

---

*Luisa Elvira Belaunde*

VISIÓN DE ESPACIOS EN LA PINTURA CHAMÁNICA  
DEL *SHERIPIARE* ASHÁNINKA NOÉ SILVA MORALES

---

**Resumen**

LA PINTURA CHAMÁNICA AMAZÓNICA ES UN ARTE HÍBRIDO NACIDO DE LA CONJUNCIÓN DE las técnicas figurativas occidentales, la pintura corporal indígena y las experiencias visionarias del chamanismo amazónico. Es una pintura testimonial en la que los pintores expresan sus experiencias visionarias a un público de fuera, deseoso de comprender los universos amazónicos. En sus acuarelas y dibujos, el curandero asháninka Noé Silva Morales da testimonio de sus vivencias como *sheripiare* por medio de la construcción de espacios visionarios pintados minuciosamente con pieles de diseños luminosos.

**Palabras clave:** *pintura chamánica; asháninka; sheripiare; ayahuasca; Amazonia peruana; pintores indígenas.*

VISION OF SPACES IN THE PAINTINGS OF THE ASHÁNINKA *SHERIPIARE*  
NOE MORALES SILVA

**Abstract**

AMAZONIAN SHAMANIC PAINTING IS A HYBRID ART BORN FROM THE COMING TOGETHER OF Western figurative techniques, indigenous body painting and visionary shamanic experiences. It is a testimonial art by which painters express their visionary experiences to a foreign public aiming to understand the Amazonian universe. In his watercolors and drawings, the Asháninka healer Noe Silva Morales bears witness to his life as a *sheripiare* through the construction of visionary spaces carefully painted with skins of luminous designs.

**Keywords:** *Shamanic painting; Ashaninka; sheripiare; ayahuasca; Peruvian Amazon; indigenous painters.*

Noé Silva Morales, con treinta y seis años, es un *sheripiare*, es decir un maestro curandero del pueblo asháninka. Nació en el alto Villarrica, Chanchamayo, en la selva central del Perú. Después de ser jefe de la comunidad nativa Incare, cerca del río Urubamba en la región de Ucayali, trabajó en diversos proyectos de etnobotánica y etnomedicina. Noé aportó los conocimientos adquiridos de sus ancestros a los registros y experimentos llevados a cabo en el jardín etnobotánico Koriwati en Pucallpa y al proyecto Minga, en Atalaya, donde se dedicó a la elaboración de productos medicinales con base en plantas amazónicas.

Sus acuarelas son un registro visual de sus vivencias como *sheripiare* y de su inserción como pintor autodidacta en movimientos de valorización de los conocimientos amazónicos. La nueva pintura chamánica tiende puentes entre la experiencia indígena del uso de las plantas y el consumo del chamanismo amazónico por parte de turistas e investigadores nacionales y, sobre todo, extranjeros. Es un arte híbrido, nacido de la conjunción del arte figurativo occidental, las artes plásticas indígenas y el chamanismo basado en el uso ritual de diversas “plantas con poder” o “plantas maestras”, especialmente, tabaco, ayahuasca y toé<sup>1</sup>. El surgimiento de pintores, como Noé, se ha dado gracias a su apropiación de las técnicas representativas de la pintura figurativa y de su instrumentalización cultural para plasmar sobre el lienzo o el papel las visiones percibidas durante periodos de dieta, sueños y sesiones de ayahuasca. Este arte es inseparable del público al que se dirige: típicamente personas de fuera, ávidas por entender las cosmovisiones amazónicas y por llevarse a casa objetos visuales que les permitan aproximarse a los estados visionarios de los sabedores amazónicos y materializar algo del poder de transformación y curación asociados al chamanismo. Es decir, el valor de la pintura chamánica no sólo reside en su apreciación estética, sino en el magnetismo espiritual que transmite y las pistas de información esotérica que contiene codificadas en una simbología mística propia de cada artista.

Definitivamente híbrido, el arte visionario chamánico en el Perú se consagró con la obra de Pablo Amaringo, un mestizo amazónico conocedor del ecléctico chamanismo vegetalista de las poblaciones ribereñas e indígenas cristianizadas, quien dirigió en la ciudad de Pucallpa una escuela de pintura, iniciada en colaboración con el antropólogo colombiano Luis Eduardo Luna, y produjo espectaculares lienzos en óleo y acrílico, mostrando el inagotable imaginario visual de sus experiencias visionarias (Luna y Amaringo 1991). Otros exponentes del arte chamánico también se han desarrollado en torno a personas o instituciones que han permitido a los artistas, por lo general autodidactas, acceder al mercado del arte. Tal es el caso de los pintores indígenas reunidos por el Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonia Peruana (Formabiap) o por los talleres de arte popular de Pablo Macera en la Universidad Mayor Nacional de San Marcos

(Lima), así como de los pintores indígenas y mestizos que abastecen la creciente demanda del turismo chamánico en Iquitos y Pucallpa<sup>2</sup> (Landolt 2004 y 2005, Belaunde 2007).

Un rasgo común a la mayoría de las obras de pintura chamánica es la composición narrativa de los cuadros, representando escenas y seres espirituales y, al mismo tiempo, por medio de figuras, contando historias o explicando aspectos de las cosmovisiones y los estados visionarios chamánicos (Belaunde 2008). Por un lado, esta *narratividad*<sup>3</sup> responde a la finalidad de facilitar visualmente la introducción de los compradores en el universo chamánico del pintor. Por otro, las escenas que se muestran y las historias que se cuentan son testimonios personales de las experiencias visionarias del pintor. Si bien las imágenes intentan traducir visualmente aspectos de su universo cultural, familiar y ancestral, que varía según el pueblo indígena o la procedencia ribereña o mestiza, las pinturas presentan también préstamos y mixturas culturales que reflejan la trayectoria personal del pintor, su proceso de adquisición de conocimientos chamánicos, sus maestros, sus viajes y sus encuentros con personas y seres espirituales, en el bosque, el río, la ciudad y el cosmos.

Se trata, por tanto, de pinturas testimoniales donde la narrativa de las composiciones permite, justamente, expresar la singularidad del recorrido personal del pintor en un mundo actual y móvil, donde asháninkas, shipibo-konibos, boras, uitotos, cocamas, awajúns, ribereños y mestizos, y viajeros de todo tipo, nacionales y extranjeros, transitan y experimentan entre diversos universos materiales y culturales por medio del uso ritual de las plantas. Con algunas excepciones, la mayoría de los pintores son hombres, debido a que, en la Amazonia peruana, el chamanismo suele ser un camino de búsqueda personal seguido principalmente por varones.

La composición narrativa de las pinturas pone de manifiesto también la transformación de la oralidad a la escritura en los procesos de comunicación indígena (Belaunde 2010). A menudo, el pintor suele acompañar sus cuadros con pequeños textos que explicitan sus significados y permiten descodificar, por lo menos en parte, la simbología visual para aproximarse al contenido esotérico. La mayoría de los pintores de arte chamánico son buenos narradores y escritores. Cuando exponen sus obras en salas de arte en las ciudades, suelen escribir textos más elaborados, y algunos pintores han publicado libros de cuentos ilustrados (Macera *et al.* 2010, Yahuarcani 2010). Por medio de la combinación de la imagen y la escritura, la riqueza de expresión y el poder evocativo de la narración testimonial indígena es re-escenificada, plasmada visual y verbalmente. De esta manera, el paso de la oralidad a la escritura está mediado por la configuración de una nueva plástica híbrida, nacida de la incidencia del mundo urbano sobre

la Amazonia, y viceversa, donde la subjetividad, el multilingüismo y la vocación estética de los pintores-autores son los vectores de la creación y de la experiencia chamánica.

La necesidad de entender la historia contada por el cuadro es compartida por pintores y compradores, quienes, casi infaliblemente, suelen preguntar qué significa la pintura y se muestran tan fascinados por las explicaciones del pintor como por su obra plástica. Es decir, existe consenso entre pintor y comprador que las obras indican otras realidades, como puertas abiertas hacia ámbitos alternativos que invitan a un viaje no sólo en el imaginario sino en un cosmos multidimensional. En su liminalidad, las pinturas chamánicas transgreden las fronteras materiales y subvierten el orden hegemónico que excluye a la población indígena amazónica, postergándola en los más bajos escalones socioeconómicos del país. Es cierto que los pintores de arte chamánico suelen tener poco poder adquisitivo y los compradores, nacionales o extranjeros, suelen pertenecer a estratos socioeconómicos más dominantes, pero el pintor es quien posee la experiencia personal de otros mundos y puede facilitar la entrada en ámbitos alternativos de existencia. En este caso, el subalterno es quien se expresa y se posiciona como el sujeto de poder.

El carácter testimonial de las pinturas intensifica su fuerza de transgresión puesto que afirma la veracidad fidedigna de las escenas y los seres representados sobre el lienzo o el papel. Siempre cabe la duda de si las pretensiones testimoniales son falsas, si el pintor es un charlatán, si abusa de la credulidad de los espectadores y compradores; pero esa duda es en sí transgresora, porque inquieta al sugerir, sin dar una respuesta definitiva, que podrían existir realidades alternativas en las que se transmitirían, manejarían y disputarían instrumentos de curación y enfermedad ajenos a las jerarquías, las tecnologías y las finanzas de la medicina y la farmacéutica oficial. En este sentido, la pintura chamánica es subversiva. Es un arte de los subalternos (Spivak 1988) que requiere acomodarse a los patrones figurativos occidentales para dar a conocer su voz y complacer a los compradores; pero que habla sobre órdenes de vida y muerte que escapan del control de quienes imponen el régimen del capital financiero. Hay algo irónico en este arte que afirma y, al mismo tiempo, desacredita la hegemonía de aquellos que desacreditaron la autoridad y los saberes de los pueblos indígenas amazónicos. Este residuo de libertad, que se pliega pero también burla el orden dominante, no consiste en una resistencia indígena colectiva sino en la vivencia personal y el testimonio visual y verbal del sujeto que hace uso ritual de las plantas.

El trabajo de Noé Silva Morales se distingue de los demás por tratarse de uno de los pocos que pinta visiones chamánicas con acuarela sobre papel. Estos son los materiales que sus pocos medios económicos le permiten comprar, pero también, los que él prefiere para producir los efectos de espacio, transparencia,



### *La llave*

En el camino de los *sheripiares* hay muchas puertas por abrir.

La llave representa el interés de las personas,

Entrar es la voluntad de conseguir parte de nuestros sueños.

Los conocimientos de nuestros ancestros son alcanzados a través de la preparación y los rituales con nuestras plantas maestras.

El cuerpo tiene que estar purificado para que pueda ser aceptado por los seres espirituales. Por ello, las saladeras, los vicios deben ser limpiados a través de prácticas curativas ancestrales.

Desde las profundidades de nuestro bosque y de las sagradas plantas medicinales, van diversificándose los diferentes tipos de remedios que los maestros curanderos usan en sus tratamientos para curar a sus pacientes.

Y así las variedades de secretos de los palos son obtenidas y fortalecidas por los *sheripiares* a través de rigurosas dietas y ceremonias con plantas sagradas.

superficie y corporalidad que caracterizan sus visiones chamánicas. Cabe resaltar que sus técnicas representativas son de inspiración occidental, pero la composición, los temas y la textura de sus cuadros son una creación singular procedente de su bagaje cultural asháninka y su recorrido personal.

La pintura asháninka anterior a la introducción de técnicas occidentales no es figurativa ni utiliza lienzos extendidos. Su objetivo no es reproducir sobre una superficie plana objetos visuales percibidos en el entorno, sino fabricar cuerpos y artefactos útiles que tienen cuerpo propio y actuaban como parte y extensión del cuerpo humano (Beysen 2008). El lienzo, por así decir, de la pintura corporal indígena es la superficie que limita y encierra el cuerpo humano, es decir la piel y, también, la prenda de vestir característica de los asháninka, una túnica de cuerpo entero, llamada *kitarentse*, que hace parte y completa a la persona masculina y femenina. Según el pensamiento asháninka, los trazos colocados sobre la piel y el vestido no solamente adornan los cuerpos sino también los transforman, otorgándoles eficacia y poderes provenientes de los espíritus y protegiéndolos de los ataques de seres malignos, enemigos y depredadores. La pintura corporal, por tanto, rebasa objetivos estrechamente estéticos. Más que adornar, hace cuerpos (Lagrou 2011).

La estética plástica asháninka infunde en los procesos de fabricación de los cuerpos y los artefactos nociones de la ontología y la etiología de su cosmología y práctica ritual. Tejer una túnica, una canasta, una corona de *sheripiare* o un colador; tallar una canoa, un banco o una batea; pintar diseños sobre las paredes de las cerámicas o sobre la piel humana, todos estos procesos son actos de producción estética que conducen a hacer que los cuerpos producidos tengan eficacia y sean de por sí personas: que la canasta cargue, que el colador cuele, que el banco dé apoyo y que la túnica y la piel protejan contra los peligros, ahuyenten a los enemigos, seduzcan a los incautos e hipnoticen a los enamorados. La belleza es *performativa* y actúa sobre el mundo, lo transforma y le infunde afectos de persona. Por eso, la producción estética entre los asháninka, así como entre otros pueblos de la Amazonia indígena, es inherentemente política, ya que se trata de producir sujetos hábiles, es decir personas masculinas y femeninas, agentes capaces de transformar el entorno y hacer las cosas acontecer por medio de relaciones de poder (Echeverri 2000, Lagrou 2010).

Esta fuerza transformativa de las artes plásticas indígenas amazónicas también se expresa en la pintura de Noé. Sus acuarelas ponen de manifiesto, en los materiales y las técnicas utilizadas, toda una dinámica de *subalternidad* y occidentalización: el paso de la pintura sobre los cuerpos a la pintura sobre papel, del diseño abstracto a la representación figurativa, del trazo efímero sobre la piel a la marca duradera, del uso ancestral a la venta de productos estéticos. Pero ponen de manifiesto también rasgos que van más allá de la apropiación de técnicas figurativas o la sumisión a las reglas del consumo de arte y constituyen una



*Virote*

El virote es la energía guardada en nuestro interior.

Es la fuerza creada por medio de dietas incansables y continuas.

Es la forma de ataque y contraataque espiritual.

Es la fuerza esencial que amerita el valor, el respeto y el fortalecimiento de los *sheripares*.

NOÉ MORALES SILVA

nueva eficacia *performativa* amazónica. Uno de los elementos sobresalientes es la construcción del espacio en el que se sitúan las escenas chamánicas. Los espacios dibujados por Noé no son solamente dimensiones físicas que sirven de marco para colocar imágenes de personas, seres espirituales y diseños en perspectiva sobre el papel. El espacio es en sí un elemento determinante de la experiencia chamánica y la fuente desde donde se transmite el saber y emana el poder espiritual. Las acciones desarrolladas y las interacciones con seres espirituales son importantes, pero gran parte de la experiencia visionaria consiste simplemente en colocarse dentro de espacios visionarios.

A pesar de ser de formato pequeño, 25 x 20 cm por lo general, los dibujos de Noé logran absorber la atención del espectador y hacerle sentir por medio de la imaginación que se encuentra en espacios alternativos, diferentes del espacio tridimensional de la vida diaria. La presencia de figuras humanas, vestidas con trajes indígenas y cubiertas de pintura corporal, apela a identificarse con los personajes y colocarse en su lugar, de tal manera que, al contemplar los espacios visionarios representados sobre el papel, el espectador pueda experimentarlos virtualmente como si se tratase de una vivencia personal. En estos espacios alternativos, el sujeto se encuentra envuelto por grandes estructuras, como si estuviese dentro de una catedral o en un buque de vela. La monumentalidad se logra por medio de representaciones arquitectónicas elevadas con múltiples planos y perspectivas contenidas las unas dentro de las otras, superpuestas, rectilíneas o curvas. Sin embargo, la sensación que se desprende es que no se trata de un espacio homogéneo, sino de espacios que contienen, están cruzados o conducen a otros espacios por medio de puertas, corredores, ruedas, recintos, capas y giros. El resultado es que, a pesar de transmitir la impresión de estar contenido por un espacio envolvente, éste no es sentido como un espacio cerrado. Hay algo inconcluso, una fuerte sensación de movimiento, actual o potencial, que sugiere nuevas aperturas, multiplicidades y rotaciones de espacios latentes.

En *La llave* Noé muestra en primer plano la espalda de un ser que irradia luz solar y entrega una llave a un joven con el rostro pintado de achiote<sup>4</sup>. Su mirada y su gesto tranquilo y reverente expresan el momento de la culminación de una búsqueda de poder chamánico. Es un autorretrato de Noé como *sheripiare* del pueblo asháninka. En el texto que acompaña el cuadro, el pintor explica que para obtener dicha llave el *sheripiare* tiene que llevar a cabo prolongados periodos de abstinencia y dieta para eliminar las impurezas del cuerpo y el espíritu. Esto requiere constancia y dedicación para atravesar las puertas del conocimiento, una idea que está representada en la construcción espacial de los planos posteriores. Los diseños formados con círculos de colores y espirales de diversos tamaños en ronda completan la impresión de elevación y trascendencia espiritual de la experiencia visionaria.

*El virote* muestra a Noé vestido con sus atuendos rituales de *sheripiare*, el *kita-rentse* y la corona de curandero, haciendo ejercicio de sus poderes de curandero en el espacio de la guerra de los virotes espirituales. En este caso no hay una construcción arquitectónica del espacio, sino una conjunción de capas coloridas y espirales de vectores en pleno movimiento y cubiertos de diseños. Todo esto surge del humo de tabaco soplado por el *sheripiare*, que actúa como un motor en defensa contra el ataque de los dardos mágicos de los brujos que intentan causar daño y enfermedad en los familiares y pacientes del *sheripiare*. El humo del tabaco captura los dardos y los devuelve a sus agresores. El torbellino de los poderes y contrapoderes puestos de manifiesto contrasta con la postura firme pero calmada del *sheripiare*, sentado con estabilidad en lo que parece ser una ola de energía surfeando el espacio. En el texto que acompaña esta acuarela, Noé menciona, una vez más, la importancia de los periodos de dieta y purificación para lograr la firmeza necesaria para combatir en las guerras espirituales y consagrarse como curandero.

El tercer cuadro, llamado *Shihuahuaco*<sup>5</sup>, muestra el mundo del interior de este gran árbol de la selva donde viven espíritus benéficos, usualmente llamados *maninkares*. Este cuadro tiene la particularidad de haber sido hecho con un simple bolígrafo de tinta negra. El plano principal muestra el conjunto del interior del árbol, como si fuese un útero mágico donde reina un orden apacible y donde personajes vestidos con los atuendos de los *sheripiare* circulan pausadamente o descansan. Las paredes son curvas, hechas de una baranda de diseños que se extiende sinuosamente, recubiertas de hojas o plumas que caen desde del techo. Las numerosas y grandes lámparas redondas iluminan el lugar manteniéndolo, curiosamente, a media luz. El espectador es llamado a ver a través de los ojos de Noé un mundo interior resguardado, donde los espíritus existen lejos de las preocupaciones y sufrimientos humanos. La sola visión de este espacio es, según Noé, curativa y pedagógica. Enseña pautas de vida para llevar una existencia llena de determinación y quietud interior, a imagen de los espíritus protectores.

En las tres obras, la construcción de los espacios visionarios se acompaña de numerosos diseños que irradian luz con efectos de brillo y fluorescencia, como si se tratase de pieles hechas de gasa transparente girando al compás de alguna melodía, cortinas estampadas tapando alguna ventana abierta o cuadros colocados en otros cuadros. La sensación espacial es, entonces, función de las múltiples pieles que la conforman desde dentro, como si el espacio visionario fuese una ilusión generada por todas esas pieles en constante movimiento. La calidad dérmica de las visiones chamánicas también conduce a una apreciación fractal del espacio, de manera que al acercarse a los diseños en un zoom, estos revelan contener otros diseños dentro de sí, y así sucesivamente.



### *Shihuahuaco*

Los *maninkares* son los seres que habitan en lugares sagrados y en un mundo misterioso,  
pero visible de energías positivas.

Paraíso existencial de espíritus consagrados, como pueden serlo:  
los seres humanos, aves, animales, cerros, rayos, relámpagos, lluvia, y más.

Donde viven en armonía y cantan a pava *tasorentsi*, quien sopla la vida.

Ahí hay salud, paz, abundancia, bienestar para todos.

Ahí las neblinas puras y blancas purifican a los habitantes con sus aromas

Los relámpagos vigilan

Las lluvias torrenciales protegen

Los rayos ahuyentan a los malos espíritus

Los malvados jamás podrán entrar a la tierra de los *maninkares*

Dentro de los troncos del *shihuahuaco* habitan los seres espirituales; es su casa.

Grandioso, frondoso y robusto árbol de *shihuahuaco*,

Tal estructura es acogedora de encantos y espíritus mágicos.

Es hermoso sentir y percibir la fragancia viva de los espíritus

Los ecos de sus voces resonantes fortalecen la vida de los seres que habitan el bosque.

En los árboles mutilados y destruidos, sus espíritus permanecen ocultos entre los olores del aserrín,  
provocando el desequilibrio de la vida en el bosque.

Es hermoso entendernos, respetar nuestras realidades, nuestra familia espiritual.

En vez de desconocerla y destruirla. Es hermoso ver a nuestro bosque pintado  
de vivos colores y no un desierto triste y opacado.

Por un lado, está claro que estas características de la pintura de Noé corresponden a los efectos fotoactivos usualmente descritos por los consumidores de diversos preparados de ayahuasca (Shanon 2002). Por otro, el cuidado puesto en la producción minuciosa de los diseños sobre el papel con lápiz, bolígrafo y acuarela, la delicadeza y el número de detalles, indican que en los diseños se concentra la potencia *performativa* de los cuadros. No se trata de hacer sólo una reproducción en miniatura de la experiencia visionaria del pintor, sino de transferir al papel las calidades espirituales contenidas en los diseños al generar los espacios visionarios. Es decir, los cuadros de Noé no son propiamente objetos de arte sino sujetos de arte, o mejor sujetos *sheripiare*. Son activos, extensiones del curandero y su poder. En ese sentido, el arte chamánico invierte la prioridad de la figura sobre el fondo habitual en la pintura figurativa occidental moderna. Las imágenes de humanos y de objetos son concesiones que la estética asháninka le hace a las expectativas de los compradores; pero lo que testifica de la veracidad fidedigna de la experiencia chamánica del *sheripiare*, y lo que embellece, actúa sobre el espectador y, por tanto, lo cura, no son propiamente las figuras humanas presentes en los cuadros sino los diseños de los fondos. Son las pieles de diseños las que generan los espacios visionarios vivenciados y testimoniados en la pintura del curandero<sup>6</sup>.

## Notas

---

- 1 Ayahuasca: liana *Banisteriopsis caapi*, conocida también como yagé; toé: planta alucinógena *Brugmansia* sp.
- 2 Entre ellos sobresalen Elena Valera (shipibo-konibo), Roldán Pinedo (shipibo-konibo), Víctor Churay (bora), Eusebio Laos (asháninka), Casanto Shingari (asháninka), Lastenia Canayo (shipibo-konibo), Romer Yagkug Sejekam (awajún), Herminio Vásquez (shipibo-konibo), Roberto Rengifo (shipibo-konibo), Filder Agustín Peña (shipibo-konibo), Lainer Mori Huayta (shipibo-konibo), Santiago Yahuarcani (cocama-uitoto) y Rember Yahuarcani (uitoto).
- 3 *Narratividad*: del francés *narrativité*, término empleado en semiótica para indicar el conjunto de rasgos característicos de la narración.
- 4 Achiote: *Bixa orellana*.
- 5 *Shihuahuaco*: árbol *Dipterix* sp. (familia Fabaceae), llamado también kumarut o cumarú en el Perú y charapilla en Colombia
- 6 Las representaciones humanas en los cuadros no son fetiches figurados. El poder de la pintura chamánica reside en su capacidad de recrear para el espectador los espacios visionarios experimentados por el *sheripiari* y este poder proviene de la calidad dérmica de las visiones. Para una discusión sobre arte, *agencialidad* y envoltura véase Gell (1998) y Lagrou (2010).

## Referencias

---

- BELAUNDE, LUISA ELVIRA. 2007. "El brillo de los tintes de la selva: la pintura de Rol-dán Pinedo, maestro shipibo". *Gaceta Cultural del Perú* 28: 24-25.
- . 2008. "La narración de la memoria aymenu (uitoto) en la pintura de Rember Yahuarcani". *Tellus* 8 (14): 247-255.
- . 2010. "Cuentos pintados del Perú: awajún, asháninka, shipibo-konibo". *Tarea* 74: 61-66.
- BEYSEN, PETER. 2008. *Kitarentse: Pessoa, arte e estilo de vida entre os Asháninka (Oeste amazônico)*. Tesis de doctorado, PPGSA/IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro.
- ECHEVERRI, JUAN ÁLVARO. 2000. "The first Love of a Young Man: Salt and Sexual Education among the Uitoto Indians of Lowland Colombia". En: Joanna Overing y Allan Passes (eds.), *The Anthropology of Love and Anger: The Aesthetics of conviviality in Native Amazonia*, pp. 33-45. Londres: Routledge.
- GELL, ALFRED. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- LAGROU, ELS. 2010. *Arte indígena no Brasil: Agência, alteridade e relação*. Rio de Janeiro: Editora Com Arte.
- . 2011. "Le graphisme sur les corps amérindiens, des chimères abstraites?". *Gradhiva* 13 (en prensa).
- LANDOLT, GRETNÁ (ed.). 2004. *El ojo verde: cosmovisiones amazónicas*. Lima: Telefónica.
- . 2005. *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonia indígena ilustrados por su gente*. Lima: Icam.
- LUNA, LUIS EDUARDO Y PABLO AMARINGO. 1991. *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley: North Atlantic Books.
- MACERA, PABLO, JAVIER MACERA Y BELÉN SORIA. 2010. *Cuentos pintados del Perú: awajún, asháninka, shipibo-konibo*. 5 volúmenes. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- SHANON, BENNY. 2002. *Antipodes of the Mind: Charting the Phenomenology of the Ayahuasca Experience*. Oxford: Oxford University Press.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY. 1988. "Can the Subaltern Speak?" En: Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana IL: University of Urbana Press.
- YAHUARCANI, REMBER. 2010. *El sueño de Buinaima*. Lima: Santillana.

Fecha de recepción: 7 de febrero de 2011.

Fecha de aceptación: 14 de febrero de 2011.