

---

*Luisa Elvira Belaunde*

DISEÑOS MATERIALES E INMATERIALES:  
LA PATRIMONIALIZACIÓN DEL *KENÉ* SHIPIBO-KONIBO  
Y DE LA AYAHUASCA EN EL PERÚ

---

**Resumen**

Este artículo muestra que la asociación entre plantas y grafismos posibilitó la declaración en paralelo del *kené* shipibo-konibo y del uso tradicional de la ayahuasca como patrimonio inmaterial del Perú en 2008. Describe el contexto de producción y comercialización por las mujeres de objetos cubiertos con *kené* y su relación con los diseños inmateriales vistos en sesiones de ayahuasca y usados en la nueva pintura chamánica. Examina las nociones de visualidad, materialidad e identidad desarrolladas en el expediente de patrimonialización del *kené* y las compara al énfasis puesto sobre la salud y lo sagrado en el estudio de patrimonialización de la ayahuasca. A pesar de diversas limitaciones, en ambos casos se asumió el carácter cambiante de los grafismos y del uso de las plantas y se evitó hacer inventarios y caer en una reificación de los conocimientos y las prácticas visionarias.

**Palabras clave:** *shipibo-conibo; diseños; kené; patrimonialización; Amazonia peruana.*

MATERIAL AND IMMATERIAL DESIGNS:  
THE PATRIMONIALIZATION OF THE SHIPIBO-CONIBO *KENE* DESIGNS  
AND OF THE TRADITIONAL USE OF AYAHUASCA IN PERU

**Abstract**

The paper examines how the association between plants and graphic arts led to the simultaneous patrimonialization of the Shipibo-Conibo *kene* designs and of the traditional use of ayahuasca by the Peruvian government in 2008. It describes the context of production and commercialization by women of *kene* objects and its link to immaterial designs seen in *ayahuasca* sessions and used in new shamanic paintings. It examines the notions of visuality, materiality and identity laid out in the *kene* patrimonialization report and compares them to the stress put upon health and the sacred in the *ayahuasca* report. Although they had several limitations, both cases state the changing character of designs and plant use and avoid drawing inventories and reifying knowledge and visionary practices.

**Keywords:** *Shipibo-Conibo; designs; kene; patrimonialization; Peruvian Amazon.*

---

Luisa Elvira Belaunde. Bolsista CAPES/Brasil, Universidad Federal de Río de Janeiro. Pontificia Universidad Católica del Perú. [luisaelvira@yahoo.com](mailto:luisaelvira@yahoo.com)

---

En abril de 2008, a raíz del pedido de patrimonialización presentado por el colectivo de artistas shipibo-konibo Barin Bababo (Hijos del Sol)<sup>1</sup>, el Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC)<sup>2</sup> declaró el arte de los diseños *kené* shipibo-konibo<sup>3</sup> Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación. La redacción del estudio antropológico presentado por Barin Bababo al INC estuvo a mi cargo (Belaunde 2009). A seguir, discuto las nociones de visualidad y materialidad desarrolladas en el estudio de patrimonialización del *kené* y destaco su relación con las ideas que sustentaron la patrimonialización de la ayahuasca dos meses después, en junio de 2008.

### **Ver y hacer *kené*: mujeres diseñadoras, ayahuasqueros y nuevos pintores**

---

Hacer *kené*, es decir pintar, bordar o tejer diseños, es un arte típicamente femenino, enseñado de madre a hija, que utiliza materiales variados, algunos derivados del bosque y las chacras, como los tintes naturales, las semillas y el algodón, y otros industriales, como las telas, los hilos de lana de colores y las cuentas de vidrio (Gebhart-Sayer 1985; Heath 2002; Illius 2002; Soria 2004). Los objetos cubiertos con *kené*, telas, cerámicas y adornos, tienen gran demanda en el creciente mercado turístico amazónico y confieren a las mujeres un apreciable margen de independencia económica sobre sus maridos. La fascinación que suscitan sus coloridos arabescos geométricos es una sutil arma de combate ideada por las mujeres shipibo-konibo, que se valen de la belleza de sus diseños para ganar el dinero que necesitan para criar a sus hijos y posicionarse activamente en la cada vez más monetizada economía indígena. Las mujeres diseñadoras<sup>4</sup> suelen vender sus obras personalmente, ofreciéndolas a los turistas en sus comunidades y a los pasantes en las calles de la ciudad. Se organizan en redes femeninas flexibles características de la residencia matrilocal shipibo-konibo; viajan a las ciudades por iniciativa propia y manejan su producción autónomamente (Valenzuela y Valera 2005; Illius 2002; Belaunde 2011a).

Para conquistar nuevos clientes siempre están ideando productos que no sólo puedan ser admirados sino también llevados sobre el cuerpo por sus clientes. Bolsas, camisas y vestidos de moda son algunas de las más recientes creaciones elaboradas por las mujeres shipibo-konibo en un diálogo abierto entre *kené* y comercio. Al mismo tiempo, algunas formas de ejecución de *kené* populares en el pasado están siendo dejadas de lado debido a su poca aceptación en el mercado. Tal es el caso de la pintura facial y corporal que solía ser realizada por las muje-

res para adornar su propio cuerpo, el de sus esposos y sus niños para las grandes fiestas (ver foto 1). Actualmente, la pintura corporal ha sido desplazada y la confección de diseños se concentra en el adorno de la superficie de los objetos usados por las mujeres o vendidos a los turistas.

Normalmente, cuando se habla de *kené* shipibo-konibo se suele pensar en los diseños confeccionados por las mujeres sobre el cuerpo humano o la superficie de los objetos.

Sin embargo, el *kené* tiene también una existencia inmaterial y es posible ver diseños sin que éstos estén plasmados sobre un soporte físico. Las visiones inmatriciales de *kené* son un elemento clave de las experiencias visionarias inducidas con la toma de ayahuasca<sup>5</sup> (*Banisteriopsis caapi*), una actividad predominantemente, pero no exclusivamente masculina<sup>6</sup>, que con el crecimiento del turismo chamánico se ha vuelto un importante recurso económico para las familias de curanderos ayahuasqueros. El deseo de ver diseños es una de las motivaciones para tomar ayahuasca con curanderos shipibo-konibo que tienen gran renombre en el Perú y el extranjero, y, con frecuencia, los usuarios del chamanismo shipibo-konibo se refieren a los diseños en las narraciones y representaciones

Foto 1



Una red de *kené* pintada con huito (*Genipa americana*) envuelve el rostro, calzando finamente su superficie y acompañando sus movimientos y expresiones

Fuente: Foto Fernando Valdivia, río Pisqui (2010).

de sus experiencias visionarias<sup>7</sup> (Suárez 2005; Magda Dziubiska 2008). Es decir, actualmente, los diseños *kené* vistos en visiones de ayahuasca tienen un papel importante en el mercado turístico chamánico, así como los diseños materiales que adornan los objetos vendidos por las mujeres. En ambos casos, se trata de técnicas shipibo-konibo de visualización de diseños, inmateriales y materiales, respectivamente, que han logrado insertarse exitosamente en la economía comercial.

El crecimiento del turismo ayahuasquero y la busca de visiones de diseños inmateriales, a su vez, han generado una nueva forma de hacer *kené*. A caballo entre los diseños inmateriales de las sesiones de ayahuasca y los diseños materiales de las mujeres diseñadoras, en los últimos años jóvenes shipibo-konibo (principalmente hombres) han iniciado un nuevo estilo de pintura sobre lienzo (Landolt 2005). Usando tintes naturales y acrílicos, hacen combinaciones originales de patrones geométricos *kené* y dibujos figurativos que aprendieron a hacer en la escuela. Así como el resto de la pintura chamánica peruana, la nueva pintura shipibo-konibo tiene un carácter testimonial (Belaunde 2011b). Componiendo paisajes, rostros, animales y seres quiméricos, los autores dan a ver sobre sus lienzos representaciones de aquello que experimentaron personalmente durante la toma de ayahuasca. El sello shipibo-konibo que los distingue es la presencia de *kené* entrelazado a los elementos figurativos. Estos diseños suelen tener novedosas composiciones, pero no tienen la maestría de trazo del *kené* de las mujeres diseñadoras. Ellas continúan siendo la referencia en materia de concepción y ejecución de los diseños. El colectivo Barin Bababo, por ejemplo, reúne a jóvenes varones escolarizados de las cercanías de Pucallpa, en su mayoría hijos de madres diseñadoras y padres ayahuasqueros, que están generando un nuevo arte híbrido, conjugando los conocimientos femeninos y masculinos y abriendo nuevos canales de desarrollo de los diseños por medio de la venta de sus cuadros.

Las tres modalidades contemporáneas de *kené* asociadas, respectivamente, a las mujeres diseñadoras, los curanderos ayahuasqueros y los nuevos pintores, responden a las transformaciones del mercado en que los diseños han adquirido un valor económico. Esto no quiere decir que se trate de prácticas aculturadas o empobrecidas. Al contrario, el actual valor comercial del *kené* ha fomentado indudablemente la complejidad y diversificación de los productos cubiertos de diseños, especialmente los bordados de las mujeres (Illius 2002). Es muy probable que, en el pasado, las formas anteriores de *kené* también tuvieran un importante valor de intercambio. El consumo del arte es un factor clave en la construcción de imaginarios sobre lo exótico y ha contribuido a la configuración de relaciones de poder entre pueblos indígenas y entre nativos y foráneos a lo largo de la colonización de la Amazonia (Chaumeil 2009). La actual comercialización del *kené*

es una nueva faceta de dichas relaciones siempre en transformación, y es dentro del ámbito de dichas transformaciones que también se inscribió la patrimonialización del arte shipibo-konibo.

El pedido de patrimonialización del *kené* presentado por Barbin Babado en 2008 surgió, justamente, de la necesidad percibida por los jóvenes shipibo-konibo escolarizados de acceder a fuentes de financiamiento para fortalecer los diversos sectores de la nueva economía del *kené*. Personalmente, acepté redactar el expediente antropológico a modo de una contribución voluntaria no-remunerada<sup>8</sup>, porque el pedido de patrimonialización de Barin Babado me pareció consecuente con su amplia circulación comercial.

### Ayahuasca y piri piri

---

Comencé la redacción del estudio para la patrimonialización del *kené* pensando hacer un corto informe pero, fascinada por el tema, terminé escribiendo un ensayo en el que intenté ordenar toda información disponible. Al darme cuenta de que era inevitable examinar el uso de plantas psicotrópicas consideradas peligrosos alucinógenos por algunos sectores de la sociedad peruana que plantean legislar y hasta prohibir su uso en el país, conversé con el personal del INC. Así me enteré que la doctora Rosa Giove, médica peruana que estudia el uso terapéutico de la ayahuasca para el tratamiento de toxicomanías<sup>9</sup>, estaba preparando paralelamente un expediente de patrimonialización de los saberes y el uso ritual de la ayahuasca. Tenía entonces total libertad para hablar sobre ésta y las otras plantas *rao*, es decir, las “plantas con poder” del extenso repertorio etnobotánico shipibo-konibo que configuran sus prácticas terapéuticas y artes visuales, tanto las materiales como las inmateriales, es decir aquellas que existen en solamente en visiones.

La revisión de la literatura y mi trabajo de campo me permitieron establecer que no sólo la ayahuasca y otras plantas psicotrópicas, sino una gran diversidad de plantas “con poder”, son fundamentales para el *kené*; en particular, unas plantas categorizadas como etótopas por ser usadas para afectar el comportamiento de los demás: enseñar, fortalecer, enamorar, controlar la fertilidad, etc. (Tournon 2006). La palabra “piri piri” del lenguaje regional amazónico designa una variedad de plantas de la familia Cyperaceae (llamadas *waste* en shipibo-konibo) que son usadas por las mujeres, entre otras cosas, para “curar” sus ojos, es decir, fortalecerlos y potencializarlos ritualmente para poder “ver diseños en sus pensamientos”. Los hombres también se curan los ojos con piri piri, pero en su caso la intención es agudizar su puntería para la pesca y la cacería. Según las mujeres,

cuando han sido curadas con piri piri, los diseños se presentan en la imaginación o en sueños completos “como una tela extendida” frente a la mirada interna de su “pensamiento” (*shinan*). Estas visiones de diseños inmateriales son un requisito fundamental para poder materializarlos con maestría y cubrir la superficie de un cuerpo o un objeto tridimensional, un rostro, una pieza de cerámica o de vestir. Como pude constatar personalmente, los hombres y las mujeres shipibokonibo saben distinguir a las mujeres que tienen visiones propias de aquellas que no las tienen y sólo copian los diseños de las demás obteniendo resultados mediocres. Como las maestras diseñadoras visten sus propias prendas cubiertas de sus diseños, ellas destacan tanto por sus conocimientos como por su elegancia en el vestir (Valenzuela & Valera 2005; Belaunde 2011a).

Existe, por lo tanto, una diferencia entre las visiones de diseños de las sesiones de ayahuasca (principalmente, pero no exclusivamente masculinas) y las visiones de diseños de las mujeres curadas con piri piri. Pero en ambos casos los diseños existen en visiones inmateriales producidas por plantas que preceden su posible materialización sobre la superficie de cuerpo. Muchas otras plantas también producen visiones de diseños y sueños y son utilizadas por los hombres y las mujeres para curarse y adquirir poderes espirituales a lo largo de sus vidas. Estas plantas, por lo general son ingeridas ritualmente durante periodos más o menos prolongados de dieta (*sami*), durante los cuales la persona se mantiene recluida en un lugar aislado, de preferencia en el bosque, evitando comer sal, dulces y alimentos grasosos de origen animal y vegetal, bebiendo grandes cantidades de brebajes compuestos de plantas. Se considera que la persona se llena de las plantas que ingiere, pierde su olor humano y adquiere olor a planta. Respetando estos principios se logra soñar y visualizar diseños y también otras visiones de tipo más vivencial.

El piri piri, la ayahuasca y las otras plantas “con poder” deben ser usadas cuidadosamente porque comparten un origen primordial común: la anaconda, *Ronin*, “madre de las aguas”, madre de las plantas que se nutren de agua y, también, madre de todos los diseños. Según algunos cantos chamánicos de la cosmogonía shipibo-konibo, el universo se origina cuando la anaconda canta los diseños que contiene en las manchas de su piel escamada, insuflándoles existencia a manera de una potencia gráfico-musical primordial (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec 2008; Illius 1994; Valenzuela & Valera 2005). El piri piri y la ayahuasca ocupan un lugar sobresaliente puesto que ambas son consideradas manifestaciones en forma vegetal de la anaconda. Mientras la liana torcida sobre sí misma de la ayahuasca encarna el cuerpo de la anaconda, el piri piri nacido de sus cenizas es su forma transmutada por el fuego (Valenzuela & Valera 2005).

El piri piri, sin embargo, es muy poco conocido por los turistas y demás consumidores del arte y el chamanismo shipibo-konibo. La ayahuasca, en cambio,

suscita tanta fascinación como los propios diseños y a medida que la fama de los ayahuasqueros shipibo-konibo aumenta en el Perú y el exterior, las personas de fuera identifican cada vez más los diseños materiales con el consumo de ayahuasca, dejando al piri piri en la sombra y el silencio.

## Grafismos y plantas en las resoluciones ministeriales

---

La asociación entre diseños shipibo-konibo y ayahuasca también se hizo evidente en los documentos oficiales de la patrimonialización. Cuando el 8 de abril de 2008 salió la Resolución Ministerial 540 del INC<sup>10</sup> decretando el *kené* Patrimonio Cultural de la Nación, quedó clara la relación entre el proceso de patrimonialización del *kené* y el del uso ritual del ayahuasca, a pesar de que los autores nunca tuvimos contacto y que los dos procesos de patrimonialización fueron presentados independientemente. El texto de patrimonialización del *kené* establece lo siguiente:

Que, el *kené* es el término que, en lengua shipiba, designa al característico sistema de diseño del pueblo shipibo-konibo y que se expresa sobre diversos soportes como tela, madera y cerámica. El *kené* es una referencia a los elementos que componen el universo shipibo-konibo, al que se accede por los medios propios de adquisición del conocimiento en el mundo amazónico, es decir, mediante las visiones producto de la introspección inducida por las plantas *rao* (maestras, cuyo consumo ritual produce una versión alterna del mundo que se considera profunda y real) como el ayahuasca y la chakruna;

Que, el diseño lineal o *kené* hace referencia –de una manera muy diferente a una representación realista– a la cosmología y los elementos vivos que la conforman en los diversos niveles de la compleja cosmovisión amazónica (...).

Que, el *kené* es una manifestación, polisémica, que trasciende con mucho el carácter decorativo que desde el mundo occidental se ha atribuido a estos hermosos diseños. La elaboración del *kené* dependerá de la habilidad de la autora de mimetizarse con la energía de las plantas maestras y por medio de ellas con los elementos atmosféricos, objetos incluso. Es en realidad una escritura sobre el cosmos y sus componentes (...).

La Resolución Ministerial 836 del INC<sup>11</sup> declarando los conocimientos y el uso tradicional de la ayahuasca Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación salió en junio del mismo año y sustenta lo siguiente:

Que la planta *Banisteriopsis caapi* es una especie vegetal que cuenta con una extraordinaria historia cultural, en virtud de sus cualidades psicotrópicas y a que se usa en un brebaje asociado a la planta conocida como chakruna *psicodria-viridis* [*Psychotria viridis*];



Que dicha planta es conocida por el mundo indígena amazónico como una planta sabia o maestra que enseña a los iniciados los fundamentos mismos del mundo y sus componentes. Los efectos de su consumo constituyen la entrada al mundo espiritual y a sus secretos, es así que en torno al ritual del ayahuasca se ha estructurado la medicina tradicional amazónica en algún momento de sus vidas, es indispensable para quienes asumen el papel de portadores privilegiados de estas culturas, se trate de los encargados de la comunicación con el mundo espiritual o de los que lo expresen plásticamente;

Que, por la información de sustento se desprende que la práctica de sesiones rituales de ayahuasca constituye uno de los pilares fundamentales de la identidad de los pueblos amazónicos y que su uso ancestral en los rituales tradicionales, garantizando continuidad cultural, está vinculado a las virtudes terapéuticas de la planta.

El énfasis colocado por ambas resoluciones ministeriales sobre la interrelación entre plantas, artes plásticas, prácticas terapéuticas, cosmología y métodos de aprendizaje, sitúan el *kené* en un dominio más amplio que el estético. Dicho énfasis es adecuado al carácter intangible de ambas patrimonializaciones. Mientras la categoría de patrimonio material se aplica a bienes muebles e inmuebles, el concepto de patrimonio inmaterial corresponde a los conocimientos y medios de transmisión que generan vínculos con la historia de un grupo social. La patrimonialización del *kené* y de la ayahuasca, sin embargo, no sólo concierne conocimientos intangibles y sus mecanismos de transmisión sino que apunta hacia una ontología diferente de la occidental según la cual los diseños son percibidos en visiones inmateriales antes de ser plasmados sobre los cuerpos y los objetos. Es decir, no se trata solamente de salvaguardar una tradición de elaboración de productos o de celebración de eventos culturales, como es el caso de la mayoría de los procesos de reconocimiento de patrimonios inmateriales realizados en el Perú, como la patrimonialización del baile de la marinera o la comida criolla. Con la patrimonialización del *kené* y la patrimonialización de los saberes y el uso ritual de la ayahuasca se establecen los cimientos para un reconocimiento oficial de las epistemologías indígenas y las prácticas estéticas y terapéuticas en las que las plantas no son objetos de estudio sino la fuente de la que surgen los conocimientos y a través de las cuales se efectúa su transmisión inmaterial y su materialización.

Estas ideas corresponden a las percepciones que los propios conocedores shipibo-konibo tienen de las diferencias entre sus artes gráficas y las nuestras, especialmente la escritura. La escritura occidental es llamada *joxo joni kené*, “diseño de los blancos” y es un saber que se encuentra materializado sobre las hojas de los libros. En cambio, los diseños shipibo-konibo provienen de las plantas *rao*



y sus espíritus, tanto los diseños vistos “en pensamiento” y plasmados sobre un soporte material por las mujeres diseñadoras como los diseños vistos en visiones chamánicas y materializados sobre lienzos por los nuevos pintores (ver fotos 2 y 3). En el chamanismo, es “el aire” (*wiso*) de las plantas que permite ver los diseños inmatereales que envuelven a las personas, sus auras coloridas (*nete*), sus cantos (*bewa*) y su fuerza energética (*koshi*) (Colpron 2005). A pesar de que existen discrepancias sobre la eficacia y los detalles de la llamada “terapia estética” shipibo-konibo (Illius 1994; Leclerc 2004; Brabec de Mori 2009), los estudiosos concuerdan sobre la importancia de la sinestesia: en la experiencia chamánica se da una confluencia de los sentidos en que visión, audición, tacto y olfato se conjugan finamente. El uso terapéutico de las plantas permite escuchar los cantos perfumados y hacer relucir los diseños inmatereales que envuelven a la gente, lo que según el pensamiento shipibo-konibo es sinónimo de curación. De lo contrario, si son usadas sin cuidado o con intenciones nefastas, las plantas y los cantos generan diseños opacos, causando enfermedad y muerte.

Foto 2



Antes de plasmarlos sobre un soporte material, las mujeres ven los diseños “como una tela extendida” en las visiones inmatereales de sus “pensamientos”

Fuente: Foto Luisa Elvira Belaunde, río Pisqui (2009).

## Inventarios de diseños versus conocimientos abiertos al cambio

---

Mi estudio para la patrimonialización del *kené* partió de las premisas que los diseños *kené* pertenecen a un universo de visualidad propio al conocimiento de las plantas; que la visión de los diseños puede darse tanto de manera inmaterial como material; que existen varias técnicas, masculinas y femeninas, de visualización de los diseños inmateriales y materiales y que estas técnicas de visualización y materialización están en proceso de transformación. Lejos de pretender asegurar la patrimonialización de tal o tal técnica de visualización o confección y de una lista de diseños específicos, mi estudio apuntaba a mostrar los principales conocimientos y prácticas asociados al universo de visualidad de las plantas intentando mostrar cómo los grafismos y la experiencia sinestésica se conjugan con la terapéutica y la estética.

Me pareció de primordial importancia evitar caer en la trampa de “objetivar la cultura”<sup>12</sup> shipibo-konibo, es decir, reificar los diseños y volverlos objetos visuales delimitados, nombrados e inventariados. No intenté hacer una lista ni una clasificación de los diferentes diseños encontrados, denominándolos y registrándolos en sus particularidades (incluyendo, por ejemplo, los tipos de puntos de bordado, tejido o técnicas de *reverse appliqué* usados en cada caso). Más bien, intenté adoptar una perspectiva shipibo-konibo y describir los diseños no como ítems gráficos separados sino como redes de diseños que envuelven los cuerpos. En el caso del chamanismo, los diseños envuelven los cuerpos de los participantes en las sesiones de ayahuasca y sus visiones. En el caso de los diseños materializados por las mujeres “artesanas”, los grafismos envuelven la superficie de un cuerpo, un rostro, una cerámica o una prenda de vestir, calzando finamente su forma tridimensional. En ambos casos, los diseños materiales e inmateriales no existen separadamente sino articulados en redes envolventes.

En su calidad de red y envoltura, los diseños shipibo-konibo son semejantes a los diseños kaxinawa (también llamados *kené* por tratarse de un grupo de la familia lingüística pano) estudiados por Lagrou (2007, 2009, 2011). Como señala esta autora, el hecho que algunos trazos de *kené* sean llamados con el nombre de un ave, un animal o una estrella, por ejemplo, no quiere decir que tal trazo sea simplemente una imagen de tal ave o animal, ni que su función sea representarlo como si se tratase de un código visual designativo. Uno de los principales equívocos cuando se aborda el estudio del *kené* es querer interpretar su significado como si los trazos geométricos, las curvas y las líneas que forman los diseños fuesen meramente representaciones figurativas o ideogramas individuales.

Las palabras usadas por las mujeres shipibo-konibo para designar los diseños varían según el aspecto que desean enfatizar. Los apelativos más comunes suelen designar aspectos formales de un conjunto de diseños, por ejemplo si se trata de diseños curvos (*mayá*) o rectilíneos y gruesos (*cánoa*) o de diseños en pares en zigzag intercalados “frente a frente” (*vuimana*), etc. Otros términos son más figurativos y específicos, como por ejemplo, “cruz” (*korós*) o “cabeza” (*mapo*) (Gerhart-Sayer 1985). Sin embargo, no existe una nomenclatura unívoca<sup>13</sup>. En última instancia, todos los diseños parecen poder ser designados en su conjunto como *ronin kené* “diseños de la anaconda” (Illius 1994).

La polisemia del *kené* reside en la asociación entre grafismo y el concepto de “*cano*”, es decir, “camino”. Según el pensamiento shipibo-konibo los trazos plasman una armazón de caminos abstractos por los que se movilizan los seres, viajando, comunicándose entre sí y transportando conocimientos y poderes. Existen caminos en todas las escalas de lo macro a lo micro. En el cielo, los trazos del *kené* son asociados a los caminos de la Vía Láctea. En la selva, son asociados al curso serpenteante de los ríos (Heath 2002; Illius 1994). Estos mismos ríos son a la vez identificados con los adornos del cuerpo femenino y con los cuerpos y la identidad de los shipibo-konibo como una unidad sociocultural.

Los diseños somos nosotros mismos, nuestro propio río, todos nuestros adornos.  
(Valenzuela & Valera 2005: 64)

En la flora los diseños se encuentran en las nervaduras de las las hojas que transportan la savia de las plantas con poder, *rao*. Según el pensamiento shipibo-konibo, los caminos de transmisión de conocimientos y energías de las *rao* se ramifican en versión diminuta en las nervaduras más pequeñas de las hojas. Estos diminutos diseños de las hojas contienen un gran poder terapéutico porque es en las extremidades, en los retoños, que se concentra el poder de crecimiento de las plantas gracias al cual se generan nuevos caminos y los diseños.

Si los diseños están constantemente retoñando, no es de sorprenderse que nuevos diseños sean generados. Las mujeres tienen clara consciencia de que existen cambios y modas. Por ejemplo, los diseños en ángulo recto y en zigzag son considerados antiguos mientras los diseños curvos son más recientes. En los últimos cinco años nuevas variedades de *kené* han aparecido, especialmente en las telas bordadas. Algunos incluyen palabras y figuras de pájaros y flores. Uno de los motivos más populares y de mayor venta, es el “corazón de ayahwasca” muy solicitado por los turistas (ver foto 3). Los cambios también se expresan en el manejo de los colores y la aparición de nuevos productos (bolsas, estuches, cubrecamas, camisas, vestidos, etc.) manufacturados por las mujeres para cautivar al comprador y asombrar a los demás con sus innovaciones. Típicamente,

las innovaciones femeninas son concebidas como el resultado de un acto mental de la imaginación o un don de seres espirituales ocurrido durante los sueños. No se trata pues de copiar modelos externos sino de incorporar creativamente una novedad a través de un acto de “pensamiento”.

Pretender inventariar los diseños como si fuesen unidades discretas y fijas en el tiempo sería amputarlos de su dinamismo. Además, esto acarrearía mucha confusión, puesto que vistos desde fuera muchos de los diseños arbitrariamente aislados y extraídos de las redes de diseños en las que se encuentran cuando recubren los cuerpos no son muy diferentes de los grafismos tejidos y pintados por los otros pueblos indígenas andinos y amazónicos del piedemonte. Qué diseños son shipibo-konibo y qué diseños quechua, yine, cocama, machiguenga o cashinahua, es una pregunta imposible de contestar porque está colocada desde una perspectiva etnicizante externa. Pretender que los diseños “pertenecen” a un pueblo o comunidad indígena a exclusión de otro es algo inadecuado. Lo que

Foto 3



“Corazón de ayahuasca” es un diseño reciente y muy popular entre los turistas en busca de recuerdos chamánicos. La forma en flor del diseño muestra un corte transversal de una liana de ayahuasca

Fuente: Foto Luisa Elvira Belaunde, Comunidad de San Francisco de Yarinacocha, Río Ucayali (2010).

diferencia los diseños *kené* shipibo-konibo es su integración a conocimientos y prácticas más amplios, los cuales, a su vez, son productos de múltiples contactos y transformaciones históricas.

## Contra el purismo cultural

---

Aunque el exotismo flagrante del *kené* parezca ser una prueba de su identidad étnica shipibo-konibo arquetípica, según las propias artistas los diseños tienen un origen exógeno. Proviene de la anaconda primordial y de otros seres poderosos como las divinidades Inka, que lucen diseños de una belleza sin par sobre sus cuerpos y sus ropas en sus moradas imperecederas de piedra y fuego solar. Estos seres fundadores son, no obstante, también seres “otros”, en algunos casos considerados “enemigos” (*nawa*), un concepto que en el pensamiento indígena rebasa el concepto en castellano, pues implica una relación ontológica y de mutua puesta en actividad entre seres “otros”, tanto en la generación de vida como de muerte (Bertrand-Rousseau, 1983; Deshayes & Keifenheim 1994; Erikson 1993; Lagrou 2007; Gow 1994).

Los colonos mestizos y los otros pueblos indígenas andinos y amazónicos también son significativos “otros” y enemigos que han contribuido a la producción del *kené* y la evolución de los estilos a través de los años. A lo largo de la historia de cambios estéticos en la Amazonia se encuentra una diversidad de pueblos indígenas interactuando, intercambiando y transformando sus prácticas; tanto grupos que, como los shipibo-konibo, pertenecen a la familia lingüística pano, y que también ven y hacen diseños llamados *kené*, así como grupos pertenecientes a otras familias lingüísticas, como los cocama, yine y andinos, pertenecientes, respectivamente, a las familias lingüísticas tupí, arawak y quechua. El *kené* es un arte shipibo-konibo justamente porque interactúa e incorpora a “otros”. Lejos de delimitar identidad desde dentro y para dentro, genera identidad a través de los bordes. En otras palabras, el *kené* nunca ha sido puro.

Los aspectos comerciales son inherentes a su producción y, actualmente, gran parte de los materiales son industriales: telas e hilos y cuentas de vidrio. Estos materiales han jugado un papel central en las relaciones de la colonización amazónica, siendo objeto de intenso deseo y al mismo tiempo de temor por ser emblemáticos de la incorporación del “otro”, a la vez deseable y poderoso, y potencialmente cargado de enfermedades y violencia (Lagrou 2009; Albert 2002). Los estilos contemporáneos de *kené* bordado, por ejemplo, menudo y relleno, con líneas curvas, finas y coloridas hechos con hilos de lana sobre tela negra reluciente, se asemejan a la luminosidad de los tejidos de brazaletes y coronas



hechos con cuentas de vidrio. Nuevos puntos de bordado y maneras de distribuir los diseños sobre la tela también aparecen según las necesidades de la moda donde camisetas, vestidos, bolsos y todo tipo de accesorios son susceptibles de servir de soporte material para los diseños. Pretender salvaguardar la supuesta pureza cultural del *kené* shipibo-konibo y retirarlo de los libres círculos de comercialización sería condenarlo a ser una mera pieza muerta de museo. Sería también contrario a la búsqueda de ciudadanía de las mujeres, quienes desean obtener dinero, financiar la educación de sus hijos, una prioridad sobresaliente entre la gran mayoría de familias shipibo-konibo, y de esta manera poder “defenderse”, como suelen decir, logrando el respeto de sus derechos ciudadanos e indígenas.

Sin embargo, el carácter cambiante del *kené* hecho por las mujeres es materia de controversia. Mientras nadie duda de que los nuevos pintores tengan derecho de crear cuadros novedosos y firmar sus obras, existe la expectativa de que las obras de las mujeres diseñadoras deberían ser expresiones fieles de un conocimiento colectivo y ancestral, no la muestra de su creatividad personal. El caso de Herlinda Agustín, reconocida maestra diseñadora y ayahuasquera, es particularmente notable porque se encuentra en el corazón de una disputa sobre la autenticidad de los datos recogidos por varios estudiosos, incluyendo Gerhart-Sayer e Illius. Según Herlinda, los diseños plasmados sobre la superficie de los cuerpos y los objetos comparten las cualidades musicales de los diseños inmateriales vistos en visiones de ayahuasca y pueden ser cantados generando un efecto de curación. Sus afirmaciones han sido puestas en duda y las evidencias etnográficas parecen demostrar que, en efecto, la mayoría de las mujeres niega que los diseños materializados por ellas puedan ser cantados.

Llama la atención la dureza de algunos antropólogos que condenan a Herlinda por haber inventado información para sobresalir entre las demás y promocionarse ante antropólogos y turistas (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec 2008; Brabec de Mori 2009). Aunque este fuese el caso, ¿por qué debería ser un problema? Es de observar que ni la excelente calidad de sus telas bordadas ni la belleza de sus cantos chamánicos han sido puestas en duda por nadie. Se le condena por discordar con el conocimiento colectivo de la mayoría de las mujeres, por haber exitosamente atraído la atención del público internacional y por, supuestamente, haber inducido a los antropólogos al error. Algo que, por cierto, permanece materia de discusión puesto que la etnografía amazónica de otros pueblos muestra casos en los que diseños plasmados sobre un soporte material están asociados a cantos chamánicos (ver Guss 1990).

A mi parecer, esta disputa surge de un profundo equívoco característico de las relaciones entre pensamiento indígena y percepción científico-occidental (Albert 2002). En este caso, el equívoco reside en nuestra tendencia a interpretar

las afirmaciones de Herlinda como si ella tuviese las mismas preocupaciones con códigos e ideogramas que los estudiosos occidentales. La lectura cantada, por así decir, que Herlinda hacía de los diseños respondía a sus experiencias como maestra diseñadora y ayahuasquera y a sus “pensamientos”, es decir su capacidad visionaria, a su relación con las plantas con las que había sido “curada” y gracias a las cuales establecía relaciones con turistas, investigadores y cineastas<sup>14</sup>. Si ella usaba sus experiencias para promoverse no sería nada de raro, puesto que la comercialización hace parte de las transformaciones contemporáneas del arte y el chamanismo shipibo-konibo. El origen del malentendido es nuestro y evidencia nuestra ambigüedad: por un lado buscamos confirmación de nuestras hipótesis sobre la existencia/no existencia de una escritura secreta; por otro lado, exigimos conocimientos auténticos, ancestrales y colectivos sin dejar espacio a la transformación y la creatividad personal de las mujeres diseñadoras.

### **Patrimonialización en un contexto de exclusión**

---

De todos los casos de patrimonialización en el Perú, el *kené* es uno de los pocos que han sido acompañados con la implementación de una estrategia de divulgación pública. Por problemas presupuestarios, sin embargo, las actividades se limitaron a la publicación de un libro, una serie de presentaciones en los medios y una exposición en el Museo de la Nación, realizada entre mayo y setiembre de 2009. Todavía no se han llevado exposiciones a provincias ni se ha distribuido el libro entre los propios pobladores shipibo-konibo en zonas rurales y urbanas. Tampoco se ha realizado una campaña de información sobre las condiciones y consecuencias de la patrimonialización con las federaciones indígenas o las escuelas, razón por lo que, hasta el día de hoy, la mayoría de la población shipibo-konibo no se ha enterado del estatus oficial otorgado a su arte ni de las posibles beneficios o limitaciones que podría conferirles. El recorte presupuestario también ha limitado la aplicación de políticas de fomento de la producción y comercialización. En breve, las consecuencias financieras de la patrimonialización deseadas originalmente por el Colectivo Barin Bababo todavía no se han hecho sentir para la mayor parte de la población indígena.

Dentro de estas restricciones, sin embargo, el esfuerzo de divulgación realizado por el INC marcó un hito que permitió integrar de lleno una perspectiva amazónica en una institución estatal que, hasta entonces, estaba dominada por una visión andina del Perú, así como la gran mayoría de instituciones culturales de la capital. Por coincidencia, la exposición sobre el *kené* se inauguró poco antes de los violentos eventos de Bagua de junio 2009 (ver Espinoza 2009). Mientras



las portadas de los periódicos reproducían prototípicas imágenes y acusaciones de salvajismo amazónico, el Museo de la Nación celebraba el extraordinario refinamiento de su arte. Indudablemente, la divulgación del *kené* fue un elemento más que contribuyó a hacer de 2009 “un año amazónico”, como lo denominó el artista iquiteño Christian Bendayán. La Amazonia quebró la invisibilidad institucionalizada en que la mantenía el discurso urbano y andino-céntrico promulgado desde Lima, obstinadamente de espaldas a la selva, un desinterés del que padecían, inclusive, los más renombrados centros universitarios del país. Desde entonces, el interés por la Amazonia y la presencia cultural amazónica en las ciudades de la selva, la capital y el resto del Perú, continúa aumentando<sup>15</sup>.

Sin embargo, las consecuencias de la patrimonialización no están libres de posibles trampas de poder. ¿Qué significa este reconocimiento por un Estado que, a pesar de los reclamos indígenas continúa esquivando la aplicación a cabalidad de los convenios internacionales de la OIT y la ONU? ¿En qué medida los convenios de la UNESCO que promueven la patrimonialización del arte indígena podrían generar situaciones que repliquen la marginalización y apropiación de los recursos materiales e inmateriales de los pueblos amazónicos? Observamos, por ejemplo, que los procesos de patrimonialización de *kené* y de la ayahuasca no fueron precedidos ni preparados por programas de información y consulta previa a la población indígena de una manera amplia. No se consultaron a las organizaciones indígenas ni se llevaron a cabo encuentros para el debate en las áreas rurales y urbanas del país. En la actualidad, la falta de una política de información, consulta previa sobre las condiciones y consecuencias de la patrimonialización del *kené* y de la ayahuasca podría opacar los posibles efectos positivos para la población.

Está claro que la patrimonialización no otorga derechos autorales, patentes ni protección contra piratería intelectual, pero sí permite ciertas intervenciones por parte de instituciones del Estado para la salvaguarda del Patrimonio Cultural. ¿Qué sucedería si en algún momento el Estado peruano decidiese intervenir para preservar un supuesto ideal de pureza cultural y restringir el desarrollo o la comercialización del arte indígena y su transformación en nuevas formas de expresión estética? Dicha intervención estaría fuera de contexto, no solamente porque se trataría de una fosilización de un arte viviente y, por lo tanto, en constante mutación, sino porque el *kené* es constitutivamente un arte nacido de la relación con la alteridad. Ver y hacer *kené* es una afirmación de la relación con el “otro”.

Foto 4



La pintura de Sankem Bima (Elmer Inuma Pezo, 2009) intitulada "Paz y ciencia" muestra una visión de ayahuasca en la que una mujer rodeada de diseños inmateriales, presentes en el aire, el agua y la luz, borda diseños materiales, aunque apenas visibles, sobre una tela blanca. La mujer se ubica en el lugar de encuentro entre los Andes y la Amazonia característico del piedemonte habitado por los shipibokonibo. Una variedad de diseños también es visible sobre las hojas de las plantas, expresando su poder de conocimiento, curación y transformación. La posición central de la mujer diseñadora, hacia quien confluyen un hombre andino y un amazónico, parece indicar la idea que la habilidad femenina de materializar los diseños reúne y conjuga las diferencias de pueblos "otros" y distantes. Acrílico sobre lienzo (118 x121 cms). Foto Jorge Luis Baca, Barin Bababo (2009).

## Lo cultural y lo sagrado

---

La patrimonialización de los saberes y el uso ritual de la ayahuasca no ha sido objeto de ninguna estrategia de divulgación por parte del INC. Sin embargo, sus repercusiones son importantes porque se trata de un instrumento legal que permite legitimar y proteger las prácticas chamánicas amazónicas contra los intentos de prohibir el uso de las plantas “con poder”. Esta es, ciertamente, una de las principales preocupaciones de Rosa Giove que, junto con otros destacados médicos nacionales y extranjeros, especialmente psiquiatras, tiene más de veinte años de experiencia usando ayahuasca y otras plantas en procesos de rehabilitación de toxicómanos y terapias con pacientes de diversas índoles.

La posibilidad de criminalización de la ayahuasca y las plantas psicotrópicas amazónicas en los países amazónicos no puede ser subestimada. En el Brasil, donde el proceso de patrimonialización de la ayahuasca todavía no ha concluido, el pedido de patrimonialización fue presentado en 2008 después de quince años de debate sobre la legalidad de la planta (Otéro dos Santos 2010). En Colombia, igualmente, la patrimonialización del yagé (ayahuasca) permanece atada a una discusión sobre el uso legítimo de las medicinas indígenas como herencia nacional (Caicedo Fernández 2010). En Estados Unidos su uso lícito está restringido a grupos indígenas religiosos oficialmente reconocidos y en la mayoría de los países europeos su consumo y tráfico es ilegal (Labate & Jungaberle 2011).

En el Perú, el pedido de patrimonialización de la ayahuasca no provino de un pueblo indígena sino de profesionales de la salud que han apropiado y reinterpretado los conocimientos de curanderos indígenas y mestizos de diversas procedencias (incluyendo algunos shipibo-konibo) para formular sus propias terapias de tratamiento de toxicomanías. Asegurar la legitimidad de la ayahuasca es indispensable para garantizar la legitimidad de sus prácticas de salud y buscar el reconocimiento de su eficacia dentro de los círculos científicos. La cuestión de la pureza cultural del uso de la ayahuasca, por lo tanto, no entra en cuestión puesto que, de entrada, la ayahuasca no es caracterizada por su procedencia étnica sino por el uso terapéutico dado por miembros mestizos de la sociedad nacional e, inclusive, extranjeros, hacedores de conocimientos híbridos y constantemente en proceso de innovación. En el pedido de patrimonialización, el uso de la ayahuasca es desetnicizado y desterritorializado, y el argumento de su poder como símbolo de identidad cultural es reemplazado por la afirmación de su función “ritual” y “sagrada” para todos los usuarios.

En efecto, la Resolución Ministerial 836 del INC delimita la protección del uso tradicional del ayahuasca al “carácter sagrado” de los rituales, a diferencia

de los usos “descontextualizados, consumistas y con propósitos comerciales”. ¿Qué es un uso tradicional “sagrado” y qué es un uso “consumista”? Es un asunto difícil de establecer puesto que contiene, inevitablemente, un juicio de valor sobre los ayahuasqueros oficiantes y participantes en dichos rituales. Ya no se trata de decidir si es que es una práctica cultural “auténtica” sino, más bien, una práctica positiva, benéfica, controlada, respetuosa de la integridad y la salud síquica, física, emocional y espiritual. Todas estas ideas están enfrascadas en el concepto de “sagrado” que confiere legitimidad al uso de la ayahuasca y que claramente se opone al uso comercial, profano, de las plantas. Sin embargo, actualmente es casi imposible distinguir lo profano (monetario) de lo sagrado (ritual y desprovisto de intereses gananciosos) cuando el turismo chamánico se ha vuelto una fuente de ingresos tanto para curanderos indígenas como para los ribereños amazónicos que desde hace generaciones comparten sus saberes. Lo mismo se aplica a los propios profesionales de la salud que hacen un uso terapéutico de la ayahuasca y cobran por sus servicios.

Cuándo y en qué circunstancias el uso de la ayahuasca puede ser considerado “sagrado” es una cuestión relativa. ¿Será que los ayahuasqueros shipibokonibo que dependen casi enteramente de los ingresos generados por la práctica chamánica no hacen más un uso “ritual” o “sagrado” de las plantas? ¿Quién va a juzgarlos? Irónicamente, la patrimonialización de una práctica de origen indígena coloca a los practicantes indígenas en una situación de subordinación moral ante los profesionales que tienen la potestad de definir quién es, o no es, un ayahuasquero “consumista”.

Al mismo tiempo, la preocupación por el mal uso de las plantas psicotrópicas y sus repercusiones sobre la salud encara un aspecto neurálgico del crecimiento del turismo chamánico, puesto que cada vez más personas de fuera, principalmente no-indígenas, peruanos y extranjeros, son atraídos por la posibilidad de volverse chamanes profesionales. Muchos de ellos no se adhieren a las prácticas de dieta consideradas necesarias por los shipibo-konibo y los otros indígenas y ribereños, y no dudan en colocarse en el mercado ayahuasquero nacional e internacional a pesar de su escasa experiencia. Por medio de sus conexiones internacionales, logran articularse a los circuitos turísticos y lucran organizando sesiones de chamanismo, en algunos casos, colocando en riesgo la salud de sus seguidores y haciendo de los saberes y las plantas indígenas meras mercancías (Dobkin de Ríos & Rumril 2008; Homan 2011). La patrimonialización de la ayahuasca, por lo tanto, se dirige tanto al uso de la planta en el Perú como al fenómeno de la expansión de la ayahuasca fuera del país.

## Conclusiones

---

Existen varios puntos de convergencia entre la patrimonialización del *kené* y la patrimonialización de la ayahuasca, pero la cuestión de la comercialización marca una diferencia. Mientras la patrimonialización del *kené* surgió del deseo de artistas indígenas de fomentar el arte shipibo-konibo en sus diversas facetas (incluyendo el chamanismo ayahuasquero) como un medio de vida y generación de ingresos legítimos, la patrimonialización de la ayahuasca surgió del deseo de profesionales de la salud de controlar y reglamentar el uso comercial de la planta. Mientras en la patrimonialización del *kené* la especificidad étnica shipibo-konibo de los diseños y el uso de las plantas fue el criterio determinante, en la patrimonialización de la ayahuasca el criterio clave fue la sacralidad y los efectos terapéuticos de una planta desetnicizada y desterritorializada, usada para el beneficio de todos y respaldada por conocimientos y prácticas que combinan fuentes indígenas y científicas. En ambos procesos de patrimonialización, sin embargo, se asumió plenamente el carácter cambiante de los grafismos y del uso de las plantas, y se evitó hacer inventarios y caer en una reificación de los conocimientos y las prácticas. A pesar de las limitaciones de la consulta a la población indígena y la divulgación pública, ambos procesos de patrimonialización sirvieron de apoyo el uno al otro acentuando la asociación entre diseños y terapias ayahuasqueras y abriendo las puertas a una posible futura integración de las enseñanzas provenientes de las plantas amazónicas en las escuelas, los consultorios médicos y las salas de arte.

## Agradecimientos

---

Agradezco a las mujeres y hombres shipibo-konibo por permitirme acceder a algunos de sus conocimientos, a Soledad Mujica por su trabajo de promoción del arte indígena amazónico y a la CAPES del Brasil por una beca de profesor visitante (Bolsista PVE CAPES/Brasil) en la Universidad Federal de Río de Janeiro que posibilitó la redacción de este artículo.

## Notas

---

- 1 Ver <http://barinbababo.wordpress.com/> (consultado 15/04/12). Los principales pintores de Barin Bababo son Sankem Bima (Elmer Inuma Pezo), Laymer Mori, Soi Beso (Pepe Agustín Fernández), Weshá Kea (Yui López), Ronin Soi (Filder Agustín Peña) y Ray Bari (Leonardo Inuma Pezo).



- 2 En 2010, el Instituto Nacional de Cultura del Perú fue reestructurado y reubicado dentro del nuevo Ministerio de Cultura del Perú.
- 3 Los shipibo-konibo son un pueblo ribereño de la familia lingüística pano, con una población total de aproximadamente 35.000, principalmente ubicada a lo largo del alto, bajo y medio río Ucayali y sus afluentes, en las cercanías del piedemonte andino. Hay también una fuerte población urbana, especialmente, en Pucallpa.
- 4 En castellano, las mujeres que trabajan con *kené* suelen decir que son “artesanas”. En este artículo, sin embargo, prefiero referirme a ellas como mujeres “diseñadoras”. Considero que el *kené* es “arte”, no “artesanía”. Ver Illius 2002 y Lagrou 2007 para una discusión sobre arte/artesanía indígena.
- 5 En la Amazonia peruana la palabra “ayahuasca” se refiere tanto a la planta *Banisteriopsis caapi* como a los diversos preparados realizados con mezclas de *Banisteriopsis caapi* y otras plantas, especialmente chakruna (*Psychodria viridis*) y cahua (*Dyploterys Cabrerana*) que potencializan los efectos fotoactivos de los brebajes. “Ayahuasca” es una palabra quechua que significa “liana de los antepasados” o “liana de los muertos”. En shipibo-konibo se llama “*nishi*” (soga/liana).
- 6 Ver Colpron (2005) para un estudio del chamanismo femenino shipibo-konibo.
- 7 Para una representación audiovisual ver *Kené: El origen del diseño* realizado con la comunidad shipibo-konibo de Cantagallo en Lima (Proyecto Eridano Perú) <http://www.youtube.com/watch?v=hXUqGJjoi44> (consultado 15/04/12).
- 8 Los miembros de Barin Bababo y mi persona colaboramos voluntariamente sin recibir financiamiento del INC.
- 9 Médica asociada al centro Takiwasi ubicado en la ciudad de Tarapoto y creado por el psiquiatra francés Jacques Mabit. Sobre sus propuestas para el tratamiento de toxicomanías ver Revista Takiwasi, [www.takiwasi.wordpress.com](http://www.takiwasi.wordpress.com)
- 10 Ver <http://barinbababo.wordpress.com/>
- 11 Ver Villacorta (2008).
- 12 Ver Da Cunha (2009) y Coelho de Souza (2010) para una discusión sobre las trampas de reificación de la “cultura” inmaterial presentes en los procesos de patrimonialización debido a los requerimientos administrativos de inventarios, listados, nombres, fechas y adjudicación de identidad étnica de los conocimientos.
- 13 Mi aproximación se distancia del análisis de Soria (2004: 22), que sugiere que el *kené* sería una escritura ideográfica no fonética y se lamenta de que, actualmente, las mujeres han perdido el conocimiento del significado ideográfico de los diseños.
- 14 Ver el documental *Woven Songs of the Amazon* <http://www.youtube.com/watch?v=bRXwwD4aUNo> (consultado 10/04/12); *Herlinda blessing.mov* [http://www.youtube.com/watch?v=Bz\\_JDWdu-PA&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=Bz_JDWdu-PA&feature=related) (consultado 10/04/12) y *Las telas de Herlinda Agustín* <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=9frbbFFSct&NR=1> (consultado 10/04/12). Tuve la suerte de conocer personalmente a Herlinda, ver sus extraordinarios bordados y escuchar sus bellísimos cantos de curación.

- 15 En la subasta realizada por el Museo de Arte de Lima (MALI) en febrero de 2012, las piezas de arte indígena amazónico fueron vendidas a precios nunca antes alcanzados ni imaginados. Piezas de cerámica, madera y telas cubiertas de *kené* fueron unos de los objetos que más valor obtuvieron (Landolt, comunicación personal).

## Referencias

---

- ALBERT, BRUCE. 2002. “O ouro cannibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza”. En: Albert, B. y Ramos, S. (eds.). *Pacificando o branco: cosmologías amazónicas do contato*, pp. 239-270. Río de Janeiro: UNESP.
- BRABEC DE MORI, BREND. 2009. “Words Can Doom, Songs May Heal. Ethnomusical and Indigenous Explanations of Song Induced Transformative Processes in Western Amazonia”. *Curare* 32: 123-145.
- BRABEC DE MORI, BREND & MORI SILVANO DE BRABEC, LAIDI. 2008. “La corona de la inspiración: los diseños shipibo - konibo y sus relaciones con cosmología y música”. *Indiana* 25: 1-30.
- BELAUNDE, LUISA ELVIRA. 2009. *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- . 2011a. “Una biografía del *chitonte*: objeto turístico y vestimenta shipibo-konibo”. En: Chaumeil J.P., Espinoza O. y Cornejo M (eds.). *Por donde hay soplo: Estudios amazónicos en los países andinos*, pp. 485-489. Lima: IFEA.
- . 2011b. “Visiones de espacios en la pintura del sheripiare ashaninka Noé Silva Morales”. *Mundo Amazónico* 2: 365-378.
- BERTRAND-ROUSSEAU, PIERETTE. 1983. “De cómo los shipibo y otras tribus aprendieron a hacer los dibujos típicos y a adornarse”. *Amazonía Peruana* 5 (9):79- 85.
- CAICEDO FERNÁNDEZ, ALHENA. 2010. “El uso ritual del yajé: Patrimonialización y consumo en debate”. *Revista Colombiana de Antropología* 46(1): 63-86.
- CHAUMEIL, JEAN PIERRE. 2009. “El comercio de la cultura: el caso de los pueblos amazónicos”. *Bulletin de l’Institut français d’Études Andines* 38(1): 61-74.
- COELHO DE SOUZA, MARCELA. 2010. “A vida material das coisas intangíveis”. En: Coelho de Souza, M. y Coffaci de Lima, E. (eds.). *Conhecimento de cultura: práticas de transformação no mundo indígena*, pp. 97-118. Brasília: Atalaya gráfica e editora.
- COLPRON, ANNE MARIE. 2005. “Monopólio masculino do xamanismo amazônico: o contra-exemplo das mulheres xamã Shipibo-Conibo”. *Mana* 11(1): 95-129.
- DA CUNHA, MANUELA. 2009. “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. En: *Cultura com aspas e outros ensayos*, pp. 311-373. São Paulo: Cosac & Naify.
- DESHAYES, PIERRE & KEIFENHEIM, BARBARA. 1994. *Penser L’Autre chez les Indiens Huni Kuin de l’Amazonie*. Paris: L’Harmattan.



- DOBKIN DE RIO, MARLENE & RUMRILL, ROGER. 2008. *A hallucinogenic tea, laced with controversy: ayahuasca in the Amazon and the United States*. Westport: Praeger.
- DZIUBISKA, MAGDA. 2008. *Le commerce du chamanisme parmi les Shipibo Conibo dans le contexte du tourisme mystique*. Tesis de maestría. Paris: École Pratique des Hautes Études.
- ERIKSON, PHILIPPE. 1993. "Une nébuleuse compacte, le macro- ensemble Pano". *L'Homme* 126-128 XXXIII (20-4): 45-58.
- ESPINOZA, ÓSCAR. 2009. "¿Salvajes opuestos al progreso? Aproximaciones históricas y antropológicas a las movilizaciones indígenas en la Amazonía peruana". *Antropológica* XXVII (27): 123-168.
- GEBHART-SAYER, ANGELIKA. 1985. "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context". *Journal of Latin American Lore* 2(2): 143-175.
- GOW, PETER. 1994. "River People: Shamanism and History in Western Amazonia". En: N. Thomas y C. Humphrey (eds.). *Shamanism, History and the State*, pp. 151-164. Ann Harbor: University of Michigan Press.
- GUSS, DAVID. 1990. *Tejer y cantar*. Caracas: Monte Ávila editores.
- HEATH, CATHERINE (org.). 2002. *Una ventana hacia el infinito: Arte shipibo-konibo*. Lima: ICPNA.
- HOMAN, JOSHUA. 2011. *Charlatans, Seekers and shamans: The ayahuasca boom in Western Peruvian Amazonia*. Tesis de maestría. Kansas: Universidad de Kansas.
- ILLIUS, BRUNO. 1999. "La gran boa: arte y cosmología de los shipibo-conibo". *Amazonía Peruana* 24: 185 – 212.
- . 2002. *Arte tradicional y comercial: los shipibo-conibo*. En: Heath, Cathrine (ed.). *Una ventana hacia el infinito*. Lima: ICPNA.
- LABATE, BIA & JUNGABERLE, HENRIK. 2011. *Internacionalization of Ayahuasca*, Zurich: Lit Verlag.
- LAGROU, ELS. 2007. *A Fluides da forma: alteridade e agencia em uma sociedade amazônica (Kaxinawa)*. Rio de Janeiro: Top Books.
- . 2009. *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: 68-93.
- LANDOLT, GREDNA. 2005. *El ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonía indígena ilustrados por su gente*. Lima: ICAM.
- LECLERC, FÉDÉRIQUE. 2004. "Les Noi Rao". En: Calavia, Oscar; Lenaerts, Marc; Spadafora, Maria (eds.). *Paraíso abierto, jardines cerrados. Pueblos indígenas: saberes y biodiversidad*, pp. 151-176. Quito: Abya-Yala.
- OTERO DOS SANTOS, JULIA. 2010. "Diferentes contestos, múltiplos objetos: reflexoes acerca do pedido de patrimonizacao da Ayahuasca". En: Coelho de Souza, Marcela;

- Coffaci de Lima, Edilene (eds.). *Conhecimento e Cultura: práticas de transformacao no mundo indígena*, pp. 229-248. Brasilia: CAPES.
- SUÁREZ, CARLOS. 2005. "Ayahuasca shipiba para la globalización". *Cáñamo* 4: 51-56.
- SORIA, MARÍA BELÉN. 2004. *Introducción al mundo semiótico de los diseños Shipibpo Conibo*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.
- TOURNON, JAQUES. 2006. *Las plantas, los rao y sus espíritus: etnobotánica del Ucayali*. Pucallpa: Gobierno Regional del Ucayali.
- VALENZUELA, PILAR & VALERA, AGUSTINA. 2005. *Koshi shinanya ainbo. El testimonio de una mujer shipiba*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- VILLACORTA, JAVIER UGAZ. 2008. Resolución Directoral Nacional No. 836/INC. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2012.

Fecha de aceptación: 21 de abril de 2012.