PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
PROGRAMA MAGÍSTER EN PATRIMONIO CULTURAL

Pancotsi: Hibridación de los saberes constructivos Asháninkas.

Hilter A. Gonzales

Proyecto de Grado presentado al Programa de Magíster en Patrimonio Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Patrimonio Cultural

Profesores Guía: Lorena Pérez Leighton
Ricardo Green Flaten

Comité de Tesis: Carolina Aguilera Inzunza
Pablo Brugnoli Errázuriz
Diego González

Santiago de Chile | Octubre de 2021

© 2021. Hilter A. Gonzales

Índice

Dedicatoria 5

Reconocimientos 7

Resumen 9

Introducción 11

CAPÍTULO 1: La arquitectura vernácula asháninka 13

1.1. Patrimonio vernáculo construido 15
1.1. Un patrimonio frágil 16

1.2. La arquitectura asháninka del río Ene 19
2.1. Una comunidad ribereña: Potsoteni 21

CAPÍTULO 2: Hibridación y autenticidad en la valoración del patrimonio 31

2.1. De valores y atributos en un patrimonio 33

2.2. Colaboradores opuestos: la autenticidad en un proceso de hibridación 34

2.2.1. Hibridación: un proceso, más que un hecho concluido 36
2.2.2. Autenticida: la necesidad de un relato 38
2.2.3. La relevancia de una nueva mirada a un tema actual 40

CAPÍTULO 3: Una metodología. Maquetas como como respuesta 45

3.1. Pancotsi 47
3.1.1. Objetivos 48
3.1.2. Un proyecto desde y para los Asháninkas 49
3.1.3. Ciclos y etapas de una metodología 50
Etsoni [Golondrina] 53
Tserepito [Martín pescador] 57
Tsonkiri [Colibri] 59

Conclusiones 61

Bibliografía 62
Creditos de ilustraciones 66

A mi mamama, ávida lectora y diestra en los crucigramas.

Reconocimientos

Comienzo reconociendo que este trabajo no sería posible sin las ingeniosas recomendaciones de Lorena, los incisivos cuestionamientos de Ricardo, o las puntuales críticas de María Ignacia, su influencia en mi excede los límites de este trabajo. Del mismo modo, agradezco a mis colegas del Magister en Patrimonio Cultural, quienes con sus conocimientos me hicieron evolucionar y con su apoyo me acompañaron en este proceso, detallar el aporte de cada uno sería una tesis aparte.

También quiero agradecer a Jacinta Arthur y Diego González por reafirmar en mi el interés en el mundo indígena; Andrea Ortega por animarme en momentos de dudas; a José de Nordenflycht y Umberto Bonomo por sus reflexiones sobre la autenticidad, a Francisco Schwember, Cristian Heinsen, Teresa Montoya, Sofía Rodriguez-Larraín y Rene Pereda por guiarme con el ejemplo de su trabajo; a Elvira Pérez y José Miguel Victoria por la inspiración como pedagogos; a Francisco Prado y Dino Bozzi por enseñarme sobre derivas, valores y atributos; a Soledad Hoces por esa cita increíble, a Grégoire Dorthe, Carla Correal, y Jenny Calderón por las embriagantes como nutritivas conversaciones; y a Benito Juárez, Adriana Verán, Ricardo Reátegui y Oscar Espinosa por compartir esa pasión por la Amazonía. Ustedes son patrimonio.

Gracias por partida doble a Paulo Dam y Guillermo Rojas, quienes no solo me introdujeron a la arquitectura y el patrimonio respectivamente, sino que además con encuentros casuales y conversaciones de pasillo me animaron a emprender el reto de un postgrado -las consecuencias de sus palabras tienen más efecto de lo que imaginan.

Quiero reconocer además el apoyo de Angel Pedro Valerio y Mariela Moya, miembros de la asociación CARE y asháninkas comuneros de Potsoteni, quienes pese a las diferencias horarias y difícil conectividad supieron darse un tiempo para contribuir en este trabajo. Muchas gracias a Lia, Pamela, Melanie y Marianne integrantes de Construye Identidad por todo el material, experiencia y disposición que compartimos alrededor de la arquitectura vernácula.

Por ultimo, quiero hacer una mención a mi familia, en especial a mi primo Gustavo, mi prima Evelin, y mi tía Anita, el frío Chile no seria tan cálido sin ustedes. A mi papá quien me presento la selva en ese viaje a Pucallpa y luego se encargo que la quiera con sus emocionantes anécdotas, y claro, a mi mamá por el apoyo y soporte, sin ti no tuviera esa parte chilena con la que cada día más me identifico.

Resumen

Los cambios en el patrimonio vernáculo construido que están sucediendo en las comunidades indígenas de la Amazonía del Perú, se debe en parte a la fuerte influencia del multiculturalismo neoliberal, como también a los efectos del cambio climático y nuevos modos de habitar. Estas transformaciones en los modos de vida de las comunidades indígenas como los asháninkas de Potsoteni, son ejemplificadoras de estos procesos de hibridación. Estos vienen sucediendo desde hace mucho, pero con una velocidad e impacto distinto hoy en día, dados los procesos de globalización propios cada vez mas brutales y palpables de distintas maneras, además de su arquitectura.

Es así que Pancotsi es un proyecto que abre la reflexión acerca de la hibridación que están teniendo las arquitecturas vernáculas Asháninkas, y la repercusión de este fenómeno en su forma de habitar. Se aborda entonces un tema propio de la disciplina del patrimonio como es la autenticidad, pero esta vez con una mirada desde la propia comunidad indígena. Es por ello que cabe preguntarse sobre la manera en la cual se mantiene una autenticidad en los procesos de hibridación de la arquitectura vernácula Asháninka, en un contexto de globalización.

Palabras Clave:
Hibridación | autenticidad | patrimonio indígena | arquitectura vernácula | asháninkas.

Ilustración n° 01. Fotografía de viviendas vernaculares en la comunidad indígena de Potsoteni. (créditos de imagen al final del documento).

Introducción

Pancotsi es una palabra en lengua asháninka, que en español se traduce en "casa", siendo este tipo de construcción en el cual se centra el presente trabajo. Es por ello que se utiliza este término para nombrar el proyecto, intentando dar un acercamiento a los motivos y consecuencias de las mutaciones que están teniendo el patrimonio vernáculo en la Amazonía de Perú, reflejado en la comunidad Asháninka en particular.

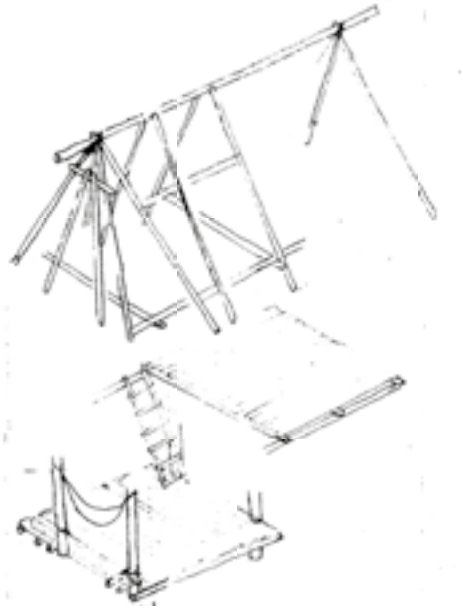
Estos cambios que se están suscitando en las comunidades indígenas, se dan en distintos ámbitos. La manera de hablar, su forma de vestir y los modos de construcción de sus viviendas, son algunas de las múltiples aristas de las transformaciones que están experimentando los distintos pueblos amazónicos peruanos.

Frente a estas mutaciones en el patrimonio vernáculo construido (ICOMOS, 1999), entendidas como procesos aún abiertos y de múltiples influencias, se tomará como caso ejemplificador a una comunidad asháninka, en específico del río Ene: Potsoteni; esto con el fin de ilustrar el fenómeno que experimentan muchas otras comunidades hoy en día.

Del mismo modo, concibiendo el cambio como natural en un pueblo vivo y dinámico, se dará una mirada crítica al mismo, revisando conceptos propios, y hasta antagónicos, del campo del patrimonio como lo son la autenticidad e hibridación, en un contexto de multiculturalismo neoliberal. No obstante, esta revisión será desde una mirada respetuosa con el pueblo indígena asháninka, tantas veces discriminado, preguntándose así ¿Como entender la autenticidad en la hibridación de la arquitectura vernácula en el contexto actual?

Ilustración n° 02. Composicion digital de proyecto Pancotsi. (créditos de imagen al final del documento).

1



LA ARQUITECTURA VERNÁCULA ASHÁNINKA

Ilustración n° 03. Fotografía de arquitectura vernácula en comunidad indígena de Potsateni. (créditos de imagen al final del documento).

" La arquitectura es el testigo insobornable de la historia, por que no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones ... "

[Octavio Paz]

Patrimonio vernáculo construido

Comenzaremos por recalcar la diferencia entre patrimonio cultural dinámico con aquel de carácter meramente histórico. Se parte así por decir que, al ser una construcción cultural, el patrimonio es por naturaleza cambiante. Esto hace que el patrimonio de hoy no sea el mismo de hace un siglo, ni será igual en el futuro (Pérez, 2016).
Complementando esta incipiente definición, Julieta Elizaga (2020) expone al patrimonio como todo aquello que nos ayuda a explicarnos y nos hace sentido. Puntualizando al igual que Pérez Gil, que este, como fruto de la superposición de campos ontológicos, tiene que ver mas con el futuro que con el presente.
Del mismo modo, y siguiendo con la idea de patrimonio que tiene Patricia Ayala en "Políticas del pasado Indígena" (2008), se concibe a este no como un hecho, sino como una construcción, la cual es usada como un recurso identitario, marcador de un contraste grupal, donde su control y propiedad genera confrontaciones entre los distintos actores que se interrelacionan con este; Estados nacionales, instituciones, comunidades, etc.
Por otro lado, tenemos la carta de ICOMOS de 1999, en la cual se especifica al Patrimonio Vernáculo como la expresión fundamental de la identidad de una comunidad y de las relaciones que esta tiene con su territorio. Además, señala que este tipo de patrimonio es la expresión de la diversidad de culturas en el mundo:

"El Patrimonio Vernáculo Construido constituye el modo natural y tradicional en que las comunidades han producido su propio hábitat. Forma parte de un proceso continuo, que incluye cambios necesarios y una continua adaptación como respuesta a los requerimientos sociales y ambientales". (párr. 3)

Es acá que se rescata el fuerte énfasis que se hace en la relación comunidad-entorno, como la idea de hábitat en relación a un contexto (Ver fig.4). Es importante señalar también la mención a la idea de cambio, como la adaptación permanente a demandas sociales y ambientales, dándonos cuenta de un proceso no estático.

En cuanto al término vernáculo, Pérez Gil (2016) indica que este no cuenta con un desarrollo teórico extenso, así como advierte sobre lo peyorativo que puede resultar en algunos casos utilizarlo. De la misma manera, señala su carácter indefinido, ya que aunque provenga desde el lenguaje y su relación con el territorio, este ha sido utilizado por varias disciplinas sin llegar a un consenso en su definición.

Ilustración n° 04. Esquema arquitectura vernácula. (créditos de imagen al final del documento).

Pero, si nos referimos a vernáculo propiamente, es inexorable revisar al británico Paul Olivier (1997), quien además de puntualizar el carácter de relación con un contexto ambiental del término, enuncia así características como, por ejemplo, que sea construida por los propios usuarios y realizada en base a recursos disponibles como tecnologías tradicionales.

En la línea de detallar sus características, González (2019) agrega que los principales atributos de este patrimonio están dados por el pueblo promotor, donde en el caso de la arquitectura en concreto, acota que es una creación que tiende a lo colectivo. Esto en contraste con construcciones más ortodoxas[1] donde el germen parte desde la individualidad de un creador como el arquitecto.
(Ver fig. 05)

Otra de las características de este patrimonio, en relación al tema material, la carta de Arquitectura Vernácula ICOMOS, de 1992, enuncia dentro de los aspectos que caracterizan a la herencia vernácula, como un producto climático adaptado al lugar con materiales de la región, como: madera, tierra, piedra y otros materiales propios de los lugares. Y su uso, estará también asociado a la durabilidad o vida de los materiales con el que se construyen. Siendo estos por lo general efímeros, su valor radica más en lo inmaterial. Esto se refleja en los procesos y significados más que en el resultado final. (Pérez, 2016).

En resumen, el patrimonio vernáculo es una construcción cultural y expresión fundamental de una comunidad en relación con su territorio, siendo esta la forma tradicional en que producen su propia habitabilidad; reconociendo en ella elementos específicos y particulares con los cuales se identifican, transmitiéndolos de una generación a otra, y resignificándolos de manera libre al ser un proceso propio de las comunidades el entender y re-entender en el tiempo los elementos representativos que constituyen su propio habitar.

Un patrimonio frágil.

Existen amenazas a este tipo de patrimonio, asociadas principalmente a su fragilidad tanto conceptual, social y física. La primera, referente a lo conceptual, esta relacionado a lo ya referido en cuanto a la ambigüedad en la definición del término, que al no ser precisado, ni limitado, como se mencionó líneas atrás, corre el peligro de incluir objetos no vernáculos que, eventualmente, generan dificultades en los procesos de reconocimiento y gestión al no poder identificar con suficiente criterios el patrimonio vernáculo construido.

Por otro lado, la apropiación cultural que sufren los pueblos indígenas por parte de los Estados son aún un factor de riesgo, aunque últimamente los primeros se encuentren más organizados y alertas de tomar posesión intelectual de sus conocimientos. La acción de organización por parte de las comunidades de su propia esfera social y cultural – material e inmaterial – surge como respuesta al manejo histórico por parte de los Estados, quienes ven sus bienes, experiencias, y lugares como recursos; concibiendo la cultura como un bien importante y comercializable (Coombe, 2016). Esta mercantilización es también tocada por Patricia Ayala y Guillame Boccara (2012), quienes hablan de cómo la patrimonialización de los pueblos indígenas y su cultura es un mecanismo de los mismos estados para apropiarse. Idea ampliada por Ayala en las siguientes líneas:

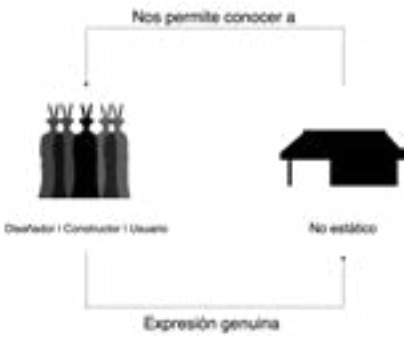


Ilustración n° 05. Esquema relación sociedad -arquitectura vernácula. (créditos de imagen al final del documento).

[1] Entendemos por ortodoxo aquello sigue estrictmanete normas o prácticas tradicionales, generalizadas y aceptadas por una mayoría como lo adecuado. Asociado al conocimiento universitario o formal.

Ilustración n° 06. Fotografía de arquitectura vernácula de comunidad indígena en la Amazonía. (créditos de imagen al final del documento).

"En este sentido, el patrimonio, como instrumento de gestión, asume el rol de domesticar la diferencia con el fin de convertirla en diversidad institucionalizada desde el poder estatal. Asimismo, el proceso de patrimonialización funciona como un dispositivo de nacionalización de la memoria indígena, de redefinición de su relación con el pasado prehispánico y de mercantilización de su cultura." (Ayala, 2008).

Finalmente, la fragilidad material de las construcciones radica en el tiempo de vida de los materiales con los que se edifican, ligeros y delicados. Otro aspecto importante es la reducción de los mismos por actividad extractiva y explotación de recursos naturales, cada vez más intenso.

Es así como la apropiación cultural, el vicariato, mercantilización y congelamiento son amenazas que vuelven urgente observar, estudiar y proteger a este tipo de patrimonio específico. Todo lo anterior requiere una nueva mirada, ya no desde la antropología, arquitectura o historia por separado; sino desde una perspectiva interdisciplinaria que incluya a las comunidades, que acepte los cambios de las mismas y contemple los procesos que ellas vienen experimentando. Es decir, desde el patrimonio como disciplina y como objeto de estudio.

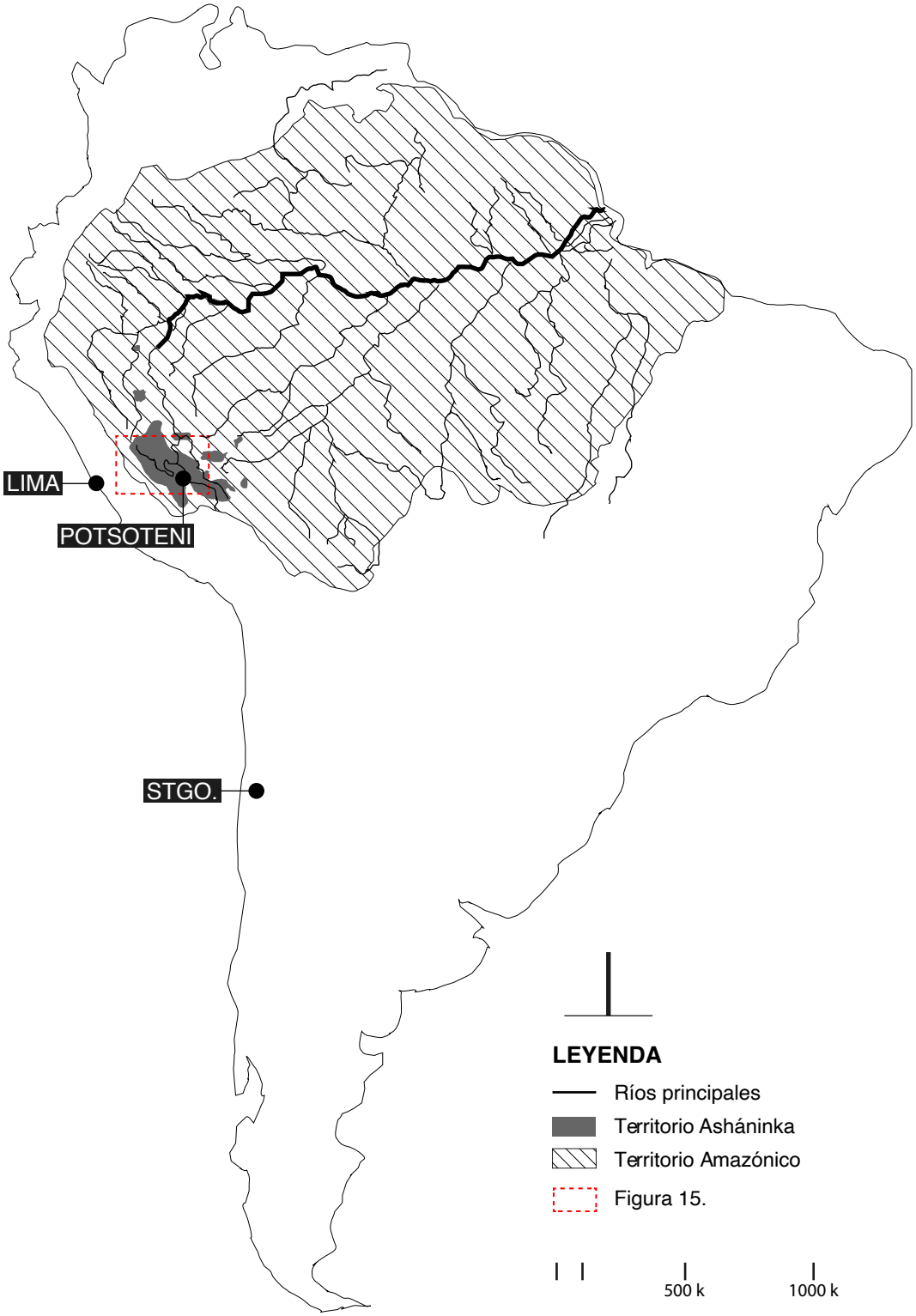


Ilustración n° 07. Mapa de la Amazonía y territorio Asháninka. (créditos de imagen al final del documento).

La arquitectura asháninka del río Ene

Para empezar a hablar del pueblo Asháninka y su arquitectura es necesario situarnos en un tiempo y lugar. Así, entendemos por Amazonía al vasto territorio en América Latina compuesto por todos los valles de los ríos que tributan al río Amazonas. Este extenso ecosistema es hábitat de gran cantidad de flora y fauna propia de los trópicos, que alberga también una gran diversidad social. (Ver Fig. 07)

Solo dentro del territorio peruano se encuentran más de 50 pueblos indígenas, con 15 familias lingüísticas, dentro de los cuales los más numerosos son los Asháninkas, según la Base de datos de pueblos indígenas u originarios (BDPI) del Ministerio de Cultura peruano.

Así, son alrededor de 98 mil Asháninkas distribuidos alrededor de toda la selva peruana, emplazados principalmente en la región que se conoce como selva central en los departamentos de Ucayali, Huánuco, Cusco, Pasco, Ayacucho y Junín. En este último lugar es donde se encuentra ubicada la comunidad a tratar: Potsoteni.

Por otro lado, es necesario entender la historia asháninka, la cual forma parte de lo que podría considerarse la historia de Amazonía, plagada de genocidios, discriminación y reducción de su territorio, que se desarrolla de modo análogo y oculto a la historia oficial del Perú. Con una narración heroica de eventos militares y políticos, y con la exclusión de sectores de la sociedad y sus relatos en pos de una historia unilateral y de una identidad nacional común, parece no ser representativa de la historia de la Amazonía, a la que hechos y procesos históricos como la llegada Pizarro, la independencia de España, o la guerra del Pacífico, poco o nada significan. Mientras que hechos como la entrada jesuita, la rebelión de Juan Santos Atahualpa, o la explotación del Caucho son los verdaderos acontecimientos significativos para ellos. (Ver Fig. 11)

Es importante entender que este es el relato de un pueblo que cada vez más, como indica Nila Vigil en "Poblamiento y ocupación de la selva central del Perú"[2] , ha tenido que ver como sus derechos y territorio van disminuyendo. Números que también son palpables en el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación[3] , donde se da cuenta de esta reducción en su población, que aún se encuentra en peligro.

La importancia de esta revisión histórica es por su relación con los modos de asentamiento, los cuales han ido cambiando en base a sucesos o etapas. Pasando de habitar en construcciones más aisladas y separadas en un amplio territorio a reunirse en pequeños grupos, hasta finalmente llegar a la configuración actual más numerosa. Esta última presenta además un orden territorial que los casos anteriores —de configuración espacial dispersa— no presentaban: la de damero alrededor de un centro.

Ilustración n° 08. Fotografía del periodo de entrada de ordenes religiosas a la Amazonía. (créditos de imagen al final del documento).

Ilustración n° 09. Fotografía del periodo de explotación del caucho. (créditos de imagen al final del documento).

Ilustración n° 10. Fotografía del periodo de terrorismo en la Amazonía. (créditos de imagen al final del documento).

---

2 "Poblamiento y ocupación de la selva central del Perú. La conquista del territorio asháninka" de Nila Vigil Oliveros es un artículo de la revista Anales de antropología de la Universidad Nacional Autónoma de México donde da cuenta de la historia del pueblo asháninka. Este documento sirve como base principal para la elaboración de la Figura 05: Diagrama de la historia Asháninka.

3 "La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) es una comisión peruana encargada de elaborar el informe final del periodo de violencia interna acontecido en Perú entre 1980 y el año 2000. Este documento es presentado en Palacio de Gobierno el 28 de julio del 2003.

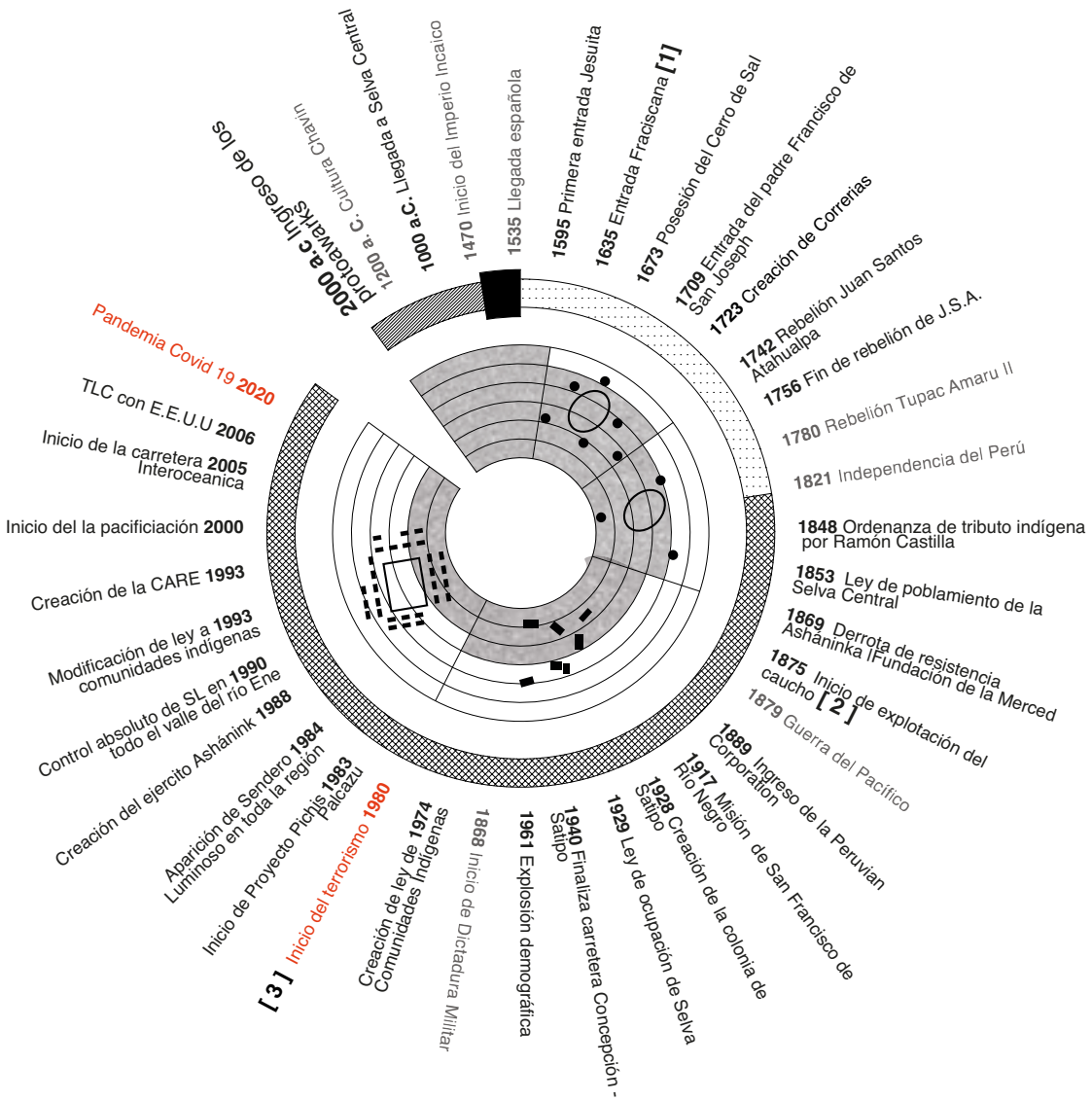


Ilustración n° 11. Diagrama histórico de la Amazonía y pueblo Asháninka. Con formas de acentamientos por periodos. (créditos de imagen al final del documento).

Una comunidad ribereña: Potsoteni

Ilustración n° 12. Fotografía de asháninkas compartiendo en Potsoteni. (créditos de imagen al final del documento).

Espinosa (2016) nos grafica que una de las características del pueblo Asháninka es el de evitar los conflictos o confrontaciones internas, donde si bien pueden enfrentarse con un grupo distinto, sería muy difícil que dos asháninkas disputen entre ellos. Es así que durante mucho tiempo se optó por vivir alejados unos de otros con el fin de evitar disputas, teniendo en cuenta que, si bien existe hasta hoy este tipo de asentamiento en el territorio, son cada vez menos las comunidades con este patrón.

Un hito significativo fue la presencia de la organización terrorista Sendero Luminoso y cocaleros, quienes por la amenaza que representaban, hicieron que los asháninkas pasaran de vivir de más dispersos en unas pocas viviendas distanciadas unas de otras, un máximo de seis familias -agrupaciones no mayores a 50 personas- a las actuales comunidades de alrededor de 300 individuos (Sarmiento, 2016).

Ilustración n° 13. Fotografía de asháninkas tomando masato. (créditos de imagen al final del documento).

"La organización física de estas aldeas refleja la de los centros urbanos amazónicos, con un espacio central público (una cancha de fútbol en el caso de las Comunidades), junto al cual se ubican otros edificios públicos como una casa comunal (la cual normalmente tiene una bandera peruana), una escuela, y una posta médica. Las casas normalmente se construyen una al lado de la otra alrededor de este centro, y habitualmente están separadas en calles" (Sarmiento, 2016, párr.17).

Esta descripción refleja la realidad de la comunidad de Potsoteni, donde alrededor de casi 350 personas habitan a orillas del río Ene, a unos 340 m.s.n.m. en medio de la selva tropical peruana. Esta comunidad Asháninka tiene una estrecha relación con los bosques y ríos, dependiendo absolutamente de su entorno. Así también, como menciona Sarmiento, las construcciones y espacios de sociabilidad estarán distribuidos a modo de damero romano, donde alrededor del campo de fútbol se ubican el centro comunal y la iglesia, con los 93 lotes de 25 x 25 m. (Ver Fig. 16)

Para entender el habitar Asháninka y su fuerte relación con el territorio, podemos ejemplificar que es el bosque de donde se proveen de alimentos, medicinas, vestimenta, y claro, materiales de construcción. Así como nosotros nos dirigi-

Ilustración n° 14. Fotografía de asháninkas en Potsoteni. (créditos de imagen al final del documento).

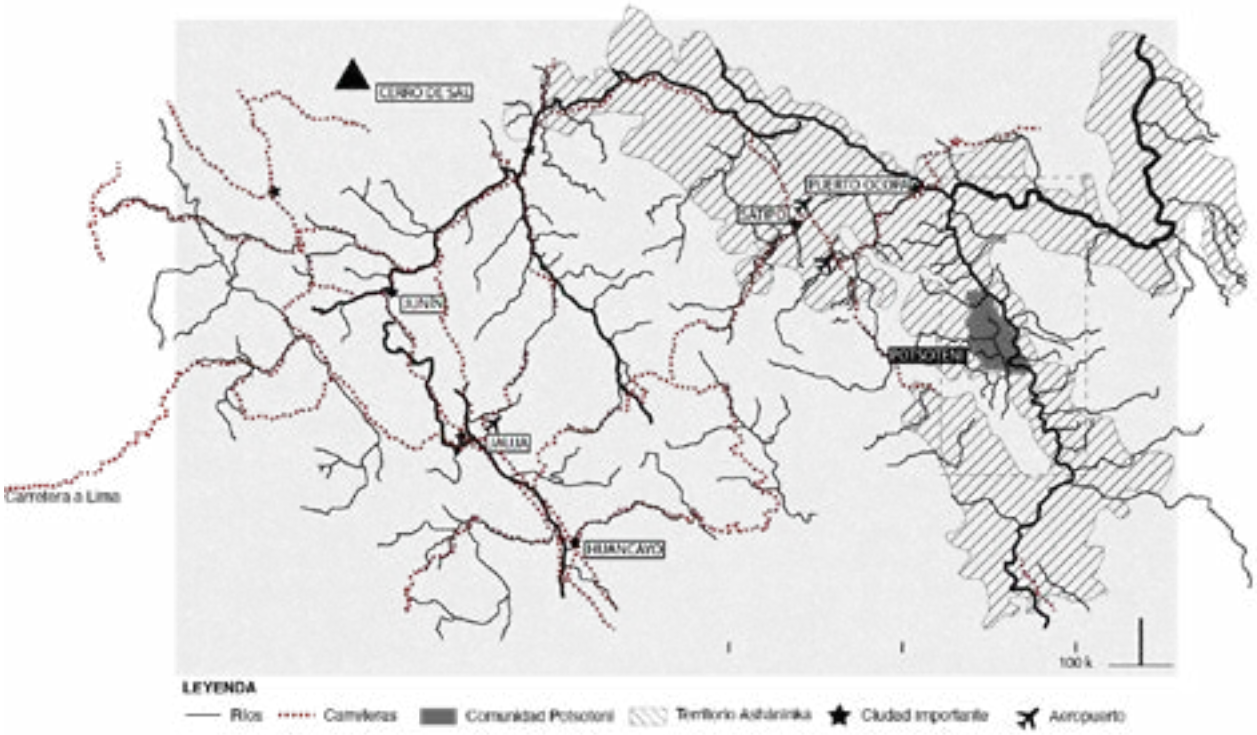


Ilustración n° 15. Plano del valle del VRAEM.
(créditos de imagen al final del documento).

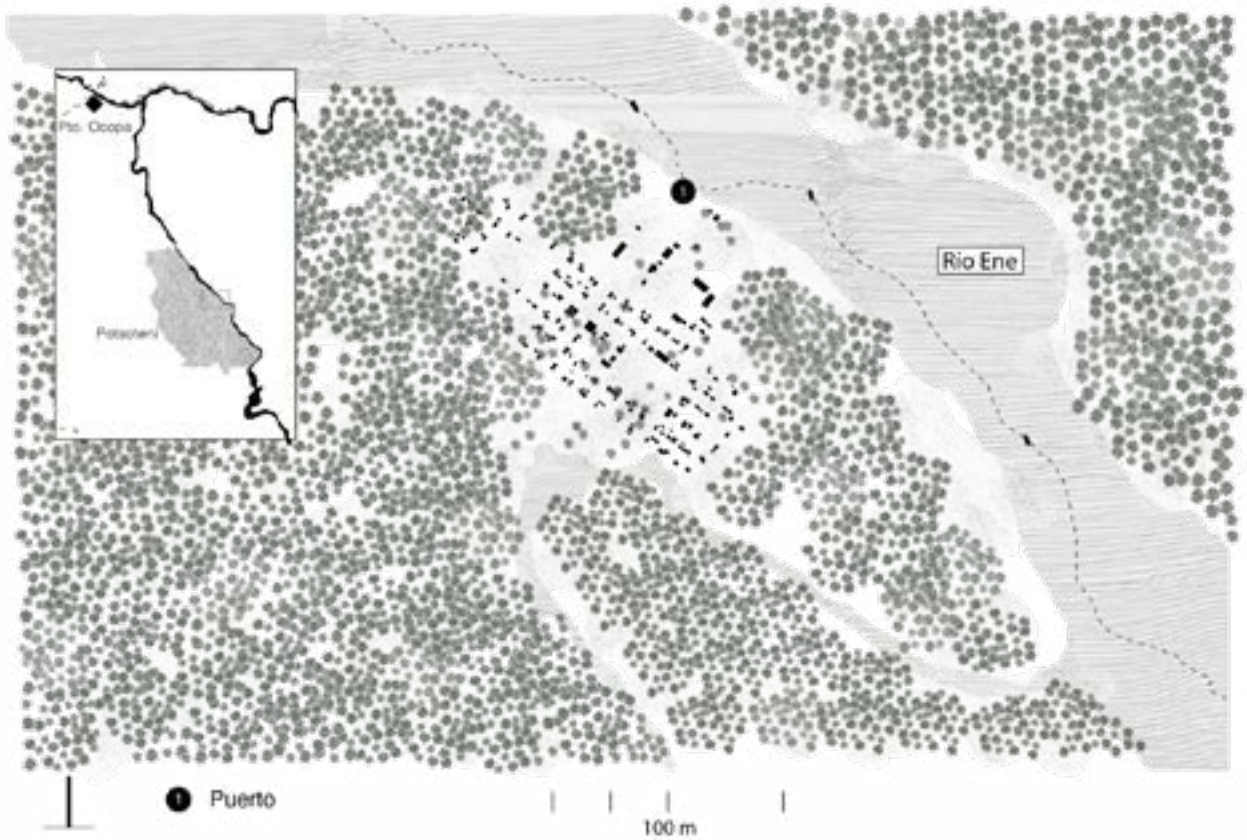


Ilustración n° 16. Plano de Potsoteni.
(créditos de imagen al final del documento).

Ilustración nº 17. Fotografía de Potsoteni.
(créditos de imagen al final del documento).

Ilustración n° 18. Fotografía de construcción con materiales extraidos del bosque en Potsoteni. (créditos de imagen al final del documento).

mos a un supermercado, farmacia, almacén o ferretería, los Asháninkas ven en el bosque un lugar fundamental para su forma de habitar; abasteciéndose de forma cuidadosa y respetuosa para no romper este equilibrio del que se han servido por tanto tiempo.

Con una concepción de propiedad colectiva, sin tener una concepción de intimidad o espacio personal muy desarrollado – y muchos menos la idea de propiedad privada arraigada –, los Asháninkas son un pueblo que se mueven desde la idea de compartir y tener actividades en comunidad. (Ver fig. 18)

Del mismo modo, su forma de organización dista mucho de la occidental, ya que ellos priorizan la repartición de poderes, activándose la autoridad de un individuo según la necesidad del momento. Es decir, si la actividad a realizar será la de la caza, el más apto para dirigir esta labor será el de mayor habilidad para esto; o si lo que se necesita es hacer un trámite fuera de la comunidad, el que mejor maneje el idioma español será designado para realizar esa labor.

En este sentido, usando los términos de Eduardo Fernández (2017), es marcadamente igualitaria y no jerarquizada, acuñando el término de heterarquía, la cual se opone a la jerarquía, y donde la vida social como política se preocupa de evitar la concentración de poder.

Cabe resaltar que a partir de la década de los setenta, los pueblos indígenas forman organizaciones políticas con modelos externos para poder comunicarse y tener un papel preponderante en la lucha por sus derechos [4].

4 Entendemos por ortodoxo aquello sigue estrictmanete normas o prácticas tradicionales, generalizadas y aceptadas por una mayoría como lo adecuado. Asociado al conocimiento universitario o formal.

Ilustración n° 19. Fotografía de momento de tejido de techo con hojas de palmeras , comunidad asháninka del VRAEM. (créditos de imagen al final del documento).

Por otro parte, en relación a sus viviendas, estas son un fiel testigo de esta forma de habitar. Donde los materiales que lo definen están íntegramente sustraídos del bosque. Así, según Angel Pedro Valerio, comunero de Potsoteni, las estructuras son troncos de maderas duras como cedro, ishpingo o quina (árbol nacional del Perú), mientras que los cerramientos laterales son de madera sin pulir y caña recogida de las orillas del río. Del mismo modo, el protagonismo se lo llevan los techos construidos en base a las hojas de palmeras sustraídas del bosque circundante. (Ver fig. 19)

En línea con el precepto de la arquitectura vernácula, la vivienda tradicional en Potsoteni es una construcción sencilla que responden eficazmente a una necesidad básica que es la de brindar sombra y proteger del calor propio de la amazonia. Su configuración interior es monoespacial, es decir no presenta divisiones ni tabiques. Este espacio es austero; una planta rectangular, de aproximadamente 5 x 5m., donde su único vano es la puerta de entrada. Su interior es generalmente utilizado casi exclusivamente para dormir, estando deshabitado la mayor parte del día. (Ver fig. 20)

Adosado inmediatamente a este ambiente cerrado, se encuentra un espacio de transición, el cual está confinado por un techo y los troncos de madera que lo sostienen. Además, se puede encontrar uno o máximo dos muros que sirven de telón para las actividades que ahí se dan, como tomar masato (una bebida fermentada de yuca), conversar o preparar los alimentos. Exento de este volumen principal, se encuentra el espacio abierto de la cocina, el cual es abierto y esta definido únicamente por un techo y los cuatro pilares en las esquinas, que lo sostienen.

Estas viviendas son diseñadas y autoconstruidas por las mismas personas que las habitan, en colaboración, por lo general, de algún amigo o familiar más diestro, siendo un trabajo exclusivo del hombre de la casa. No obstante, en ocasiones, las mujeres ayudan puntualmente con algunos elementos, tales como algunos recubrimientos tejidos. También se ocupan de preparar la comida para quienes realizan las faenas de construcción. Sin embargo, sobre todo en las viviendas de las nuevas tipologías, se ha comenzado a solicitar los servicios de maestros constructores externos a la comunidad.

Del mismo modo, una de las características propias de este tipo de vivienda es la ausencia de mobiliario tal cual lo conocemos; salvo contadas excepciones

Ilustración n° 20. Fotografía de interior de vivienda en la comunidad de Potsoteni. (créditos de imagen al final del documento).

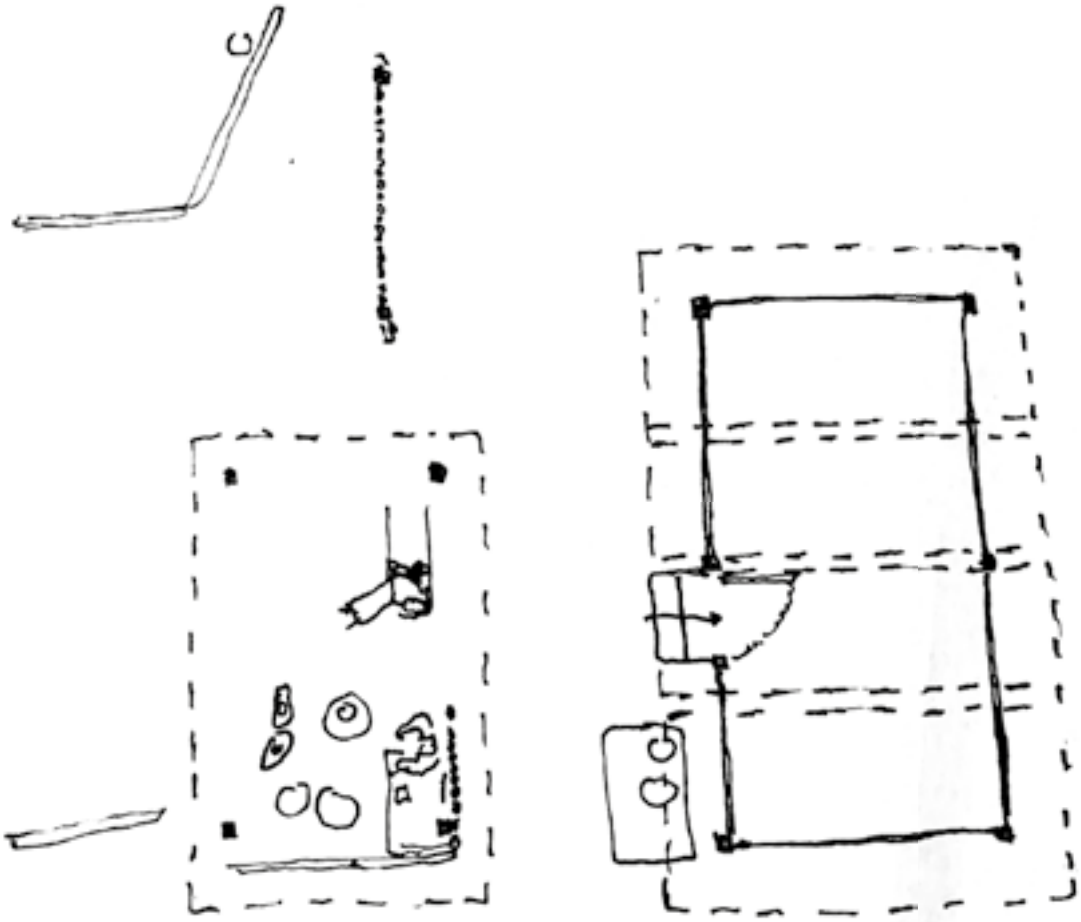


Ilustración n° 21. Plano de vivienda tradicional asháninka en Potsoteni. (créditos de imagen al final del documento).

como algunos taburetes para apoyar objetos, estos son inexistentes. En su lugar se encuentran numerosos *shitatsi* [5] (Ver Fig. 22). Al no depender de muebles para almacenar sus pertenencias, las paredes Asháninkas en Potsoteni están llenas de objetos colgados, desde utensilios para cocinar, hasta vestimentas, cestos o inclusive telares, dando un carácter particular a estos ambientes. (Ver Fig. 23)

Por otro lado, si bien es cierto que no son todas, muchos de los pisos de las viviendas aún son de tierra. No obstante, existe otro gran número de viviendas que se separan de la tierra mediante pequeños pilotes de medio metro aproximadamente, situación que no pasa con las ramadas, ya que éstas siempre están en contacto directo con la tierra.

Si bien estas características corresponden a un tipo de vivienda mas tradicional, las sociedades indígenas como la asháninka están cambiando su manera de construir. Cambios que se ven reflejados en materiales industrializados de construcción, lo cual conlleva distintos procesos y sistemas constructivos, que materializan nuevas formas y estilos de habitar. Formas de construir no tradicionales que requieren la importación de herramientas externas y una mano de obra especializada ajena al lugar.

Dichas mutaciones no se limitan únicamente a aspectos constructivos, sino que por lo contrario se expresan en otros ámbitos de la vida como son el lenguaje, las vestimentas, o la alimentación, por citar algunos ejemplos. Siendo las viviendas una de las tantas aristas donde se visibilizan estos cambios que uniformizan y homogenizan a los asháninkas con una sociedad mas global.

Esto ya que como indica Rotman (2003) desde fines del siglo pasado, se han producido una serie de procesos tanto económicos, politicos, comunicacional y culturales que, trascendiendo a las naciones, y mundializan la cultura, lo que la antropologa argentina denomina globalización. Señalando tambien que las tradiciones mutan, reconstruyéndose y resignificéndose en el tiempo; acotando una condicion selectiva del pasado configurativo y de un presente preconfigurado que resulta de suma utilidad para una definicion e identificacion cultural.

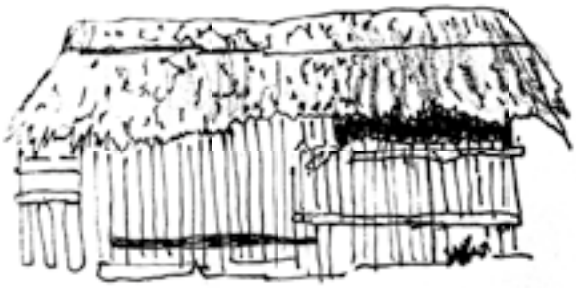
Teniendo así una realidad actual donde los comuneros de Potsoteni no tienen las mismas necesidades de antes, y su forma de vivir, hablar, vestir o construir esta siendo influenciada y absorbida por el fenómeno de la globalización, acarreando esto oportunidades y peligros que se desarrollaran en el siguiente capítulo.

5 *Shitatsi* es una palabra en ashá¬ninka que sirve para denominar a las esterillas hechas en base a fibras vegetales, enrollables y utilizadas como alfombras para sentarse a dor¬mir o trabajar.

Ilustración n° 22. Fotografía de muro de vivienda con objetos adosados. (créditos de imagen al final del documento).

Ilustración n° 23. Fotografía de arquitectura vernácula en Potsateni. (créditos de imagen al final del documento).

2



HIBRIDACIÓN & AUTENTICIDAD EN LA VALORACIÓN DEL PATRIMONIO

Ilustración n° 24. Fotografía de arquitectura con materiales industriales en Potsateni. (créditos de imagen al final del documento).

"las especies que sobreviven no son las especies más fuertes, ni las más inteligentes, sino aquellas que se adaptan mejor a los cambios".

[Charles Robert Darwin, 1987]

En el capítulo anterior entendimos un poco más como es la arquitectura vernácula asháninka, y como es que esta tiene el potencial de ser patrimonial. Es así que en este segundo capítulo abordaremos los temas y los fenómenos asociados, la problemática dentro de esto y la importancia de generar una reflexión crítica patrimonial.

Abordamos el tema basándonos en los valores y atributos de esta arquitectura, que usaremos como insumos en el proyecto, para referirnos al proceso de hibridación que están experimentando y la autenticidad de los mismos. Para finalizar, se hará referencia a la relevancia de tocar estos temas en un caso como el de Potsoteni.

Así, se identifica una problemática de cómo es que la tensión entre la globalización y las tradiciones asháninkas hace que muten su percepción respecto a la forma de habitar en su territorio, generando esto una oportunidad para revisar la cultura constructiva local, de cara al futuro.

Ilustración nº 25. Fotografía técnica tradicional constructiva asháninka. (créditos de imagen al final del documento).

Ilustración nº 26. Fotografía amarre tradicional asháninka. (créditos de imagen al final del documento).

De valores y atributos en un patrimonio

Es así que tenemos una idea más clara de la condición de estas expresiones culturales, con determinadas características, como la mirada propia de las personas que las habitan, y cómo es que tienen un significado para ellos. Estos significados no son necesariamente compartidos por las personas extranjeras a este territorio, incluso no son iguales para todos los habitantes dentro de Potsoteni.

Los significados que la sociedad, comunidades y los individuos le otorgan a objetos u otros bienes, son los que la historiadora chilena Julieta Elizaga (2020) denomina valores, señalando que estos tienen una relación muy antigua con el patrimonio, y por más que en un principio hayan tenido una mirada primordialmente experta, hoy cada vez más se reconocen como múltiples.

"la significación se refiere a los valores y significados que los objetos y colecciones tienen para las personas y comunidades" (Russell y Winkworth, 2009:1)

No obstante, aún cuando se plantea, ampliamente, de que el patrimonio es reconocido y valorado desde distintas perspectivas y miradas, prevalece hoy la valoración en base a criterios universales o estandarizados, donde la mirada externa se sitúa sobre la local, simplificando la realidad; reconociendo tres ámbitos de donde provienen las valoraciones: el local, el científico y el institucional (Ladrón de Guevara y Elizaga, 2009).

Paralelamente, Elizaga nos recuerda que estos valores tienen propiedades como ser contextuales y dinámicos; estar vinculados a los intereses de la comunidad; ser construidos colectivamente; y que se expresan mediante características perceptibles en los bienes culturales, lo cual denomina atributos (Elizaga, 2020)

En la misma línea de pensamiento, Juan Miguel Palma (2013) enuncia que estos valores patrimoniales sirven para determinar estos significados, y que, debido tanto al carácter dinámico como complejo de los procesos sociales actuales, el requerimiento de estos atributos es indispensable para realizar un juicio a estas manifestaciones. Esto a su vez debería impulsar una toma de conciencia y fortalecimiento de una identidad cultural.

Por su lado, la UNESCO (2011) plantea que los atributos, además de ser características o conjuntos de características físicas, pueden ser procesos asociados al bien que influyan en sus cualidades físicas, donde las formas de organización social o las prácticas culturales que han configurado paisajes singulares.

Concluimos así que la relación del patrimonio cultural con sus significados es relevante para su análisis y comprensión. Dicha relación genera valoraciones, que pueden ser múltiples dependiendo de quién sea el observador. Así mismo, para preservar estos valores se necesita saber en qué atributos se expresan, para de esta manera tener una mirada integral del patrimonio, y así garantizar su sostenibilidad.

Colaboradores opuestos, la autenticidad en un proceso de hibridación

Autenticidad e hibridación son conceptos que pueden sonar antagónicos, e incluso excluyentes, a primera vista, ya que al primero se le relaciona con un origen estático y al segundo con una mezcla entre dos o mas cosas. No obstante, en las siguientes líneas se buscará explicar el porqué de la necesidad de sus usos en un trabajo patrimonial en Potsoteni, y cómo ambos juntos pueden colaborar en validar un patrimonio ante una comunidad, así como frente a sujetos foráneos a ella.

Comenzamos diciendo que ambos son conceptos lejanos, que provienen de otras disciplinas y han mutado su significado. Es así que desde la década de los noventa del siglo pasado, cobran un notorio y protagónico cambio dentro de las ciencias sociales, ya que como indica Canclini (2003) hibridación ha sido de esos términos detonantes que crea nuevas nociones en los estudios culturales. Mientras que en el caso de la autenticidad, esto se corrobora con la presencia de las cartas de Nara (1994) y Brasilia (1995). Como resultado, habrá una evidente proliferación de ambos términos en distintas investigaciones.

Ilustración n° 27. Fotografía de Carta de Nara, en 1994. (créditos de imagen al final del documento).

La resolución de incluir hibridación dentro de esta investigación, en consideración de ser también un término ambiguo y con tabúes, es que resulta óptimo para referirnos al fenómeno por el que atraviesa la arquitectura vernácula en el caso de estudio. Esto debido a su carácter dúctil frente a términos como sincretismo, fusión o mestizaje, ayudando así a determinar las causas y formas de los cambios que se vienen dando en el patrimonio en cuestión.

Ilustración nº 28. Fotografía de vivienda asháninka híbrida. (créditos de imagen al final del documento).

Hibridación, más que un hecho un proceso

Para hablar del concepto hibridación, hoy en día resulta indispensable hacer referencia al trabajo hecho por el antropólogo argentino Néstor García Canclini, quien en su libro "Culturas Híbridas" (1990), hace referencia al concepto y su relación con la modernidad en un contexto como el latinoamericano. Aquí, se muestra como el autor busca romper con la idea de una polaridad dualista entre un centro y una periferia, o el desarrollo y subdesarrollo, para mostrar a la hibridación como una mezcla de varios actores.

Del mismo modo, al referirnos al término hibridación, es necesario entender que este es heterogéneo, y, por ende, simplificar el fenómeno entre tradicional y moderno resulta insostenible, ya que si bien estamos en un momento donde la economía transnacional y la cultura nos vuelven contemporáneos, siguen existiendo tradiciones nacionales (García Canclini,1989).

"Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericanas y andinas), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales"
(García Canclini,1989, p. 71)

Otro punto importante al momento de abordar la hibridación es que estos procesos no están concluidos, ni se habla de totalidades conformadas. Por lo contrario, están vivos y son continuos, por lo que se hace más adecuado hablar de "procesos de hibridación" (García Canclini, 1990). Y en concordancia con ello, la importancia de verlos de esta manera no es en relación al resultado final, sino por lo contrario, en entender qué es lo que se mezcla, que es lo que se deja fuera y los motivos de esta exclusión (García Canclini, 2003).

Así, al ser un proceso más que un estado concluido, deducimos que de este se puede salir como entrar. Por ello el tema no se limita solo a cambios culturales, sino a una modernización desigual, ya que los procesos de hibridación son la forma como los miembros de las comunidades se sitúan en la heterogeneidad, y entenderlas como las maneras en que las comunidades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y desarrollo (García Canclini, 2003).

Complementando esta idea, Sergio A. Sandoval (2003) agrega que la hibridación es un proceso de resimbolización del capital cultural heredado, pero que ahora cuenta con nuevas condiciones materiales, desarrollando nuevas y variadas combinaciones simbólicas; esto como una manera de resolver conflictos de índole social, cultural o económico. Dicho de otro modo, el autor ve a la hibridación como la mediación del conflicto de fuerzas sociales mediante la resimbolización.
En esta línea utilitaria y mediadora del concepto, Canclini el mismo año expone que podemos decir que este armoniza el mundo, en el sentido de que evita conflictos entre distintas culturas o naciones y es la forma de lidiar con las diferencias entre ellas, evitando conflictos de manera democrática. Pasando de una interculturalidad a una multiculturalidad; prefiriendo estar más que en un estado de guerra, en uno de hibridación (García Canclini, 2003)
Entendemos así que hibridación son esos procesos culturales donde dos o más prácticas, separadas entre si, se combinan generando nuevas estructuras, objetos o prácticas, lidiando con sus diferencias y resimbolizando su cultura según las necesidades actuales.

Ilustración n° 29. Fotografía de Nestor García Canclini. (créditos de imagen al final del documento).

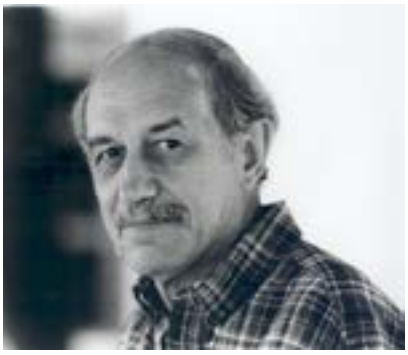


Ilustración n° 30. Fotografía de familia asháninka con distintas vestimentas. (créditos de imagen al final del documento).

Autenticidad, la necesidad de un relato

Ahora bien, para empezar a referirnos a la autenticidad podemos remontarnos a sus orígenes griegos, donde su significado era el de “no hay otro” o “sí mismo”. Desde este origen, el término ha sido de interés de personajes como John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc, o Camilo Boito, con un debate siempre desde un lugar: Europa. Tener en cuenta esto es importante, ya que se busca darle la vuelta a esta forma de usar este concepto y abordarlo desde una discusión contemporánea y abierta a nuevas miradas.

En este sentido, Javier Rivera (2015), arquitecto español, indica que la autenticidad puede medirse respecto a diferentes parámetros dentro de un mismo objeto, como por ejemplo autenticidad histórica, autenticidad estilística, autenticidad funcional o autenticidad contextual.

Cobra especial importancia de este modo la Carta de Nara y Brasilia, exclusivas para este concepto, y donde se expresa que la autenticidad está en referencia a ciertos valores que se buscan mantener. Por ello, según los conocimientos y valores que contenga el patrimonio en cuestión, se podrá fundar su autenticidad, recalcando en la carta brasilera que siempre debe examinarse según la época y el entorno sociocultural.

Pero, si queremos referirnos a la discusión de este concepto en tiempos más recientes, nos podemos referir a la carta de Nara +20 (2014), donde se aborda frontalmente el tema de la globalización y nuevas tecnologías respecto al patrimonio, y su relación con la autenticidad, resaltando en su segundo acápite la necesidad de revisiones periódicas, debido a que los valores están en una continua evolución. Del mismo modo, en el siguiente punto, Nara +20 enuncia la necesidad de dar lugar en la discusión a los distintos actores interesados en el respectivo patrimonio, incluso así no se llegue a un consenso entre ellos respecto a su uso o tratamiento.

En el mismo documento, se le define como una cualidad que, dependiendo de cada cultura, es asociada a un lugar práctica u objeto patrimonial que transmite valor cultural, siendo reconocida como una expresión significativa de una tradición cultural en evolución; y/o suscita en un grupo de personas la relevancia social y emocional de la identidad común. En este sentido, el investigador chileno José de Nordenflycht (2005) se refiere a lo auténtico como algo lejano a una verdad original, sino más bien como una necesidad de un pueblo de construir un relato verosímil y legitimador, que al igual que la historia, se puede domesticar para encontrar una democracia de la memoria, otorgándole así un rol más funcional y utilitario al termino.

Complementando las ideas de buscar la autenticidad en los atributos, y al igual que Nordenflycht quien manifiesta la autenticidad como una herramienta de validación, el español Javier Pérez Gil (2016) define auténtico como la capacidad de un atributo de expresar un valor de manera creíble, pudiendo ser esto corroborado a partir de fuentes de información que abordan tanto las dimensiones tangibles, como la materialidad y la forma, e intangibles, como es la relación del bien con el entorno, por mencionar algunos ejemplos.

Ilustración nº 31. Diagrama de distintos atributos donde se puede medir la autenticidad. (créditos de imagen al final del documento).

Tanto lo enunciado por Rivera, las cartas de Nara y Nara+20, como el mismo Pérez Gil, apoyan más una mirada constructivista del concepto por su cualidad de ser mutable y no estática. Esto, en términos de Sansón Rosas y Fusté-Forné (2018), se relativiza aún más, atribuyéndole a lo patrimonial —material e inmaterial— múltiples capas, donde la autenticidad depende de quién es el observador.

Por ello, para buscar una definición propia que englobe estos puntos, se entiende por autenticidad la relación libre —y nunca cohesionada— entre atributos y valores de un objeto. Donde la idea de congruencia e integridad de estas relaciones debe juzgarse siempre desde los parámetros de la sociedad diseñadora, productora y usuaria del objeto en cuestión. Se entiende entonces, que este relato validador es un estado, que puede mutar y debe ser revisado periódicamente.

Ya definidos los conceptos de hibridación y autenticidad, se intentará mostrar cómo es que funcionan juntos y sus puntos de coincidencia, en los que se que se incluye que ambos sean conceptos en los que se puede "entrar y salir", pero sobre todo que ambos tienen un carácter explicativo y legitimador, como se menciono anteriormente con Canclini en el 2003 y de Nordenflycht dos años después respectivamente; uno es la forma de integrarse y lidiar con la heterogeneidad, y con el otro buscan validar un patrimonio, demostrando su congruencia en su discurso. Bajo estas concepciones, ambos términos pueden ser trabajados juntos, en búsqueda de una dialéctica útil, elocuente y consecuente entre el objeto con su discurso.

Ilustración n° 32. Planimetria con distintas materialidades de las viviendas de Potsoteni. (créditos de imagen al final del documento).

La relevancia de una nueva mirada a un viejo fenomeno

Hablar de autenticidad siempre ha sido recurrente en el campo de los estudios patrimoniales, siendo prueba de ello que el tema haya sido abordado en la mayoría de cartas de la UNESCO. No obstante, recientemente se ha dejado de abordar únicamente de manera unidireccional y eurocéntrica. Es desde 1994, en Nara Japón, y un año más tarde desde Brasilia, que el término empieza a expandirse y revisarse con aproximaciones desde distintas culturas como las colonizadas. Pero es sobre todo importante ver que tiene un abordaje actual y vigente -propio del siglo XXI, representado en la carta de Nara +20[6] . Complementariamente a esto Javier Rivera acota:

"La comprensión de la autenticidad desempeña un papel fundamental en todos los estudios científicos del patrimonio cultural, en los planes de restauración y preservación del mismo, así como en los procedimientos de inscripción utilizados por la Convención del Patrimonio Mundial y en otros inventarios de patrimonios culturales".
(2015, p. 28)

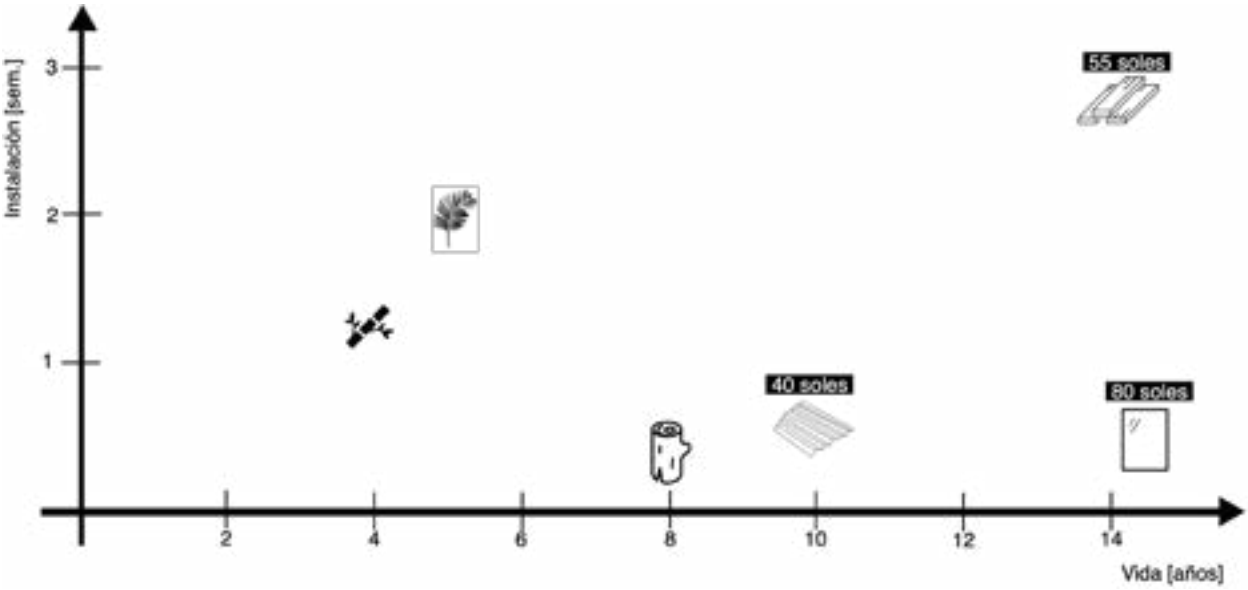
Es así que utilizar un concepto como autenticidad en los procesos de cambio del patrimonio vernáculo resulta de relevancia para los estudios patrimoniales, ya que ha sido poco atendido a diferencias de otros tipos de patrimonio. Además, gatillar una reflexión frente a un tema que es muy difícil de cuestionarse desde adentro hace de este tema fundamental en un proyecto en la sociedad Asháninka.

Del mismo modo, centrar los esfuerzos en los procesos, más que en el resultado material tangible, va acorde con las tendencias de la disciplina respecto a comunidades indígenas, las cuales están vivas y en constante cambio.

Asimismo, toma relevancia el atender el caso específico de la arquitectura asháninka, de por sí poco estudiada, no desde una mirada arquitectónica o sociológica, sino desde un campo no abordado, el del patrimonio. Lo cual significa que se considerará no solo el objeto material de la casa o la organización social de los individuos, sino que se centrará en la relación de los asháninkas con estas expresiones culturales y la valoración que tienen de ellas.

6 Documento UNESCO donde se acota como un término que debe ser revisado periódicamente por su carácter cambiante, como la necesidad de metodologías periódicas para evaluar este aspecto.

Ilustración n° 33. Diagrama de costos y tiempo de vida de materiales. (créditos de imagen al final del documento).



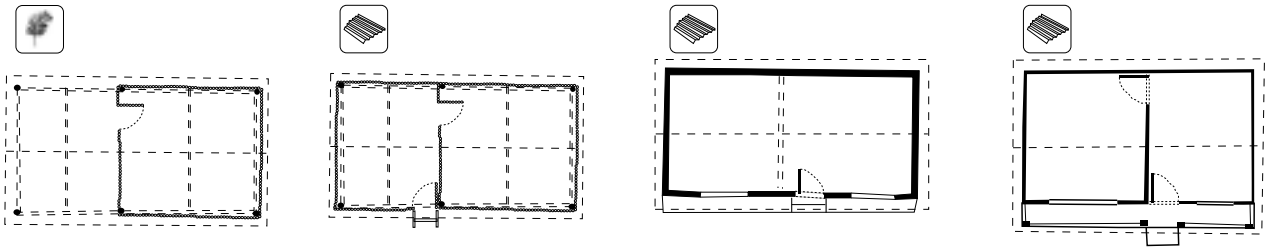


Ilustración n° 34. Diagrama de proceso de hibridación de las viviendas asháninkas. (créditos de imagen al final del documento).

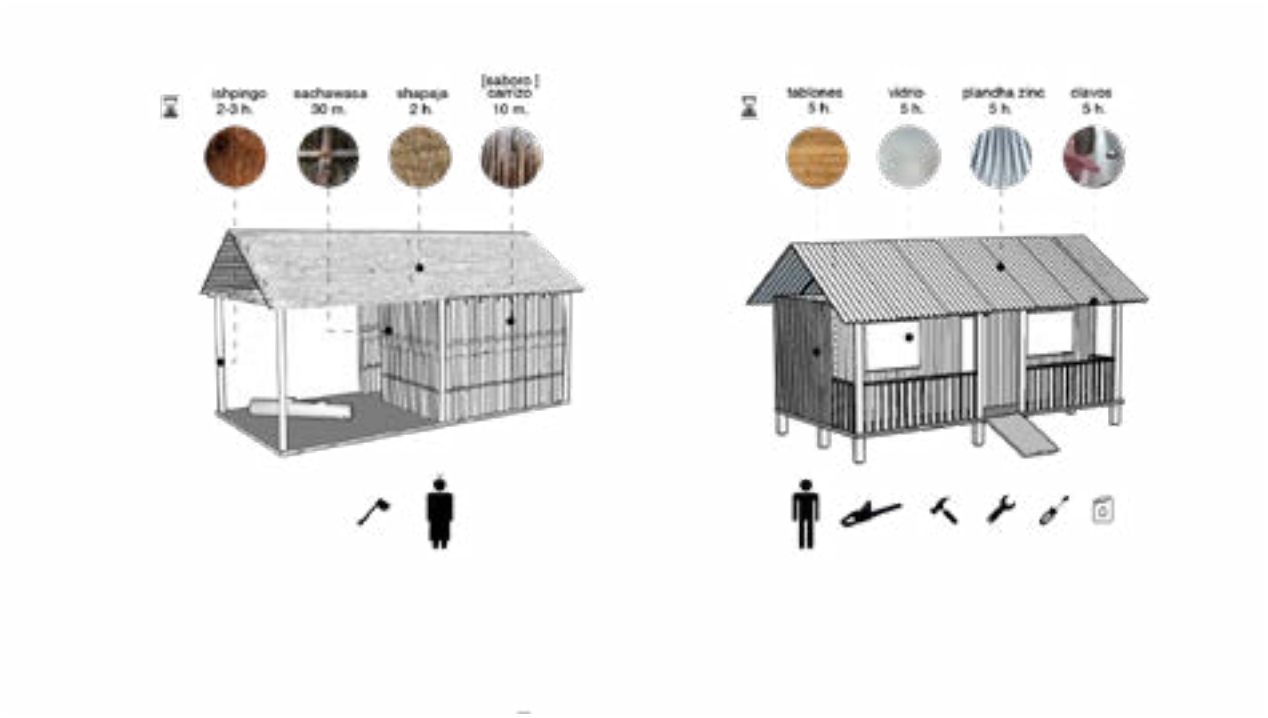


Ilustración n° 35. Diagrama de yuxtaposición entre viviendas tradicionales e híbridas. (créditos de imagen al final del documento).

Ilustración nº 36. Fotografía de vivienda híbrida construida con materiales industriales . (créditos de imagen al final del documento).

Es contingente mencionar que las mutaciones y cambios en la forma de habitar asháninka vienen ocurriendo desde hace tiempo. Ya sea desde que empezaron a comercializar con otros pueblos originarios amazónicos, con los Incas en un período prehispánico, o desde la entrada de las órdenes cristianas; la influencia exterior ha estado presente (Vigil, 2018). No obstante, mediante el análisis de la planimetría levantada en el trabajo de campo en el 2017, se puede apreciar tanto la fuerza e impacto de la globalización, como la velocidad con la que se están dando los cambios hoy en día de manera. (Ver fig. 32)

Parte de estas mutaciones se hace tangible en las viviendas, que al cambiar sus atributos cambian también los valores correspondientes a ellos. Estos valores mutan, se potencian o aparecen nuevos, pudiendo poner en peligro otros. Ya sea por un cambio formal o de materialidad, la vivienda asháninka está en medio de un proceso de hibridación que necesita ser revisado, y será atendido en el presente trabajo. (Ver fig. 34 y fig.35)

Por otro lado, se debe tener en cuenta que el conocimiento constructivo asháninka se transmite de manera atávica – oralmente de boca a boca – y no cuenta con un registro físico, como un documento audiovisual, escrito o testimonio alguno que den cuenta de estos saberes. Sumado a que la cantidad de maestros constructores capaces de enseñar las técnicas constructivas son cada vez menos, y teniendo en cuenta que solo el 1% de la población asháninka supera los 65 años de edad según el censo del 2017, podemos decir que las personas dueñas de un conocimiento ancestral son cada vez menos, y por ende estos saberes corren el peligro de desaparecer, al igual que han desaparecido tantos saberes constructivos relacionados a materiales y construcciones vernáculas.

Es de este modo que tanto los temas como el caso se conjugan en la siguiente pregunta:

¿Como entender autenticidad en la hibridación de la arquitectura vernácula el contexto actual?

3

UNA METODOLOGIA: MAQUETAS COMO RESPUESTA

Ilustración nº 37. Composición digital de imagen objetivo del proyecto Pancotsi . (créditos de imagen al final del documento).

"La arquitectura moderna no significa el uso de nuevos materiales, sino utilizar los existentes en una forma más humana"

[Alvar Aalto]

Pancotsi

Pancotsi es el nombre del proyecto de colaboración entre constructores asháninkas del río Ene y profesionales externos a la comunidad, con el fin de crear un espacio para la transmisión y difusión de su cultura constructiva. Este nace desde y para los asháninkas, siendo pensado y desarrollado por ellos mismos, desde el primer momento. Así, se plantea elaborar una metodología aplicada para la identificación y transmisión de las técnicas y procesos constructivos propios, que son —o tienen el potencial— de considerarse patrimonio.

La metodología será diseñada conjuntamente entre maestros constructores, tanto tradicionales como híbridos, un equipo de profesionales externos, y comuneros interesados. Esto con el fin de poder transmitir conocimientos constructivos asháninkas sin limitarse a lo tradicional, sino respondiendo a las nuevas necesidades e incorporando los nuevos modos de habitar.

Así se espera brindar una plataforma para proponer un fortalecimiento de los aspectos vernáculos en el proceso de hibridación que ya se viene desarrollando, y se seguirán dando, pero reflexionando sobre ello de una manera crítica. Esto, sin poner en riesgo los valores patrimoniales de la forma de habitar y construir que tiene su arquitectura vernácula.

Del mismo modo, y para complementar esta transmisión, se refuerza el proyecto con una serie de subproductos – tales como un registro audiovisual y un manual de técnicas y procesos constructivos, eventos, y una edificación para albergar las distintas actividades – que sirvan para cumplir los objetivos. Debido a la extensión de cuatro años que tiene Pancotsi, es pertinente la presencia de microproyectos que generen expectativas, delimiten etapas y mantengan el interés de los comuneros de Potsoteni.

Ilustración nº 38. Mapa de actores del proyecto Pancotsi. (créditos de imagen al final del documento).

Objetivos

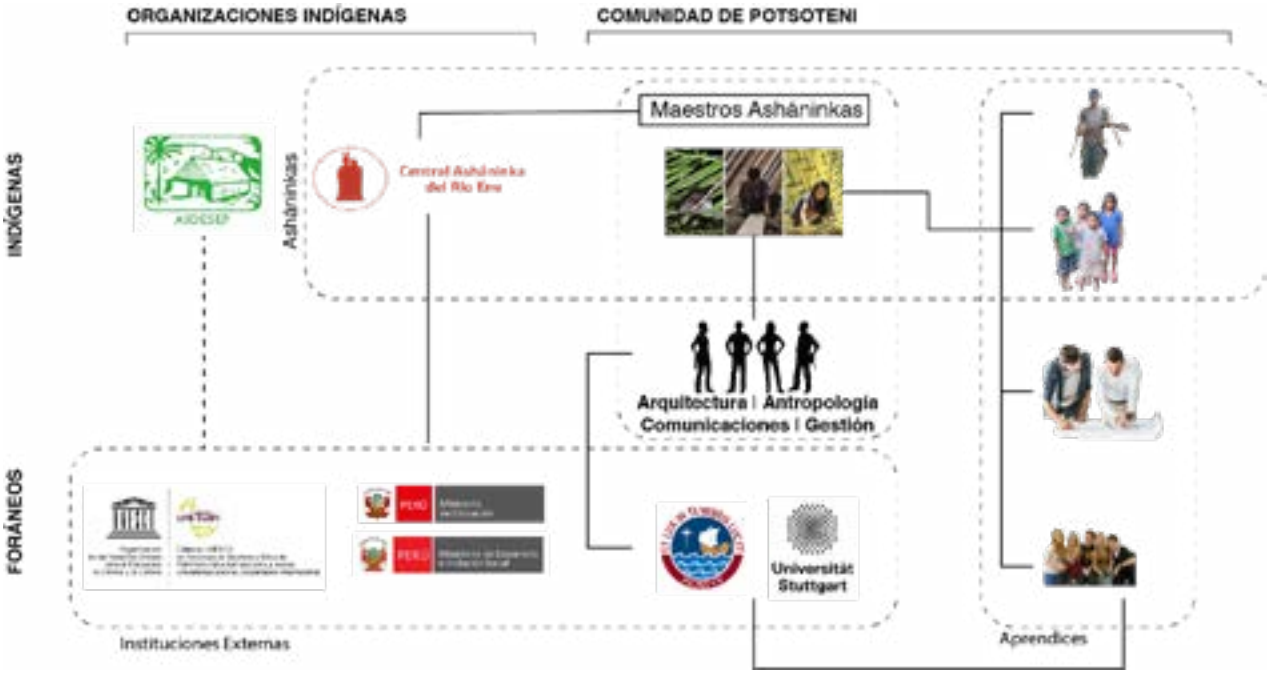
El objetivo general de la propuesta para Pancotsi es contribuir en el fortalecimiento de la identidad en las comunidades Asháninkas a través de la revaloración de sus procesos y técnicas constructivas.

Del mismo modo, busca en específico:

1.- Identificar y registrar los procesos y técnicas constructivas más características del pueblo Asháninka, para poder facilitar la manera más óptima de su transmisión.

2.- Contribuir en afianzar el y autoreconocimiento de los cultores claves del saber constructivo, para que los conocimientos propios y únicos de los asháninkas puedan seguir transmitiéndose.

3.- Apoyar a la difusión de la cultura constructiva Asháninka para incentivar la validación por parte de personas no indígenas, mientras se genera un motor económico para las comunidades.



Un proyecto desde y para los asháninkas

Los actores claves y socios estratégicos de Pancotsi se pueden dividir principalmente en dos grandes grupos: los indígenas asháninkas como protagonistas principales de este proyecto, y los actores foráneos a la cultura y al territorio. Del mismo modo, dentro de esta división existen subgrupos necesarios para el desarrollo de la metodología. (Ver Fig. 38)

El primer grupo, los Asháninkas, se puede subdividir en tres, partiendo con las organizaciones como AIDESEP[7] y la CARE. La primera es socia estratégica para tener la posibilidad abierta de replicar el proyecto en otras comunidades indígenas distintas a las Asháninka. Por su parte, la Central Asháninka del Río Ene, con sus siglas CARE, es la organización política indígena de las comunidades ubicadas en los valles del río Ene hacia el exterior. Sin su autorización y ayuda resulta imposible poder actuar, e incluso acceder a las comunidades Asháninkas de esta zona del VRAEM[8] .

La CARE desempeña un rol fundamental desde el inicio, ya que ellos no solo facilitaran en el acceso y logística del equipo profesional que trabaje en Potsoteni, sino que además ayudará en la identificación y presentación de los maestros constructores con los personajes externos a la comunidad.

Otros protagonistas son los maestros constructores, los cuales serán sugeridos por la CARE, siendo los encargados de identificar y transmitir los conocimientos constructivos tradicionales. Dentro de este grupo cabe recalcar que no solo se buscaran portadores de los conocimientos tradicionales, ya que acá también se incluirá a los maestros constructores híbridos que manejen materiales industriales, los cuales no son muchos, pero su número va en aumento cada día por el interés de las nuevas generaciones de tener un oficio útil que les pueda servir para ganarse la vida.

Además, se sugerirá la participación de las tejedoras de shitatsi o petates, técnica que pudiera incluirse dentro de las arquitecturas, como se menciono anteriormente. Se recalca aquí, que la elección de estos actores debe contemplar su interés en participar en el proyecto, para así garantizar un compromiso en la culminación y éxito de las distintas etapas de Pancotsi.

Cerrando este primer grupo, están las personas a quienes se les transmitirá estos conocimientos, como los niños en etapa escolar, quienes en periodos claves del año escolar podrán ser beneficiarios directos de la metodología creada. Del mismo modo, se podrán incorporar los jóvenes interesados en el oficio de la construcción con el fin de ser futuros constructores Asháninkas registrados, o simplemente para poder construir sus propias viviendas.

Dentro del grupo externo a la comunidad, se tendrá primero a las instituciones, encontrándose en este subgrupo a la UNESCO, quien mediante su programa de cátedras[9] aportará los lineamientos para la creación de la metodología a plantear, así como el respaldo institucional para las universidades participantes. De este modo, en este nivel, también participan los ministerios estatales de Educa-

Ilustración n° 39. Composición digital de actividades del proyecto Pancotsi. (créditos de imagen al final del documento).

7 AIDESEP son las siglas de la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana, organización vocera de los pueblos indígenas de la Amazonía del Perú, que trabaja por la defensa y el respeto de sus derechos colectivos a través de acciones para exponer sus problemáticas y presentar sus propuestas alternativas de desarrollo, según su cosmovisión y estilo de vida.

8 VRAEM es la abreviatura por la que se conoce a los valles de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro. Este territorio alberga actividad terrorista y de narcotráfico.

ción y Desarrollo e Inclusión Social, quienes bajo los programas de DIGEIBIR[10] y Saberes Productivos[11] se alinean con los objetivos de Pancotsi, y aportan con su experiencia y recursos en la realización del proyecto. Tanto la cátedra UNESCO, como los programas ministeriales circunscriben un orden, delimitan y contribuyen en experiencias pasadas para las distintas etapas de Pancotsi.

Complementando a las instituciones externas, están las universidades interesadas en esta propuesta. Ellas serían las encargadas de colocar al responsable frente a la UNESCO, así como el grupo profesional —de cuatro integrantes— correspondiente a las disciplinas de arquitectura, antropología, gestión y comunicaciones. Este equipo tendrá la labor de moderar la preparación de la metodología en la primera fase, para luego cumplir el rol de asesores en las siguientes etapas.

Finalmente, están los estudiantes y profesionales interesados en adquirir estos conocimientos, los cuales serán pieza vital al resultar embajadores de este saber, promoviendo tanto su valoración hacia el exterior, como contribuyendo con la financiación del proyecto, ya que retribuyen por los conocimientos que se les imparta, reconociendo la autoría de estos saberes a los Asháninkas.

Ciclos y etapas de una metodología

Con el fin de mantener la expectativa y motivación de las comunidades, el proyecto busca valerse de sus subproductos para tener resultados desde los primeros momentos. Así, se espera que la repercusión que tenga Pancotsi se exprese en distintos ámbitos. Medioambientalmente, pretende generar una conciencia en cuanto a la utilización de materiales propios de la zona y el ahorro energético en el traslado de materiales ajenos al lugar. Por el lado social, se anhela que el proyecto sirva para fortalecer la identidad asháninka, valorando un conocimiento propio de la comunidad.

Del mismo modo, este proyecto espera tener resultados económicos antes de su primer año, siendo cada una de sus partes planteada con un fin específico. Si bien su modelo es autosostenible, este requiere de una primera inversión. De modo que se anhela que, al concluir el primer ciclo, se pueda tener un excedente económico que pueda servir para elevar la calidad de vida de las comunidades Asháninkas coordinadas por la CARE.

Todo beneficio económico, fuera de subvencionar los gastos operativos como honorarios o fabricación de insumos, será destinado a la CARE, así como la autoría total del conocimiento que se distribuya, será reconocida al pueblo Asháninka.

9 Cátedra UNESCO es una iniciativa que busca avanzar y mejorar el desarrollo de la investigación, capacitación y programas de desarrollo de la educación superior por medio de la construcción de redes universitarias y del fomento a la cooperación inter universitaria por medio de la transferencia del conocimiento a través de las fronteras.

10 DIGEBIR es un programa del Ministerio de Educación del Perú, el cual cumple la labor de coordinación con los pueblos indígenas sobre la educación intercultural, bilingüe y rural. Esta Dirección General se encarga de evaluar y acreditar a los maestros en cuanto a su manejo de su lengua originaria para garantizar una educación bilingüe de calidad.

11 Saberes productivos es una intervención del programa nacional de asistencia solidaria Pensión 65, del Ministerio de Desarrollo e Inclusión social del Perú. Que tiene entre sus objetivos el promover la recuperación y sistematización de saberes locales identificados, así como la apropiación colectiva de los saberes locales, de los cuales las personas adultas mayores son depositarias. Dentro de sus estrategias transversales tiene el fortalecimiento de actores estratégicos a nivel local, y la revitalización de lenguas originarias; mientras que en sus enfoques transversales busca la igualdad de género, interculturalidad e intergeneracionalidad- estrategias y enfoques alineados con Pancotsi.

Ilustración n° 40. Esquema de los cuatro ciclos del proyecto Pancotsi. (créditos de imagen al final del documento).

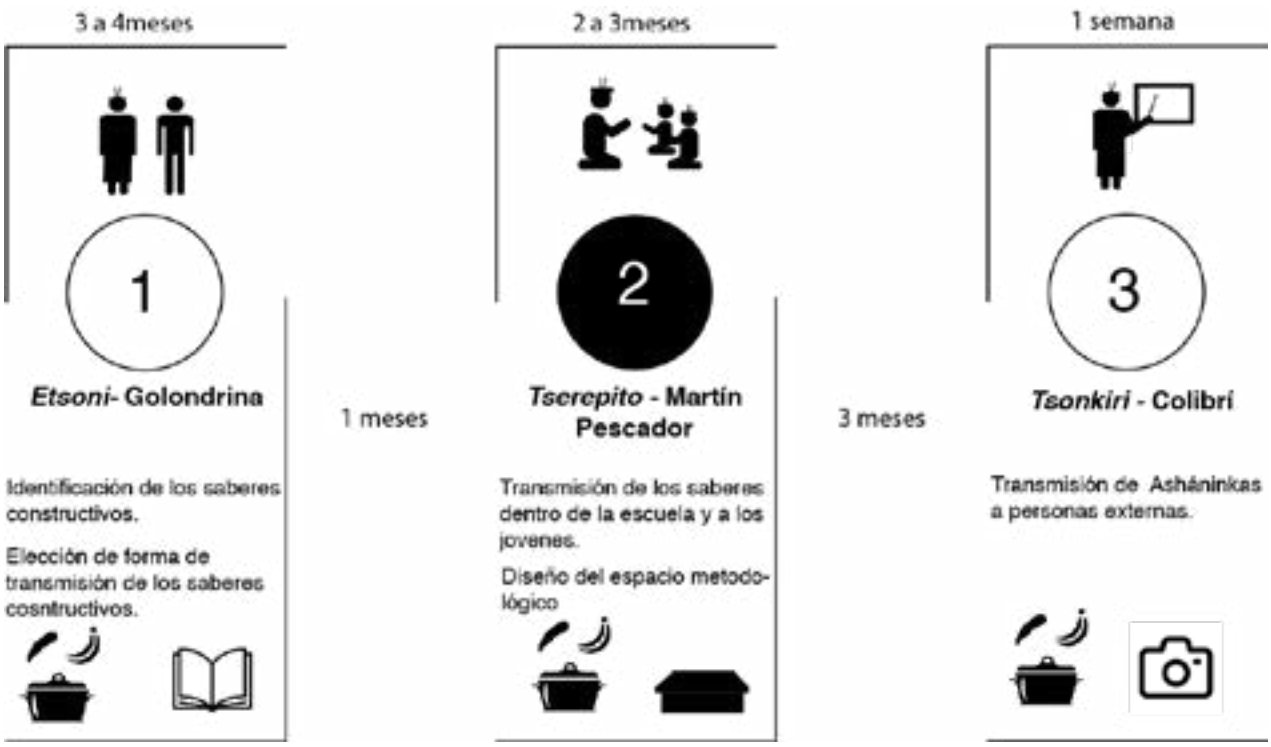


Ilustración n° 41. Esquema de las distintas etapas del proyecto Pancotsi. (créditos de imagen al final del documento).

Pancotsi estaría circunscrito dentro del plan de cátedras UNESCO, por lo que cuenta con un tiempo determinado de cuatro años para realizarse. Es así que se parte por plantear ciclos anuales, correspondientes a cuatro comunidades específicas dentro del VRAEM. (Ver fig. 40) Cada uno de estos ciclos se subdividen en tres etapas y cuentan con sus propios subproductos. De esta manera, cada una de las etapas tendrá actores y actividades diferenciadas, con una duración y metas específicas. Lo cual se explica en el siguiente esquema:

Cada una de las tres etapas de los ciclos están bautizadas con nombres de animales que, según la clasificación Asháninka que enuncia Rojas Zolezzi, representan a divinidades que son donadores de alimento. Estos son el Etsoni o Golondrina, Tsetepito o Martín pescador, y el Tsonkiri o Colibrí (Rojas, 2003). Sumado a esto, cada ciclo contará con los siguientes subproductos: un manual de técnicas y procesos constructivos, un material audiovisual, dos exposiciones de los productos generados durante la creación y aplicación de la metodología, y una arquitectura que albergue estas actividades. (Ver fig. 41)

Cabe resaltar que previo al inicio de cada ciclo habrá una etapa de coordinación y preparación por parte del responsable del equipo de profesionales con la CARE, donde se seleccionará la comunidad donde intervenir. Ahí, con ayuda de la asociación Asháninka, se identificará a los maestros constructores con los cuales se trabajará, quienes serán remunerados, por lo que se hará un compromiso tomando en cuenta su motivación; considerando sus capacidades, límites, y estado de salud.

En esta fase previa también se seleccionará el espacio idóneo dentro de la comunidad para el desarrollo de las actividades, así como la adquisición de los materiales necesarios para ellas, considerando las condiciones climáticas que determinan los tiempos de acceso en este territorio; siendo meses difíciles desde fines de diciembre hasta los últimos días de febrero, por la creciente de los ríos y lluvias.

Ilustración n° 42. Composicion digital de imagen objetivo de Etsoni . (créditos de imagen al final del documento).

Etsoni [golondrina]
Así, la primera etapa es Etsoni, la cual contará con la participación de los profesionales de arquitectura, antropología y comunicación audiovisual por parte de los externos. Sumados a ellos, se tendrá a un representante de la CARE y a los maestros constructores, precisando que las actividades de esta etapa estarán abiertas al resto de la comunidad. En este periodo de creación se desarrollarán dos tipos de actividades: la de identificación de los saberes constructivos y el diseño de la metodología para la transmisión de los mismos.

Para la identificación de los saberes constructivos cada sesión se centrará en uno de los atributos que figuran en la lista de ICOMOS 2010. Estos son forma y diseño, materiales y sustancia, uso y función, tradiciones y técnicas, localización y entorno, lengua y otras formas de patrimonio inmaterial, espíritu y sensibilidad. Así, serán en principio catorce sesiones, dos por cada atributo, abriendo la posibilidad de que se propongan o aparezcan nuevos atributos de parte de la comunidad. Esto siendo consiente de lo generalizadora y restrictiva que puede llegar a ser un listado de una organización como ICOMOS, pero utilizándola como punto de partida.

Estas sesiones estarán distribuidas en tres meses, con una duración de máximo dos horas por sesión. El tiempo establecido se determina en base tanto al estudio de referentes, recomendaciones de expertos y experiencias previas en trabajos con comunidades Asháninkas.

El momento y día de la semana se decidirá en conjunto, teniendo en cuenta la disponibilidad de los maestros. Donde en cada sesión se buscará, a través del atributo de turno, identificar tanto los valores expresados y potencialmente reconocidos, como los saberes vinculados a este. Para ello se valdrá de una maqueta colectiva, herramienta, que se busca logre hacer dialogar a los diferentes actores de manera equitativa y sin necesidad de un esfuerzo de abstracción complejo.

Basándonos en el plan de Saberes Productivos del MIDIS, se propone iniciar la sesión saludando y presentando a los Asháninkas con los visitantes, por parte del representante de la CARE, enunciando claramente los objetivos que se esperan obtener en la reunión. Luego, mediante la exposición de preguntas guías se buscará presentar uno de los atributos y plasmarlo en la maqueta de manera conjunta. La elaboración de la misma se realizará por parte de los maestros constructores, asháninkas presentes, y el profesional de la arquitectura. En paralelo, la persona proveniente de la antropología, guiará la sesión y tomará notas de los acontecimientos de esta, mientras que el comunicador audiovisual registrará la misma.

Escala, forma y materia de estas maquetas dependerán del atributo a tratar en la sesión, estos no buscarán a priori ser una mímesis de la realidad o una representación a escala de la arquitectura vernácula asháninka. Por lo contrario, su escala y forma se definirá de manera conjunta entre los participantes de la sesión, contando tanto con materiales naturales del bosque (hojas de palma, ramas, shapaja) como con materiales industriales (cartulinas, pegamento, pintura) para su elaboración. De este modo, las posibilidades de contar con resultados más abstractos y no pre concebidos será mayor.

Respecto a la justificación del uso de la maqueta comunitaria como herramienta principal en las dinámicas, se puede extraer de la experiencia de Giacomo Rambaldi y Jasmin Callosa-Tarr (2002), que estas son un excelente medio de comunicación, donde la exigencia de abstracción es mínima (Ver fig.44). Del mismo modo, ya que uno de los objetivos de Pancotsi es el registrar los saberes

Ilustración n° 43. Fotografía de dinámica referente de construcción de maqueta con materiales vernáculos. (créditos de imagen al final del documento).

Ilustración n° 44. Fotografía de dinámica referente de construcción de maqueta colectiva. (créditos de imagen al final del documento).

Ilustración n° 45. Fotografía de dinámica referente del proyecto del MIDIS. (créditos de imagen al final del documento).

constructivos Asháninkas, esta herramienta por si misma es un excelente objeto de almacenamiento de información, equitativo y abierto para quien lo observa.

Desde el sentido de ser un objeto material, su construcción supera la barrera idiomática, estimula el sentido de propiedad intelectual y se adapta a una forma de aprender en base a experiencias sensoriales en lugar de conceptos abstractos (Rambaldi y Callosa-Tarr,2002), acorde con la forma de transmisión Asháninka. Y ya que lo que se buscará detectar son los significados y valoraciones de distintos actores, su cualidad democrática en cuanto a su condición de herramienta de comunicación interpersonal para la negociación la hacen idónea.

Finalmente, se tomarán acuerdos respecto a la autenticidad en la relación de los valores y saberes encontrados con el atributo de turno, para luego despedirse fijando la fecha y tema del siguiente encuentro. Concluida la reunión se llenará una ficha por escrito con las conclusiones de la sesión y los participantes de esta, teniendo en cuenta que tanto el registro audiovisual como escrito debe ser de carácter testimonial, con el fin de evitar la práctica de vicariato. Cabe acotar que más importante que el resultado mismo de la maqueta, el valor está en las discusiones generadas alrededor de la hibridación y autenticidad de la relación de los valores y atributos abordados.

Una vez que finalicen las sesiones de identificación se llevará a cabo el primer subproducto: la exposición de las maquetas. Este se dará en un lugar estratégico de la comunidad, que en el caso de Potsoteni puede ser el centro comunal. Si bien la exposición estará ahí durante semanas, esta tendrá un evento de inauguración con presencia de los participantes, autoridades comunales y externas. Además, para garantizar su trascendencia local, se publicará en la radio local y tendrá afiches que complementen el contenido. En esta fecha se podrá disfrutar de prácticas gastronómicas como la del masato y un refrigerio.

De este modo, finalizando el primer bimestre se podrán mostrar ya resultados que motiven, marcando la culminación de una fase y dando inicio a la etapa de diseño de transmisión. Estas sesiones serán similares a las anteriores en cuanto a sus actores y duración. Su estructura partirá nuevamente con un saludo y presentación de los participantes y los objetivos, para pasar a discutir y formular la forma de transmitir los saberes determinados en la etapa anterior.

Ya que Pancotsi tiene dentro de sus objetivos enaltecer el rol e importancia de los maestros constructores dentro de la comunidad, y el programa Saberes Productivo está alineado con esto, se considerará poner énfasis en la validación de los portadores de estos saberes, recalcando cómo es que estos maestros adquirieron estos saberes y para que les ha servido. El uso de las maquetas previamente construidas tendrá un papel fundamental en estas sesiones, por ser depósitos de almacenamiento de información y análisis al mismo tiempo. Las sesiones al igual que sus predecesoras también contarán con un registro audiovisual y una ficha de registro escrita.

Como se mencionó anteriormente, la cultura constructiva Asháninka se transmite de manera atávica, por lo que estos conocimientos hoy no cuentan con un registro físico. Por ello, Etsoni concluye con otro subproducto, la elaboración de un manual que a modo testimonial muestre las técnicas y procesos constructivos de la comunidad. Este producto no solo será propiedad intelectual de la CARE, sino que además contendrá información seleccionada y realizada por los mismos Asháninkas en base a las fichas de registro que concluían cada reunión.

Ilustración n° 46. Composicion digital de imagen objetivo de Tsetepito. (créditos de imagen al final del documento).

Tsetepito [martín pescador]
El martín pescador o tsetepito, es reconocido en la cultura Asháninka como el pez capaz de enseñar a los pescadores como atrapar peces más pequeños. Así, en esta etapa los maestros constructores podrán transmitir los saberes seleccionados a niños en etapa escolar como a jóvenes interesados en aprender estos conocimientos. Esta etapa contará también con sesiones de diseño del espacio.

El inicio de Tsetepito se dará con la coordinación con el colegio para encontrar los mejores momentos para poder aplicar la metodología Pancotsi. Esto se realizará bajo el programa de la DIGEIBIR, que por su labor de coordinación con pueblos indígenas permitirá las actividades de esta etapa con los alumnos dentro de su programa escolar, fortaleciendo a los maestros e incentivándolos a una educación bilingüe. Las sesiones en los colegios en base al referente tomarán una hora.

Los actores serán los maestros constructores enseñándoles directamente a los alumnos en etapa escolar, el profesional audiovisual registrando este proceso y el maestro de la clase. Se comenzará con una presentación del maestro, quien a su vez mostrará las maquetas realizadas con anterioridad. Ya que la forma de aprender Asháninka es en base a la experiencia más que a conceptos abstractos, se podrá realizar nuevas maquetas por parte de los estudiantes o las dinámicas acordadas en la etapa anterior. Se procurará dejar un espacio al final para emitir opiniones y realizar preguntas, como para dar una despedida a la sesión.

Del mismo modo, la transmisión de estos conocimientos se dará a los jóvenes que deseen aprender estos saberes en un espacio previamente seleccionado, con una duración de tiempo similar a la de los escolares y los mismos actores, adaptando las dinámicas de transmisión a personas de su edad.

Los resultados obtenidos con ambos grupos de aprendices ayudarán al fortalecimiento de los maestros constructores dentro de la comunidad. Así mismo, por ser parte del programa DIGEIBIR, ellos podrán contar con un documento que los certifique como maestros bilingües. Los resultados y productos obtenidos en las diferentes sesiones también serán expuestos en una segunda exposición en el centro comunal, la cual tendrá el mismo método de difusión y dinámicas que la anterior.

Para culminar esta segunda etapa se tendrá un grupo de actividades distintas, donde se diseñará un espacio para albergar exclusivamente este tipo de actividades. Ya que todos los edificios “públicos” de Potsoteni están hechos con materiales industriales, se buscará que este nuevo lugar refleje todos los valores detectados en las dinámicas precedentes, así como la incorporación de los saberes constructivos relevados.

El diseño de este espacio contará nuevamente con el equipo de profesionales de la arquitectura y antropología, de la mano de los maestros y comuneros interesados en participar. Estas dinámicas volverán a valerse de la herramienta de la maqueta, como forma de discusión y testigo de acuerdos. Complementariamente se ayudará este proceso de diseño con el uso de bocetos, diagramas y planos técnicos para garantizar un mejor resultado. Estas actividades también se registrarán audiovisualmente y se cerrarán finalizando el segundo semestre.

Terminado la etapa Tsetepito se dará inicio a la construcción del espacio que albergará estas metodologías en el futuro. El tiempo estimado de construcción será de cuatro semanas y será el subproducto que, después del año de trabajo, hace tangible todo lo realizado hasta el momento. Se espera que su construcción, se realice en gran parte por personas de la comunidad, reconociendo el

Ilustración n° 47. Composicion digital de imagen objetivo de Tsonkiri. (créditos de imagen al final del documento).

servicio prestado de distintos actores, como las personas que preparan los alimentos de los trabajadores y los que de una manera indirecta colaboran con la realización de esta edificación.

El proceso contará con la participación del arquitecto y también será registrado audiovisualmente, siendo una infraestructura propiedad de la CARE, quienes serán los responsables de su cuidado y administración.

Tsonkiri [golondrina]
La última etapa de cada ciclo de Pancotsi es la que muestra los conocimientos constructivos Asháninkas hacia el exterior; aquí es donde se busca difundir y validar estos saberes frente a otros. Al igual que el colibrí que atrae a las personas hacia la planta del tabaco para que puedan cultivarla, en Tsonkiri se llevará a estudiantes hacia las comunidades para poder aprender nuevos conocimientos del habitar y construir.

Durante 10 días, estudiantes universitarios e interesados podrán aprender directamente de los maestros constructores los saberes constructivos que se les enseñó a los niños y jóvenes en Tsetepito. El número de aprendices será determinado de acuerdo a la comunidad del ciclo donde se desarrolle. Las dinámicas contarán con la compañía de los profesionales de la arquitectura y antropología, siendo estas sesiones también registradas.

La importancia de esta etapa final es que los aprendices podrán contar la experiencia, validando estos conocimientos en el exterior, y su formación será retribuida económicamente, por lo que esto hará que Pancotsi sea viable y sostenible en el tiempo.

Como desenlace de Pancotsi se tendrá el último subproducto, el producto audiovisual, que tendrá un tiempo de edición después de finalizada Tsonkiri. Este también será de propiedad de la CARE, y su uso aportará en la difusión de estos conocimientos y la experiencia misma del armado y aplicación de esta metodología. El estreno se dará dentro de la comunidad registrada, junto con un evento que cuente del mismo modo que los anteriores con masato, refrigerio y la participación de autoridades de la misma comunidad y externas a ella. Con la primera experiencia de este proyecto, se dará paso a que se repita el mismo ciclo, corrigiendo y mejorando, en la próxima comunidad.

Ilustración n° 48. Composición digital de tradiciones constructivas amazónicas. (créditos de imagen al final del documento).

> "Muy a menudo los artesanos no pueden permitirse mantener referencias cercanas y, por ello, nunca han visto lo que sus antepasados solían hacer. Sus bancos de datos están en sus mentes y en la punta de sus dedos. Por ello, existe el peligro real de que dibujos, diseños, y tradiciones mueran debido a los cambios, a la poca utilización o incluso a la muerte del artesano o grupo artesanal familiar"
>
> [Amartya Sen, 2005]

Conclusiones

Dentro del campo del patrimonio existe un subgrupo específico, con cualidades y amenazas propias, que es el patrimonio vernáculo construido. Este por sus características encierra una riqueza que no ha sido estudiada en la medida y forma que se merece y necesita, lo cual genera que esté en un estado de fragilidad permanente.

Determinar si el fenómeno de hibridación que viene experimentando la arquitectura vernácula asháninka es autentica, o no, es prescindible. Reflexionar sobre ello es indispensable. Esto ya que sentenciar si las viviendas de la comunidad de Potsoteni son autenticas, va resultar genérico, impreciso, debido a que estas pueden serlo en diferentes dimensiones, como no serlo en otras. Es decir puede determinarse que mantienen una autenticidad funcional, mientras que medioambientalmente no tanto, por citar un ejemplo.

De este modo, un proyecto como Pancotsi es la plataforma idónea para que los propios comuneros asháninkas puedan pensar acerca de los rumbos que están tomando su sociedad por medio de sus construcciones. Así, en cada una de sus tres etapas el proyecto se enfoca en identificar, consolidar y reproducir los conocimientos que consideran valiosos, dignos de ser mantenidos.

Entender las simbiosis entre el pensar-habitar, habitar-valorar, valorar-construir, es darle una significación a la arquitectura vernácula y sus procesos, esto ya que parte de como habitamos es como construimos. De este modo, optar por una cultura constructiva propia, diferente, en estrecha relación con el territorio y respetuosa con su medio ambiente es darle la importancia y significado necesaria para que sea patrimonio.

Atender este fenómeno es de primordial importancia por el valor que representa, y más aún en el caso del pueblo Asháninka, discriminado y poco reconocido, el cual no puede darse el lujo de perder un importante capital de identidad que tiene en sus procesos constructivos.

El que esta - y cualquier sociedad- empiece una reflexión acerca de su autenticidad de manera autónoma es muy difícil, pero con los espacios apropiados puede darse y resultar de mucha utilidad. Así, se espera que el proyecto sea la oportunidad para clarificar los elementos que se quieran traspasar a generaciones futuras, siendo un ejemplo que puede replicarse en comunidades similares, con las adaptaciones y mejoras del caso.

Bibliografía

AIDESEP, FORMABIAP, Fundación Telefónica (2000) El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas. Lima: AIDESEP, FORMABIAP, Fundación Telefónica.

Anderson, R. J. (2008). Historia de los cambios Asháninkas. http://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/649/Historias%20de%20cambio%20de%20los%20ashéninka.pdf?sequence=1&isAllowed=y

A Ayala, P. (2017). Arqueología y pueblos indígenas: Los casos Aymara, Atacameño, Mapuche Y Rapa Nui. Boletín Sociedad Chilena de Arqueología, 47, 69-92.

Ayala, P. (2008). Políticas del Pasado: Indígenas, Arqueólogos y Estado en Atacama, Línea Editorial IIAM, Santiago.

Base de datos de pueblos indígenas u originarios. Ministerio de Cultura del Perú. https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/ashaninka. (consultado el 24 de noviembre de 2020).

Boccara, G. y Ayala, P. (2012). Patrimonializar al indígena. Imaginación del multiculturalismo neoliberal en Chile. 2020, de Cahiers des Amériques latines Sitio web:https://www.researchgate.net/publication/269498527_Patrimonializar_al_indigena_Imaginacion_del_multiculturalismo_neoliberal_en_Chile

CIAV-ICOMOS. (1992). Carta de la Arquitectura Vernácula, Comité Internacional de Monumentos y Lugares Históricos.

CIAV-ICOMOS. (1999). Carta de Patrimonio Vernáculo, Comité Internacional de Monumentos y Lugares Históricos.

Díaz, M. (2010). Criterios y conceptos sobre el patrimonio cultural en el Siglo XXI (1.aed., Vol. 1). Universidad Blas Pascal. https://cicopperu.files.wordpress.com/2019/05/criterios-conceptos-patrimonio-en-siglo-xxi.pdf

Díaz, J. M. (2018). Patrimonio Constructivo innovación y acervo tradicional en los sistemas constructivos en madera en el archipiélago de Chiloé.

de Norflyncht, J. (2005). Tres notas sobre autenticidad. Nuevas miradas sobre la autenticidad e integridad en el patrimonio mundial de las Américas. México.

Elizaga, J y Ladrón de Guevara, B. (2009). La conservación- restauración en un escenario plural de valoraciones: caminos para una aproximación conceptual. Revista Conserva N13 pp. 81-94.

Elizaga, J. (2020). Otras Miradas: Patrimonio cultural, otras miradas y ontologías. https://www.youtube.com/watch?v=MaotVznjo_M

Espinosa, O. (2010). Cambios y continuidades en la percepción y demandas indígenas sobre el territorio en la Amazonía peruana.

Espinosa, O. (2013). Desafíos a la ciudadanía multicultural en el Perú: el «mito del mestizaje» y la «cuestión indígena» Ciudadanías inconclusas. El ejercicio de los derechos en sociedades asimétricas. Lima: GTZ y PUCP https://www.academia.edu/29062527/Desafios_a_la_ciudadania_multicultural_en_el_Peru_pdf

Espinosa, O. (2016). Los asháninkas y la violencia de las correrías durante y después de la época del caucho. Open edition Journals. https://journals.openedition.org/bifea/7891

Espinosa, O. A. (2019). ¿Salvajes opuestos al progreso? Aproximaciones históricas y antropológicas a las movilizaciones indígenas en la Amazonía peruana. ANTHROPOLOGICA, Nº 27, pp. 123-168

Maldonado Ramos, L., Vela Cossio, F., & Maldonado Ramos, J. (1998). De arquitectura y arqueología (Vol. 1). Munilla- Lería.

Fernández, Eduardo. (2017). Prestigio, poder y organización política entre los asháninka amazonía del Perú. http://hdl.handle.net/20.500.12404/8208

García Canclini, N. (1987). Ni folklorico ni masivo ¿Qué es lo popular? https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/51.pdf

García Canclini, N. (1989). Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad, México, Grijalbo-Conaculta, 363 p.

García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del Patrimonio Cultural. Patrimonio Etnológi¬co. Nuevas perspectivas de estudio, 16-33.

García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. Trans. Revista Transcultural de Música, (7),0.[fecha de Consulta 5 de Marzo de 2021]. ISSN: . Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82200702

García Cuetos, M. P. (2018, 31 diciembre). La arquitectura es el testigo menos sobornable de la historia. Una reflexión sobre autenticidad histórica y materia arquitectónica. Conversaciones, 6 (Instituto Nacional de Antropología e Historia). http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:18095

Gonda, N. y Pommier, D. (2008). Herramientas para la gestión social del territorio y de los recursos naturales. http://www.iapad.org/wp-content/uploads/2015/07/gonda-pommier-maqueta_3D.pdf

González, D. (2019). Arquitectura Vernácula ARQ3058.

ICOMOS. (1994). Documento de Nara sobre la autenticidad. Conferencia realizada en Nara, Japón. Nara

ICOMOS. (1995). Documento de Brasilia sobre la autenticidad. Conferencia realizada en Brasilia, Brasil. Brasil.

ICOMOS. (2014). Documento de Nara +20 sobre la autenticidad. Conferencia realizada en Nara, Japón. Nara

Marussi, F. (2004), Arquitectura Vernácula Amazónica: la maloca, vivienda colectiva de los boras, Lima, Editorial Universitaria.

MIDIS.(2016). La guía de la intervención Saberes Productivos para la implementación por los equipos designados por los gobiernos locales. Editado por el programa nacional de asistencia solidaria- pensión 65.
https://www.pension65.gob.pe/wp-content/uploads/2018/06/GUIA-SABERES.pdf

Oliver, P. (1997). Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World (Paul Oliver ed.). Cambridge University Press.

Palma, J.M. (2013). Valores sociales y valores patrimoniales: elementos para determinar la significación del patrimonio documental.

Paz, Octavio (2018) Octavio Paz. De Wikiquote, la redacción libre de citas y frases célebres [https://es.wikiquote.org/wiki/ Octavio_Paz] (consultado el 24 de noviembre de 2020).

Pérez, J. (2016). ¿Qué es la arquitectura vernácula? Historia y concepto de un patrimonio cultural específico. Ed. Universidad de Valladolid.

Rambaldi, G. y Callosa-Tarr, J. (2002). Participatory 3-Dimensional Modelling: Guiding Principles and Applications; ASEAN Regional Centre for Biodiversity Conservation (ARCBC) Laguna, Philippines. http://www.iapad.org/p3dm_guiding_principles.htm

Rivera, J. R. B. (2015). La autenticidad en la restauración de la arquitectura: Un debate permanete desde Viollet hasta despues de nara. En Arquitectura Patrimonio y Ciudad (pp. 15-34). Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid.

Rojas, E. (2003). Las clasificaciones ashaninka de la fauna del piedemonte central: un caso de diferentes niveles de aproximación.

Rotman, Mónica B. (2003). Globalización y patrimonio cultural. La recreación de identidades locales. Runa XXIV

Sansón Rosas, J.F. y Fusté-Forné, F. (2018). ¿Patrimonio Auténtico? El Carnaval de Negros y Blancos de la ciudad de Pasto, Colombia. Investigaciones Turísticas (15), pp. 147-167. http://dx.doi.org/10.14198/ INTURI2018.15.07

Sarmiento, J.P. (2016) La comunidad en los tiempos de la comunidad: bienestar en las comunidades nativas asháninkas. https://journals.openedition.org/bifea/7904#tocto1n2
Sen, A. (2005) Temas teóricos de un debate práctico. In Encuentro entre artesanos y diseñadores. Guía práctica. Craft Revival Trust / Artesanías de Colombia/ UNESCO.
Smith, Linda Tuhiwai. 2016. “Imperialismo, Historia, Escritura y Teoría”. A descolonizar las Metodologías. Investigación y pueblos indígenas. Santiago: LOM. 43-71

Smith, Linda Tuhiwai. 2016. “Saberes colonizadores” . A descolonizar las Metodologías. Investigación y pueblos indígenas. Santiago: LOM. 91-115.

UNESCO. (2011). Manual para la elaboración de propuesta de inscripción en la lista de patrimonio mundial. Segunda Edición.

UNESCO.Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo: Manual Metodológico www.unesco.org/creativity/cdis

Vigil Oliveros, N. (2018). Poblamiento y ocupación de la Selva Central del Perú. La conquista del territorio Asháninka. Anales de Antropología, 52(2). http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/64951

Creditos de ilustraciones

Ilustración 01: Fotografía de viviendas verna¬culares en la comunidad indígena de Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 02: Composición digital de tradiciones constructivas amazónicas. | **Fuente:** Elaboración Propia, 2020.

Ilustración 03: Fotografía de arquitectura vernácula en comunidad indígena de Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición** propia, 2021.

Ilustración 04: Esquema arquitectura vernácula. | **Fuente:** Elaboración Propia, 2020.

Ilustración 05: Esquema relación sociedad-arquitectura vernácula. | **Fuente:** Elaboración Propia, 2020.

Ilustración 06: Fotografía de arquitectura vernácula de comunidad indígena en la Amazonía. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 07: Mapa de la Amazonía y territorio Asháninka. | **Fuente:** Elaboración Propia, 2020.

Ilustración 08: Fotografía del periodo de entrada de ordenes religiosas a la Amazonía. |
Fuente: https://fernandolizamamurphy.com/2018/06/09/juan-santos-atahualpa/, 2021.

Ilustración 09: Fotografía del periodo de explotación del caucho. | **Fuente:** https://infinitesimalmundo.blogspot.com/2018/12/la-fiebre-del-caucho-en-la-amazonia.html, 2021.

Ilustración 10: Fotografía del periodo de terrorismo en la Amazonía. | **Fuente:** http://pacarinadelsur.com/nuestra-america/pielago-de-imagenes/625-violencia-politica-y-teatro-en-el-peru-de-los-80-el-teatro-producido-por-sendero-luminoso-y-el-movimiento-de-artistas-populares/, 2021. | **Edición:** Propia.

Ilustración 11: Diagrama histórico de la Amazonía y pueblo Asháninka. Con formas de asentamientos por periodos. | **Fuente:** Elaboración Propia, 2021.

Ilustración 12: Fotografía de asháninkas compartiendo en Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 13: Fotografía de asháninkas tomando masato. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 |
Edición : Propia, 2021.

Ilustración 14: Fotografía de asháninkas en Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 15: Plano del valle del VRAEM. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 16: Plano de Potsoteni. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020

Ilustración 17: Fotografía de Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 18: Fotografía de construcción con materiales extraídos del bosque en Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 19: Fotografía de momento de tejido de techo con hojas de palmeras, comunidad asháninka del VRAEM. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 20: Fotografía de interior de vivienda en la comunidad de Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 21: Plano de vivienda tradicional asháninka en Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 22: Fotografía de muro de vivienda con objetos adosados. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 23: Fotografía de arquitectura vernácula de Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 24: Fotografía de arquitectura con materiales industriales en Potsoteni. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 25: Fotografía técnica tradicional constructiva asháninka. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 26: Fotografía amarre tradicional asháninka. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2021.

Ilustración 27: Fotografía de carta de Nara, en 1994. | Fuente: https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/convern8_05_jlluxen_fra.pdf, 2021.

Ilustración 28: Fotografía de vivienda asháninka híbrida. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2020.

Ilustración 29: Fotografía de Néstor García Canclini. | **Fuente :** https://aulaintercultural.org/2011/03/17/sobre-nestor-garcia-canclini-y-sus-textos/, 2021.

Ilustración 30: Fotografía de familia asháninka con distintas vestimenta. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2020.

Ilustración 31: Diagrama de distintos atributos donde se puede medir la autenticidad. | **Fuente:** Elaboración propia, 2021.

Ilustración 32: Planimetría con distintas materialidades de las viviendas de Potsoteni. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 33: Diagrama de costos y tiempo de vida de materiales. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 34: Diagrama de proceso de hibridación de las viviendas asháninkas. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 35: Diagrama de yuxtaposición entre viviendas tradicional e híbrida. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 36: Fotografía de vivienda híbrida construida con materiales industriales. | **Fuente:** Archivo Construye Identidad, 2017 | **Edición:** Propia, 2020.

Ilustración 37: Composición digital de imagen objetivo del proyecto Pancotsi. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 38: Mapa de actores del proyecto Pancotsi. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 39: Composición digital de actividad objetivo del proyecto Pancotsi. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 40: Esquema de los cuatro ciclos del proyecto Pancotsi. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 41: Esquema de las distintas etapas del proyecto Pancotsi. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 42: Composición digital de imagen objetivo de Etsoni. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 43: Fotografía de dinámica referente de construcción de maqueta con materiales vernáculos. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 44: Fotografía de dinámica referente de construcción de maqueta colectiva. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 45: Fotografía de dinámica referente del proyecto del MIDIS. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 46: Composición digital de imagen objetivo de Tsetepito. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 47: Composición digital de imagen objetivo de Tsonkiri. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.

Ilustración 48: Composición digital de imagen objetivo de transmisión de saberes. | **Fuente:** Elaboración propia, 2020.