

La invención de un arte étnico híbrido: el caso de las pinturas chamánicas visionarias del colectivo shipibo Barin Bababo (Amazonía peruana)

The Invention of a Hybrid Ethnic Art: The Case of the Visionary Shamanic Paintings of the Shipibo Collective Barin Bababo (Peruvian Amazon)

A invenção de uma arte étnica híbrida: o caso das pinturas xamânicas visionárias do coletivo Shipibo Barin Bababo (Amazônia Peruana)

Doriane Slaghenauffi

Artículo de reflexión

Editor: Edgar Bolívar-Urueta

Fecha de envío: 13-09-2022. Devuelto para revisiones: 14-11-2022. Fecha de aceptación: 19-12-2023.

Cómo citar este artículo: Slaghenauffi, D. (2024). La invención de un arte étnico híbrido: el caso de las pinturas chamánicas visionarias del colectivo shipibo Barin Bababo (Amazonía peruana). *Mundo Amazónico*, 15(1), 63-86.

<https://doi.org/10.15446/ma.v15n1.104761>

Resumen

La invención de las pinturas visionarias shipibo (Amazonia occidental) por el colectivo de artistas y chamanes Barin Bababo parece relativizar la tesis idealista de que la hibridez del arte indígena contemporáneo y su comercialización en el mercado artístico occidental constituiría una degradación cultural del arte indígena "tradicional". Las obras, en la encrucijada de las prácticas chamánicas basadas en una cosmovisión animista y la capacidad de sus creadores para tejer redes sociales más allá de su grupo étnico, parecen constituir, al contrario, un medio de expresar una forma de resiliencia en respuesta a las transformaciones que la sociedad shipibo está experimentando actualmente en el contexto de la globalización. La posición de "entre-dos cultural" de los pintores chamanes, de la que se deriva el éxito de sus producciones artísticas con un público occidental de "turistas chamanes", desafiaría así la dicotomía clásica que opone "modernidad" y "tradición" haciendo de los componentes del pasado una forma de renovación cultural.

Palabras clave: Shipibo, Amazonía peruana, arte indígena, chamanismo, turismo chamánico, animismo, perspectivismo.

Abstract

The invention of Shipibo visionary paintings in the Western Amazon by the collective of artists and shamans, Barin Bababo, seems to challenge the idealist thesis that the hybridity of contemporary indigenous art and its commercialization in the Western art market would constitute a cultural

Doriane Slaghenauffi. Institut d'ethnologie méditerranéenne européenne et comparative (IDEMEC), Marseille, Francia. Email: doriancha@yahoo.fr

degradation of "traditional" indigenous art. The works, at the crossroads of shamanic practices based on an animistic worldview and the ability of their creators to weave social networks beyond their ethnic group, appear to represent, on the contrary, a means of expressing a form of resilience in response to the transformations that Shipibo society is currently experiencing in the context of globalization. The "cultural in-between" position of shaman painters, from which the success of their artistic productions with a Western audience of "shaman tourists" derives, challenges the classical dichotomy that opposes "modernity" and "tradition" making of the components of the past a form of cultural renewal.

Keywords: Shipibo, Peruvian Amazon, indigenous art, shamanism, shamanic tourism, animism, perspectivism.

Resumo

A invenção das pinturas visionárias Shipibo (Amazônia Ocidental) pelo coletivo de artistas e xamãs Barin Bababo parece relativizar a tese idealista de que o hibridismo da arte indígena contemporânea e sua comercialização no mercado de arte ocidental constituiria uma degradação cultural da arte indígena "tradicional". As obras, no cruzamento de práticas xamânicas baseadas numa visão de mundo animista e na capacidade dos seus criadores em tecer redes sociais para além da sua etnia, parecem constituir, pelo contrário, um meio de expressar uma forma de resiliência em resposta às transformações que a sociedade Shipibo vive atualmente no contexto da globalização. A posição "entre-dois cultural" dos pintores xamãs, da qual deriva o sucesso de suas produções artísticas com um público ocidental de "turistas xamãs", desafiaria assim a dicotomia clássica que opõe a "modernidade" e a "tradição" fazendo dos componentes do passado uma forma de renovação cultural.

Palavras-chave: Shipibo, Amazônia peruana, arte indígena, xamanismo, turismo xamânico, animismo, perspectivismo.

La penetración de elementos externos como el turismo y las instituciones educativas y religiosas en las comunidades nativas, así como la formación de organizaciones políticas autóctonas y el creciente uso de la ciudad por parte de los indígenas, son claras fluctuaciones en las "sociedades en transición" donde se encuentran la "tradicición" y la "modernidad".

La invención de un arte étnico híbrido por parte de las generaciones más jóvenes de ciertas sociedades amazónicas y su comercialización para una clientela occidental son características de este fenómeno de transición. Como tal, rompe con la concepción tradicional del arte, orientada principalmente a la fabricación de cuerpos y personas mediante ornamentos efímeros y pinturas corporales, así como con la falta de distinción entre objetos utilitarios y decorativos, es decir, entre arte y artesanía (Belaunde, 2011a; Lagrou, 2005; Illius, 2002).

El pueblo shipibo¹ de San Francisco, donde realicé la investigación etnográfica², es un buen caso de estudio de esta evolución sociológica. Observamos la aparición, por iniciativa del colectivo Barin Bababo (Nietos del Sol) compuesto de siete jóvenes chamanes ("médico", *onanya*) (de 30 a 40 años) - Filder y su hermano Renato Agustín, Bima y su hermano Grober Inuma, Pepe Agustín, Loyber Yui y Nixon Yuimachi - de pinturas visionarias híbridas nacidas de la conjunción entre el arte figurativo occidental, tradiciones plásticas locales y el chamanismo vegetalista basado en el uso ritual de diversas "plantas maestras" (*rao*)³ como la ayahuasca. Ayahuasca es el nombre que reciben las lianas del género *Banisteriopsis*, cuya corteza se utiliza para elaborar una decocción alucinógena

que se obtiene combinando la liana con hojas de chacruna (*Psychotria viridis*)⁴ (*oni, nixi*). Para algunos antropólogos como G. Reichel-Dolmatoff (2000: 47) y A. Gebhart-Sayer (1985, 1986), estos vegetales constituyen la principal fuente de inspiración artística de las poblaciones amazónicas.

La explotación por parte de los chamanes shipibo de su propio patrimonio cultural está vinculada a los esfuerzos de movilización política de estos indígenas desde los años setenta, los cuales han contribuido a la consolidación de una fuerte identidad cultural a través de la conciencia política y de una mayor voluntad de ser actores de su destino a nivel local, nacional y transnacional (Morin, 1992). Otra causa evidente de este fenómeno es la penetración en algunos pueblos shipibo de una clientela turística *new age* en busca de misticismo y experiencias alucinógenas que contribuye a la “neochamanización” del chamanismo vernáculo. El pueblo de San Francisco parece ser el más afectado por esta dinámica debido a su posición geográfica cerca de la ciudad⁵. De hecho, esta aldea, que se basa principalmente en actividades comerciales (turismo étnico, venta de artesanía, bares y pequeñas tiendas de alimentación), contrasta fuertemente con la mayoría de las demás aldeas shipibo, que suelen estar mucho más aisladas y siguen vinculadas a un modo de subsistencia “tradicional” basado en la pesca, la caza y la agricultura. En este sentido, la mercantilización del chamanismo vernáculo, así como de los objetos de cerámica antes utilitarios y de los gráficos tradicionales *kene*⁶ que antes se utilizaban como ornamentación (fig. 1), recuerda mucho a los neo-indios (Molinié y Gallinier, 2006)⁷, cuyos ejemplos pueden verse desde el norte hasta el sur del continente americano.

La antropología idealista ha considerado durante mucho tiempo las producciones materiales de las culturas indígenas como marcadores simbólicos de su identidad, descalificando así la hibridez como índice de degradación cultural y aculturación (Jeudy-Ballini y Derlon, 2005a; Kindl, 2005). Sin embargo, las complejas relaciones entre los entornos “tradicionales” de estas sociedades y el entorno moderno que las rodea obligan cada vez más a reconsiderar los elementos de análisis y a interrogarse sobre una cierta compatibilidad entre costumbre y cambio, según una aprehensión relativista de la dinámica de las civilizaciones (Pouillon 1975, Boyer 1987, Lenclud 1987, Hobsbawn 1995). ¿Cómo se puede aprehender la invención de una plástica indígena híbrida en el marco de una cierta continuidad cultural, que se plantea a su vez en términos de movilidad y reinención que responden a una necesidad de restauración de un poder previamente erosionado por el contacto prolongado con el mundo occidental?

Tras una breve presentación de los antecedentes biográficos de los dos líderes del colectivo Barin Bababo – Filder Agustín⁸ y Bima Inuma – examinaremos el contenido simbólico de las obras de uno de ellos, y luego su comercialización en la era del turismo transnacional.



Figura 1. Gráficos geométricos *kene*, 2016. Foto: Doriane Slaghenauffi.

Una posición de “entre-dos cultural” (Mary, 2000)

A diferencia de las sociedades amazónicas recientemente contactadas, los datos históricos relativos a los shipibo-konibo revelan varios siglos de contacto, primero a través de las acciones de los misioneros católicos a partir del siglo XVII, y luego de la organización protestante Instituto Lingüístico de Verano (ILV) en la década de 1950⁹. A ello se suma la inmigración masiva de una población mestiza a la región de Pucallpa en los años cuarenta (Morin, 1998).

La apertura de los jóvenes del pueblo al mundo exterior está evidentemente ligada a este contexto histórico que, como podemos adivinar, ha provocado numerosas perturbaciones en las prácticas sociales de esta sociedad. La emigración urbana de varios jóvenes shipibo (de 18 a 20 años) en busca de trabajo remunerado en la ciudad ilustra claramente este fenómeno. Tomemos el ejemplo de Filder y su primo Bima, dos “médicos” de San Francisco. Ambos crecieron en un contexto turístico ligado al comercio de la artesanía, sobre todo con la llegada al pueblo, a partir de los años noventa, de comerciantes mestizos que querían hacer negocios o de turistas limeños que buscaban artesanía.

A los 11 años, Filder comienza a ser iniciado en el chamanismo por su abuelo. A los 17 años, termina el servicio militar¹⁰ y parte hacia Lima para reunirse con su madre, que vive parte del año en el pueblo joven de Cantagallo¹¹. Su primo Bima se une a él. Ambos buscan trabajo. Tras un comienzo difícil, conocen al dueño de un hotel en el barrio de San Juan de Miraflores que los

contrata como empleados. La madre de Filder presenta a su hijo a su primo, quien también es chamán de un pueblo del Alto Ucayali, y con el que el joven comienza a perfeccionar su formación chamánica. Comienza un aprendizaje en la propia Lima, supervisado por el primo de su madre durante sus visitas a la capital, mientras sigue trabajando en el hotel, y luego presenta al chamán a Bima, que también decide someterse a una iniciación como su primo.

El aprendizaje de los dos jóvenes dará lugar a la creación de pinturas acrílicas inspiradas en sus visiones chamánicas, que intentan vender en la Bioferia de Miraflores, un mercado de productos orgánicos frecuentado por la “comunidad *new age*” local.

Además de la influencia de Pablo Amaringo, precursor del arte visionario amazónico en el Perú y director de la escuela de pintura Usko Ayar en la ciudad de Pucallpa (Luna y Amaringo, 1991), la orientación artística de Bima y Filder se inscribe en la continuidad de un fenómeno artístico indígena más antiguo, que se remonta a mediados de los años noventa y marca los inicios del desarrollo, en la ciudad de Lima, de un arte pictórico amazónico. Este movimiento se debe, entre otras cosas, a la iniciativa de algunos migrantes shipibo que viven actualmente en Cantagallo y que han logrado dar a conocer su obra gracias a su proximidad a los circuitos culturales de la capital¹², en particular mediante su encuentro con el historiador peruano Pablo Macera. Macera les proporcionó materiales de pintura y, a cambio, les pidió que pintaran las historias de su pueblo, su chamanismo y su cosmología amazónica (Macera, *et al.*, 2010; Belaunde, 2016). En el año 2000, este trabajo dio lugar a la exposición Ojo Verde en el centro de Lima, organizada por Macera y la historiadora de arte peruano Gredna Landolt (Landolt, 2000).

Asistir a la Bioferia será una oportunidad para que los dos jóvenes pintores chamanes entablen amistad con algunas figuras clave del medio neochamánico limeño, con las que comparten rituales de ayahuasca, que rápidamente adquieren el carácter de un chamanismo híbrido, yuxtaponiendo diversas influencias neochamánicas.

Después de dos años, Filder vuelve a vivir en San Francisco tras la muerte de su padre. Bima se enlista en el ejército y permanece allí tres años antes de reunirse con su primo en el pueblo. Allí, comercializan sus producciones artísticas a los “turistas chamánicos” presentes en San Francisco.

En el año 2000, participan en un viaje intercultural de tres semanas a Suecia financiado por la organización sueca ASS (Asociación Amazónica de Suecia) para promover las artes indígenas. A su regreso, forman el colectivo de artistas Barin Bababo (Nietos del Sol), una organización no oficial que atrae a los jóvenes chamanes del pueblo que quieren aprender a pintar. El grupo, compuesto entonces por los cinco jóvenes mencionados, tendrá la oportunidad, en 2007, de realizar una exposición en el Museo de la Nación

de Lima gracias al apoyo de un amigo limeño que conocieron en el pueblo. Un año más tarde, este acontecimiento hizo que el Instituto Nacional de Cultura de Perú declarara patrimonio suyo la ayahuasca y los motivos geométricos “tradicionales” *kene*¹³ (Belaunde, 2012).

Un año después, el mismo amigo ayudará al colectivo a exponer por segunda vez en el Museo del Qoricancha en Cusco.

Sin embargo, el grupo se desintegra posteriormente, dando paso a trayectorias individuales. Los dos líderes del colectivo, Bima y Filder, tienen la oportunidad de exponer cada uno en el extranjero - el primero en Uruguay (2011) y el segundo en Suiza (2009, 2010) - por iniciativa de turistas que querían ayudar a los dos artistas y también ganar un porcentaje. Finalmente, el colectivo se reconstituye por iniciativa de Filder en 2017, con la incorporación de dos jóvenes del pueblo joven de Cantagallo en Lima - los hermanos David y Pedro Ramírez - y un joven de San Francisco - Guimer Bardales - quienes realizan una exposición colectiva en el Museo de la Nación en 2017.

Estos destinos paralelos en las tendencias de externalización que se extienden a los países europeos muestran cómo los jóvenes shipibo interactúan más que sus mayores con la sociedad nacional, urbana e internacional, garantía de un alto capital social adquirido gracias a su posición de “entre-dos cultural” a medio camino entre la cultura local y la cultura global. El desarrollo de obras iconográficas híbridas es precisamente el resultado de esta posición particular. Examinemos su contenido simbólico.

Un proceso cinestésico

Al igual que otros artistas indígenas y mestizos de la región que ven en los rituales chamánicos una fuente de creatividad artística (Luna y Amaringo, 1991; Belaunde, 2011b; Belaunde y Matos, 2014, Belaunde, 2016), las representaciones iconográficas producidas por los jóvenes “médicos” encarnan, sin ninguna formación académica, las visiones (*nixi pae netebo*¹⁴) que experimentan durante los rituales de ayahuasca (*nixi pae*), entendidas, como veremos, desde el punto de vista del perspectivismo¹⁵. Estas visiones se basan en un dispositivo cinestésico según el cual el curandero, durante la celebración chamánica, visualiza los cantos (*nixi bewa*¹⁶) que emite. Es este acontecimiento ritual en su complejidad cinestésica lo que los artistas chamánicos se esfuerzan por retratar en su obra. Para entender este punto, veamos primero el contenido del chamanismo shipibo.

Como en muchas poblaciones amazónicas (Viveiros de Castro, 2009; Descola, 2005), el pensamiento shipibo se basa en una concepción animista de las ontologías que establece una relación fluida entre los dominios humano y no humano. El chamanismo de esta sociedad consiste en un aprendizaje

corporal que los shipibo denominan “dieta” (*sama*), en el que el participante debe seguir una especie de “ayuno vegetal” que combina prácticas corporales – ingesta, inhalación, cataplasma, sudoración o incluso baño con plantas – con estrictas restricciones dietéticas, sociales y sexuales. Según un esquema que se ajusta a la lógica perspectivista, la “dieta” apunta a la impregnación, la penetración y luego el “posicionamiento” de las plantas ayunadas en el cuerpo del novicio, según una lógica relacional que considera las plantas *rao* “sujetos” portadores de “principios vitales”, denominados “aires” (*niwe*)¹⁷ por los shipibo, y dotados de un “dueño” (*ibo*)¹⁸ con el que el novicio, según un principio de “contagio” (*kopia*)¹⁹, se esfuerza por establecer una relación para incorporar y hacer suyos sus atributos. Esta “impregnación” y “colocación” de los *rao* en el cuerpo, combinada con la alianza resultante con los “dueños”, permite al novicio experimentar y hacer suya la perspectiva, mejor dicho el punto de vista de estos espíritus vegetales, de modo que cuanto más realiza “dietas”, adquiere más perspectivas, concebidas como “sujetos” de conocimiento (*onan*).

Es durante el ritual de la ayahuasca, que tiene lugar al final del proceso de la “dieta” y funciona como catalizador para hacer operativas las distintas plantas ingeridas, cuando se consolida la alianza entre el “dueño” de las plantas y su discípulo humano, a través de un dispositivo cinestésico. Como me explicó un informante, cuando se siente el malestar físico (*pae*) inducido por el alucinógeno, el “médico” ve a los “dueños” “bajando del cielo” sobre él, al mismo tiempo que oye sus voces. A continuación, comienza a cantar con ellos, de modo que, a medida que aumenta la intensidad del canto, se activan las visiones y viceversa. El elemento olfativo es también un poderoso vehículo de agentividad que se integra en el proceso cinestésico, haciendo que los buenos olores que emanan de las plantas aromáticas y los perfumes utilizados por el practicante²⁰ sean el olor de los “dueños”. El relato de Filder ilustra bien este punto:

“Cuando era discípulo de mi abuelo Martín, podía ver todo lo que cantaba. Podía entrar en detalles, escuchar hasta que las canciones me lleven. Cuando empecé a tomar (*la ayahuasca*) con mi abuelo, me cantaba para transmitir la energía de las plantas. Así es como me puse en contacto. Me dio las visiones. Los dueños me dieron este don a través del canto de mi abuelo que me enseñó, a través de las plantas que nos ayudan a conectar. Al día siguiente te levantas, recuerdas lo que has visto, coges un pincel y te pones a pintar”.

En ausencia de aprendizaje académico, el vínculo cinestésico entre el canto ritual y la visión constituiría una impregnación mnemónica capaz de “imprimir imágenes en la mente”. Este parámetro no es un caso aislado. También se aplica a las artesanas shipibo, que afirman tener en la cabeza o el pensamiento (*xinan*) patrones personalizados de *kene*, es decir, propios de cada una de ellas. Estos patrones se les aparecen en un contexto onírico tras inyectárseles por la abuela²⁰ en los ojos la planta *kene waste* (*Cyperaceae*), que

tiene fama de hacerlas hábiles en la elaboración de gráficos (Belaunde, 2009; 2011c, 2016; Valenzuela y Valera, 2005: 64). Como me dijo un informante, “la visión se queda grabada en la mente”. Estos ejemplos corroboran la antropología pragmática desarrollada por C. Severi (2007), según la cual los amerindios elaboran procesos mnemónicos a partir de imágenes, que asumen y conservan el significado de forma duradera cuando van acompañadas de un uso rigurosamente estructurado del discurso ritual: el paralelismo.

Una estética de la transformación

Consideremos ahora el resto del relato de Filder sobre sus visiones:

“Durante la ceremonia, se mira un color y se sigue hasta dónde llega. Al principio, sólo ves burbujas que te impiden ver. Es como el sol que no deja ver, y detrás hay felinos. Entonces ves un remolino que te lleva. Pero si lo sigues, te mareas. Es un movimiento interminable. Ves imágenes invisibles que se convierten en formas, en pequeñas figuras geométricas.

Yo: - ¿Y qué son esos movimientos, esas formas, esas figuras geométricas?

Filder: - Son los dueños, los espíritus de la naturaleza que se transforman en diferentes espíritus, en diferentes niveles y yo también me transformo en estos espíritus. Este es el mundo que pinto en mis obras.”

Como ha demostrado A-M Colpron (2013), los shipibo aprehenden la realidad no desde nuestra noción de tiempo histórico lineal, sino desde la temporalidad circular de sus mitos. Eso implica una multiplicidad de mundos (*nete*) y subjetividades potenciales interpretadas como microcosmos socializados y poblados por “personas” (*joni*) capaces de organizarse en comunidades o sociedades, un “multiverso” en definitiva. La “dieta”, pero también la ayahuasca, que, al hacer operativas las plantas, se convierte también en un agente de transformación - un “conmutador de perspectiva”, para usar la expresión de P. Déléage (2005: 246) - permite al “médico” experimentar el punto de vista de estos diferentes órdenes de realidad, especialmente cuando se identifica con ellos físicamente.

Las obras iconográficas reproducen, por tanto, estos “multiversos” experimentados por el curandero durante los rituales de la ayahuasca, al hacer presentes los “espíritus” que ha visualizado y de cuya perspectiva ha adoptado. Los “espíritus” representados no son otros que los personajes de los tiempos míticos. Según la cosmología amazónica, estos formaban parte originalmente de una condición inestable generalizada, en la que los rasgos humanos y no humanos se mezclaban inextricablemente, antes de que se produjera una separación entre las distintas especies. Los no humanos, así como los “médicos”, quienes, mediante la acción repetida de las “dietas”, incorporaron los “aires” o principios vitales metahumanos de sus aliados

vegetales, se consideran hoy los únicos que han conservado las características del periodo anterior a la separación, en particular el poder de transformación entre especies (*naikita*: transformar) que, en la cosmología amazónica, constituye un marcador de poder considerable. Se caracterizan entonces por su fluidez y capacidad de transformar su propia forma en un movimiento intermedio perpetuo, una configuración que se encuentra en la obra de otros artistas de la región (Belaunde y Matos, 2014; Belaunde, 2016) y que recuerda a las descripciones de los espíritus *xapiri* proporcionadas por el chamán y líder yanomami Davi Kopenawa (Kopenawa y Albert, 2010).

Como lugar de encuentro por excelencia con las entidades no humanas, se dice que los rituales de ayahuasca constituyen reactualizaciones de este precosmos, presentando a las entidades en su aspecto transformador, que el artista chamán reproduce en sus pinturas. Examinemos cuatro de las obras de Filder Agustín.



Figura 2. *Keyatabo - La elevación*, 2018. Foto: Doriane Slaghenauffi.

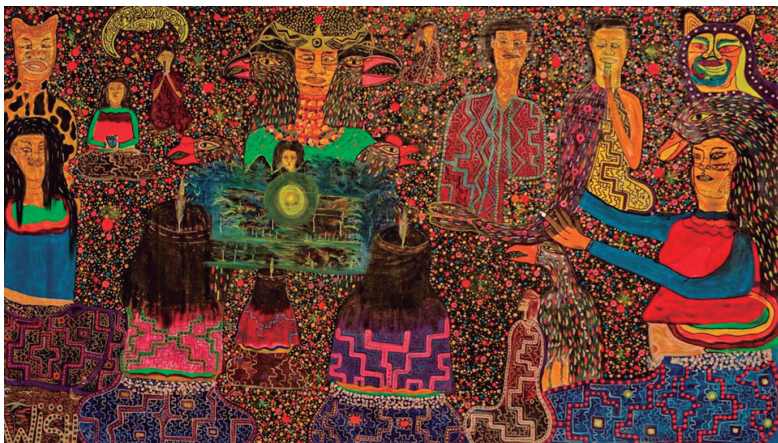


Figura 3. *Nii ibobo - Los dueños del bosque*, 2018. Foto: Doriane Slaghenauffi.



Figura 4. Pei joni - El hombre hoja, 2018. Foto: Doriane Slaghenauffi.

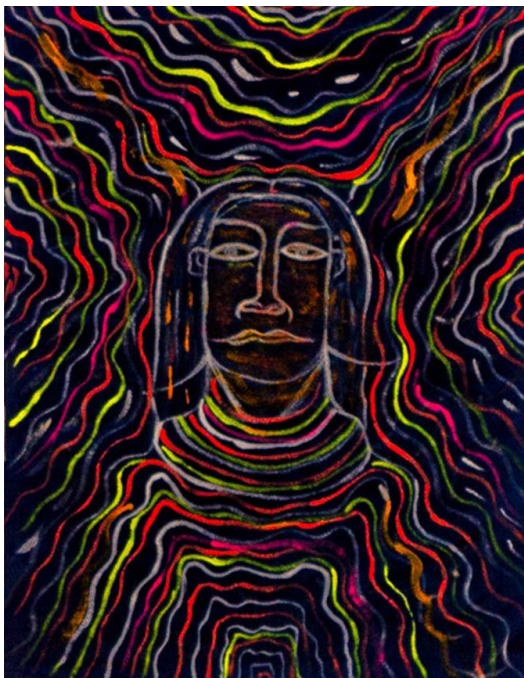


Figura 5. Rome ainbo - La mujer tabaco, 2018. Foto: Doriane Slaghenauffi.



Figura 6. Rono bero - El ojo de la serpiente, 2018. Foto: Doriane Slaghenauffi.

Como me explicó su creador, las obras reproducen la transformación, a través de la ayahuasca, del pintor chamán en realidades míticas que son múltiples, simultáneas y en contacto entre sí. Este aspecto transformador se refleja en los movimientos manifiestos (*maya*) de las modulaciones vibratorias de este campo anímico: puntos, ondas, estratos superpuestos, burbujas, líneas, etc. Según el pintor, de este desenfoque perceptivo surgen personajes míticos, como el paradigma de la anaconda (*ronin*) “dueña” de las aguas y de la bebida ayahuasca²¹, el jaguar (*ino*) (fig. 3), que encarna, en modo animal, al “dueño” de la planta calificada del mismo nombre (*ino jiwí*)²², al faisán (*jasin*) (fig. 3) y a la sirena (*jenemea ainbo*)²³, que es auxiliar de grandes personajes acuáticos como la anaconda (*ronin*) o el delfín rosa (*koxoxka*). En este enredo interespecies, los “dueños” aparecen en modo humano (femenino y masculino) (fig. 4) que, como sugiere E. Viveiros Castro (2007: 56), podría imaginarse como la frecuencia fundamental de este campo anímico metahumano. Entre

estas entidades de modo humano está el “dueño” del tabaco (*rome*) (fig. 5) que en general es un elemento central de la terapia chamánica en la Amazonia (Chaumeil, 2000: 151; Arévalo, 1994: 154; Gebhart-Sayer, 1986: 211). Estos “seres” dan cuenta de una “ontología fractal” (Colpron, 2013: 379) en la que los diferentes “mundos” están infinitamente enredados y reflejan repetidas transmutaciones de puntos de vista entre el practicante y estos “sujetos” de conocimiento. El ojo representado en la Figura 6, que el pintor describe como el “ojo de la serpiente”, encarnaría, por tanto, la bebida de ayahuasca como un instrumento o “prótesis visual” (Viveiros de Castro, 2007: 62) que posibilita al chamán ganar perspectiva sobre este campo anímico.

En un contexto en el que el individuo se construye a sí mismo a partir de lo que incorpora por “contagio” (*kopia*) de las propiedades de las sustancias absorbidas (Fausto, 2007; Pérez-Gil, 2010), el aprendizaje chamánico hace del pintor chamán un ser no ordinario que se considera dotado de un “espíritu fuerte” (*koxi xinan*), en la medida en que se compone de los “aires” o principios vitales de las plantas *rao* que ha ayunado en el curso de sus numerosas “dietas”. Las obras iconográficas llevarían así los principios metahumanos de estas “figuras fractales” en estrecha comensalidad con el artista chamán. El brillo (*pene*) y la luminosidad (*biri*) que emanan de los colores vivos que componen la mayoría de estas artes gráficas amplifican esta “energía vital”. A este respecto, son elementos fundamentales de la estética visual shipibo y poderosas protecciones espirituales en las terapias chamánicas (Belaunde, 2016). El resto del testimonio de Filder ilustra bien este punto:

“Es como que las plantas, y especialmente el ayahuasca, habían abierto otro sentido en mis ojos. La planta crea un nuevo chip en el cerebro. Te hace viajar. Tu mente cambia como un sistema que funciona con electricidad, pero es una electricidad natural, que viene de las plantas. Alguien que no toma plantas no puede transformarse, ni en sueños. La ayahuasca me reveló un mundo de colores, de luz que se transforma en figuras geométricas con diferentes íconos.”

Los principios metahumanos de los “espíritus chamánicos” se multiplican a su vez por la “condensación ritual” (Houseman y Severi, 2009) en la que estos “seres” se incrustan durante la celebración chamánica. En efecto, como explica el pintor, cuando surge el malestar físico, el “médico” debe tomar el control de los “dueños” de la planta para convertir las visiones experimentadas en visiones controladas y así ordenar (*ponteti*) los acontecimientos. Para lograrlo, debe, a través de sus cantos, elaborar caminos terapéuticos (*kano*)²⁴ (fig. 7) que guíen la vitalidad metahumana. Estos caminos pueden adoptar la forma de una serpiente - que se encuentra en todas las producciones iconográficas - emblema paradigmático de todos los “dueños” de las plantas. El “médico”, como un director de orquesta, se esfuerza así por transmitir al candidato al ritual (discípulo o paciente, según el caso) los “aires” o vitalidad metahumana de los “espíritus chamánicos” a través de su incrustación en los caminos terapéuticos, cuya fuerza se ve reforzada por los motivos geométricos *kene*

“tradicionales” (fig. 1) que los adornan. Si estos grafismos fueron utilizados en su día como decoración y símbolo de la estética shipibo por excelencia (Gebhart-Sayer, 1988), según la cosmología local, en realidad, constituyen una materialización de los “aires” o principios vitales de las plantas *rao* y representan así una considerable protección (*pana*) contra las entidades malévolas (*yoxin*²⁵). En efecto, su propia forma, caracterizada por la simetría y la duplicación, funciona como un filtro que, como una tela de araña, permite seleccionar las distintas influencias externas y preservar el cuerpo del paciente/discípulo de posibles agresiones (Lagrou, citado por Leclerc 2003: 235, nota 44).

Es importante mencionar la influencia fundamental del arte femenino en la iniciación de los artistas de Barin Bababo al arte pictórico. La creación de los *kene* es ante todo prerrogativa de las mujeres, a las que se considera expertas dibujantes gracias a su capacidad de ver los gráficos en visiones oníricas. La gran mayoría de las mujeres del pueblo de San Francisco han adquirido la habilidad de reproducir los gráficos en lienzos de algodón (tucuyo), que luego venden²⁶. Así pues, los pintores de Barin Bababo se inspiraron en el trabajo de las mujeres de su círculo más cercano - madres y abuelas - para incorporar sus propios gráficos *kene* a sus obras figurativas, aunque no consiguen trazar los diseños con la regularidad y la simetría de las mujeres.

La “condensación ritual” de los “dueños” en el proceso chamánico shipibo forma parte de un dispositivo performativo total que moviliza todo un universo a la vez cinestésico y relacional, dentro del cual los “espíritus” actúan como una totalidad ontológica, mediante la actualización de una red de relaciones portadoras de intenciones y emociones entre los participantes humanos y no humanos. El resultado sería una condensación espacial que refuerza la eficacia del ritual al incrustar el espacio mítico de los “dueños” en el espacio terrenal de la vida cotidiana (fig. 2). Los diferentes actores actuarían entonces simultáneamente “aquí” y “allí” (Severi, 2000) en un doble movimiento centrípeto y centrífugo de descenso de los “dueños” al cantante y de ascenso del cantante a los “dueños”.

Esta “condensación ritual” de los “espíritus chamánicos” reproducidos por los artistas confiere a sus producciones iconográficas una agentividad. En efecto, materializa redes de interacciones complejas portadoras de acciones, vínculos, emociones y significados que animan verdaderamente las composiciones y no se contentan con representarlas (Gell, 1998). En efecto, es la inspiración no humana la que hace palpable la presencia de “otras” criaturas en las obras, lo que hace decir a Ph. Descola (2010) que las artes plásticas indígenas consisten más en una morfología de relaciones que en una tipología de formas.



Figura 7. Ejemplos de diferentes «caminos» kano, detalle de una pintura de Filder Agustín Peña, 2017. Foto Doriane Slaghenauffi

Una cultura visual shipibo en la era del turismo transnacional

En un momento de internacionalización del chamanismo vegetalista local (Labate, 2011), el arte figurativo shipibo no puede pensarse al margen de las relaciones interculturales y sus dinámicas. En este sentido, si los criterios artísticos contemporáneos consideran la eficacia estética no como la apreciación de lo «Bello», sino como el hecho de suscitar un proceso cognitivo en el espectador (Lagrou, 2005), la obra es valorada por la agentividad con la que es impregnada por un público occidental en busca

de exotismo, espiritualidad e iniciación chamánica, o incluso como amante del «*art brut*». De manera similar a los patrones geométricos tradicionales *kene* que E. Lagrou describe como «quimeras abstractas» (2009, 2011)²⁷, la «ontología fractal» reproducida en el lienzo pintado provoca una tensión entre lo que el objeto muestra de sí mismo y lo que no muestra, una «trampa a proyectar» (Severi, 2011) que se refiere a la transformabilidad de la realidad percibida y suscita en su poseedor el despliegue de lo imaginario y el hechizo. De hecho, es precisamente el poder del objeto, que elude cualquier intento del sujeto de reducirlo racionalmente, lo que fascina al público comprador y ejerce un impacto emocional sobre él (Jeudy-Ballini y Derlon, 2005b)²⁸. En este sentido, la experiencia estética solo se realiza plenamente en la mirada del observador, que desempeña precisamente un papel paralelo al del creador. Desde esta óptica, las obras son especialmente apreciadas por los turistas *new age* que a menudo han experimentado ellos mismos prácticas visuales durante los rituales chamánicos, y para quienes la adquisición de obras de arte se convertiría en un medio de aproximación a los estados visionarios inducidos por el conocimiento amazónico (Saumade y Slaghenauffi, 2014; Belaunde, 2011b, Belaunde y Matos, 2014).

La incorporación de un concepto indígena al mercado internacional del arte genera así dispositivos de actualización y adaptación, convirtiendo la ontología animista en la etiqueta de autenticidad por excelencia entre el público comprador occidental, un fenómeno que se da de forma similar entre otras poblaciones amerindias que han comercializado una forma de arte (Kindl, 2005; Graburn, 1976, 2005; Belaunde, 2011b; Matos y Belaunde, 2014). Al convertirse en un marcador de una indianidad «auténtica», el arte figurativo shipibo permite a estos autóctonos captar la atención de los actores e instituciones que ocupan una posición dominante en la escala social nacional e internacional, hasta el punto de hacerles llegar conocimientos y bienes materiales que de otro modo les serían inaccesibles.

*

En definitiva, la integración en las leyes del mercado de un arte híbrido impregnado de los valores indígenas más apreciados por la sociedad shipibo, como el «poder perspectivo» del chamán y los espíritus no humanos, constituye una innovación artística que revela las capacidades de resiliencia de los jóvenes «médicos». En efecto, han adaptado el contenido simbólico tradicionalmente expresado en las artes vernáculas amazónicas a las exigencias de un mercado turístico occidental en busca de prácticas visuales materializadas. El chamanismo, que contiene toda la inspiración de las obras, aparece por tanto como una institución especialmente adaptable en el panorama social y cultural actual, tanto mirando al pasado manteniendo viva la cosmología vernácula como mirando al presente en el contexto actual del turismo y la modernidad.

Dicha reconfiguración del arte indígena desafía la dicotomía clásica entre «modernidad» y «tradicición», haciendo paradójicamente de esta última una modalidad de cambio (Sahlins, 2007: 270). Como ha señalado E. Hobsbawm (1995), la «tradicición» no excluye la innovación, siempre que el cambio sea compatible con lo que le precede.

El ejemplo de estas composiciones amazónicas revela precisamente que la apertura de los jóvenes “médicos” hacia el exterior permite ahora volver a los componentes del pasado en un registro subversivo que toma la forma de un fenómeno de renovación cultural. Esta dialéctica de la alternancia lleva así a los jóvenes practicantes a convertirse en propagadores de una conciencia cultural autóctona mediante la participación activa en la sociedad dominante a través del uso de medios técnicos e incluso políticos que antes se utilizaban para dominarlos, hasta el punto de inventar «tradiciones» como la pintura visionaria²⁹. En este sentido, el ejemplo del arte figurativo shipibo es representativo de una sociología del cambio que da cuenta de la integración de estos pueblos indígenas en la sociedad global, haciendo que la cultura indígena deje de ser un legado para convertirse en un proyecto de producción intercultural a escala nacional e internacional. Este fenómeno no es nuevo. La circulación de los conocimientos y las manifestaciones de bricolaje y préstamo no son en absoluto una prerrogativa de un tercer milenio, sino un fenómeno presente entre los amerindios desde hace ya varios siglos. En este sentido, son más bien las lógicas que las animan hoy las que parecen verdaderamente nuevas, en mundos donde la inscripción en un territorio es cada vez más escasa.

Además de la importante contribución económica que aporta, el turismo desempeña un papel decisivo en la construcción de los emblemas étnicos y culturales de la identidad. Esta observación va en contra del enfoque marxista, que concibe el acontecimiento turístico como la reproducción de un modelo colonial vector de aculturación y de folklorización de las «tradiciones» locales (Mac Cannell, 1986). Se trata, por tanto, de un fenómeno de glocalización³⁰ orientado a lo que M. Sahlins (2007: 318) describe como la «indigenización de la modernidad», como un deseo de afirmar la propia diferencia y tener un espacio propio dentro del Sistema-Mundo, haciendo compatible la comercialización de la diferencia étnica y cultural con la preservación de las «tradiciones» y las identidades étnicas. Por el contrario, como ha demostrado el análisis de J. & J. Comaroff basado en materiales etnográficos africanos (2009), esta comercialización se convierte en un medio para poner de manifiesto el potencial de resistencia, emancipación y reivindicación de los artistas shipibo, es decir, para «actuar» su diferencia étnica con el fin de sellarla en el mercado del reconocimiento. En el contexto actual, este parámetro haría de la globalización un agente no tanto de uniformidad cultural, sino por el contrario de diferenciación.

Notas

¹ En el contexto de un subcontinente a la vez compuesto y dividido entre grandes familias lingüísticas y pequeños grupos aislados, la sociedad shipibo-konibo, fruto de la agregación, a principios del siglo XX, de varios grupos de lengua pano, entre ellos los shetebo, los shipibo y los konibo, actualmente constituyen el grupo étnico pano más numeroso, con una población de 34152 personas (Censo Nacional de 2017). Situados en una zona que corresponde al departamento de Ucayali y a la parte meridional del departamento de Loreto, gozan de un hábitat ribereño privilegiado a lo largo de las ricas llanuras aluviales del Ucayali y sus afluentes, el ecosistema más rico de la alta Amazonía, aunque se observa una importante migración, en los últimos treinta años, hacia Pucallpa, la capital del departamento de Ucayali, y Lima. El Estado peruano y las organizaciones indígenas también se refieren a los shipibo como shipibo-konibo. Sin embargo, como los individuos encontrados se identifican a sí mismos como shipibo, independientemente de su pueblo de origen, he optado por utilizar la designación shipibo contemporánea.

² Este artículo se basa en un estudio etnográfico realizado en la Amazonía peruana en el pueblo shipibo de San Francisco de Yarinacocha entre 2016 y 2018 como parte de una tesis doctoral. Sin embargo, mi conocimiento de este pueblo se remonta a finales de 2004, cuando conocí a mi marido, también chamán shipibo, con el que viví en el pueblo hasta 2008.

³ *Rao* se refiere a las plantas medicinales y alucinógenas, pero también a las plantas capaces de influir o modificar el comportamiento de las personas (en este caso, se denominan residuos - piri piri en español (*Cyperaceae*): afrodisíacos, anticonceptivos, venenos, plantas con fama de acelerar el proceso de aprendizaje de los niños o de aumentar las habilidades en la caza, la pesca, el fútbol, la artesanía, etc.).

⁴ Ayahuasca es el nombre que reciben las lianas del género *Banisteriopsis*, cuya corteza se utiliza para elaborar una decocción alucinógena que se obtiene combinando la liana con hojas de chacruna (*Psychotria viridis*).

⁵ El pueblo se encuentra a media hora en auto de la pequeña ciudad de Yarinacocha.

⁶ Diseños de formas geométricas símbolos de la estética shipibo por excelencia.

⁷ Galinier y Molinié (2006, p. 22-24) definen el concepto de neo-indio como una comunidad de actores de contornos imprecisos vinculados entre sí por ciertas afinidades electivas de inspiración *new age* sin adhesión a un dogma o a un sistema de creencias restringido. Esta nebulosa reúne tanto a los “pueblos testimoniales” (descendientes directos de los pueblos afectados por la colonización española) como a las poblaciones mestizas o “indianistas” europeos que han tomado prestados ciertos rasgos del estilo de vida amerindio.

⁸ Filder Agustín falleció en el año 2020 durante la pandemia de Covid-19.

⁹ El Instituto Lingüístico de Verano (ILV) era una organización misionera estadounidense especializada en la traducción de la Biblia a lenguas minoritarias, con sede en

Yarinacocha, cerca de Pucallpa. Esta organización formó a maestros bilingües de pueblos indígenas para que se convirtieran en agentes morales y civilizadores capaces de provocar cambios en sus pueblos de origen (Stoll, 1985).

¹⁰ Un número importante de indígenas decide alistarse en el ejército a una edad muy temprana en busca de un futuro en una sociedad muy afectada por el desempleo.

¹¹ Cantagallo es un pueblo joven de la capital, situada a orillas del río Rímac, donde acuden muchos migrantes shipibo.

¹² Algunos ejemplos son Roldán Pinedo, Elena Valera y Robert Rengifo.

¹³ Para un análisis completo del *kene*, véase Belaunde 2009.

¹⁴ Literalmente: visiones inducidas por la ayahuasca.

¹⁵ Tal como lo define Viveiros de Castro (2009), el pensamiento perspectivista concibe a los seres, tanto humanos como no humanos, no como una especie natural estable, sino como dotados de una naturaleza transformadora que los hace capaces de adoptar y encarnar alternativamente diferentes perspectivas, pasando de la posición de depredador a la de presa, de la consanguinidad a la enemistad.

¹⁶ Más conocido por el término quechua *icaro*.

¹⁷ Literalmente, *niwe* significa “aire”, “viento”. Las descripciones shipibo de la misma son similares a lo que podría describirse como un flujo o fluido que se refiere a los atributos o principios (de vida o muerte) de una entidad humana o no humana.

¹⁸ Los shipibo consideran que los no humanos, tanto las plantas como los animales, están dotados de un “peso ontológico” o principio vital, llamado “aire” (*niwe*) y tienen un “dueño” (*ibo*), que es el dueño de la especie que ha engendrado, considerada como una metaespecie genérica o una figura excesiva que contiene todos los principios ontológicos de sus criaturas.

¹⁹ Proviene de la forma verbal *kopiti*, literalmente ‘vengarse’ (Loriot, Lauriault, Day, 1993: 150), derivada de la palabra quechua *cutipa* que significa “devolver”, “intercambiar” (Cárdenas Timoteo, 1989). Este concepto, muy extendido en la Amazonía peruana bajo el término más extendido de cutipado, se entiende más comúnmente como el contagio de los atributos de una entidad humana o no humana (Colpron 2004; Leclerc 2003).

²⁰ El chamanismo shipibo utiliza generalmente diversas variedades de agua de colonia (Agua de Florida, Agua de Kananga, Agua de Rosa, Agua de Huaranga, etc.) que el chamán obtiene en los mercados de la ciudad. En realidad, se trata de un préstamo del chamanismo mestizo local y del curanderismo norteño, para quienes el perfume es garantía de buena suerte y protección, y se utiliza en remedios para obtener éxito en el amor, la fortuna económica y el poder político.

²¹ La anaconda, como en muchas cosmologías amazónicas (Déléage, 2005; Barcelo, 2011), es considerada como el “dueño” de la *ayahuasca*, símbolo del *rao* por excelencia y portador de una potente agentividad. También es la “dueña” de las aguas, cuya piel,

según la cosmología shipibo, dio origen a todo lo que existe cuando la anaconda primordial cantó los dibujos que llevaba en la estructura de las escamas de su lomo (Belaunde, 2011c).

²² *Calophyllum Brasiliensis*

²³ La presencia de entidades acuáticas no es insignificante. Como señala J-P. Chaumeil (2003), los chamanes shipibo tienen fama de ser expertos en el arte del chamanismo acuático y demuestran una capacidad ejemplar para viajar bajo el agua a gran velocidad sin mojarse.

²⁴ Literalmente camino, el término *kano* debe entenderse como un circuito de comunicación en el sentido de una noción fractal que actúa a todos los niveles, del macro al micro, remitiendo a la vez al manto estrellado que cubre la bóveda celeste, a los ríos aluviales de una cuenca y a las venas de una hoja, hasta el punto de producir una impresión hipnótica (Belaunde, 2011c). Elementos fundamentales de la terapia chamánica, estos caminos son sobre todo el contenido de los *kene* elaborados por las mujeres, de los que se han apropiado los artistas de Barin Bababo.

²⁵ Los *yoxin* son los enemigos por excelencia de los shipibo. Asociados principalmente al bosque, son entidades consideradas con poderes malignos capaces de enfermar a los vivos. Aunque existe una amplia gama de *yoxin*, la mayoría de los cuales tienen rasgos antropomórficos, los *mawa yoxin* (espíritus de un muerto), descritos como fantasmas errantes y solitarios, son los más temidos, al menos en el pueblo de San Francisco. Más que radicalmente malvados, se dice que la mayoría de los *yoxin* tienen un estatus ambivalente, capaces tanto de matar como de curar.

²⁶ Sin embargo, hoy en día cada vez menos mujeres en el pueblo pasan por un aprendizaje vegetal para elaborar sus artesanías. En paralelo, esta actividad se practica cada vez menos en las niñas y las jóvenes, cuyo aprendizaje escolar está primando sobre el tradicional. Estos cambios provocan entonces una desconexión del rico contexto cultural y cosmológico de los ancianos (Espinoza, 2013).

²⁷ Esta expresión remite al concepto de espacio quimérico aplicado por C. Severi (2011) en un contexto artístico, que define como una condensación de la imagen que genera, por proyección, una o varias interpretaciones de la forma, haciendo así que lo invisible prime sobre lo visible.

²⁸ Sin embargo, cabe señalar la aparición, en los últimos años, de un cierto número de jóvenes shipibo que se convierten en pintores sin pasar por una iniciación chamánica previa que les permita adquirir la capacidad visionaria necesaria para la creación artística. Esta evolución sociológica ha provocado el descontento de sus predecesores, que les acusan de copiar su trabajo y de crear obras cuyo ámbito se debilita considerablemente.

²⁹ Lo mismo ocurre con los motivos geométricos *kene* que cantan algunas artesanas en busca de un público comprador y que también se están convirtiendo en una “tradicción” (Brabec y Mori, 2008; Déléage, 2017: “Motifs chantés”: 62-66).

³⁰ El término glocalización, una contracción de los términos “globalización” y “localización”, engloba los procesos dialógicos - sincretismo, creolización, hibridez, cosmopolitismo, translocalidad, hipermodernidad - por los que los elementos del sistema global se integran con las condiciones locales (Robertson 1994: 36-37)

Referencias

- ARÉVALO VALERA, G. (1985). El ayahuasca y el curandero Shipibo-Conibo del Ucayali. *Serie Amazonía, Shipibo-Conibo, Instituto Indigenista Peruano* (pp. 147-161). Lima.
- BARCELO, N. (2011). O trançado, a música e as serpentes da transformação no Alto Xingu. En E. Lagrou. y C. Severi, (Eds.), *Grafismo e figuração na arte indígena* (pp. 181-197). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- BELAUNDE, L.E. (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: INC.
- BELAUNDE, L.E. (2011a). Una biografía del *chitonte*: objeto turístico y vestimenta shipibo-konibo. En J.-P. Chaumeil, O. Espinoza y M. Cornejo (Eds.), *Por donde hay soplo: Estudios amazónicos en los países andinos* (pp. 485-489). Lima : IFEA. <https://doi.org/10.18800/9789972623714.018>
- BELAUNDE, L.E. (2011b). Visiones de espacios en la pintura del sheripiare ashaninka Noé Silva. *Mundo Amazónico*, 2, 365-377.
- BELAUNDE, L.E. (2011c). Movimiento y profundidad en el kené shipibo-konibo, En E. Lagrou. y C. Severi, (Eds.), *grafismo e figuração na arte indígena* (pp. 199-222). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- BELAUNDE, L.E. (2012) Diseños materiales e inmateriales: La patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en El Perú, *Mundo Amazónico*, 3, 123-146.
- BELAUNDE, L.E. (2016). Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana, *Mana*, 22(3), 611 -640. <https://doi.org/10.1590/1678-49442016v22n3p611>
- BOYER, PASCAL (1986). Tradition et vérité. *L'Homme*, 26(97-98), 309-329. <https://doi.org/10.3406/hom.1986.368691>
- BRABEC DE MORI, B. Y MORI SILVANO DE BRABEC, L. (2008). La corona y la inspiración: los diseños shipibo-konibo y sus relaciones con cosmología y música. *Indiana*, 25, 1-30.
- CÁRDENAS TIMOTEO, C. (1989). *Los Unaya y su mundo. Aproximación al Sistema medico de los Shipibos-Conibos del Rio Ucayali*. Lima: IIP/CAAP.
- CHAUMEIL, J-P. (2000). Chasse aux idoles et philosophie du contact. En D. Aigle, B. Brac de la Perrière y J.-P. Chaumeil (Eds.), *La politique des esprits* (pp- 151-164). Nanterre: Societé d’Ethnologie.

- CHAUMEIL, J-P. (2003). Chamanismes à géométrie variable en Amazonie. *Diogenes*, 396 (pp. 159-175) Paris : PUF.
- COLPRON, A-M. (2004). *Dichotomies sexuelles dans l'étude du chamanisme: le contre-exemple des femmes chamanes shipibo-conibo*. Tesis de doctorado en Etnología, Université de Montréal.
- COLPRON, A-M (2013). Contact Crisis: Shamanic Explorations of Virtual and Possible Worlds. *Anthropologica*, 55(2), 373-383.
- COMAROFF, J. Y COMAROFF, J. (2009). *Ethnicity, Inc*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226114736.001.0001>
- DÉLÉAGE, P. (2005). *Le chamanisme sharanahua. Enquête sur l'apprentissage et l'épistémologie d'un rituel*. Tesis de doctorado en Antropología, Ecole Pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- DÉLÉAGE, P. (2017). *Lettres mortes. Essai d'anthropologie inversée*. Paris : Fayard.
- DERLON, B. Y JEUDY-BALLINI, M. (2005a). Introduction. Art et anthropologie : regards. En M. Coquet, B. Derlon y M. Jeudy-Ballini (Eds.), *Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en art* (pp. 11-26). Paris : Biro éditeur/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- DERLON, B. Y JEUDY-BALLINI, M. (2005b). De l'émotion comme mode de connaissance. L'expérience esthétique chez les collectionneurs d'art primitif. En M. Coquet, B. Derlon y M. Jeudy-Ballini (Eds.), *Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en art* (pp. 147-164). Paris : Biro éditeur/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- DESCOLA, PH. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard. <https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.1034>
- DESCOLA, PH. (2010). Manières de voir, manières de figurer. En Ph. Descola (Eds.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation* (pp. 11-20). Paris : Somogy/Musée du Quai Branly.
- ESPOZOZA, O. (2003). Los pueblos indígenas de la Amazonia peruana ante el proceso de globalización. En *Los impactos de la globalización en la sociedad peruana*. Lima: UARM.
- FAUSTO, C. (2007). Ceux que manger veut dire. L'esprit de la prédation en Amazonie. En F. Laugrand y J. Oosten (Eds.), (pp. 75-97). *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- GALINIER, J. Y MOLINIÉ, A. (2006). *Les néo-Indiens. Une religion du IIIe millénaire*. Paris: Odile Jacob.

- GEBHART-SAYER, A. (1985). The geometric designs of the Shipibo-Conibo in ritual context. *Journal of Latin American Lore*, 11(2), 143-175.
- GEBHART-SAYER, A. (1986). Una terapia estética: los diseños visionarios de la ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. *América Indígena*, XLVI, 189-218.
- GEBHART-SAYER, A. (1988). Reasons why the Shipibo-Conibo (Eastern Peru) retain their art. *Identidad y transformación de las Américas, Memorias 45° congreso internacional de americanistas* (pp. 293-307). Bogotá: Universidad de los Andes, UNIANDES.
- GELL, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198280132.001.0001>
- GRABURN, N. (2005). From Aesthetics to Prosthetics and Back. Materials, Performance and Consumers en Canadian Inuit Sculptural Arts; or Alfred Gell in the Canadian Arctic. En M. Coquet, B. Derlon y M. Jeudy-Ballini (Eds.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art* (pp. 47-62). Paris : Biro éditeur/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- GRABURN, N. (1976). Introduction: Arts of the Fourth World. En N. Graburn (Eds.), *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions From the Fourth World*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520316775>
- HOBBSAWN, E. (1995). Inventer des traditions. *L'Enquête*, 2, 171-189. <https://doi.org/10.4000/enquete.319>
- HOUSEMAN, M. Y SEVERI, C. (2009). *Naven ou le donner à voir : Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.9552>
- ILLIUS, B. (2002). Arte tradicional y Comercial: Los Shipibo-Conibo. En C. Heath (Eds.), *Una ventana hacia el infinito: Arte shipibo-konibo* (pp. 55-58). Lima : ICPNA.
- INEI (INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA) (2018). III Censo de comunidades nativas 2017. Lima: INEI.
- KINDL, O. (2005). L'art du *nierika* chez les Huichol du Mexique. Un "instrument pour voir". En M. Coquet, B. Derlon y M. Jeudy-Ballini (Eds.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art* (pp. 225-248). Paris : Biro éditeur/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- KOPENAWA, D. Y ALBERT, B. (2010). *La chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon.
- LABATE, B. (2011). *Ayahuasca Mamancuna merci beaucoup: internacionalização e diversificação do vegetalismo ayahuasqueiro peruano*. Tesis de doctorado en antropología, Universidade Estadual de Campinas.

- LANDOLT, G. (2000) *El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas*. Lima: Fundación Telefónica.
- LAGROU, E. (2005). L'art des Indiens du Brésil. Altérité, « authenticité » et « pouvoir actif » ». En Réunion des Musées Nationaux (Eds.), *Brésil indien : les arts amérindiens du Brésil* (pp. 69-81). RMN Exposition.
- LAGROU, E. (2009). La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas. *Estudios Indiana*, 13, 303- 327
- LAGROU, E. (2011). Le graphisme sur les corps amérindiens. *Gradhiva*, 13(1), 68-93. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2040>
- LECLERC, F. (2003). *Des modes de socialisation par les plantes chez les Shipibo-Conibo d'Amazonie péruvienne. Une étude des relations entre humains et non-humains dans la construction sociale*. Tesis de doctorado en etnología, Paris X, Nanterre.
- LENCLUD, G. (1987). La tradition n'est plus ce qu'elle était. *Terrain*, 9, 110-123. <https://doi.org/10.4000/terrain.3195>
- LORIOT, J., LAURIAULT, E. Y DWIGHT, D. (1993). *Diccionario Shipibo-Castellano*. Pucallpa: ILV, Serie Lingüística Peruana 31.
- LUNA, L-E. Y AMARINGO, P. (1991). *Ayahuasca Visions. The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley: North Atlantic Books.
- MAC CANNELL, D. (1986). Tourisme et identité culturelle. *Communications*, 43, 169-186. <https://doi.org/10.3406/comm.1986.1646>
- MACERA, P., MACERA, J. Y SORIA, B. (2010). *Cuentos pintados del Perú: awajún, asháninka, shipibo-konibo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- MARY, A. (2000). *Le bricolage africain des héros chrétiens*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- MATOS, B. Y BELAUNDE, L. E. (2014). Arte y transformación: Experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición ¡Mira!. *Mundo Amazónico*, 5, 297-308. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45815>
- MORIN, F. (1998). Los Shipibo-Conibo. En Collectif (Eds.), *Guía Etnográfica de la Alta Amazonía* (pp. 275-448). Quito, Abya-Yala. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.2811>
- PÉREZ GIL, L. (2010). Cuerpos en transformación: sobre la noción de persona y el control alimentar entre los Yaminawa. *Tellus*, 19, pp. 53-82. <https://doi.org/10.20435/tellus.v0i19.215>
- REICHEL-DOLMATOFF, G. (2000) [1972]. *Le contexte culturel du yagé*. Paris: L'Esprit frappeur.

- ROBERTSON, R. (1994). Globalisation or Glocalisation?. *Journal of International Communication*, 1(1), 33-52. <https://doi.org/10.1080/13216597.1994.9751780>
- SALHINS, M. (2007). *La découverte du vrai sauvage et autres essais*. Paris: Gallimard.
- SAUMADE, F. Y SLAGHENAUFFI, D. (2015). Amazonian Visions. In the Peruvian rainforest, Filder Agustín Peña fuses traditional and contemporary tribal influences in his paintings. *Raw Visions*, 87: 1-5.
- SEVERI, C. (2002). Here and There: Supernatural Landscapes in Kuna Shamanistic Tradition. En J. Assmann y R. Trauzettel (Eds.), *Tod, Jenseits und Identität: Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen thanatology* (pp. 587-612). Munich: Kal Alber Verlag. <https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.1039>
- SEVERI, C. (2007). *Le principe de la chimère : une anthropologie de la mémoire*. Paris : Rue d'Ulm/Musée du Quai Branly.
- SEVERI, C. (2011). Pièges à voir, Pièges à penser. Présences cachées dans l'image. *Gradhiva*, 13, 4-7. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2019>
- STOLL, D. (1985). *¿Pescadores de hombres o fundadores de imperio?*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- VALENZUELA, P. Y VALERA, A. (2005). *Koshi shinanya ainbo. El testimonio de una mujer shipiba*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2007). La forêt des miroirs. Quelques notes sur l'ontologie des esprits amazoniens. En F. Laugrand y J. Oosten (Eds.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones* (45-74). Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2009). *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie structurale*. Paris: PUF. <https://doi.org/10.3917/puf.castro.2009.01>