

Citación bibliográfica: YLLIA MIRANDA, Maria Eugenia. «Voces de la tierra: las memorias del árbol de ojé y las yanchamas bora de *Ivá Wajyamú*, Víctor Churay Roque». *América sin Nombre*, 32 (2025): pp. 198-213, <https://doi.org/10.14198/AMESN.27644>

Voces de la tierra: las memorias del árbol de ojé y las yanchamas bora de *Ivá Wajyamú*, Víctor Churay Roque

Voices of the Earth: the memories of the ojé tree and the yanchamas bora of *Ivá Wajyamú*, Victor Churay Roque

MARIA EUGENIA YLLIA MIRANDA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

myllia@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-2522-1788>

Fecha de recepción: 22/05/2024

Fecha de aceptación: 05/07/2024

Resumen

Desde hace algunas décadas, la corteza interior del árbol de ojé, procesada y convertida en (yanchama), es utilizada como lienzo por los artistas bora, huitoto y murui de la cuenca del Ampiyacu, desde donde enuncian poéticas que relatan sus ontologías y formas de ser, habitar y representar el mundo. En este artículo indagaremos en la vida social, política y ritual del árbol de ojé, teniendo como referente la obra de Víctor Churay Roque *Ivá Wajyamú* (1972-20022), pintor bora de Pucaurquillo, Mariscal Castilla, Loreto, Perú, que fue pionero la difusión de la pintura sobre yanchama como género artístico en el contexto limeño. Churay no solo plasmó por primera vez la imagen del árbol de ojé, también plasmó una serie de narrativas que presentan a esta especie vegetal como una entidad con agencia y capacidad de mediar entre diversas esferas sociales y de lograr representación en el medio externo y globalizado.

La autora declara que no hay conflicto de intereses.

© 2025 Maria Eugenia Yllia Miranda



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Palabras clave: árbol de ojé; yanchama; máscaras bora; fiesta del pijuayo; Baile del muñeco; Víctor Churay Roque; Ivá Wajyamú; Pucaurquillo; perspectivismo multicultural.

Abstract

For some decades the inner bark of the ojé tree, processed and converted into yanchama, has been used as a canvas for the paintings made by Bora, Huitoto and Murui artists of the Ampiyacu basin, from where they enunciate poetics that relate ontologies and forms of being, inhabiting and representing the world. In this article we will discuss the social, political and ritual life of the ojé tree, taking as a reference the work of Víctor Churay Roque or *Ivá Wajyamú* (1972-20022), a bora painter from Pucaurquillo, Mariscal Castilla, Loreto, Peru, who pioneered the dissemination of painting on yanchama as an artistic genre in the Lima context. Churay not only captured the image of the ojé tree for the first time, he also captured a series of narratives that present this plant species as an entity with agency and the capacity to mediate between various social spheres and achieve representation in the external and globalized environment.

Keywords: ojé tree; yanchama; bora masks; fiesta del pijuayo; Baile del muñeco; Víctor Churay Roque; Ivá Wajyamú; Pucaurquillo; multicultural perspectivism.

La agencia del árbol del ojé y la yanchama¹

La irrupción de artistas de diversas naciones indígenas de la Amazonía peruana en el ámbito limeño, no solo ha ampliado visualmente el espectro del arte peruano contemporáneo en las últimas tres décadas, sino que también ha puesto en perspectiva sus milenarias filosofías y formas de concebir e interpretar el mundo, revelando lógicas y sentidos alternos de relacionarse con su entorno. En estos regímenes de conocimiento, los ríos, bosques y las comunidades de plantas y animales, sienten y establecen convenciones de sociabilidad entre ellas y con los humanos, desplegando estrategias de vida y facultades que cuestionan el paradigma hegemónico eurocéntrico y reclaman la necesidad de reescribir los conceptos de naturaleza y cultura. Debido a ello, el multilingüismo y la oralidad de las naciones indígenas amazónicas confiere a sus visualidades y estéticas un rol privilegiado en la transmisión de sus filosofías y formas de interpretar la realidad, ya que en sus repertorios los creadores y creadoras desarrollan relatos visuales que pueden ser decodificados en contextos diversos y por espectadores no amazónicos. Esta condición de la pintura indígena contemporánea precisa que en su análisis se replantee los sistemas de interpretación y se sume a las lecturas interdisciplinarias de la historia del arte y la antropología, el de las epistemes indígenas.

1. La palabra aparece como yanchama y lanchama. Como la primera es la más generalizada en el contexto amazónico, en este texto optamos por utilizarla.

Un artista fundamental para entender este proceso fue Víctor Churay Roque, *Ivá Wajyamú*, pintor bora, pionero en el género, que el año 1998 presentó la exposición *Llanchamas bora*² en el Museo del Banco Central de Reserva del Perú. El conjunto destacó, entre otros aspectos, por el soporte utilizado como lienzo, hecho en corteza vegetal del árbol de ojé o yanchama³, así como por los pigmentos naturales, en ese entonces, poco habituales para el medio local.

En el conjunto de obras exhibidas resaltó el *Árbol Ojé*⁴ (Fig. 1), pintura que describe en detalle las peculiaridades y aspectos visibles del árbol en medio de una purma, que deja ver sus raíces en la superficie, su alto tronco, así como la copa con hojas de distintas tonalidades de color verde. Desde tiempos remotos, el árbol de ojé convertido en llanchama ha sido un gran aliado en el acondicionamiento de la vida de diversos pueblos de la cuenca amazónica y su uso ha sido ampliamente documentado por misioneros, cronistas y etnógrafos. Los bora de Pucaurquillo lo han aprovechado también para confeccionar hamacas, cobertores, coronas, máscaras, trajes, cernidores y una diversidad de objetos utilitarios de uso cotidiano. A través del tiempo, la yanchama ha registrado, archivado y trasferido historias a distintas esferas sociales, principalmente entre la comunidad bora del Ampiyacu y el exterior, como lo revelan las obras de Víctor Churay.

En la obra, el artista incorpora palabras bora: *nupajaco* y *tsivuruco*, que describen sus características, afirmando con ello su lengua originaria y procedencia étnica. Churay incluye en el lado inferior derecho de la pintura el símbolo geométrico del clan pejejo al que pertenece y en el lado izquierdo coloca su firma y el año en que fue realizada la obra.

La temática planteada fue resultado del diálogo intercultural que el artista sostuvo con María Belén Soria y Pablo y Javier Macera, los investigadores del Seminario

-
2. Los Bora son un grupo étnico, que están radicados en los márgenes de los ríos Yahuasyacu y Ampiyacu, en las comunidades de Pucaurquillo, Brillo Nuevo, Ancón Colonia, Nuevo Perú, Betania, y Pebas, siendo esta el punto comercial y de intercambio más importante.
 3. Con esta obra, el artista pone en el foco de atención a la yanchama, que es el nombre común y generalizado de un conjunto de especies de la familia Moraceae, entre ellas: *Ficus máxima*, *Ficus insípida*, *Ficus mutisii*, *D. schippi* y *Poulsenia armata*. (Franco). El árbol de Ojé (*F. insípida*) produce telas de color blanco y por ello se utiliza en mayor grado que otras especies de Yanchamas que son de color café, sin embargo esta no es la especie que más se utiliza para las artesanías, debido a que su látex es corrosivo y lastima las manos cuando se trabaja mucho. (Franco, 2002, p.184).
 4. El árbol de Ojé o *Ficus insípida* se extiende desde América Central hasta la Región Andina, la cuenca alta del Amazonas y desde el norte de Venezuela hasta Trinidad y también en las Antillas Menores (Franco, 2002,184). Su tronco recto y tubular puede alcanzar hasta los 48 cm de diámetro y de 20 a 35 m de altura y de sus estratos longitudinales los indígenas obtienen la yanchama. Sus usos han sido documentados ampliamente por los misioneros, cronistas y etnógrafos.

de Historia Rural Andina de la UNMSM, quienes en el ámbito del proyecto *Pintura palabra*, fueron sus interlocutores en la ciudad de Lima (Soria 2016). Si bien se trataba de estéticas innovadoras, los temas indagaban en sus propias tradiciones culturales (Soria 2016). Churay asumió el doble rol de transmitir conocimientos entre dos culturas distintas y, al mismo tiempo, de producir una obra de arte.



Fig. 1. *Árbol de Ojé*. Víctor Churay Roque. MUCEN. Tintes naturales sobre yanchama. Colección Macera Carnero. Museo Central. Banco Central de Reserva del Perú.

Se trata de una de las primeras veces que una especie vegetal amazónica alcanza el protagonismo en una pintura hecha por un artista indígena de esa región y además expuesta en el circuito cultural limeño. Con ello, Churay inauguró un tópico de la pintura indígena contemporánea amazónica que será replicado por pintores de otras naciones.

El árbol de ojé, una planta con espíritu

Algunos aspectos vinculados al protagonismo del árbol ojé en la vida del artista revelan las relaciones que establecen plantas y personas en las ontologías amazónicas. Uno de ellos fue cuando el pintor Víctor Churay le contó al documentalista Fernando Valdivia que en sus sueños el «espíritu» del bosque que protegía al árbol

ojé y a las otras plantas que usaba para la elaboración de sus pinturas, le reclamaba el no haber pedido permiso por su uso:

Una vez soñé que estaba burlándome del bosque, de la naturaleza, vamos a decir, la yanchama, de los tintes naturales y el espíritu del bosque me decía que en un sueño me decía, tú a quién le has pedido permiso, a nadie le has perdido permiso (Churay, 2000).

Como se desglosa de lo narrado por el artista, los bora, al igual que otras naciones indígenas de la Amazonía, comparten el principio que reconoce la existencia de reglas tácitas de convivencia entre humanos y no humanos. En las ontologías indígenas, las formas de vida del bosque, al igual que las humanas, poseen inteligencia y agencia (Viveiros de Castro, 2002; Descola, 2004). Es en el sueño donde las entidades o ancestros se presentan y comunican los preceptos que guían y organizan su mundo; debido a ello, los sueños son considerados fuentes valiosas de información literal, metafórica o profética, y como tal son tomados muy en serio (Peluso, 2007, p.145). Esta ética ecológica parte de que cada forma de vida posee un espíritu, dueño o madre que vela por su subsistencia (Belaunde 2016), por lo que su aprovechamiento sin cumplir las normas instituidas, puede generar efectos negativos.

De acuerdo a los principios ontológicos de los pueblos indígenas, las revelaciones que se presentan en los sueños deben ser interpretadas y resueltas por los ancianos o conocedores, como atestiguan Chonon Benso y Pedro Favaron, del pueblo shi-pibo konibo, cuando recuerdan: «por eso algunas veces contamos nuestros sueños a nuestros padres, abuelos o tíos, y ellos nos explican cómo debemos interpretar lo soñado» (Chonon Benso y Favaron, 2020, p. 116).

Es muy significativo que haya sido en Lima, lejos de su natal Pucaurquillo, donde el artista percibiera el temor que conlleva innovar su tradición. El árbol de ojé conecta a los boras con su ancestralidad, con su memoria mítica y sus narrativas transgredidas, por lo que adquiere connotaciones políticas. El relato revela además lo que significó para él vivir en la capital, un espacio en el que tuvo que lidiar con la discriminación y en el que, además, aprendió a luchar por hacerse un lugar en un medio cerrado para los miembros de pueblos de la Amazonía. En ese proceso, la yanchama, como vehículo de transmisión de sus memorias y afianzamiento de su identidad étnica en la capital, fue central y protagónica. En la búsqueda del equilibrio, Víctor Churay no solo soñó que debía retribuir a los espíritus, sino que se vio en la necesidad de volver a su natal Pucaurquillo buscando consejo de su padre y de los sabios del Ampiyacu, quienes les recomendaron: «tú debes conversar con las personas mayores para que ellos te puedan indicar que tú tienes que dar un pago por eso. O sea, el pago es que una persona de edad o un curaca te hable en su concentración, en su cocamera, en su maloca, con su ampiri, con su coca, con su cahuana» (Churay, 2000).

El respeto que en la Amazonía se profesa al árbol de ojé se basa en la valoración de sus propiedades terapéuticas reconocidas como purgante o vermífugo para aliviar las dolencias gastrointestinales. Incluso, en contextos urbanos como la ciudad de Iquitos a esta planta se le conoce popularmente como doctor ojé⁵ (Chirif, 2016, p. 201). El sentido de enfermedad y bienestar entre las naciones indígenas no es exclusivo de los seres humanos, sino que se extiende a los seres no humanos; debido a ello se establecen relaciones de reciprocidad para garantizar el bien entre ambos. En ese sentido, curar implica la posibilidad de modificar los estados de salud y reestablecer las relaciones que permiten que la fuerza vital de los individuos fluya y se conecte (Barclay, 2008).

La vida social y política del árbol de ojé. La yanchama en la memoria ancestral

El árbol de ojé ha contribuido también en los diversos procesos de recuperación de las memorias indígenas vulneradas durante la época del boom del caucho, como se advierte en la obra de Víctor Churay. Antes de la violencia ejercida por la *Peruvian Amazon*, la nación bora se extendía en el ámbito geográfico que conforman los ríos Cahuinarí, Caquetá e Igaraparaná, afluentes del gran río Putumayo, en la actual Amazonía colombiana (Ochoa, 1999, p.18). El extractivismo cauchero ocasionó la muerte de un buen número de sabios y sabias, la desestructuración de sus organizaciones políticas, el abandono de sus prácticas rituales y los principios de cohesión que compartían. También obligó a que miles de indígenas huyan en busca de protección hacia los montes y lugares distantes de las caucherías, en los actuales países de Perú y Brasil (Guyot 1977; Ochoa 1985).

En ese contexto, los abuelos y abuelas de Víctor Churay fueron forzados a desplazarse, desde su territorio ancestral hacia las cuencas de los ríos Ampiyacu y Yahuasyacu en la Amazonía peruana, por los hermanos Carlos y Miguel Loayza, ex empleados de la Casa Arana. Años después, Carlos Loayza refiere que un grupo de 6,719 boras, huitotos, andokes, ocainas y miunanes se asentó en el fundo Pucaurquillo en el río Ampiyacu. Del conjunto, el 50% de personas fallecieron víctimas del paludismo, viruela, sarampión, beri-beri y otras enfermedades (Castro de León, 1974; Ochoa, 1985).

Luego del genocidio cauchero, las familias dispersadas buscaron retomar sus vidas, ya que, como señala Pineda (2013),

5. La Yanchama es el nombre general que recibe una tela vegetal obtenida de uno de los estratos del tronco de un árbol conocido en algunos pueblos como árbol de ojé. Se ha realizado de un fragmento de corteza de cinco especies de la familia Moraceae: *Ficus máxima*, *F. insípida*, *F. mutisii*, *D. schippi* y *Poulsenia armata* (Franco 2002). A lo largo de la región Amazónica, los nombres indígenas que reciben son diversos, pero uno de los más extendidos es el árbol de Ojé.

su historia era una «historia de huérfanos», cuyo mundo se había parcialmente hundido casi medio siglo atrás. Los sobrevivientes se establecieron en las riberas de los ríos Ampiyacu y Yahuaryacu, en Loreto en donde se encuentran hasta la actualidad⁶. Muchos boras, murui, huitoto y ocaina que no pudieron retornar a sus territorios originales llevaron ese estigma en sus memorias, así como la expectativa de tener parientes en el Putumayo, a quienes incluso visitaban. La adaptación de los bora que se asentaron en Pucaurquillo fue mucho más difícil debido al control que ejercían allí los hermanos Loayza, ex patrones caucheros. Sin embargo, a pesar de la debacle, sus líderes rehicieron sus organizaciones clánicas, retomaron las prácticas rituales de su cosmovisión y los elementos simbólicos que la hacían posible: la maloca, el manguaré, el tabaco y la coca. El proceso de reconstrucción cultural y resurgimiento étnico, era asumido como una forma de transformarse en «gente» (Pineda, p. 36).

Uno de los elementos esenciales de los «boras legítimos» era el árbol de oje y la yanchama, material con el que confeccionaban sus atavíos corporales, tocados e indumentarias antiguas. El relato de Víctor Churay Flores *Wajcyayú*, padre del artista y curaca bora del *dáállimuje*, perezoso o pelejo de Pucaurquillo, lo describe de la siguiente manera:

(...) yo recuerdo que en tiempos de mi padre (1941), cuando nací en Brillo Nuevo, nosotros los boras, ya no vestíamos como nuestros ancestros, con el *waayu* truca de yanchama, los hombres y el *wabyumbho* faldita de yanchama las mujeres, porque los patrones blancos nos habían impuesto su forma de vestir con camisetas, pantalones y faldas de tela (Churay, 2001, p. 29).

Como se aprecia en el testimonio, los ancestros bora usaban el *waayu* y el *wabyumbho*, prendas hechas de yanchama, las cuales, desde la memoria del curaca, legitimaban su vínculo con su territorio original e identidad étnica. El curaca narra también que el verdadero nombre de su padre, abuelo del artista, era *LLohray Turaácadaáht*, que en castellano significa «que vuela como mariposa»; los caucheros, al no poder pronunciarlo correctamente lo simplificaron como Churay. *LLohray Turaácadaáht* fue dueño de una maloca en Brillo Nuevo y fue jefe en Pijuayal. Además, gracias al conocimiento de la lengua, podía comunicarse con los demás jefes (Soria, 2001, p. 26). La familia Churay, hasta la actualidad, constituye un clan dominante en Pucaurquillo y la cuenca del Ampiyacu.

Churay plasmó el sistema de símbolos boras a partir del conocimiento transmitido por su padre. Cada símbolo se presenta como el resultado de la abstracción de los animales y las plantas que personifican los linajes de los clanes, como se advierte

6. En Perú la nación bora está asentada en las localidades de Pucaurquillo, Brillo Nuevo, Colonia, Nuevo Perú y Betania en el distrito de Pebas, en la cuenca del río Ampiyacu, Mariscal Castilla Loreto en Perú. En Colombia viven en las riberas de los ríos Cahuinarí, Caraparaná, Igaraparaná Caquetá y Putumayo.

en la pintura *Los clanes boras* (Fig.2). La composición planteada en cuatro secciones muestra, en la parte superior izquierda de fondo marrón claro, el símbolo del pelejo o *daallímuje* que caracteriza a dicho animal colgado de un árbol; la abstracción del símbolo del venado o *nívuwamuje*, que sintetiza la forma de su cabeza, se advierte en el lado derecho. En la parte inferior derecha pinta el símbolo de las hojas de caraná o *ájije* y de aguaje; en la izquierda el *íñeje*, que representa a las ramas cruzadas de esta palmera con sus frutos (Soria, 1998). La incorporación de la palabra escrita, una vez más, es una estrategia de comunicación planteada para un público no bora. Estos símbolos son fundamentales para representar la ancestralidad de los bora de Pucaurquillo y en particular el del clan pelejo; es un dispositivo visual mnemotécnico de la familia Churay que archiva sus memorias clánicas y otros elementos que constituyen a la persona bora.



Fig. 2. *Clanes bora*. Víctor Churay Roque. MUCEN. Tintes naturales sobre yanchama. Colección Macera Carnero. Museo Central. Banco Central de Reserva del Perú.

La construcción de la alteridad bora en Pucaurquillo, además de ser un proceso espontáneo entre las familias, fue también estimulado por la actividad turística que, alrededor de la década de 1970, se inició en toda la cuenca del Ampiyacu como una fuente económica importante. Víctor Churay padre, o *Wajcyayú*, fue presidente del grupo folklórico de los bora de Pucaurquillo y, en ese contexto social y familiar, el artista aprendió a pintar sobre yanchama. La recepción a los grupos de turistas, la comercialización de las artesanías y la presentación de danzas, propició que sus miembros se caracterizaran como los «legítimos boras» frente a los visitantes foráneos, y buscaran afirmar los vínculos con su ancestralidad. Las investigadoras Baca

(1981) y Ochoa (1983) registraron la venta de coronas de yanchama con plumas de papagayo, jicras, hamacas, carcajos, máscaras, bastones, pucunas o cerbatanas, arcos y flechas, collares, pulseras, aretes, bolsos, a base de semillas, huesos de animales, fibras vegetales, etcétera. Esta práctica económica está plasmada en la pintura *Recibimiento de turistas* (1998) (Fig. 3), en la que presenta, al fondo de la composición, seis hombres danzando y sosteniendo en una de las manos un bastón de baile con semillas delante de una maloca y, en primer plano, a dos mujeres ofreciendo en venta collares de semillas. El uso del *waayu* y *el wabyumbho* o faldas de yanchamas sobre los que están pintados los diseños geométricos, así como la corona de yanchama y plumas de papagayo, distingue a los bora frente a los turistas, quienes, además de vestir pantalón y camisa, llevan cámaras fotográficas y filmadoras. A partir de este tema, cabe pensar hasta qué punto Churay comienza a producir una nueva cultura de la imagen.



Fig. 3. *Recibimiento de turistas*. Víctor Churay Roque. MUCEN. Tintes naturales y pintura industrial sobre yanchama, 46 x 65 cm. Colección Macera Carnero. Museo Central. Banco Central de Reserva del Perú.

La vida ritual del árbol de ojé y las máscaras en la memoria de los ancestros

El árbol de ojé es fundamental en la celebración de la fiesta del Pijuayo o *Memey*, ritual que ocupa un lugar medular en la ontología y la memoria bora. Para esta festividad, se confeccionan una gran diversidad de máscaras de yanchama y madera de topa que representan a los animales que se benefician del fruto y que, al mismo tiempo, permiten la reproducción de la vida humana al proporcionar los alimentos que garantizan su existencia.

La pintura fue la pieza central de la exposición *Los bora y la fiesta del pijuayo* realizada en el Museo Nacional de la Cultura Peruana en 1998, para lo cual llegaron a Lima desde Pucaurquillo el padre del artista y otros miembros de su comunidad. La yanchama y el árbol de ojé son protagónicos en la elaboración de las máscaras, como relata el curaca bora de Pucaurquillo:

El jefe del clan invitado casi siempre se compromete a fabricar las máscaras que los hombres se pondrán durante la fiesta del pijuayo. Las máscaras son de dos tipos: unas hechas de madera de topa y otras de yanchama o cauchomacho. Quienes fabrican las máscaras son los hombres, pero una vez que las terminan, son las mujeres las que las adornan, pintándolas con el símbolo bora usando greda (barro blanco) y luego huitto. Solo a las máscaras fabricadas con caucho macho, de color natural caoba, no se les echa greda, pero sí se les pinta el símbolo con huitto (Churay, 2001, p. 69).

Este gran ritual, que se entronca con un mito fundacional, ha sido documentado en distintos contextos geográficos de la cuenca amazónica por diversos etnógrafos, antropólogos e investigadores. En la cuenca del Ampiyacu y Yahuasyacu, la fiesta está registrada desde, por lo menos, la década de 1950 por Rafael Girard (Ochoa & Yllia, 2018). Años después, Mireille Guyot (1975) registró que la confección de los *kepís* o máscaras hechas de madera de topa con diseños geométricos estaba precedida por la recitación de un mito de creación narrado por el chamán (Guyot 1975). La práctica de esta danza emparenta a este pueblo con otras naciones del noroeste amazónico (que comprende territorios de Colombia, Perú y Brasil) en donde habitan los pueblos Miraña, Bora, Huitoto, Andoque, Yukuna, Matapi (Arawak) Taminuka, Lituana y Makuna (Tukano oriental), quienes también celebran esta festividad. (Ochoa & Yllia 2018).

La Fiesta del Pijuayo o *Báhjaá Meéme* (1998) (fig 4) es una pintura sobre yanchama de gran complejidad compositiva que presenta la puesta en escena del ritual. La composición está organizada por un conjunto de escenas que van desde la cosecha del pijuayo hasta la ejecución de la danza. Las máscaras representan a los animales que se benefician de ese fruto. En este complejo ritual se revelan los principios que guían el orden cósmico. El dueño de la maloca o anfitrión ostenta una máscara que representa a *Memey* o pez mítico (Ochoa & Yllia, 2018). Provisto de *ampiri* (mezclado con sal-de-monte) y el polvo de coca (mezclado con las cenizas de las hojas de *cético*), el dueño de la maloca recita el mito y la palabra creadora o interpretativa del mundo (Ochoa & Yllia 2018).



Fig. 4. La fiesta del pijuayo. Víctor Churay Roque. MUCEN. Tintes naturales sobre yanchama. Colección Macera Carnero. Museo Central. Banco Central de Reserva del Perú.

Se trata de una celebración ritual de características similares a los Bailes del Muñeco o Bailes del chontaduro que organizan los yukuna de Matapí en Colombia. Al respecto, la descripción que hace Duchesne da más luces respecto a que a través del ritual se establecen y reiteran enlaces cosmopolíticos entre entidades con agencia propia:

La máscara es la persona del animal, mimetiza su función cósmica; pero no se limita a ofrecer una representación mimética de la morfología o conducta zoológica del animal, aunque estos aspectos también cuentan. Este contenido esencial es el que potencia el impacto estético y espiritual de las máscaras (Duchesne, 2017, p. 115).

Atendiendo lo expuesto, el uso de las máscaras en Pucaurquillo visibiliza la compleja construcción del concepto de persona y la corporeidad transitoria de la condición humana que adquieren las plantas y animales, en la que cada uno cumple un rol establecido que se representa en el ritual, como señala Víctor Churay padre:

Al día siguiente cuando comienza la fiesta, el curaca que dirigió la fabricación de las máscaras las coloca en dos canastos de *tamshi* y se dirige al patio de la maloca del dueño del pijuayo. Entonces todos los hombres que van llegando se reúnen alrededor de los canastos donde se encuentran las máscaras, mientras las mujeres que llegan con sus niños se dirigen a la maloca. Todos los hombres se colocan primero las máscaras de topa, que tienen grabados las cabeceras de animales que acostumbran comer pijuayo. Es por eso que las máscaras de la fiesta del pijuayo no pueden ser de cualquier animal, sino solo de los animalitos que comen el huayo del pijuayo y estos son: huangana, *motelo*, loro pequeño, loro legítimo, gallinazo, piraña, *carachama*, *shuyo* (pez) mariposa, boa, murciélago, escarabajo, *chinchilejo* (libélula) [Fig. 5], *bujurqui* (pescado pequeño), zorro, abeja negra *llóóhlloni* (gusano), mono blanco [Fig. 6] y otros (Churay, 200, pp. 72-73).

Cada máscara no solo representa a los animales, sino que «gracias a ella pueden aparecer en la maloca como los humanos que ellos conciben que son, desde su perspectiva, quitándose así, temporariamente durante el baile, el vestido animal que define la relación entre otras especies y el homo sapiens» (Duchesne, 2017, pp.105-106). El performance del ritual y las máscaras se revelan como formas de archivo y contienen nociones trascendentes de las ontologías amerindias, entre ellas, las lógicas que rigen el perspectivismo multinaturalista (Viveiros 2002).

Las bromas, el sentido del humor, la provocación y el juego, como formas de comportamiento, son características y actitudes de los anfitriones y entidades presentes en ambos rituales. En el baile del muñeco, Duchesne describe «los gestos miméticos, muchas veces humorísticos con que cada máscara expresa su personalidad particular y los presentes disfrutan al identificar a qué personaje corresponde determinada gestualidad» (Duchesne, 2017, p.115). Estas interacciones y gestos también se revelan entre los participantes de la fiesta del pijuayo como relata *Wajcyayú*, el padre del artista. No se trata de una coreografía que se repite; cada puesta en escena evidencia la interacción entre todos los asistentes anfitriones e invitados que interactúan en un ecosistema, siempre cambiante. En el ritual se renuevan las relaciones entre los seres humanos y no humanos, el dueño de la fiesta, los danzantes y las mujeres y se estructura el orden del sistema. En esa dinámica, cada uno cumple un rol establecido, pero enunciándolo desde su propia identidad y agencia:

En la segunda noche de fiesta los danzantes se colocan las otras máscaras hechas de yanchama o cauchomacho. En la cabecera de estas máscaras solo se coloca la figura de peces (cualquier pez) porque los peces son escurridizos y traviosos. Los hombres entran a la maloca en fila. Allí nuevamente las mujeres deben permanecer con la cabeza agachada al piso, hasta que termine el segundo ruedo de los danzantes dentro de la maloca. Después empiezan a jugar como si fueran un grupito de peces (danzantes con máscaras de peces) algunos quieren brincar encima de la carapa que guarda la chicha de pijuayo pero esta carapa siempre tiene su guardián que cuida que no la derramen. Esa noche los danzantes le gastan bromas al dueño de la fiesta le dicen ¿Por qué no repartes más coca, ampiri y casabe? El dueño de la fiesta inmediatamente les entrega su premio (lo que piden) para que ya no sigan fastidiándole. Así también de repente el enmascarado comienza a bromear con las mujeres y empieza el griterío de las mujeres que protestan contra el bromista. Al final el bromista (pez) se quita la máscara y la entrega al dueño de la fiesta de pijuayo. Luego todos beben chicha de pijuayo, comen su casabe yuca dulce, ají y otros alimentos. La fiesta dura tres días y tres noches y el último en dejar la fiesta es el danzante ataulero (búho) entre otros, seres que *Híjchííhyo* conoció en su travesía por el mundo antes de traer la semilla de pijuayo a la tierra» (Churay, 2001, p. 79-80).



Figura 5. Máscara de mono blanco.



Figura 6. Máscara de chinchilejo. Yanchama y madera de topa pintada con pigmentos naturales. MUCEN. Tintes naturales sobre yanchama. Colección Macera Carnero. Museo Central. Banco Central de Reserva del Perú.

Las coincidencias entre el baile del muñeco de los yukuna del Matapí y la descripción visual que hace Churay en la pintura, nos lleva a preguntarnos: ¿Qué hizo posible que la memoria de la fiesta del pijuayo, un pasaje cosmogónico tan complejo, haya sobrevivido al desplazamiento sistemático de sus territorios originales y al genocidio de sus miembros en manos de los caucheros? ¿Dónde se aloja la memoria en contextos de tanta violencia? ¿Cuál es el rol de los rituales en estos contextos?

Una primera respuesta la encontramos en la lengua, como medio que codifica, en términos restringidos y entendidos exclusivamente por un grupo social. En el caso de los bora de Pucaurquillo, la relación que mantienen hasta hoy con el ampiri, la coca y el tabaco, es fundamental para la transmisión de la palabra. Sin embargo, en los relatos de los cantos de los animales (enmascarados) invitados al ritual, *Wajcyayú*, el padre del artista relata que «nosotros no sabemos qué están diciendo cada animal en su canción, solo hacemos el sonido y los movimientos que realiza cada animal (Churay, 2001, p. 79). Al respecto, Carlo Severi plantea una posible lectura, cuando señala que «la palabra y la imagen conjuntamente articuladas en una técnica de la memoria, particularmente en el contexto de la enunciación ritual, constituyen la alternativa que ha prevalecido en muchas sociedades, sobre el uso de la escritura» (Severi, 2010, p. 47). Lo planteado por Severi nos permite deducir que en la

danza del pijuayo, el ritual se presenta como una forma de archivo, una memoria independiente de la lengua, que se vale del ritmo del sonido, de la poética de las performances de los animales, de la fuerza expresiva de las máscaras y de las entidades como el árbol de ojé y la yanchama, que actúan como contenedores y transmisores de memorias no verbalizadas.

Conclusiones

El árbol de ojé, valorado por sus propiedades curativas o transformado en yanchama para la elaboración de objetos domésticos, funerarios y rituales, ha sido protagonista de una de las más radicales transformaciones de las artes visuales contemporáneas, a través de la obra pionera del pintor bora Víctor Churay Roque. Aunque su reconocida trayectoria como artista indígena tuvo como marco el contexto del multiculturalismo neoliberal, también se debe a la agencia de esta planta amazónica y su contribución en la reconstrucción y consolidación de la memoria bora de Pucaurquillo, vulnerada durante el genocidio cauchero. El árbol de ojé ha acompañado la vida de este pueblo y de diversas naciones indígenas de la cuenca Amazónica, y es el soporte de las poéticas que reescriben sus memorias orales y visuales y desde donde los boras relatan ontologías y formas de ser, habitar y representar el mundo.

Más allá de lo puramente visual, la yanchama y la obra de Víctor Churay Ivá *Wajyamú* permite situar en nuestra lectura de las artes indígenas contemporáneas la centralidad que tienen las comunidades de plantas en la memoria mítica y su agencia como vehículo de comunicación de sus saberes. Al mismo tiempo, plantea la revisión de los modelos de interpretación académicos dominantes y acusa la necesidad de releerlos con los criterios que rigen sus propias ontologías.

Agradecimientos: A Víctor Churay Flores Wajcyayú y Gladys Churay Roque, padres y hermana del artista por su apoyo incondicional en la difusión de la obra de Ivá Wajyamú. A María del Pilar Ríofrio y Melina Latorre del Museo Central. Banco Central de Reserva del Perú. A Nancy Ochoa y María Chavarría por compartir sus conocimientos sobre la yanchama.

Referencias

- BACA, A. (1981). *El Turismo y las Poblaciones Nativas*. ORDELORETO
- BARCLAY REY DE CASTRO, F. (2008). *La vida secreta de las plantas medicinales en los pueblos kichwa, kukama-kukamiria y tikuna. Una aproximación al conocimiento de algunas plantas de uso medicinal en la comunidad educativa de Zungarococha*. FORMABIAP, AIDSESEP Instituto Superior Pedagógico Público «Loreto».
- BELAUNDE, LE. (2016). «Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana». *Mana*, 22 (3), 611-640. <https://doi.org/10.1590/1678-49442016v22n3p611>
- CHIRIF, A. (2016). *Diccionario Amazónico. Voces del castellano en la selva peruana*. Lluvia editores, CAAAP.

- CHURAY ROQUE, V. (2019-2020). *Entrevista realizada por Fernando Valdivia*. Lima.
- CHURAY FLORES, V. (2001). *Fiestas Tradicionales de los Bora*. Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.
- DUCHESNE, W. Juan. (2017). *Invitación al baile del muñeco. Máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas. Fotografías de Constanza Ussa y Jeisson Castillo*. Ediciones Aurora.
- FRANCO, Juanita. 2002. Etnobotánica de la yanchama (Ficus spp: MORACEAE) Amazonas. Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Biólogo. Juanita Wine Franco Creutzberg (2002, octubre). *Etnobotánica de la yanchama (ficus spp.: moraceae) Amazonas Colombia*. Pontifica Universidad Javierana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/56000/ETNOBOTANICA.pdf?sequence=1>
- BENSHO, C y P FAVARON, P. (2020). Chonon Bensho namabo: Los sueños y la epistemología visionaria del pueblo indígena shipibo-konibo. *Mundo Amazónico*, 11(1), 106-121. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v11n1.84858>.
- DESCOLA, P. (2004). Las cosmologías indígenas de la Amazonía. *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, 39, 25-36.
- HUGH-JONES, S. (2012). Nuestra historia está escrita en las piedras. *El aliento de la memoria. Antropología e historia en la Alta Amazonía Andina*. Universidad Nacional de Colombia.
- GIRARD, R. (1958). *Indios selváticos de la Amazonía peruana*. Libro Mex Editores.
- OCHOA, N. (1983). Artesanías entre los Bora del Ampiyacu. *El Trueno*. 16, Agosto-setiembre. CAAAP.
- OCHOA, N. Nimuhé. (1999). *Tradición oral de los Bora de la Amazonía Peruana*. CAAAP.
- OCHOA, N. y ME YLLIA. (2018). La memoria de un fruto: La Fiesta del Pijuayo. *Caravelle Cahiers du monde Hispanice et Luso-Brazilian*, 110, 87-102. <https://doi.org/10.4000/caravelle.2983>
- PELUSO, D. M. (2007). Los «sueños de nombre» de los Sonenekiñaji: una mirada desde el perspectivismo multinatural. *Amazonia Peruana*, 30, 141-158. <https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi30.67>
- PINEDA, 2013. La antropología histórica del Amazonas y «Los hombres y mujeres de carne y hueso». En *El aliento de la memoria. Antropología en la Amazonía andina*. En F. Correa, J.P. Chaumeil y R. Pineda (Eds.). FFEA, CNRS, Universidad Nacional de Colombia, 359-390.
- SEVERI, C. (2015). *El sendero y la voz: una antropología de la memoria* (Vol. 9). Sb editorial.
- SEVERI, C. (2010). Warburg antropólogo o el desciframiento de una utopía. De la biología de las imágenes a la antropología de la memoria. *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria* (47-114) Paradigma Indicial.
- SORIA, M.B. (1998). Los Bora y la fiesta del Pijuayo. Museo Nacional de la Cultura Peruana INC. [catálogo de exposición]
- SORIA, M.B. (1998) *Llanchamas Bora. Víctor Churay*. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, [catálogo de exposición]
- SORIA, M. B. (2001). *Fiestas Tradicionales de los Bora*. Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.
- SORIA, M. B. (2016) La Amazonía en el quehacer del Seminario de Historia Rural Andina (1977-2015). *ISHRA, Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, 1, 101-128. <https://doi.org/10.15381/ishra.v1i1.13046>

- YLLIA, M. E., & Ochoa, N. (2018). La memoria de un fruto: La Fiesta del Pijuayo. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 110, 87-102. <https://doi.org/10.4000/caravelle.2983>
- YLLIA MIRANDA, M. E. R. (2011). Transformación e identidad en la estética amazónica, la pintura sobre Llanchara del artista bora Víctor Churay Roque. Tesis para optar el grado de licenciada en Arte.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2004). *Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena*. Racionalidad y Discurso Mítico, M. de Olivos (Ed.), 1st ed., 191-224.