka de la Selva Central Peruana San Miguel Centro Marankiari y Ana Carrasco a través de la xilografía y la poesía asháninka. Paulatinamente sucedieron intercambios de códigos visuales, técnicas artísticas y distintos intereses creativos en torno a la vestimenta llamada cushma como soporte que con el paso del tiempo adquirió mayor relevancia hasta tornarse en soporte de intervención para narrar memoria oral asháninka. Estos procesos que resultaron en la producción de prendas dirigidas a un público urbano gracias al apoyo de Karla Quispe y su emprendimiento Warmichic, se acompañan de una lectura etnográfica para acercarnos a entender la importancia del diseño asháninka y la producción simbólica a través de la vestimenta.

**Palabras clave:** Diseño asháninka - Procesos comunitarios - Etnografía - Diseño

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 234-235]

---

<sup>(1)</sup> **Ana Cecilia Carrasco Quintana** es profesional en artes visuales con mención en grabado por la Escuela Nacional de Bellas Artes y en educación para el desarrollo por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Estudió la Maestría en Antropología Visual con especialización en antropología amazónica en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales del Ecuador. Durante esa maestría investigó sobre procesos asociativos en comunidades amazónicas del Napo en Ecuador. Durante su desarrollo profesional se ha especializado en el trabajo comunitario a través de procesos artísticos y de diseño; el diseño como patrimonio cultural y como parte de la manifestación de las sociedades asháninkas ha sido parte de la publicación del libro “Inchashipaye Abintayetaeri” (2021) del que es autora.

## San Miguel Centro Marankiari

La Comunidad asháninka donde se realizó el proyecto llamado *cushma*: soporte de la vida social asháninka se encuentra en el Valle del Perené en la Selva Central. Pertenece a una de las etnias de mayor extensión en la Amazonía. Culturalmente su modo de vida era nómada, y se asentaban transitoriamente sobre espacios habitables. Cuando el Perú inició su vida republicana, cedió amplias extensiones de la Selva Central a la *Peruvian Corporation* con el fin de promover la colonización y modernización de este espacio territorial, ya que es un terreno con características muy propicias para las actividades agrícolas, especialmente para la producción de café, cítricos y, además, se creía que podrían hallarse minerales y otros recursos de gran valor. Ese episodio inicia la llegada de la iglesia evangélica que participó de la evangelización de familias indígenas que quedaron bajo sujeción de la *Peruvian Corporation* con la esperanza de seguir teniendo acceso a las prácticas de cultivo (La Serna, 2012).

Según manifiesta Marino Samaniego, sabio de la Comunidad San Miguel e hijo del fundador de su comunidad, Miguel Samaniego, su padre hizo diligencias hacia Lima para buscar que el gobierno reconozca sus territorios; consiguieron colocar un fundo a nombre de Miguel Samaniego, pero aún no se entregaba títulos a grupos comunales. Fue durante la Reforma agraria de Velasco Alvarado en los años 70 que se oficializaron las comunidades amazónicas como entidades civiles con derecho de posesión territorial; para ello debían estar organizados y realizar gestiones para la mejora de sus condiciones de vida. Marino Samaniego manifiesta que fue difícil de entender para los asháninkas que para conservar sus territorios las familias debían formar este tipo de colectividad organizada y circunscrita a área delimitada, pero debieron hacerlo porque el cerco agrícola se agrandaba, también producto de la reforma agraria que convirtió a muchos peones de la *Peruvian Corporation* en chacareros y dueños de fundos de gran extensión.

Actualmente en la comunidad San Miguel viven entre 30 y 50 familias; algunos miembros mantienen una cierta itinerancia entre la ciudad y la comunidad; sin embargo las participaciones en reuniones comunales son activas y constituyen una obligación.

Como tallerista y acompañante de procesos creativos con miembros de esta comunidad, me animo a asegurar que el sentido de vida comunitario influye en todas las dimensiones de la vida y que la transmisión de saberes sigue una línea familiar; de modo que los más jóvenes tienen la capacidad de orientar las acciones de los adultos, en tanto muestren la continuidad de una práctica. Por otro lado, la organización del trabajo durante todo tipo de jornada, cuenta con el liderazgo femenino, lo cual permite que las sesiones obtengan logros significativos. En el contexto contemporáneo en que vivimos, vivir comunitariamente responde a una elección para afrontar los procesos modernistas, para resistir al cerco de la alienación cultural, y para sostener a las familias con seguridad alimentaria, redes de cuidado familiar y redes de transmisión de información.

El contexto comunitario es importante para entender el sentido de la estética en una comunidad asháninka, o comunidad propia de la Amazonía. Pensar ontológicamente las características culturales amazónicas nos posiciona frente a una actitud decolonial que critica que el horizonte marcado por occidente se asienta sobre una idea de la representación cuyos valores estéticos se universalizan, relegando a las expresiones culturales que existen

alrededor del mundo como folclóricas. Sin embargo toda representación tiene la capacidad de crear lugares de verdad (Merleau-Ponty 2010); tiene la potencialidad de crear las características del mundo en el que vivimos, ya que responde a modos de diseñar la realidad, la cual se hace concreta a través de nuestras acciones (Schultz 2018). Por ejemplo, Phillippe Descola, quien en su libro “La selva culta”, analiza el conocimiento de los Achuar, respecto a sus tecnologías, conocimientos botánicos, medicinales, todos como parte de las relaciones sociales, en donde la naturaleza que los “modernos” consideramos separadas de lo civilizatorio, sería en realidad parte del mundo social indígena, y además, como una sociedad que aprenden en los modos en que la selva se manifiesta, mas no pretende imponerle una forma, sino leer las que ella proporciona.

El antropólogo Michael Uzendoski agrega que la estética amazónica es transmitida a través del lenguaje; la comunicación permite transmitir valores sociales y además, la estética es un valor social. Dentro de los códigos del lenguaje están considerados los miembros de un grupo social que abarca lo humano y no humano (Uzendoski y Calapucha-Tapuy 2012). “La relación entre las “cosas”, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos “representaciones” (Hall 2010, 448). El lenguaje, a su vez, tiene diversas expresiones materiales e inmateriales, como el movimiento corporal, la narración de cuentos, la música, imaginaria, imagen auditiva, imágenes mentales, e incluso la mimesis o imitación. La reproducción de actos colectivos como la narración tiene la función de dar sentido a la realidad viviente. Estos modos de representación son tangenciales al discurso que da sentido a las relaciones humanas y a las relaciones de lo humano con el contexto en que el que vive (Uzendoski y Calapucha-Tapuy 2012).

## **Cushma: Tránsito cultural e histórico de una vestimenta**

Según el historiador peruano Neil Macedo, en una entrevista concedida a la gestora del proyecto “Cushma: soporte de la vida social asháninka” que puede verse en el portal [cushma.org](http://cushma.org), los primeros registros escritos que hacen referencia a vestimenta indígena en los habitantes amazónicos de la Selva Central o Alta Amazonía Peruana, aparece en crónicas de expedicionarios a inicios del periodo republicano en Perú. En ellos, los indígenas de la Selva Central son llamados “indios vestidos”, lo cual los diferenciaría de indígenas de tierras bajas que solían andar desnudos o con tapa rabos. Según explica Neil Macedo, la *cushma* habría sido elaborada con cortezas que conforman una lámina formada por fibras vegetales llamada *llanchama*, que aún existe como vestigio cultural en la Baja Amazonía ([cushma.org](http://cushma.org)).

En Agosto del año 2023, durante el evento de presentación del repositorio web [cushma.org](http://cushma.org), que recoge el acervo generado en torno al proyecto en mención, el historiador Juan Carlos La Serna señaló que existe una marcada diferencia entre los habitantes de la Alta Amazonía y la Baja Amazonía, señaló también que se tiende a simplificar los rasgos de los amazónicos y que, entre ellos, los asháninkas son los menos visibles. Por otro lado, trajo a colación la situación a la que ha sido expuesta la Selva Central como una de las primeras

regiones de la Amazonía en ser colonizada por ser considerada el oro verde que traería progreso a la nación y que, debido a ello, ha sido atravesada agresivamente por procesos de modernización que han incidido en la desterritorialización de las comunidades amazónicas, y han impactado en sus usos culturales, usos del territorio y acceso al bosque como lugar de subsistencia.

La presencia de la cushma como elemento central de la vida social lo vivencí con los primeros proyectos. En el año 2020, en un evento de inauguración la Comunidad San Miguel presentó al grupo musical y cultural llamado Sontkiri, conformado por músicos relacionados a la historia de fundación de la Comunidad y que, además, conservan el patrimonio inmaterial de sus padres y abuelos. En este grupo musical, los miembros vestían cushmas tejidas en telares; en ellas mostraban diseños que recorrían el sentido vertical de la prenda. Fue la primera vez que me hice consciente de las diferencias atravesadas por el género en la vestimenta, pues los motivos y disposición del diseño en la prenda femenina es horizontal. Cuando terminamos los talleres de ilustración de medicina asháninka, que culminó en un libro cuyos ejemplares fueron distribuidos entre las familias de San Miguel y socializados con otras comunidades asháninkas, los participantes de los talleres emplearon la técnica xilográfica y los motivos inspirados en plantas curativas para estampar cushmas, como puede apreciarse en la *Figura 1*, que muestra una de las cushmas que fue exhibida en el Museo de la Nación durante los últimos meses del año 2021. Esta cantidad de información y eventos, me llevó a la determinación de buscar el modo de integrar la vestimenta asháninka como pieza para ilustrar sobre ella el imaginario asháninka.



**Figura 1.**  
Motivos inspirados  
en plantas curativas  
para estampar  
cushmas (Xilografía).  
Museo de la Nación,  
Perú, 2021.

Lo que podemos afirmar sobre los asháninkas de la selva central en la actualidad es que la cushma como prenda de una pieza, cuyo corte en el cuello es vertical y en ese mismo lo son sus diseños y que, en el caso de la prenda masculina, muestra cuello en “v” y diseños dispuestos verticalmente, representa un uso cultural que abarca a todas las culturas de la Selva Central, y que constituye un patrimonio cultural de amplio significado. Si empezamos por la relación de la vestimenta con las fibras vegetales, existe una relación intrínseca entre el bosque como proveedor y generador de hogar, de usos y costumbres. Podemos asegurar entonces que el bosque se torna en un espacio en el que se produce la intelectualidad (Uriarte, 2007). Si el bosque es un espacio que genera saberes y dominio sobre distintos conocimientos, podemos asegurar entonces que el diseño asháninka expresa un tipo de conocimiento que está localizado y que tiene como punto de partidas las características y relaciones entre la Alta Amazonía y el ser humano. Estas formas de relación, además, se expresan en las manifestaciones artísticas que revelan el universo inmaterial en el confluyen seres vivos y no vivos que constituyen imágenes sólo visibles en el imaginario del habitante amazónico (Viveros de Castro, 2007) cosa que, a simple vista no nos resulta evidente o tangible.

## **Talleres de arte como puente para un diálogo transcultural**

En mi experiencia personal, me atrevo a afirmar que, aunque cuando mi provincia de origen es Chanchamayo, no sentí vínculo alguno ni afinidad con las comunidades amazónicas propias de esta provincia durante mi niñez, adolescencia ni juventud. Tampoco he sentido afinidad con el modo en que perciben el entorno y, además, tampoco percibí que hubiera en las comunidades asháninkas un modo de ver que fuera ontológicamente y epistémicamente distinto del común. Fue durante mis estudios en la Escuela de Bellas Artes, cuando entraba a la edad adulta, que pude ver con mirada crítica la situación multicultural del país en el que he crecido y las muchas brechas que existen y que reproducimos, incluso siendo promotores culturales. A partir de esas inquietudes me acerqué a textos antropológicos sobre la Amazonía; en especial llamó mi atención “La sal de los cerros” de Stefano Varese. Desde entonces supe que debía cambiar mi modo de mirar y entender las cosas. Proceso que se nutrió durante los años siguientes con distintos proyectos artístico socio culturales en los que me involucré como con, por ejemplo, la comunidad aymara de Altiplano peruano. Cuando tuve ocasión de regresar a la Amazonía e interactuar con ese público, eran aún muy lejanas mis percepciones sobre las características culturales de este grupo.

Los talleres de arte que tuve ocasión de realizar con la Comunidad San Miguel fueron un puente para atravesar lenguajes y modos de conocer, en donde mi impresión inicial cambió enormemente. Influyó en ello que, para el año 2020 en que gané los por primera vez los Estímulos Económicos para la cultura con un proyecto de ilustración de plantas medicinales con la comunidad asháninka San Miguel, yo llevaba estudios en antropología amazónica. Al poner en comparación a la comunidad asháninka San Miguel con otras etnias como los candoshi, ashuar, jívaros, boras y otros grupos presentes a lo largo de la

Amazonía Ecuatoriana y Peruana, llegué a interpretar a los primeros como aculturados a la modernidad, pero con vínculos que han prevalecido con la propiedad comunal, tanto con fines de supervivencia como porque ello teje redes afectivas de gran importancia. Pude ver que además las redes afectivas de parentesco tienen un rol importante en el desarrollo de procesos creativos, intercambio de información y mejora de las expresiones gráficas individuales y grupales. Sin embargo mi lectura era aún corta. Con los resultados del proyecto “Gráfica para el rescata de la sabiduría medicinal asháninka” las ilustraciones hicieron visible para mí que la relación entre medicina, bosques y espíritus de la selva tiene una presencia viva, y que ello se expresa normalmente de forma simbólica; sin embargo, gracias a los talleres de ilustración, mostraban también una forma tangible que se empezaba a entrecruzar con las formas geométricas tradicionales, características de la artesanía asháninka.

Los procesos de diseño y creatividad que dieron lugar los talleres de arte en esta comunidad, no pueden entenderse fuera de la dimensión comunitaria como lugar del crear, del pensarse en relación a otros. Los asistentes al taller respondían a una misma línea familiar. Esto facilitaba que durante las jornadas hubieran diálogos y narraciones continuas que unían memorias, transmisiones intergeneracionales y el intercambio entre ejecutantes. Es decir, aunque los productos de cada taller fueran individuales, los participantes interactuaban constantemente, incluso en la aplicación técnica del dibujo.

Cuando nos enfocamos en la ilustración de plantas medicinales se recurrió a la propia memoria. Los niños y varones generalmente han sido curados por sus madres o esposas; las niñas adolescentes, en varios de los casos, están aprendiendo a curar; los jóvenes tienen algunas otras nociones más abstractas sobre las propiedades y funciones curativas, porque tienen una comprensión compleja; las adultas tienen comprensiones concretas y abstractas sobre el uso de las plantas, especialmente si tienen a un marido o padre curandero. Una de las divisiones generales de las plantas es el género. Los hombres son generalmente tabaqueros y las mujeres sahumadoras, sin que ello quite que las mujeres puedan usar también tabaco. Sin embargo existen relaciones entre hombres y mujeres con las plantas. Una imagen muy asentada en el imaginario, es la relación entre curandero, tabaco y conocimiento. Gracias al tabaco, el hombre puede acceder al conocimiento amplio y llegar a convertirse en jaguar en sueños o incluso materialmente. De acuerdo a las explicaciones de los adultos sobre el papel del jaguar, difieren en que, si se convierten en ese animal con afán protector del clan; si lo hacen para vigilar las acciones de los propios comuneros; o si, como jaguar, tienen acceso ilimitado a conocer el mundo de los sueños y entender los secretos que la comunidad guarda. En lo que existe acuerdo es en que para llegar a ser jaguar, el hombre debe alcanzar un alto grado de sabiduría y recibir esta gracia por el padre sol. Al chamán convertido en jaguar se le llama “sheripiari”, siendo sheri la traducción al asháninka de tabaco.

La xilografía como técnica fue un importante detonante del diseño asháninka. Las ejecutantes eran generalmente mujeres, y el tipo de símbolo que tallaban era similar al que dibujan en sus rostros durante las festividades. Un grupo de mujeres, las hermanas Samaniego, guardan conceptos acerca de estos símbolos. Explican que son estrellas. Las estrellas, al mismo tiempo, están presentes como calendario agrícola. Las cuestiones atmosféricas determinan la época propicia para construir una vivienda, para pescar, o trabajar la chacra.

El representar a las estrellas sobre el rostro es también parte de la estética femenina. Sin embargo, el cambiar el sentido horizontal del diseño al vertical, lo convierte en masculino y le otorga otro significado, como el de saber o conocimiento.

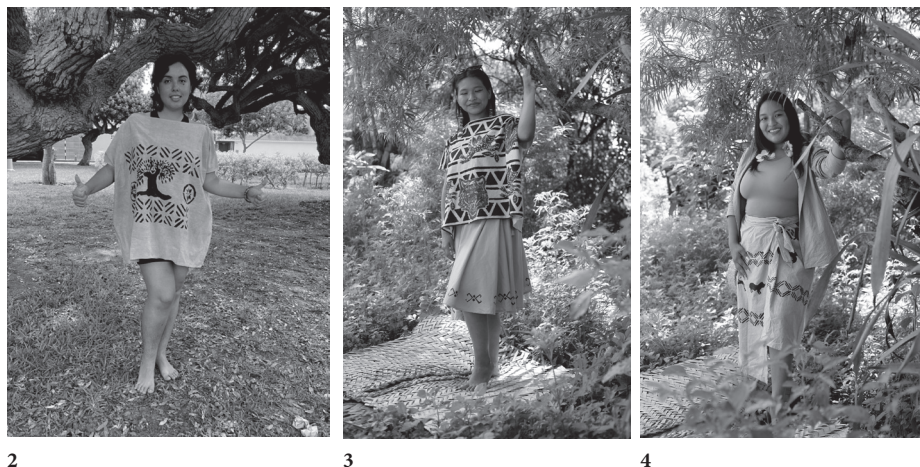
Luego de finalizadas las jornadas de ilustración, la comunidad decidió transferir los tacos de xilografía sobre vestimentas. Este proyecto puso, nuevamente, como plataforma de sostenibilidad de esta nueva etapa, a los lazos comunitarios, ya que requería la realización de varios procesos: el teñido de telas, cortado, planchado, estampado y cosido. En esta etapa también se hicieron predominantes las lógicas de lo femenino y lo masculino en las representaciones, en donde la orientación del dibujo reemplaza el curso de la urdimbre, que variaba en la ejecución de trajes femeninos de los masculinos. El estampado de tacos de xilografía reemplazó también el uso de barro y pinceles, que suelen usarse en zonas en que el material necesario es abundante y permite el uso cotidiano del dibujo sobre la vestimenta cotidiana.

El año 2022, conseguí un financiamiento en el concurso de artes visuales de los Estímulos Económicos para la Cultura. Aquella vez se inscribieron en los talleres un entusiasta grupo de ocho voluntarios y cuatro sabias nucleares contratadas como artistas y articuladoras de los procesos de diseño. En esta ocasión, convocamos a un sabio de la comunidad San Miguel para que narre memorias míticas de la comunidad, las mismas que luego fueron convertidas en dibujos, aguadas y xilografías, con las que se hizo una especie de reconstrucción de un mapa histórico. Estos complejos procesos pueden observarse en el repositorio [cushma.org](http://cushma.org), que además exhibe un apartado de narraciones ilustradas. El uso de la prenda para retratar con imágenes figurativas el rol de los espíritus del Perené, las formaciones rocosas que responden a eventos mítico-históricos y el diálogo con las transformaciones y procesos modernizadores, puede entenderse como un uso innovador, que sin embargo, recurre a un imaginario cultural que ha sido conservado a través de la narrativa oral. El recurso de hacer visible el mundo inmaterial y el patrimonio cultural que ello representa, es parte de estrategias que ya han sido utilizadas por artistas de la Amazonía para tomar recursos occidentales para ponerlos al servicio de sus propios usos y necesidades de representación (Yllia, 2017).

### **Kitaiteri Kametsa: vestimenta asháninka inspirada en la cushma y en el invierno amazónico**

Una de las características del paisaje en la Selva Central es el bosque de neblinas. Durante los meses de enero a marzo, se considera que es el periodo considerado invierno, ya que las lluvias y el aumento de humedad provoca temperaturas menores a lo habitual. La temperatura en la Selva Alta varía (normalmente) entre 22 y 26 grados centígrados; mientras que en la Selva Baja, el promedio anual es de 31 grados. Pensar un invierno amazónico supone entonces, la convivencia con una serie de especies que prosperan durante los periodos más húmedos, las actividades de recolección y pesca, el calendario para actividades que se pospondrán al periodo que le sigue al invierno, y los cuidados frene a las precipitaciones, entre varias otras consideraciones.

El uso de la cushma responde a los pisos ecológicos en los que se desarrollan las comunidades asháninkas, una selva montañosa atravesada por la cordillera de los andes. La necesidad de abrigo hace de la cushma una prenda de una sola pieza que parece prolongar en su diseño la forma de cuanto rodea al habitante amazónico: las ramas, el río, las montañas. Es un intento de analogía que puede o no guardar relación. Lo cierto es que, cuando se decidió crear la colección Kitaiteri Kametsa, gracias a un financiamiento ofrecido por la ONG Eoaizia, se tuvo que pensar en el modo de llevar la cushma a los usos urbanos, sin que la cushma femenina en su lógica de construcción sea radicalmente alterada. En este proceso fueron cruciales los encuentros con la diseñadora de modas y empresaria de moda cultural Karla Quispe. Ella, junto al club de artesanas de la comunidad San Miguel, diseñaron cortes de prendas, costuras, lógicas de diseño y adaptaciones. A continuación se muestran algunos ejemplos de estas propuestas de diseño (*Ver Figuras 1, 2 y 3*).



**Figura 2.** Mini-cushma. **Figura 3.** Falda circular. **Figura 4.** Falda envolvente.

La cushma tiende a ser ancha y la abertura de los brazos está al mismo nivel del cuello, lo cual genera un aspecto particular que está presente no sólo en la cushma femenina, sino también en vestimenta prehispánica hallada en la costa y sierra peruana. En la propuesta vista en la *Figura 2*, el orificio de los brazos está puesto en los lados y no a la altura del cuello, para que el uso de la prenda sea más acorde con los ritmos propios de la ciudad, sin embargo se mantiene el ancho de la vestimenta. Las *Figuras 3 y 4* muestran faldas. En ellas vemos una mayor cantidad de alteraciones del modelo original de la cushma más, cabe



destacar, que se han tenido cuidado de conservar lógicas de construcción de la cushma. El concepto principal es el de continuidad a través de dos movimientos: la circularidad y el envolvimiento del cuerpo; así surgieron las faldas de tipo circular y falda envolvente, ambas con detalles y aplicaciones particulares producto de las experimentaciones surgidas en los talleres. La falda circular tiende a mostrar la linealidad de motivos a la vez dispuestos en sentido radial; de otro lado, la falda envolvente muestra diseños que siguen una línea horizontal de repetición. Cada falda es un paisaje que parece estar en movimiento.

La emulación de un fotograma que parece avanzar en sentido vertical no ha sido intencionado, sólo responde a las lógicas generales del diseño asháninka, sin embargo es la misma disposición de la tela la que sugiere el movimiento. Por otro lado, el uso envolvente de la tela regresa a los usos tradicionales de la llanchama, que envuelve el cuerpo y lo abriga. La vestimenta envolvente está asociada a culturas de oriente, que también incurren en estos usos. En un mundo en donde los cortes y exposiciones de piel lo que llaman la atención de los diseños, resulta casi contracultural proponer la envoltura para los espacios urbanos. Por ello es que la exposición y propuesta de este tipo de prendas, requiere de mediaciones que permitan conectar con los usos y sentidos tradicionales de la vestimenta, a modo de no sólo generar interés por un producto sino, y sobre todo, establecer diálogos con una cultura y los amplios significados de su vestimenta.

## **Dimensión ontológica de la cushma y el diseño asháninka**

Cabe resaltar que, en pleno siglo XXI, es de entender que la materialidad de las cushmas haya atravesado distintos cambios; ahora se elabora incluso con telas sintéticas y de color. Entre los materiales adquiridos para elaborar cushmas la más frecuente es el tocuyo, elaborado con hilos de algodón y engomado. La tela empleada en este proyecto fue de origen industrial y es llamada tocuyo, el cual es formado por hilos de algodón. La utilización del tocuyo tiene un alto valor social en la comunidad San Miguel. En ocasiones, los distintos programas de desarrollo social o cultural que llegan a San Miguel, suelen recompensarles el tiempo empleado con telas de tocuyo. Esta tela tiene gran capacidad para ser teñida con distintas cortezas. El color que más suele emplearse es el marrón, que se obtiene con el caoba y otras fibras. La práctica de teñir la tela se ha convertido en un uso cultural que reemplaza el recuerdo de la llanchama, y que mantiene la lógica de envolver los cuerpos con piezas cosidas por un solo lado. El uso de la cushma sigue emulando al mundo vegetal, ahora presente y a la vez representado en el color marrón. Anoto esto porque quiero señalar que alguna vez encontré la información que fueron los franciscanos quienes impulsaron las vestimentas marrones a los indígenas de la Selva Central. Sin embargo, la relación con las fibras a través de la ropa conserva, creo yo, un significado que no tiene que ver con la fe católica, pero tal vez sí con un tipo de religiosidad, esa que involucra relaciones sociales y socio ambientales entre humanos y no humanos que subsiste en la Amazonía y en la relaciones con el territorio ancestral (Escobar, 2017; Viveiros de Castro, 2007) y que, a la vez, son capaces de conectar con los recursos de la modernidad, y hacen de la modernidad un recurso para retomar las prácticas que se creen desechas (Latour, 2012).

El dibujo y estampado sobre cushmas no es una práctica nueva, pero sí ha comenzado a tomar mayor relevancia que en la práctica artesanal precedente, el dibujo de la flora, fauna, y el de personajes propios de la cultura asháninka. La representación de un imaginario que anteriormente ha sido sólo simbólico e intangible, podría considerarse un modo de tergiversar los usos culturales. Sin embargo, la permanencia del imaginario asháninka, en un contexto de modernidad en donde la práctica de la oralidad es fundamental para establecer los lazos culturales, transmitir a través de la performatividad la construcción del imaginario (Vich y Zavala, 2004) y reafirmar el parentesco en la transmisión de códigos comunes, se torna cada vez en una práctica que pierde continuidad y con ello la pérdida de los valores culturales que van de una generación a otra. En respuesta a ello, la visualidad de aquél imaginario tan magnífico aparece como recurso que brinda nuevas oportunidades y apertura nuevas prácticas de transmisión cultural.

Sirve para explicar lo recientemente mencionado una experiencia que surgió en la Comunidad San Miguel, paralelamente al desarrollo del proyecto Cushma: soporte de la vida social asháninka. Se trata del proyecto de escritura asháninka desarrollado por la profesora asháninka, especializada en educación intercultural bilingüe, Zoila Samaniego, quien recurrió a la técnica de la xilografía y a tareas de recopilación de memorias orales en las familias de los estudiantes para con ello elaborar por cada historia un libro acordeón ilustrado, de modo que los libros emulaban una tela que podía estirarse y mostrar toda la saga completa de la historia, narrada en español por un lado, y en asháninka por el otro lado.

Tanto en las narraciones recogidas durante los momentos del proyecto cushma: soporte de la vida social asháninka como durante los ejercicios desarrollados por la profesora Zoila, surgieron del imaginario local, personales como el *sheripiari* o tigre chamán; en muchas otras situaciones el chamán aparece convertido en animales, de un modo muy normal, que no corresponde necesariamente a un valor moral, sino a un poder particular del chamán. La transformación en animales habla, por lo tanto, de un atributo del poder, y no de una suerte de parábola para que el ser humano analice sus valores morales o los corrija. El modo en que el ser humano usa su poder siendo un animal es lo que tiene consecuencias para toda una comunidad, como la aparición de un cerro con formas determinadas, o la aparición de pueblos, fundación de comunidades, u otros. En suma, la explicitación entre el mundo como manifestación de nuestras acciones apela a la memoria y a entender la naturaleza de las cosas; entender cómo opera en nosotros y cómo podemos afectarla.

Ayuda a entender el lugar ontológico del diseño, que en la Amazonía no se concibe al ser humano como independiente a la existencia de otros seres, vivos y no vivos; en las sociedades amazónicas las representaciones responden interacciones de relacionalidad. Por ejemplo, la pintura facial corresponde a ciertas fiestas y ceremonias; la orientación de las formas diferencia a las personas por género, cargo y especializaciones dentro de un grupo social; los seres míticos son parte de historias, y de imaginarios vinculados a las funciones sociales que los seres humanos y no humanos cumplen en la transmisión de los saberes, en la curación y en los alimentos que produce la tierra; las imágenes corresponden también a sueños, efectos alucinógenos de plantas, y formas de interpretar las relaciones del ser humano con su grupo familiar y con otros seres (Viveiros de Castro 2010, Surrallés y García 2004).

## **Pensar el dibujo ontológicamente a partir de la producción del álbum “las plantas nos curan”**

Tanto materiales como procesos, en el proyecto ejecutado con la comunidad, inserta materialidades y formas de trabajo insertadas sin ninguna mediación, que les de un lugar en círculo de lo ecológico. Por otro lado, las condiciones de vida modernizada, en la que priman horarios de trabajo, de estudio, y las necesidades de subsistencia por las que las familias siguen cultivando las chacras, alejan a la expresión gráfica y simbólica de ser parte de la vida cotidiana que, en la experiencia relatada, se mostró como una necesidad comunicativa presente. El medio en el que desemboca el acervo existente de símbolos y representaciones, se utiliza para crear productos turísticos. Al mismo tiempo, la relación de las representaciones gráficas con el producto turístico comercial, no permite entender las posibilidades relacionales del dibujo. Uno de los resultados más alentadores de este proceso fue la respuesta de docentes miembros de la comunidad, quienes encuentran en las artes gráficas un potencial comunicativo que puede integrar memoria, saberes, y transmisión. Se valora también que el producto gráfico muestra los logros concretos de las personas, quienes inician un proyecto, lo terminan y lo comparten con la comunidad. Es decir que los logros individuales tienen sentido en tanto se comparten con la colectividad. Una muestra de ello fue la elaboración de un mantel de 10 metros para las reuniones comunitarias.

En las enseñanzas o sobre el dibujo como práctica comunitaria Bergson problematizaba el pensamiento dicotómico entre cuerpo y alma como dos entidades que influían de modo disociado en la conciencia del ser humano. Para Bergson existe una memoria estado puro, pero que no es traída a la conciencia de un modo activo y, aunque inconsciente, existe. Por otro lado, el rol de percepción como una capacidad física, es el de dar sentido a ideas, conceptos, etcétera que, a través de la representación, toman un sentido dentro del presente. Los procesos entre memoria y percepción, para Bergson, pueden llegar a estrecharse demasiado, ya que si no existe una memoria, la percepción no podría reconocer una información del presente y darle sentido de representación. Estos procesos toman lugar en el cuerpo. Y el cuerpo, desde sus acciones motoras, se inscribe dentro de una memoria personal y cultural. Bergson considera que la memoria tiene una vida independiente de la materia. Es decir, que existe en sí misma, y que se corporeiza, gracias al contacto que los seres humanos podemos establecer entre la conciencia y las cosas, entre el cuerpo y el espíritu (Bergson 2006).

Siguiendo a Bergson podemos plantear que el universo de las representaciones se construye desde el cuerpo. Por otro el modo en que las personas tomamos conciencia sobre el cuerpo, tiene que ver con el lugar que le damos dentro de un complejo sistema de afectaciones. El bailar, el narrar, el cantar, puede ser un modo de sentir el entorno, y en función de ello, el cuerpo se vuelve un repositorio de memorias. Los docentes de artes plásticas, en la enseñanza del dibujo, contrariamente a ello, centramos la práctica del dibujo en una parte minúscula del cuerpo: la mano, y en el ejercicio mecánico de mirar. Al margen de ello, las memorias inevitablemente están en proceso de construirse en la ejecución que cada participante haga. Sin embargo, ese enriquecido proceso no tiene lugar como valoración de la práctica. Los procesos de dibujo normalmente se entienden como la manera

en que un dibujo inicial y el modo en que termina. Sin embargo, esa información no tiene que ver con el dibujo, sino con el modo de concebir a la persona que dibuja: seccionada, desvinculada.

El planteamiento de Bergson resulta interesante, no sólo porque procede de una época en que el pensamiento moderno empezaba a tomar forma, y significa un desarrollo sin precedentes y, sin embargo, empezaba a ponerse en cuestión por Bergson. Esta mirada alterna a la del pensamiento moderno nos puede llevar a entender una asociación distinta entre lo que consideramos “manifestaciones culturales”, de un modo general y culturalista, a modos de conciencia. Es decir, modos en que se manifiesta un saber sobre el mundo, modos incluso, de crearlo y otorgarle sentidos que se hagan transmisibles.

Entre las diferentes formas de representación en sociedades indígenas amazónicas tenemos al canto, curaciones rituales, vestimenta, dibujos sobre el rostro, formas en que el mundo cósmico es traído a la tierra, y toma el cuerpo de sus danzantes, o curanderos. La posibilidad gráfica no es sólo distintiva y decorativa. Si la percepción llega a coincidir con el objeto percibido, significa que el objeto es entendido desde un campo expandido de las relaciones entre personas, sueños, comunidad, salud.

El dibujo, entonces, no sería tan solo una capacidad técnica, sino que está vinculado a afectos, relaciones. La formación en dibujo que recibimos docentes de artes plásticas tiene ver con cánones de representación occidental. En cuanto a la ilustración, sorbemos una fuerte influencia de la representación botánica, tienen una historia vinculada a la taxonomía, que es el ánimo clasificatorio de las especies. El dibujante tiene su mirada centrada en la forma, en el detalle, y convierte recursos que están en el ambiente como luz, sombra, profundidad, en lenguajes formales, extraído de un espacio en donde están sucediendo relaciones. De esas varias relaciones, en el oficio del dibujo, aprendemos a focalizarnos en unos cuantos aspectos de esas relaciones y para ello tenemos que hacer cortes de interés y empezar a separar los elementos que distraigan o que no sean relativos al objetivo.

Stuar Hall dice que las representaciones conectan el sentido al lenguaje y la cultural. También que nuestros conceptos están enmarcados en sistemas clasificatorios (Hall, 2013). Estos dos postulados me llevan a reflexionar que cuando nos encontramos artistas plásticos frente a la comunidad. Aún cuando nuestro objetivo fuera tomar como elementos de representación plantas curativas que son parte del uso de la comunidad. Es el modo de representar a la naturaleza lo que existe como suerte de cosmovisión y relaciones de sentido que devienen de matrices distintas de pensamiento. La formación de artistas plásticos, pese y con la posmodernidad, sigue siendo alimentada por la idea de mimesis, como aquella representación de lo real, pero con cortes de interés estético o descriptivos. Sin embargo, justamente ahora es el momento, no de descartar, sino de incorporar nuevas formas de entender el mundo a través del dibujo, y entender lo que ello dice de nosotros como seres sintientes

## **Algunas anotaciones que tomar en cuenta: ¿Qué mensaje nos da la cushma en la vida moderna?**

Ver los procesos a través de los cuales comunidades amazónicas se involucran con el diseño y usos industriales, puede ser un recurso que nos devuelva la mirada sobre los modos de relación que el diseño es capaz de crear. El vincular al sujeto con imágenes, representaciones, e imperativos, se convierte en un vacío de sentido, si ese imaginario contribuye relativizar la erosión de los ecosistemas y la pérdida sistemática de éstos debido al ansia de consumo del individuo quien se coloca a sí mismo como el ente referencial en el sistema de representaciones, ya que existe un imaginario que lo visibiliza como sujeto hegemónico por sobre todas las otras existencias, y que, en perspectiva, desaparece todo aquello que hace posible la existencia de los seres vivos. A este fenómeno social cultural, Walter de Mignolo le llama “tropo de la tecnoesclavitud”, término que es retomado por Schultz, para explicar cómo es que el lenguaje, el sistema de signos y las herramientas de comunicación, se universalizan y pretenden negar otras formas de traducción, interpretación y representación de la realidad (Schultz, 2018).

Entonces, volviendo al proyecto cushma: soporte de la vida social asháninka, el desarrollo del emprendimiento que surgió motivado por los procesos precedentes, que consiste en la producción de vestimenta inspirada en la cushma, pero adaptada a usos contemporáneos, se propone como un puente no sólo económico para que las artesanas en San Miguel pongan al servicio del mercado su acervo cultural y valor artístico cultural, sino para, principalmente, encontrar en la vestimenta un vaso comunicante entre la vida social del bosque y la vida urbana. Por eso la distribución de las prendas requiere de estrategias de diálogo, exposición, visibilización de los sabios y sabias, generar dinámicas de debate sobre lo cultural amazónico, e involucrar en ello tanto a sus habitantes como a los visitantes, o vecinos de las otras regiones. La vestimenta como mediador de relaciones y de sistemas de representación es capaz de romper barreras que la historia ha mantenido intactas y que el sistema educativo contribuye a mantener indisolubles. El mundo amazónico requiere de ser valorado no esencialmente para que una vestimenta tenga valor agregado, sino para pensar el mundo de un modo diferente.

## **Referencias bibliográficas**

- Bergson, Henri. 2006. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Escobar, A. (2017). “Autonomía y diseño. La realización de lo comunal”. Cristóbal Gnecco, traductor. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schultz, T. (2018). “Mapping indigenous futures: Decolonising techno-colonising designs”. *Strategic Design Research Journal*, 11 (2), 79-91.

- Hall, S. 2010. Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos.
- La Serna, J. (2012). Misiones, modernidad y civilización de los campos. Historia de la presencia adventista entre los asháninkas de la selva central peruana (1920-1948).
- Surrallés, A. y García, P. (2004). Tierra dentro. Territorio indígena percepción del entorno. Lima: Tarea Gráfica Educativa.
- Uriarte, J. (2007). Los Achuar. En Guía etnográfica de la Alta Amazonía. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Usendozki, M. y Calapucha-Tapuy, F. (2012). The ecology of the spoken Word. Chicago: University of Illinois Press
- Vich, V. y Zavala, V. (2004). Oralidad y Poder. Herramientas metodológicas. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Viveiros de Castro, E. (2007). La Selva de Cristal: notas sobre la ontología de los espíritus amazónicos. En *Amazonía peruana* Tomo XV, Nro. 30 (pp. 85-110). Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- Yllia, M. (2017). Antropófagos y contemporáneos: paradojas y lógicas visuales en la pintura amazónica contemporánea peruana. En *Arte y Antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Ed. Giuliana Borea. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

---

**Abstract:** The cushma project, support for Asháninka social life, is the consolidation of an artistic, community, educational and cultural process around Asháninka design, the product of an experience that began in 2020, which aimed to create an artistic and visual dialogue between members of the Asháninka community of the Central Peruvian Forest of San Miguel Centro Marankiari and Ana Carrasco through woodcut and Asháninka poetry. Gradually, exchanges of visual codes, artistic techniques and different creative interests took place around the clothing called cushma as a medium that over time acquired greater relevance until it became a medium of intervention to narrate Asháninka oral memory. These processes, which resulted in the production of garments aimed at an urban public thanks to the support of Karla Quispe and her enterprise Warmichic, are accompanied by an ethnographic reading to bring us closer to understanding the importance of Asháninka design and symbolic production through clothing.

**Keywords:** Asháninka design - Community processes - Ethnography - Design

**Resumo:** O projeto cushma, apoio à vida social Asháninka, é a consolidação de um processo artístico, comunitário, educativo e cultural em torno do design Asháninka, produto de uma experiência iniciada em 2020, que teve como objetivo criar um diálogo artístico e visual entre membros da comunidade Asháninka da Floresta Central Peruana de San Miguel Centro Marankiari e Ana Carrasco por meio da xilogravura e da poesia Ashá-

ninka. Gradualmente, ocurrieron trocas de códigos visuais, técnicas artísticas e diferentes interesses criativos em torno da roupa chamada cushma como um meio que, com o tempo, adquiriu maior relevância até se tornar um meio de intervenção para narrar a memória oral Asháninka. Esses processos, que resultaram na produção de peças de vestuário destinadas a um público urbano graças ao apoio de Karla Quispe e sua empresa Warmichic, são acompanhados de uma leitura etnográfica para nos aproximar da compreensão da importância do design e da produção simbólica Asháninka por meio do vestuário.

**Palavras-chave:** Design Asháninka - Processos comunitários - Etnografia - Design

---