

Arte y transformación

Experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición *iMira!*

Beatriz Matos y Luisa Elvira Belaunde

Resumen

A partir de una lectura de los textos del dossier *iMira! Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas*, las autoras señalan que los procesos creativos relatados por los artistas son actos de comunicación que no se reducen a una traducción cultural porque conllevan múltiples actos de transformación —de los cuerpos, las técnicas, las imágenes y de los propios artistas—. Sus obras llaman al espectador a hacer parte de dicha transformabilidad creativa.

Palabras clave: artes visuales indígenas contemporáneas; pintura indígena; países andino-amazónicos.

Art and transformation: Experiences and images of the artists of the *iMira!* Exhibition

Abstract

From a reading of the texts in the dossier *iMira! Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas (contemporary visual arts of the indigenous peoples)*, the authors draw attention to the fact that the creative processes narrated by the artists are acts of communication which do not reduce themselves to a cultural translation, since they involve multiple acts of transformation—of the bodies, the techniques, the images and the artists themselves. Their works of art call upon the spectator to become part of such a creative transformability.

Keywords: indigenous contemporary visual arts; indigenous painting; Andean-Amazonian countries.

Beatriz Matos. Doctora en Antropología del Museo Nacional, Universidad Federal de Río de Janeiro (PPGAS, Museu Nacional, UFRJ). Becaria FAPERJ. Realiza un post-doctorado sobre chamanismo y política entre los matsés y otros grupos Pano de la frontera Brasil-Perú. Hace parte del equipo de curaduría de la Exposición *iMira!* irekaron@gmail.com

Luisa Elvira Belaunde. Profesora del Programa de Postgrado en Antropología Social del Museo Nacional, Universidad Federal de Río de Janeiro (PPGAS, Museu Nacional, UFRJ). Doctora en Antropología de la Universidad de Londres. Es especialista en pueblos amazónicos. luisaelvira@yahoo.com

La Exposición *iMira! Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas* (Almeida & Matos 2013) reunió de manera inédita a artistas latinoamericanos oriundos de varios países y paisajes: ciudades, poblados y comunidades a la orilla de los ríos amazónicos, comunidades andinas urbanas y rurales, y grandes metrópolis. Las obras de arte incluidas en la exposición son trabajos realizados en la comunicación entre estos mundos. Dicha comunicación no se asienta en el presupuesto de una traductibilidad posible entre representaciones culturales, como si tales paisajes y modos de vida y de pensamiento fuesen versiones o interpretaciones distintas de una misma realidad o historia. Más bien, con las obras de la Exposición *iMira!*, estamos frente a artefactos-imágenes donde lo que se busca no es un entendimiento común de una realidad compartida sino una transformación de los sujetos en comunicación.

Las presentaciones orales de los artistas durante las muestras en Belo Horizonte (2013) y Brasilia (2014) —transcritas y editadas en el dossier *iMira!*— llaman la atención por el hecho de que las experiencias e imágenes que nos traen son antes que nada parte de intensos actos de transformación.

Sinestesia y libertad transformativa

La gran libertad transformativa de los seres del bosque amazónico es un tema constante en las obras. Como nos cuenta Enrique Casanto¹:

Así he pintado muchos cuadros con las historias sobre cómo pueden transformarse los seres, pueden convertirse en animales, pueden convertirse en plantas, pueden convertirse en peces, pueden convertirse en árboles. Así cuentan las historias que yo he pintado.

Son seres que se recusan a sujetarse a una forma fija y transitan entre las figuras humanas, plantas, espíritus y animales. Las obras muestran momentos-aspectos de su existencia fluida y, al mismo tiempo, señalan la potencialidad de otros momentos-aspectos que se insinúan en sutilezas a veces apenas perceptibles.

Este flujo de cambio no sólo actúa en la plasticidad de las figuras; también dinamiza el propio método de trabajo de los artistas. Según Rember Yahuarcani:

Mi obra está muy relacionada con la libertad y con las transformaciones de los seres que nos cuentan las historias de mi pueblo. Mi pintura también se ha ido transformando buscando siempre esa libertad... ¿Cómo mostrar en imágenes la libertad de los seres de la Amazonia? ¿Cómo encontrar nuevos caminos de libertad como artista? Para mí, estas búsquedas van juntas.

La sinestesia entre los registros sensoriales es uno de los recursos de la experiencia subjetiva y colectiva que más alimenta la libertad conceptual y técnica de los artistas, principalmente el pasaje de la escucha a la visión. Santiago Yahuarcani nos cuenta en este volumen cómo opera la transformación de los sonidos oníricos en seres que él materializa en su pintura. Los sonidos son seres invisibles que se le presentaron en sueños, a los cuales él les da forma, cuerpo y color:

Hay figuras que coinciden con un sonido, por decir con la palabra 'kbnshu'. Me parece que es el sonido de un animal que salta de dentro del agua y saca la lengua larga. Entonces al sonido lo voy convirtiendo en ser.

La palabra cantada es también una importante fuente de producción imagética, haciendo visible lo que originalmente se presenta en el oído. "También he investigado los cantos de mi mamá, de mis abuelos, he ido buscando para poder mostrar las cosas en mis pinturas a las personas, al público, para que puedan mirar eso"².

En la obra de Abel Rodríguez, todo comienza con la palabra de trabajo del Creador y el soplo vital que transmiten la coca y el tabaco para transformar dicha palabra en el sudor del trabajador. Las enseñanzas de la palabra son prodigadas de noche por los mayores y de mañana ellas se transforman en trabajo de gente, produciendo chagras y malocas para las grandes fiestas³. Los cuatro cuadros que el artista presenta en la Exposición *iMira!*, con cuatro momentos del trabajo de la chagra, no son imágenes estancadas de cada chagra, sino parte del movimiento de transmitir la enseñanza de la chagra, de los tiempos de la chagra que conducen a la gran fiesta, a la construcción de la maloca. De esta manera, sus imágenes transmiten el flujo del registro sonoro a la forma corpórea materializada. De las palabras se hace la chagra, se hace la fiesta, se hace casa y los cuerpos saludables de los que la habitan; también se hacen los cuadros que son parte de dicho flujo de transformación.

La sinestesia actuante en los procesos creativos artísticos, por tanto, se extiende tanto sensorial como temporalmente, y rebalsa de lo

subjetivo hacia lo colectivo, uniendo tiempos ancestrales, pasados recientes y tiempos presentes y futuros, las horas de estar despierto y las del soñar. Los sueños son portales de cambios de las experiencias sensoriales entre sí y, al mismo tiempo, lugares de la transformación de la memoria colectiva en memoria personal y reactualización de las imágenes. Fabián Moreno crea imágenes de las historias antiguas que escuchó de sus parientes mayores, palabras de enseñanza que dan entrada al mundo de los sueños. “Así se pregunta siempre entre los indígenas por las mañanas: ‘¿Qué soñaste?’, o ‘¿Qué viste en el sueño?’”, nos cuenta Fabián sobre el tiempo cuando su padre le contaba las historias nonuya:

Yo recordé inmediatamente que cuando me fui a dormir, cuando cerré mis ojos, vi todo, todo ese proceso del cuento; como si alguien lo estuviera dramatizando y mostrándolo. Yo le conté a mi papá lo que había visto. Todo eso, igualito como me lo contó. Entonces me dijo: ‘Eso ya es suyo, nunca más se le va a olvidar. Y algún día usted va a ver cómo lo podrá mostrar, en la escuela, con dibujos’. Así empieza nuestra inspiración realmente.

Desde entonces, él pinta la visión de lo que aprendió escuchando con los ojos cerrados y después soñó.

De igual manera, la transmutación de los materiales en el trabajo de Kindi Llajtu es un juego incesante de transposición de los rastros del tiempo y sus texturas. La madera carcomida de una canoa abandonada cuyos musgos y ranuras son memoria de tantos viajes —“La canoa, para mí, es una vasija que contiene las huellas”— va siendo cubierta por el trabajo del tejedor que retoma hilos de viejos tejidos deshechos para envolverla con una nueva memoria. La unión de la madera y del tejido se vuelve un capullo, la imagen perfecta de esa mutabilidad.

En estos testimonios vemos que estamos frente a múltiples metamorfosis: de los seres que se niegan a estancarse en una forma fija; de los sentidos que fluyen los unos hacia los otros y hacia la producción de chagras, casas y gente; de los tiempos del día y del sueño que conectan los recuerdos colectivos a la memoria personal y lo mítico a lo futuro; del bricolaje incesante que recombina los cuerpos cargados de huellas para producir nuevas texturas. Y conjuntamente con todas estas transformaciones se da la transformación del artista en su búsqueda por su propio arte.

Algunos estudiaron en las escuelas de bellas artes de su país, otros

aprendieron a pintar con sus familias, otros recibieron enseñanzas de seres espirituales y dueños de las plantas chamánicas, pero en todos los casos, la trayectoria del artista es un proceso iniciático *sui generis* de reconexión con los ancestros, el idioma y el territorio, y al mismo tiempo, un tránsito abierto con las ciudades y la producción de arte contemporáneo. Cuanto más fuerte es el reencuentro con los orígenes, más fuerte también es la disposición cosmopolita al viaje y la contemporaneidad.

Hacer memoria es hacer futuro, la conexión con el origen

Todo está vivo, por tanto el quehacer del artista no es un poner en práctica tecnologías de reproducción y fijación imagética —sembrar fantasmas—. Hacer arte es un proliferar de vida. En las palabras de Rember Yahuarcani

Así es como sucede en las culturas indígenas; todo está vivo, las plantas y también las historias. Las cosas no se cuentan porque uno las escuchó, porque la abuela se las dijo a uno. Uno las cuenta porque uno las vive, y porque ellas están vivas. Creo que ésta es una gran diferencia con lo que sucede en otras culturas y en las ciudades.⁴

El peor enemigo del arte indígena es la mirada del extranjero que fija las palabras y los objetos indígenas, adjudicándoles la etiqueta de “artesanía” y haciendo de la mitología una jaula del pensamiento. Como explica Marisol Calambás:

El pensamiento milenario expresado en un objeto, en un tejido, en un collar, se queda estancado en la medida en que se le ve como una artesanía. No trasciende el pensamiento. Pasa a ser un objeto de decoración solamente. Entonces, es necesario que las personas que ejercemos el arte empecemos a hacer que el pensamiento se vuelva más profundo; que se empiece a dejar el ámbito de la artesanía para pasar al ámbito del arte. Algo que sea más reflexionado, para que no deje de ser pensamiento tradicional, pero siga siendo pensamiento tradicional en movimiento desde el arte contemporáneo.

Hacer memoria no es encerrar algo pasado en la repetición sino proyectarse hacia el futuro. Es comunicar el origen y poner en actividad el poder transformativo de lo existente. En *El color de la memoria*, dice Kindi Llajtu:

Quise mostrar lo bonito que es cuando pasamos a compartir nuestros sueños, y también cuando podemos contar esas emociones, esas sensaciones que tuvimos durante una ceremonia. Cuando estábamos todos compartiendo de esa manera, yo empezaba a dar color a esos recuerdos, a ese tiempo pasado, que también puede ser un tiempo futuro.

La libertad originaria de los seres que no están prisioneros de una forma rígida, ésa es la autonomía que quieren retomar los artistas. Y en esta libertad de la imagen y la forma, el color tiene un dinamismo sobresaliente, como si la figura fuese principalmente una expresión del color, de la luz. La prevalencia del colorido sobre la figura delineada y delimitada manifiesta, a su vez, la primacía de las plantas como fuente originaria de conocimiento. Las ceremonias con ayahuasca o yagé, tabaco, coca y otras plantas maestras del extenso legado indígena, son vivencias donde lo colectivo y lo personal, lo ancestral y lo futuro se nutren del aliento de los seres del bosque, dando vida a los artefactos, al artista y al espectador. “Entonces, el Creador se formó visiblemente y con su aire quedó en el interior de las plantas que nosotros usamos para concentrarnos, para platicar, para aprender y enseñar”, dice Abel Rodríguez. Así, las imágenes que provienen de las plantas de poder —o de sus dueños, sus espíritus— son imágenes de cura y vitalidad que toman cuerpo en las obras de arte.

“Los colores fluorescentes son espíritus protectores. Esas cosas no se enseñan en la escuela de arte”, explica Paolo del Águila:

Lo que nos dicen allá es que lo que hacemos es malo porque no es académico. Cuando hablamos con esos artistas académicos, que siguen parámetros occidentales, nos dicen que lo espiritual no existe, pero la creatividad sí. Entonces uno se pregunta ¿Dónde está? ¿De dónde viene nuestra inspiración? Mi inspiración, mi creatividad, vienen de lo espiritual.

El poder de las plantas es otro tema recurrente de los testimonios de los artistas, sus trayectorias de transformación y su experiencia de la libertad creativa fundada en la conexión con los orígenes.

De igual manera, Benjamín Jacanamijoy explica que de tanto investigar los diseños tejidos de los cinturones chumbe:

[...] empecé a describir la forma poética o metafórica con que los mayores describen el chumbe. Empecé a trabajar cómo se escribe la historia del chumbe. Empecé a recordar, sobre todo, un lugar

muy bonito donde iba mi padre a tomar yagé con los chamanes y se llamaba “El río de oro”. Uno se metía dentro del río. Así pinté una versión de lo que yo había visto.

Los diseños coloridos de los chumbes y las visiones subacuáticas del yagé se entretejen en el pasado y futuro del pueblo inga.

Para Pablo Taricuarima del pueblo cocama, el río también es el lugar fecundo de origen y de sustento diario gracias a la pesca:

Es de donde salimos todos, salieron mis tíos, mis abuelos, salieron de una transformación que al mismo tiempo es regresiva, que es la que hago ahora. Recordando, preguntando, hago memoria de volver a la Muyuna, quiero volver a la Muyuna, al remolino de mis orígenes.

Ese remolino está presente en la red de pescar de los hombres de su familia que él teje en sus intervenciones urbanas, tendiendo la línea de pescar entre los árboles de las plazas.

El agua, como las plantas, brota y corre tejiendo redes de caminos fluctuantes. La luz de sanación proveniente de este movimiento hace renacer. “Recuerdo que un día, en la casa de mi madre, estaba mirando por la ventana y vi unas plantas en el patio que estaban demasiado grandes”, nos dice Ruysen Flores, recordando una enfermedad de desánimo que lo tenía postrado.

Entonces pensé, para que parezca más bonita una planta, la tienes que podar, trozar todas las ramas. Al principio parece ser algo no tan bueno, no tan lindo, pero después crecen las nuevas hojas y queda muy hermoso. Entonces pensé si yo hago eso, si me mentalizo en eso tal vez pueda sanarme. Y así, empecé a podar la planta y dije ‘Cuando esas nuevas ramas y hojas crezcan, yo también habré sanado’.

El renacimiento del artista se efectuó por medio de la comunión con el poder de rebrotar de las plantas⁵.

Demanda de una mirada transformadora

Al inicio de este texto dijimos que el arte que nos presentan estos creadores es un acto de comunicación de mundos y que tal comunicación no se da en la búsqueda de un sentido unívoco, de una traducción paralizante que estancaría en una forma única el flujo de la transformación pulsante de las obras. Los artistas que participaron en la exposición *iMira!* nos llaman para que también hagamos parte

de dicha transformación; por eso nuestra mirada también necesita transformarse. Si vemos las pinturas, las fotografías, las esculturas, las piezas digitales, los filmes como objetivaciones de las tradiciones culturales, no alcanzaremos visualizar las múltiples dimensiones de los procesos creativos de estos artistas, que no comienzan ni terminan con la ejecución de la obra.

Debemos aprender a ver dichos procesos creativos como actos políticos de constitución de las comunidades, tal como nos cuenta Jaider Esbell:

Yo sueño con tener un gran camión y colocar todo el mundo dentro para pasar un mes en una aldea, un mes en la otra, haciendo vivencias, contando historias, para construir esa cultura colectiva.

Podemos ver también estas obras como actos políticos de descolonización, en el sentido de tender un diálogo con la política no-indígena de forma autónoma y plena. El testimonio de Brus Rubio nos trae la fuerza de este deseo de autonomía, plenamente consciente de los mecanismos de exclusión que él delata y rechaza en su pintura:

Entonces, hice un cuadro llamado *La autonomía negada*. Le puse ese nombre porque los planes de trabajo de los proyectos de desarrollo se hacen dentro de cuatro paredes, lejos de las comunidades, y luego las envían para las comunidades con los monitores, que son los que tratan con las autoridades. ¿Pero será que somos conscientes de lo que nos están dando, de lo que quieren para nosotros? Yo creo que no y por eso sentimos que tenemos esa autonomía negada. Son reflexiones sociales que plasmé en mis obras.

Esta creatividad también es un despliegue político de interlocución con el otro —el mestizo, el de la ciudad, el de fuera— que no quiere ver, no escucha y se rehúsa a reconocer las subjetividades indígenas. Las obras son obras-manifiestos: “Nosotros estamos allí, existimos, queremos ser vistos”, nos dice Jaider Esbell. Al mismo tiempo, la intencionalidad política es indisociable de una búsqueda de sanación. Las obras son actos de cura tanto de las personas como de las colectividades y de la historia. Sanar los tiempos, sanar la ciudad, sanar los caminos de los cuerpos y del pensamiento, son proyectos a los que se dirige el arte. Como cuenta Benjamín Jacanamijoy:

Hace poco, hice un viaje a Guatemala y un amigo me dijo: ‘Yo quiero que me intervenga esta máscara, que fue hecho por unos indígenas, no recuerdo bien, pero que es para un baile como de un colonizador’.

Pues yo la pinté así y le puse *Colonizador conjurado*, o sea que está curado, ya tiene buenos pensamientos.

Las obras que nos traen los artistas de la Exposición *iMira!* son movimiento. Es necesario que aprendamos a ver este movimiento incesante y dejemos de lado la tentación de fijar imágenes y significados, de querer estancar las obras atribuyéndoles un valor de uso, de compra, de identidad. Nuestra mirada puede abandonar su tendencia a aprisionar para aprender a seguir el curso de la libertad de los seres del bosque y las montañas.

Una libertad que rebalsa la relación entre imagen y soporte material, tanto en la extensión espacio-temporal como en la intensidad vital. Las telas, los marcos de los cuadros y los volúmenes de las esculturas, por ejemplo, no son límites que contienen la totalidad de la visión del artista, que se presenta parcialmente o se insinúa en ellos. Ésta es una característica que une los trabajos contemporáneos a los trabajos del telar. La superficie tejida, dibujada o pintada, sólo es un momento de un tejido virtual mayor que se extiende fuera de los confines del telar, del marco o del volumen cubierto⁶. Éste es el caso de las obras de Benjamín Jacanamijoy. A partir de los diseños fundamentales de los chumbes, el artista produce una red de trazos delicados, llenos de luz y movimientos acuáticos que se presentan a la mirada como un fragmento de un gran tejido imagético que se extiende más allá del cuadro o que envuelve tridimensionalmente el cuerpo de las esculturas más allá de sus límites. Estas redes de diseños que viajan virtualmente por el espacio-tiempo y atraviesan la tela, también están presentes en las pinturas chamánicas de Ruysen Flores y Paolo del Águila, que condensan acontecimientos y temporalidades vivenciados durante las sesiones de ayahuasca. Son imágenes densas y repletas de líneas sutiles, que insinúan formas, pero no las completan. Para Kindi Lljatu, la sutileza está en la huella que deshace la materialidad de las redes de pintura y les da una textura con profundidad temporal.

Con respecto a la intensidad vital, el soporte material no restringe los artefactos creados a una mera materialidad pasiva. Marisol Calambás nos explica que ninguna imagen es solamente una copia ni una representación:

En la comunidad nasa, por ejemplo, cuando se hace una espiral, la espiral es un sol. Para el indígena eso no es una representación del sol; la espiral es el sol. En ningún momento se hablaría de abstracción, porque no es una representación, la espiral no deviene del sol. El sol

está presente en la espiral. Y así pasa con cada una de las iconografías que tenemos en nuestros pueblos. Según el pensamiento europeo, sin embargo, estaríamos hablando de una abstracción. Son dos formas de visionar diferentemente las iconografías.

De esta manera, el sol materializado en la obra de arte está efectivamente presente en ella; es un doble del sol y tiene vida propia, posee agencialidad y afecta a los que lo ven. El sol actúa en ella.

Los creadores indígenas nos llaman a ser capaces de ver la transformabilidad y la multiplicidad de su arte-composición de mundos: mundos de los espíritus de los bosques amazónicos, de los *apus* y montañas andinas, de las experiencias chamánicas, de ciudades. Sobre todo, mundos de viajes. Sus obras son redes de caminos que sólo seguimos si nos dejamos transformar.

Notas

¹ Todas las citas de los artistas han sido tomadas de los textos publicados en este mismo dossier (“iMira! – Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas”, *Mundo Amazónico* 5, 2014).

² Para un estudio comparativo de algunos rasgos centrales de la pintura contemporánea de artistas indígenas de la Amazonia, véase Landolt (2004, 2005), Belaunde (2008, 2010, 2013) y Rodríguez Mazabel (2011).

³ Sobre la palabra de coca y tabaco entre la gente muinane, ver Londoño (2012). Esta palabra y pensamiento es compartido por los grupos vecinos que se conocen como “Gente de centro” (ver Echeverri 1997 y los textos de Anastasia Candre en este volumen).

⁴ La idea de la agencialidad de la obra de arte discutida por Gell (1998) confluye en varios aspectos con los conceptos indígenas sobre la vida de las palabras, las imágenes y los cuerpos, pero las colocaciones de los artistas de la exposición *iMira!* van más allá de una apreciación del efecto de los artefactos sobre el espectador.

⁵ Para una discusión sobre el concepto de curación entre los artistas de la exposición *iMira!* y su articulación con nociones indígenas sobre el encuentro con otros pueblos y la comunicación entre el mundo rural y la ciudad, ver Fonseca Dutra (2014).

⁶ Las redes virtuales de diseños que se extienden potencialmente *ad-infinitum* y convocan la mirada activa para completar figuras que solamente se insinúan en la trama material, son elementos del tejido indígena que se encuentran

también en otras artes corporales, como el tejido y la pintura corporal *kene* del pueblo kaxinawá estudiada por Lagrou (2013).

Referencias

- ALMEIDA, Maria Inês de, e Beatriz MATOS (eds.). 2013. *Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas = Artes Visuales Contemporâneas de los Pueblos Indígenas*. Tradução ao espanhol de Edgar BOLÍVAR-URUETA & Eduardo ASSIS MARTINS. 1ª ed. Belo Horizonte (Brasil): Centro Cultural UFMG.
- BELAUNDE, Luisa Elvira. 2008. “La narración de la memoria aymenu (uitoto) en la pintura de Rember Yahuarcani”. *Tellus* 8 (14): 247-255.
- . 2011. “Visiones de espacios en la pintura del sheripiare ashaninka Noé Silva Morales”. *Mundo Amazónico* 2: 365-378.
- . 2013. “Processos criativos na pintura visionaria xamânica da Amazônia peruana”. Ponencia presentada en 37 Encontro Anual da anpocs, ST35 “Cosmopolíticas ameríndias: Descrevendo processos de (trans)formação de coletivos”. Disponible en: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=8646&Itemid=429 (consultado el 28 de septiembre 2014).
- ECCHEVERRI, Juan Alvaro. 1997. *The People of the Center of the World. A Study in Culture, History and Orality in the Colombian Amazon*. PhD Dissertation, New School for Social Research, New York.
- FONSECA Dutra, Maria Vanesa. 2014. “Mira! e veja: a arte contemporânea dos povos indígenas e a cura do tempo”. *iMira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*. Disponible en: <http://projetomira.wordpress.com/2014/02/08/mira-e-veja-a-arte-contemporanea-dos-povos-indigenas-e-a-cura-do-tempo/> (consultado el 28 de septiembre 2014).
- GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- LAGROU, Els. 2013. “Podem os grafismos indígenas ser considerados quimeras abstractas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista”, pp. 67-110. Em C. Severi e E. Lagrou (orgs.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7letras.
- LANDOLT, Gretna (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.

LONDOÑO, Carlos David. 2012. *People of Substance: An Ethnography of Morality in the Colombian Amazon*. Toronto: Toronto University Press.

RODRÍGUEZ Mazabel, Floresmiro. 2011. “Benjamín Jacanamijoy, Uaira Uaua: Trama de colores para renovar el mundo.” En: *Nómadas (Col)* num 34, abril 2011, 188-199.