



**Matías Di Benedetto**

Universidad Nacional de La Plata/CONICET

matias.n.dibenedetto@gmail.com

## **Visiones y visualidades en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* de César Calvo**

### **Visions and Visualities in *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos* by César Calvo**

#### **Resumen**

En este artículo, proponemos una lectura crítica de la obra de César Calvo *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* a partir de la confluencia entre literatura y visualidades en tanto principio constructivo de una proliferación de soportes y de materiales al interior de la obra, como es el caso de la pintura de César Calvo de Araújo, los grabados de Francisco Mariotti o las fotografías de Augusto Falconi. La práctica aglutinante, tanto de la crítica a la especificidad como vector fundamental de la autonomía estética, así como también exposición del archivo amazónico, se trata del estado de trance promovido por la ingesta de ayahuasca. Se obtiene así una forma literaria ligada a la construcción de un régimen de lo visual basado en los desarreglos de la percepción alrededor de la cual orbitan las prácticas visuales incorporadas a la ficción.

#### **Palabras claves**

*César Calvo; pintura; grabado; fotografía; ayahuasca; trance.*

#### **Abstract**

In this article, we propose a critical reading of the work of César Calvo *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* from the confluence between literature and visualities as a constructive principle of a destruction of supports and materials within the work, as This is the case of the painting by César Calvo de Araújo, the engravings by Francisco Mariotti or the

photographs by Augusto Falconi. The binding practice, both of the criticism of specificity as a fundamental vector of autonomy as well as exposure of the Amazonian archive, is about the trance state promoted by the ingestion of ayahuasca. In this way, a literary form linked to the construction of a regime of the visual based on the derangements of perception is obtained, around which the visual practices built on fiction orbit.

#### Keywords

*César Calvo; painting; engraving; photography; ayahuasca; trance*

### El archivo amazónico

Este trabajo tiene como propósito principal el análisis de la obra de César Calvo titulada *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981) a partir del relevamiento y puesta en discusión de sus relaciones con otras prácticas artísticas, específicamente con las obras de César Calvo de Araújo, Francesco Mariotti y Augusto Falconi. Con la intención de exponer un antecedente insoslayable de las transformaciones estéticas experimentadas por la literatura contemporánea, capaces de poner en crisis las ideas de “pertenencia, especificidad y autonomía” (Garramuño 23), puede observarse la manera en que dicha obra de Calvo expone un carácter inacabado y abierto; proclive, como es su caso, a los puntos de fuga y las conexiones con recursos y procedimientos provenientes de la fotografía, el testimonio, el ensayo y lo documental, la crónica periodística, la prosa y la poesía, la pintura y el grabado. De esta manera, la no pertenencia de este tipo de exploraciones estéticas a ningún soporte o género en particular sienta las bases de un abordaje necesario y actual a partir de la idea de lo inespecífico entendida como condición de posibilidad no sólo del potencial crítico de lo artístico sino también de sus versiones más descentradas. La confluencia entre literatura y visualidades ubica la obra de Calvo en el campo de los estudios visuales entendido como parte de “un cambio fundamental en el estudio tradicional del arte” a partir del cual “el concepto “historia” es sustituido por el de “cultura”, y el de “arte” por lo “visual” jugando a la vez con la “virtualidad” implícita en lo visual y con la

“materialidad” propia del término cultura” (Guasch 8). Esto permite un abordaje de la visualidad no tanto desde el punto de vista de la simple percepción de un objeto sino más bien desde la idea de que las prácticas de observación se pliegan necesariamente a una localización cultural que motiva la ligazón entre visión e interpretación. Es decir, tal como lo plantea Ana Lía Gabrieloni, “la mirada es una construcción social” y, sobre todo, la imagen “no es un signo natural que debe ser percibido, sino un signo cultural que debe ser percibido” (133).

Vale destacar, por tanto, que este tipo de exploraciones artísticas y literarias depositan su potencial crítico en una reformulación del “reparto de lo sensible” (Ranciére 9) del que la obra de Calvo no está exenta. Al respecto, resulta importantísimo destacar cómo el eje capaz de articular visualidades de distinta índole –tales como la pintura de Calvo de Araújo, los grabados de Mariotti y la fotografía de Falconi– se define a partir de la presencia de un enteógeno como la ayahuasca, fundamental no sólo para los protocolos terapéuticos utilizados por los curanderos amazónicos sino también para organizar una forma literaria ligada estrechamente a un régimen de las visiones en relación directa con la porosidad de las fronteras genéricas. Es decir, la “desapropiación de la especificidad” (Garramuño 41) inherente a este tipo de producciones literarias responde, en el caso de la obra de Calvo, a la relevancia que concentra la ayahuasca entendida como factor fundamental de un esquema literario que cataliza transformaciones compositivas destinadas a experimentar con materiales disciplinares de diversa índole. A partir de estas “prácticas fármaco–literarias” (Labrador Méndez 25), *Las tres mitades de Ino Moxo* llama la atención acerca de cómo la imaginación artística y literaria opera farmacológicamente, dándole especial relevancia al rol de los “estados visionarios” (Favaron 14) propiciados por la ingesta del mencionado enteógeno y su específica confluencia con las visualidades artísticas.

En los próximos apartados analizaremos dicha imbricación entre prácticas artísticas y literarias con la intención de desandar las productivas yuxtaposiciones promovidas a partir de la potencialidad evidenciada en el “entre” (Dalmaroni 7) no tanto como nexos coordinantes sino más bien como puntos de clivaje o, mejor, en tanto

problema metodológico que describe a este tipo de obras y sus posibles abordajes interdisciplinarios, como efectivamente sucede con la recuperación de la pintura, la fotografía y el grabado en la obra de Calvo, sin perder de vista la relevancia adquirida por la gestión de la embriaguez en tanto matriz del trabajo literario. En línea con los planteos de otro poeta proclive a la reflexión sobre los cruces entre literatura y ayahuasca como lo fue Néstor Perlongher –quien también halló relaciones entre la representación pictórica y el consumo de este enteógeno como se observa en su obra póstuma *Auto sacramental de Santo Daime* o en su poema “El ayahuasquero” incluido en *El chorreo de las iluminaciones* donde menciona la obra del pintor Pablo Amaringo<sup>1</sup>– César Calvo establece relaciones intermediales entre la experiencia visionaria y distintas obras visuales a partir de la materialidad de la imagen y su percepción desarreglada, punto de partida de la obra.

El comienzo de *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* puntualiza la relación entre el despliegue de materiales heterogéneos y el efecto que produce la ayahuasca a nivel discursivo. La obra se abre con tres paratextos: una “Nota del editor”, el “Envío” y “A manera de proemio: Ino Moxo enumera las pertenencias del aire” para luego dar lugar a cuatro capítulos titulados “Las visiones”, “El viaje”, “Ino Moxo” y “El despertar” que, en sus dos últimos apartados, incluye un archivo visual titulado “Algunos personajes y parajes de este sueño” junto con un “Vocabulario” de etimología indígena. En el mencionado “Envío”, el sujeto de la enunciación deja asentado el cuestionamiento a la especificidad genérica, así como el entrecruzamiento de diferentes materiales, aspectos característicos de *Las tres mitades de Ino Moxo*:

Añadiré solamente que todo, absolutamente todo lo que este texto informa, consta en diecisiete cintas de grabación, consta en las fotografías y el

---

<sup>1</sup> El original inconcluso del *Auto Sacramental do Santo Daime* fue encontrado por Adrián Cangí. Se publicó por primera vez en *tsé~tsé*, n° 9/10, (Buenos Aires, otoño de 2001), con el título portugués: “Auto sacramental do Santo Daime. Apresentação – versão em espanhol”, y fue reproducido en *Papeles insumisos* (2004), editado por Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez. Existe un reciente estudio de dicho fragmento inconcluso de Perlongher abordado por Enrique Flores (2020).

vocabulario incluidos al cabo de lo escrito, consta en cierto libro cometido por el cauchero Zacarías Valdez e impreso en 1944 bajo el título *El verdadero Fitzcarrald ante la historia* [...] y consta esencialmente en la paciencia de los Magos Verdes, que accedieron a develarnos algo de sus misterios y de sus ministerios. (Calvo 12)

La multiplicidad de formas discursivas y archivos tanto auditivos como visuales “cifra en esa heterogeneidad una voluntad de imbricar las prácticas literarias en la convivencia con la experiencia contemporánea” (Garramuño 45) sostenida a partir de la injerencia que tienen tanto los informantes en virtud de una reversión de los códigos de la literatura testimonial –puesto que se invierte el papel del objeto de estudio para volverlo sujeto– y también a partir del estado de mareamiento producido por la ingesta de extractos vegetales de carácter psicoactivo. Nos referimos a la ayahuasca y su efecto directo en la conformación de la obra: “Porque en verdad este libro no es un libro. Ni una novela ni una crónica. Apenas un retrato: la memoria del viaje que yo cumplí sonámbulo, imantado por indomables presagios y por el ayawaskha, droga sagrada de los hechiceros amazónicos” (Calvo 12).

Esta textualidad amazónica (Uzendoski y Calapucha-Tapuy 74) llama la atención por su afinidad con la definición misma de los textos literarios en tanto “co-construcción”, es decir, conceptualizados como “dispositivos destinados a movilizar a los intermediarios” (García Canclini 201). Con la intención de plasmar dicho factor elemental, la obra de Calvo resuelve no sólo recurrir a la ficcionalización sino también a una específica recuperación de materiales disciplinares de distinta índole. De esta manera, el relato histórico, los mitos amazónicos y las visiones producidas por la ingesta de ayahuasca junto con la crónica periodística, el diario de viaje, la novela de la selva e incluso las fotografías –que incluso pueden pensarse como un álbum de viaje en sí mismo–, grabados y hasta un glosario de términos, hacen que su reunión posibilite la emergencia de un “alterarchivo”. Es decir, la heterogeneidad fundacional del discurso literario de

Calvo apunta a un proceso de exhumación de otro tipo de materiales a partir del rol representado por un “artista/escritor archivista” que intenta no sólo “releer y revisar” sino también “volver a dar una nueva visibilidad, operatividad y narratividad a zonas históricas centrales o marginadas” con el fin de generar un “desacomodamiento” de las historiografías oficiales (Cámara 13). Se observa entonces cómo en *Las tres mitades de Ino Moxo* se produce una reconfiguración de núcleos de sentido emparentados con el territorio amazónico, violentado por los procesos extractivos de materias primas –fundamentales para sostener el almacén argumental de la famosa “commodity novel” (166) según los planteos de Ericka Beckman–, como por ejemplo el caucho o bien, actualmente, los usos medicinales derivados de los vegetales, aspectos importantísimos de lo que se conoce como “turismo espiritual” (Smith 143)<sup>2</sup> – mediante un esquema representacional que tiene en su centro el consumo ritualizado de las sustancias alucinógenas.

De esta forma, tanto la pintura de Calvo de Araújo como los grabados de Mariotti o bien las fotografías de Falconi exponen las distintas facetas de esta zona amazónica con la intención de reponer un imaginario arraigado sobremanera en el espacio selvático. El abordaje de la ayahuasca –en relación directa con la preponderancia que actualmente adquiere la teorización del mundo vegetal en el campo de los estudios culturales a través del intento de “reanudar una tradición antigua” (Coccia 29)– se da en la obra de Calvo sin menosprecio de su utilización literaria en tanto recurso formal. Es decir, enarbola una estrategia compositiva capaz de dar paso no sólo a una forma de narrar disruptiva con respecto a los esquemas ficcionales de, por ejemplo, la novela de la selva sino también –y más importante aún– el éxtasis producido por el consumo de dicha planta sagrada define

---

<sup>2</sup> Amanda Smith en *Mapping the Amazon. Literary Geography after the Rubber Boom* desarrolla dicha idea de la siguiente manera: “El texto de Calvo, al menos en el siglo XXI, no se lee como una extraña historia de acontecimientos mágicos amazónicos, sino como un itinerario replicable y disponible para comprar. Como una especie de literatura de viajes, este “viaje” no solo promueve nuevos destinos para los lectores, sino que también promete despertares espirituales y crecimiento personal [...] En la economía del turismo espiritual, la narrativa de Calvo funciona como un testimonio que atrae más consumidores de ayahuasca a la zona” (Smith 153, la traducción es nuestra).

al mismo tiempo su utilización como procedimiento químico y estético, con claros efectos somático-políticos. Si el trance convalida el encauzamiento de lo extraordinario a partir de una “*performance*” ritual (Rothenberg 190) arraigada en el despliegue retórico del curandero, puede decirse que la importancia que revisten las “maneras religiosas del trance” (Perlongher 190) va de la mano de una revisión del modo en que se instrumentaliza la forma artística destinada a contener la experiencia desorganizadora de la subjetividad. Se trata, en definitiva, de pensar la escritura literaria como un molde o forma disponible para una experiencia efectuada en un contexto sagrado con la intención de analizar los alcances de su capacidad no sólo para contener el éxtasis –según la propuesta perlonghiana<sup>3</sup>– sino más bien su productividad al subrayar los vínculos entre experimentación intermedial y el rol de las sustancias psicotrópicas en el imaginario amazónico, en un claro intento por reconfigurar el archivo amazónico.

### **Pintura y memoria**

El pintor y escritor César Calvo de Araújo (Yurimaguas, 1914 -Lima, 1970), padre del autor de *Las tres mitades de Ino Moxo*, ha sido considerado uno de los máximos exponentes de una práctica pictórica dedicada al paisaje amazónico junto con otros artistas como Víctor Morey Peña (1900-1965) y Manuel Bernuy Ortiz (1892-1963). Entre las décadas del cuarenta y el sesenta del siglo pasado, la obra de Calvo de Araújo adquiere reconocimiento a partir de una serie de episodios que ponen de relieve su relación con este territorio selvático; aspecto que, como veremos en breve, su hijo retoma al incluir, en sus descripciones del ambiente, al propio Calvo de Araújo como personaje de su obra. En 1941 organiza una

---

<sup>3</sup> A raíz de esta “relación entre uso de enteógenos y producción de una poética oracular y hermética” (Perlongher 231) salta a la vista el delineamiento del consumo de ayahuasca en el contexto terapéutico como una actividad cuyo distanciamiento de la centralidad que adquiere el curandero acaba en la disgregación de toda su potencia visionaria.

exposición en la ciudad de Iquitos como parte de las celebraciones del cuarto centenario del descubrimiento del Amazonas, hecho que inaugura una seguidilla de visitas a la selva amazónica con el claro propósito de plegar su técnica a las particularidades del paisaje. En 1947 el padre agustino Avencio Villarejo le encomienda la creación de un tríptico en donde aparece el propio cura junto con la Virgen María y el río Amazonas. Luego, en 1963, se le encarga la creación de dos murales para el Palacio Municipal de Maynas cuyas alusiones a la historia del territorio no pueden pasarse por alto. Uno de ellos representa el descubrimiento del Amazonas por parte de Francisco de Orellana, en 1542, y el otro la llegada de los vapores enviados por Ramón Castilla a la aldea de Iquitos, en 1864. Se trata de momentos fundacionales en lo que concierne a la autonomización de un imaginario amazónico (Bendayán, Solórzano, Villar y Vidarte 185) a contracorriente de los condicionamientos interpretativos de una construcción discursiva basado en la “imagería europea sobre América” (Pizarro 87) tales como los tópicos relacionados con lo demoníaco o el enriquecimiento desmesurado como El Dorado. Esta situación influye sobremanera en la estética de Calvo de Araújo ya que motiva un abordaje del espesor verosímil de los acontecimientos históricos en franca tensión con sus presupuestos más clásicos. Al ponerse en duda la veracidad de los hechos desarrollados en su mural dedicado a de Orellana (Bendayán 89), el pintor señala que su autorretrato ubicado junto al conquistador es garantía suficiente de la veracidad de lo representado. Este recurso compositivo pone en crisis la representación pictórica del paisaje amazónico, así como también deja en claro la utilización estética del “anacronismo” como interrupción del “curso de la historia cronológica” (Didi Huberman 64). La simple aparición del pintor en la representación pictórica de un hecho clave para la historia del territorio amazónico amerita una interpretación que puede trazar puntos de contacto con la estructura general de la obra de Calvo. Es decir, en este procedimiento visual de Calvo padre se halla –en germen– la particular resolución que Calvo hijo halla para entender las características intrínsecas de la concepción del tiempo en las comunidades amazónicas.



*Las tres mitades de Ino Moxo* expone un montaje de temporalidades anudadas en una misma imagen. En sintonía con el procedimiento expuesto por su padre en la pintura sobre el desembarco de Orellana, Calvo incorpora a su ficción dos elementos esenciales para su desarrollo. Por un lado, pone en práctica una lógica visionaria coincidente con la aplicación del método del montaje ya que ambas técnicas se sostienen a partir de una yuxtaposición de imágenes, tal como lo plantea Enrique Flores en relación con la aproximación a la Historia efectuada por Michael Taussig en virtud de los efectos del propio montaje entendido como “el narcótico más poderoso de nuestro siglo” (6). Y, por otro lado, introduce un elemento paisajístico cuya composición responde a este choque de tiempos en el predio de la imagen. En el sexto apartado del primer capítulo titulado “Vi un Cristo feliz que abrió las alas y se fue volando” se menciona por primera vez a César Calvo de Araújo, “el Pintor de la Selva” (Calvo 46) a propósito de una visión del narrador producida por la ingesta de ayahuasca bajo el cuidado del curandero Juan Tuesta. Durante dicha sesión, el sujeto de la enunciación subraya el lazo consanguíneo que lo une con el artista mientras unas tareas de mantenimiento se diluyen en lo que parece un escenario de trabajo pictórico:

Esta es la casa que hace veinte años hospedó mis vacaciones escolares gracias a una misiva de mi tío [...] Son las mismas ventanas de madera tantas veces pintada, persianas que mi tío supo apartar con dedos de aguarrás y tabaco y pinceles atisbando la plaza 28 de Julio como sabia espátula recogiendo colores y memorias y entregándolo todo al caballete donde otra ventana de tela erguida y blanca lo esperaba. (Calvo 46)

La doble acepción de la ventana que se desprende de esta cita, elemento arquitectónico que se ubica en un vano o un hueco, así como también lienzo destinado a los bocetos del pintor, establece puntos de contacto con el siguiente apartado de este primer capítulo. El almacenamiento de “colores y memorias” como impresiones destinadas a la representación pictórica del paisaje amazónico que el

artista ve por la ventana redefine el acto de visión no como una experiencia cognitiva que reduce lo circundante a una definición unilateral sino más bien como un fenómeno sensorial plurivalente atento a la traducción del “multinaturalismo indígena” (Viveiros de Castro 26), de sus propios puntos de vista y, por último, de una confluencia de temporalidades ajena claramente a la concepción teleológica del tiempo.

En este sentido, el concepto de memoria resulta fundamental para los planteos de Calvo. Se torna un dispositivo capaz de relevar a todos los “interlocutores activos en el diálogo transespecífico”, plegado por tanto a los requerimientos de una “política cósmica” ubicada “en las antípodas de la epistemología objetivista que la modernidad occidental estimula” (Viveiros de Castro 40) y que tiene, como principal característica, la inclusión de un coro de voces tanto de humanos como de animales. Es en particular la memoria, tal como se la concibe desde el comienzo de la obra y a partir de los efectos de la “ayawaskha sagrada, la *madre de la voz en el oído*” (Calvo 18), el elemento que cristaliza este perspectivismo amerindio:

Y más que nada suenan los pasos de los animales que uno ha sido antes de humano, los pasos de las piedras y los vegetales y las cosas que cada humano ha sido. Y también lo que uno ha escuchado antes, todo eso suena en la noche de la selva [...] Historias ciertas, historias de mañana. Porque todo lo que uno va a escuchar, todo eso suena, anticipado [...] La memoria es más, es mucho más, ¿lo sabes? La memoria verídica conserva también lo que está por venir. Y hasta lo que nunca llegará, eso también conserva. (Calvo 18-19)

En contraposición directa con la episteme occidental que asocia memoria con pasado, el pensamiento amazónico descrito en *Las tres mitades de Ino Moxo* enfatiza que toda tarea de rememoración se sostiene a partir de la ausencia de límites marcados entre pasado, presente y futuro. Incluso la práctica artística de

Calvo de Araújo responde a estos parámetros. En “Vi también otro pueblo que no he visto jamás”, el séptimo apartado del primer capítulo se menciona nuevamente al “Pintor de la Selva”. El narrador se adentra en el monte y con ese gesto devela “lo hondo del paisaje, más que paisaje un túnel” (Calvo 53), situación enunciativa que lo empuja a tener una percepción enmarañada del territorio en abierta confusión con las particularidades de una obra de arte pictórica:

Reconozco el paisaje, pero no estuve nunca antes aquí, lo he mirado en un cuadro, el sitio exacto, los colores puntuales, la misma luz cantando entre las púas del enredo de paka, no hay duda que el pintor Calvo de Araújo esbozó ese óleo desde aquí, su memoria sentada sobre este árbol, yo lo miré pintarlo años atrás en Lima. (Calvo 53)

En relación directa con la idea de que la “capacidad artística figurativa” (Simmel 179) del espectador anida en el paisaje mismo la mirada del narrador reivindica una relación estética con el entorno. Su experiencia visual se ve asaltada por la artealización del ambiente entendida como resultado final de las “dos modalidades de la operación artística” capaces de intervenir en un objeto natural: el paisaje “*in situ*” y el paisaje “*in visu*” (Roger 23). El efecto inmediato es la reconfiguración del aparato conceptual sobre el que se asienta el modo de ver de raigambre colonial, esa tecnología de la mirada destinada a clasificar –y calcular– el mundo americano que, en el caso de la obra de Calvo, se invierte en función de una representación del espacio entendido como un “saber ver” capaz de “deshacer el ensamblaje técnico-cognitivo que nos constituyó en sujetos ante un mundo objetivado” (Andermann 25). La “memoria sentada” del pintor no sólo es el recurso fundamental de su trabajo artístico capaz de acortar la distancia entre sujeto y objeto, paradigma central de la Modernidad estética, sino también –y más importante aún– se trata de un instrumento destinado a promover un corrimiento de dicho esquema fundacional de la representación de la naturaleza cuyo principal sostén es la concepción del propio paisaje como “medio” (Mitchell 118). El

narrador señala cómo, a partir de su percepción desacomodada, el ambiente se torna condición de posibilidad del reemplazo de la relación entre sujeto y objeto por una alianza con lo orgánico. Para “hablar con el paisaje”, se lee en la obra de Calvo, es necesario primeramente “rozar la sedería de la mariposa” (Calvo 53):

Y me acerco despacio, extendiendo más despacio mi mano hacia las gasas amarillas, la mariposa, nada, inmóvil, se deja acariciar, me confunde tal vez con el aire que pasa en lugar del río, pienso. Estoy así, de asombro, no sé cuánto, y por fin me levanto respirando de nuevo y la mariposa torna a temblar, silencio, gira en redor a mí, más que silencio, entra y sale del cuadro del paisaje. (Calvo 54)

El agotamiento de la mirada escópica del paisaje da lugar a la entronización de una comunidad con lo viviente entendida como matriz biopolítica de un proyecto escriturario capaz de poner en relación la división entre “naturaleza y convención” (Mitchell 128). Da por sentado de antemano que semejante frontera entre ambos órdenes no rige de ninguna manera el imaginario amazónico. En este sentido, lo que se desprende de la cita precedente es tanto “una politicidad del antropoceno, de la bio-zona de contacto” (Andermann 198) entre lo humano y lo animal, así como también un desmontaje del fondo cultural que la forma paisaje acarrea consigo.

Al detenerse más en la descripción de la mariposa que en el ambiente que lo rodea, el narrador de *Las tres mitades de Ino Moxo* promueve la alteración de los formatos artísticos heredados y, en ese mismo gesto, recupera la lección del pintor de la selva. De esta forma, el paisaje amazónico antes que una tecnología de la mirada se concibe como espacio de enunciación destinado a soliviantar los puntos de contacto con otras disciplinas artísticas en función de su capacidad para presentificar las visiones de lo desmesurado. De ningún modo, vale aclarar, se trata de una definición utópica de la naturaleza sino más bien de su relevamiento a partir de la idea de una totalidad amazónica basada en la reciprocidad entre especies y, a

su vez, entre diferentes registros, como por ejemplo el mito y la historia de la Amazonía, como veremos en el próximo apartado.

### Los grabados de Mariotti y el estado de trance

La colaboración entre César Calvo y Francisco Mariotti plasmada en los seis grabados que este último incorpora a *Las tres mitades de Ino Moxo* a pedido del escritor es otro de los hitos fundamentales de las imbricaciones entre literatura y visualidades que nos interesa destacar. Giuliana Vidarte en su artículo “Las ideas que habitan el aire. Artistas en diálogo con *Las tres mitades de Ino Moxo*” recupera dicho diálogo creativo a partir de una serie de testimonios del artista. A partir de los materiales del archivo Mariotti-Luy, la historiadora del arte subraya la particularidad de este trabajo colaborativo a propósito del proyecto escriturario de Calvo enfatizando en las palabras del propio Mariotti, quien asegura que “el libro del flaco es genial [...] *el loco pinta cuando escribe*” (30, el subrayado es nuestro) o bien –y este aspecto es el que nos interesa destacar– cuando describe el proceso creativo a partir de su similitud con un estado de trance:

Yo nunca había hecho algo así, *no es mi escritura, pero sí fue como una alucinación*. Yo estaba solo [...] me había traído [a Suiza] el texto de César y en la medida que lo iba leyendo realmente tenía sueños, *como alucinaciones en la noche*. Ahí es que nacen esos dibujos, solo en blanco y negro [...] Me salían así, no hacía tantos bocetos, me salían como una cosa extraña, rarísima. (Vidarte 30, el subrayado es nuestro)

Este desarreglo de los sentidos descrito por Mariotti establece coincidencias con los efectos que trae aparejado el uso de las sustancias alucinógenas en una doble vertiente interpretativa cuya relevancia es fundamental para este trabajo. Por un lado, resulta evidente la recuperación de un lugar común

propio del Romanticismo a partir de la conexión entre inspiración e intoxicación capaz de promover una potencialidad creativa (López Seoane 117) y, por otro lado, no hace falta destacar la fertilidad del éxtasis a partir de una evidente instrumentalización artística de la alteración sensorial dada a partir de la “vecindad estética” evidenciada entre “creación poética y trance” (Perlongher 186). Como procedimiento estético, el estado alucinatorio mencionado por Mariotti se transforma en una instancia clave del proceso de producción de los grabados destinados a la obra de Calvo y, de manera concomitante, fortalece la centralidad de los vínculos entre experimentación artística y exaltación de los sentidos en el contexto andino-amazónico en tanto vectores de esas visiones, tal como sucede con la ayahuasca. De esta forma, se cifra como esquema fundamental de este trabajo artístico de carácter colectivo la gestión de los estados alterados de manera similar a lo que sucede en la obra de Calvo a partir de la representación de la técnica botánica, el imaginario sagrado e incluso de los conocimientos teóricos y técnicos de los curanderos. El estado de trance –tanto chamánico como artístico– visibiliza un punto de contacto entre las disciplinas artísticas involucradas en *Las tres mitades de Ino Moxo* y, a la vez, se torna un lugar de enunciación disruptivo y a la vez reivindicativo de la cultura andino-amazónica.

Los seis grabados de Mariotti incorporados al espacio textual de la obra dan cuenta de la interacción de la palabra escrita con visualidades arraigadas en el imaginario amazónico. Sus títulos –“Chullachaqui”, “Los goces que ellos conciben”, “Qoyllurite”, “Otorongo”, “Raymi Yawar”, “Tatuajes y cicatrices”– demuestran dicha recuperación del acervo cultural del territorio y, a la vez, ponen de manifiesto su articulación con el desarrollo de la trama. A modo de ejemplo, veamos a continuación de qué manera opera la inclusión del grabado del *chullachaqui*, figura mítica cuya presencia en *Las tres mitades de Ino Moxo* es fundamental no sólo por su injerencia en el argumento sino también por su asociación con otros elementos del imaginario amazónico. Baste decir, basados en su centralidad, que en el primer capítulo “Cómo algunos brujos crean personas” la primera frase da cuenta de la importancia de este ser mitológico para la obra: “–No

todos los *maestros*, por el hecho de serlo, son capaces de crear *chullachakis*” (Calvo 23). Se trata del *incipit* de la obra al que se suma, unos párrafos más adelante, la consecuente explicación de dicho proceso de manufacturación mítica:

El maestro Ino Moxo, él sí, dotado de poderes suficientes, inventa *chullachakis*, no solo eso: *los inventa en el sitio y tiempo de su antojo [...]* De estos *chullachakis* hay dos tipos que son principales y los dos son invento, esfuerzo de brujo un rengueo de tigre o venado, *no hay quien logres esconderle su malformación* si es que ha sido creado para el mal, por más que se disfrace con el cuerpo de algún amigo nuestro. El otro *chullachaki*, en cambio, engaño que sirve a la verdad, es persona del bien y nadie–nadie puede deslindarlo, perfecto está en sus pies, perfecto en todo, humanamente humano. (Calvo 24, el subrayado es nuestro)

Ahora bien, nos interesan dos pasajes de la cita precedente. En primer lugar, la imposibilidad de ocultamiento de la malformación inherente al *chullachaki* maligno se vuelve un elemento clave de la tarea artística de Mariotti. El grabado dedicado a esta figura mítica e incluido en *Las tres mitades de Ino Moxo* llama la atención por transformar dicha característica en una de las claves interpretativas de su obra. Al organizar la representación de este ser mitológico mediante una forma artística basada en la repetición de figuras antropomórficas, similares en su disposición física (ojos, brazos y piernas), fácilmente salta a la vista la diferencia: el *chullachaki* maligno no logra esconder su pie deforme, su propio cuerpo traiciona ese intento de pasar desapercibido.<sup>4</sup> En segundo lugar, el fragmento citado expone

---

<sup>4</sup> De la siguiente manera lo describe el propio Calvo en el glosario de términos amazónicos que cierra la obra: “Según se ha comprobado, todo *chullachaqui*, aunque sea capaz de adoptar la más inverosímil apariencia, nunca consigue enmascarar alguno de sus pies; casi siempre el derecho se niega a ser de humano, insisten en el aspecto de una zarpa de tigre o un casco de venado. El *chullachaqui*, así, peor que traicionado es delatado y es delatado por sí mismo, por una parte suya, sin quererlo” (Calvo 280).

la maleabilidad que tiene Ino Moxo para con sus creaciones. Su capacidad de inventar *chullachakis* “en el sitio y tiempo de su antojo” se torna un aspecto fundamental de la ficción ya que se relaciona con otro mito destacado del imaginario amazónico. En el final de este primer apartado del capítulo uno, el curandero Juan Tuesta invita al narrador a que corrobore la existencia del *chullachaki* con una persona en particular:

– El hermano de Ruth Cárdenas—me dice Juan Tuesta—, su hermanito menor, es decir el cuñado más chico de don Javier, otra categoría de *chullachaki* es, así mismito. Cuando estés en Iquitos anda a buscarle a Ruth Cárdenas, la esposa de don Javier. Pídele que te cuente de su hermano Aroldo Cárdenas. (Calvo 28)

De esta forma, el tercer apartado “Al niño Aroldo Cárdenas lo convierten en duende” muestra desde el comienzo un registro semejante al de la crónica periodística, rasgo a destacar ya que hace sistema con la fotografía de la entrevistada, incluida en el apéndice de imágenes del final y que analizaremos en el próximo apartado. La anécdota de la desaparición de Aroldo Cárdenas, narrada por su hermana Ruth, da cuenta de un accionar mágico de los curanderos. La transformación del niño en *chullachaki* es resignificada por la narración a partir del establecimiento de una serie de relaciones con el espesor mítico y la historia del territorio amazónico. De esta forma, hay que mencionar que el otro mito puesto a dialogar con este suceso es el del navío errante, de carácter central en el sistema simbólico de las comunidades amazónicas, consecuencia de un proceso de aprehensión de lo real<sup>5</sup> —capaz de motivar en el discurso mítico la metabolización

---

<sup>5</sup> Al respecto, puede traerse a colación la presencia del barco fantasma en el trabajo audiovisual llevado adelante por Christian Bendayán, artista plástico amazónico, quien presenta el abordaje de dicha figura mitológica a partir de las propuestas de diferentes artistas de dicha región como Adrián Portugal, Pablo Amaringo, Nancy Dantas y Luis Torres Villar, por nombrar sólo a algunos. El eje de la compilación de Bendayán se asienta en la asociación de este barco con los procesos extractivistas y su impacto sobre los cuerpos y territorios del Amazonas. Disponible en: <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/amazonas/>



de sucesos históricos relacionados con la extracción de materias primas como el caucho—, que le permite al sujeto de la enunciación establecer una correspondencia entre el relato de una alucinación y los acontecimientos históricos de la zona amazónica.

Remontándose a la época en que los caucheros invaden los territorios de la tribu de Ximu, el maestro de Ino Moxo y responsable de su supuesto secuestro<sup>6</sup>, en el capítulo tres se narra la reaparición del *chullachaki* Aroldo Cárdenas, convertido ahora en instrumento de “las visiones de venganza contra los virakocha” (Calvo 196). Ino Moxo confiesa cómo, durante una sesión de ayahuasca, el jefe Ximu calibra “los pareceres del alucinógeno” (Calvo 202) que le permiten visualizar el hundimiento de una embarcación con su tripulación huyendo a duras penas y dejando atrás a dos sujetos mientras celebraban “el pacto de unión de sus empresas para explotar toda la Amazonía” (Calvo 198) en uno de los camarotes: Fitzcarrald y el magnate cauchero boliviano Vaca-Diez: “Se hundía el barco y se salvaban todos los pasajeros menos dos, todos saltaban del barco que iba de frente hacia un gigantesco remolino, una muyuna, y el motorista del barco era un niño de mi edad, como yo era, y decía me llamo Aroldo Cárdenas” (Calvo 197). Para corroborar dicho suceso, *Las tres mitades de Ino Moxo* exhuma un archivo histórico al recuperar un pasaje de la obra de Zacarías Valdez *El verdadero Fitzcarrald ante la historia*. Es decir, aún el procedimiento de las visiones con la memoria económica y extractivista al otorgarle un soporte documental al efecto alucinógeno. El consumo de ayahuasca funciona entonces como catalizador de esta operación de lectura de la historia de la Amazonía. Hace de *Las tres mitades de Ino Moxo* una obra cuya organización responde a un “visionary montage” (71) (montaje

---

<sup>6</sup> La veracidad del origen de los saberes y prácticas chamánicas de Manuel Córdova Ríos sigue en discusión, en particular el episodio central de su biografía referido al secuestro por parte de la tribu amawaka, situación que, con el tiempo, le permite hacerse de esos recursos curativos. Quien recientemente lleva adelante un relevamiento de estos hechos es Amanda Smith. Específicamente sostiene la importancia del extractivismo de caucho en detrimento de su secuestro para la asimilación de técnicas y saberes propios de un vegetalista: “Córdova pudo construir su biografía chamánica debido a su posición relativamente alta en las jerarquías laborales de varias de las economías de exportación de Iquitos.” (151, la traducción es nuestra).

visionario) –según los planteos de Juan Duchesne Winter– de dos series: la propiamente enunciativa –y asociada al registro propio de un diario de viaje– y otra con una evidente inclinación hacia la carencia de especificidad literaria en pos de una inestabilidad proclive a la sumatoria no sólo de materiales periodísticos, míticos e históricos sino también artísticos.

Veamos en el próximo apartado cómo se articula el espesor documental de la fotografía de Falconi con este intento de representación del imaginario amazónico desde una mirada integradora que liga el trabajo literario de Calvo no con la idea de un genio creador sino, al contrario, con el resultado de las interacciones entre diversos tipos de medios artísticos puestos a dialogar en pos de un objetivo en común: el rechazo al “aislamiento de lo amazónico de lo costeño” y, a la vez, el “énfasis en la epistemología amazónica” (Marcone 331).

### Las “fotosociales” de Falconi

La voluntad de imbricación de distintas prácticas artísticas expuesta por Calvo tiene otro mojón de máxima importancia con la incorporación a *Las tres mitades de Ino Moxo* de la fotografía de Augusto Falconi. Se trata de una “relación entre palabra e imagen” (Cortés Rocca 11) cuya importancia resulta decisiva para nuestra perspectiva de análisis.<sup>7</sup> Falconi formó parte del grupo *Bubinzana* que reunía a un conjunto de intelectuales y artistas como Roger Rumrill, Javier Dávila Durand y Teddy Bendayán, preocupados por llevar adelante una renovación de la

<sup>7</sup> Para ofrecer ejemplos acerca de los encuentros entre literatura y fotografía, Paola Cortés Rocca en su artículo “Ciencia espectral. Literatura, fotografía y otros dispositivos” se detiene primeramente en *España en el corazón* de Pablo Neruda (1937) ya que incluía imágenes de Pedro Olmos y también en *Alturas de Machu Picchu* (1950) por su recurrencia a la obra fotográfica de Martín Chambi. Asimismo, la crítica argentina menciona otros aportes a esta tradición como *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha o *Los negros brujos* (1906) de Fernando Ortiz para recaer en otros exponentes quizás más conocidos como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Evaristo Carriego* (1930) de Jorge Luis Borges y, finalmente, *Humanario*, de Sara Facio y Julio Cortázar; *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz; *Amazonia*, de Claudia Andujar y George Love y *América: un viaje a través de la injusticia*, de Enrique Bostelmann y Carlos Fuentes.

mirada cultural sobre la Amazonía: “Desde una mirada contemporánea y urbana, el grupo buscaba romper con la tradición poética y narrativa anclada en la descripción paisajística” (Herrera, Best Urday, Sucasaca 216). El empleo de cinco de sus fotografías incluidas en el cuarto capítulo titulado “El despertar” plantea, por un lado, la reversibilidad de la estructura del libro ya que se trata de la única sección que sigue un orden inverso en su numeración, dando pie así a una posible caracterización circular de la totalidad de la obra.<sup>8</sup> Si el último apartado de este capítulo final –el “Vocabulario”– lleva el número uno, es dable afirmar que el siguiente que incluye, entre otras, las fotografías de Falconi, funcionaría como presentación de los personajes más importantes de *Las tres mitades de Ino Moxo*. Es decir, se trataría de imágenes anticipatorias de los núcleos argumentales más destacados de la ficción y, a su vez, podrían definirse como un sostén documental de las visiones dando pie así a una fricción entre las alucinaciones y sus evidencias cristalizadas en las fotografías. Como señala Duchesne Winter: “La verdad visionaria está sustentada por la ficción testimonial.” (60).

Y, por otro lado, la recurrencia al dispositivo denominado “fotosociales”<sup>9</sup> del propio Falconi por parte de Calvo les otorga a las imágenes un espesor de sentido que hace mella en la ficción. Al respecto, es importante destacar la manera en que se tergiversa el valor documental de las fotografías de Falconi al sobreimprimírseles otro sentido. Es decir: Calvo subraya la capacidad de estas

<sup>8</sup> En su reconocido estudio de la obra de Calvo, incluido en *Plant Theory in Amazonian Literature*, Juan Duchesne Winter considera que este aspecto circular de la obra es clave para su estructura compositiva. El crítico portorriqueño señala que “debemos considerar además que estos capítulos no parecen querer decir la última palabra ya que están numerados en orden inverso, terminando con un “Vocabulario” que (en la edición en español) lleva el número 1, lo que sugiere un flujo circular hacia el libro completo e implica la circularidad epistemológica de cualquier distinción entre un estado alucinatorio y una experiencia factual ordinaria. Además, contrariamente a lo esperado, este glosario no itera el gesto documental de los tres capítulos que le preceden” (Duchesne Winter 63, la traducción es nuestra).

<sup>9</sup> El término “fotosociales” fue acuñado por el propio Augusto Falconi desde el espacio de sus columnas periodísticas en los diarios *El Matutino*, *La Región* y *Pro y Contra* para, con el tiempo, transformarse en su propia plataforma de difusión de su trabajo. Desde este espacio, el fotógrafo se dedicó a plasmar la realidad cotidiana de la Amazonía con especial hincapié en la sociedad de Iquitos y sus márgenes, como se desprende de una de las últimas muestras organizadas por el artista Christian Bendayán en 2019 titulada “FOTOSOCIALES. Retrato de Iquitos, 1960 – 1990”.

imágenes para construir una narrativa visual tendiente a promulgar su poder evocativo. Tal es así que su valor documental disminuye al otorgársele mayor relevancia a su utilización en tanto tecnología visual de un relato literario tendiente a poner en entredicho uno de los recursos de la literatura testimonial. En *Las tres mitades de Ino Moxo* el registro visual de lo acontecido colisiona con la percepción desarreglada de las visiones experimentadas a raíz del consumo de las plantas sagradas.

La sección de la obra de Calvo organizada a partir de diferentes fotografías repite un patrón ordenador: cada una de ellas va acompañada de un título en mayúsculas en la parte superior de la página, luego se ubica la imagen en el centro y en la parte inferior se observa la reescritura de algún pasaje de la obra que en este caso funciona como descripción de la fotografía. En el caso que nos interesa, nuevamente la presencia del *chullachaki* redundante en la resignificación de la “cadena flotante de significados” (Barthes 69) circunscripta a la imagen fotográfica de Falconi. En ella, el encuadre que proporciona el punto de vista muestra el encuentro entre un hombre y una mujer sentados alrededor de una mesa en lo que parece ser un diálogo o bien, si seguimos al pie de la letra la frase que acompaña a la fotografía, una entrevista.

El título de la imagen, “No me gusta hablar de eso”, establece un juego de relaciones con el pasaje de la obra ya analizado más arriba en donde el sujeto de la enunciación escucha el relato de Ruth Cárdenas, quien detalla la manera en que su hermano Aroldo fue convertido en *chullachaki*. Por tanto, puede decirse que dicha representación de una escena cotidiana modifica su significado a partir de una lógica interpretativa cuyo centro irradiador es la mencionada figura mítica. A partir de su injerencia, la fotografía de Falconi hace convivir lo mítico y lo histórico al hacer del resto constitutivo a todo espacio fotográfico, relacionado directamente con un acto de “corte, extracción, selección, separación, toma, aislamiento, cercamiento”, la condición previa para la emergencia del fuera-de-campo o el espacio *off*” (Dubois 159) como elemento clave a la hora de su composición. La sombra de una figura humana apoyada sobre la mesa en dirección a la mujer –que



suponemos es Ruth Cárdenas– nos invita a ver una referencia directa al narrador de la obra de Calvo, quien se asoma desde el afuera del marco de la fotografía con la intención de escuchar atentamente lo que la mujer tiene para decir sobre la desaparición de su hermano. Se trata entonces de un cuerpo cercenado por un fuera de campo que lo carga de significado.

Si, por lo tanto, “todo encuadre determina un fuera de campo” (Deleuze 33), lo que a Calvo le interesa implementar del protocolo compositivo de Falconi es la recuperación de aquello que no accede a la totalidad que el verosímil realista propone en tanto encuadre fundamental. En el pasaje de lo imaginario a lo concreto, directriz de la dinámica entre el fuera de campo y el mencionado encuadre, se lleva a cabo la operación de lectura que la ficción pugna por hacer valer.<sup>10</sup> Mostrar lo que no estaba siendo mostrado a través de la fragmentación de un cuerpo –*leit-motiv* de la obra del fotógrafo peruano si nos detenemos en su incorporación de sujetos sociales marginales– es el gesto compositivo de Falconi que Calvo toma prestado para su proyecto escriturario. Es decir, la inclusión de la obra de Falconi motiva la utilización de un recorte de la cotidianeidad del territorio amazónico entendido como otro de los recursos que la obra de Calvo destinada a la reposición, en este caso, de las voces acalladas de los “figurantes” (Didi-Huberman 153).

### **Conclusiones: trance chamánico y desbordes de la práctica literaria**

La idea de un proyecto escriturario capaz de poner en crisis las ideas de pertenencia y de especificidad del medio literario queda plasmada sobremanera en la particular combinación de prácticas artísticas que *Las tres mitades de Ino Moxo*

---

<sup>10</sup> En *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze define dicha interacción entre lo concreto y lo imaginario a través del concepto de fuera de campo. La variabilidad de su condición radica en su supeditación al régimen formal de ese procedimiento ya que un elemento deja atrás su aspecto imaginario cuando es percibido por el encuadre. Por lo cual este fuera de campo “designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor, en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de lo que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que “insiste” o “subsiste” una parte. Otra más radical fuera del espacio y del tiempo homogéneos” (34).

lleva adelante. En todos los casos analizados, las obras de los artistas despliegan, a través de la conformación de distintos registros visuales, una propuesta representativa del territorio amazónico destinada a romper con los parámetros eurocéntricos y, sobre todo, se trata de intervenciones ligadas a los procesos de simbolización de las comunidades amazónicas.

En este sentido, si repasamos cada una de las mencionadas prácticas artísticas puede decirse que la recomposición del paisaje selvático efectuada en la pintura de Calvo de Araújo se asienta en un reordenamiento de las clasificaciones y lógicas de la alteridad al postular una novedosa forma de hacer visible la tensión entre lo humano y lo animal. Se trata de la organización pictórica de un paisaje capaz de repensar las formas de organización de las comunidades y éticas de lo viviente a partir del alejamiento de las operaciones de control —y separación— entre lo natural y lo cultural, lo animal y lo humano. Asimismo, los grabados de Mariotti permiten que la ficción haga foco en distintas figuras mitológicas del imaginario amazónico. El pirograbado del *chullachaki* que luego deviene serigrafía le otorga a este proyecto escriturario la capacidad de bosquejar un itinerario historiográfico oblicuo, despojado de naturalizaciones y representaciones adocenadas, como pudo observarse a propósito de los entretelones del extractivismo descriptos en relación con la figura del cauchero Fitzcarrald. Mito e historia, en consecuencia, reponen en *Las tres mitades de Ino Moxo* un “trauma” (Rogers 142) de corte claramente colonial pero que puede ser resignificado si se lleva adelante una revisión de las historiografías oficiales. En este sentido, las fotografías de Falconi permiten vislumbrar dos aspectos relevantes para el desarrollo de la ficción. Por un lado, los retratos de las comunidades amazónicas en su cotidianeidad, característica central de la estética del fotógrafo, sostienen la importancia de lo visual, así como también construyen un diario de viaje por el territorio selvático, ya que dicho registro de los pobladores convive con la imagen de Fitzcarrald, la del propio Manuel Córdova, alias Ino Moxo, o incluso con la fachada de la casa en donde este curandero atiende a sus pacientes. Y, por otro lado, este registro documental se ve asediado por un condicionamiento proveniente de la tensión entre ficción y realidad, verdadera

clave de bóveda de este pasaje de la obra. Más allá de que ambos aspectos no van en detrimento de la estructura compositiva, sino que más bien la potencian, lo cierto es que tanto el espesor documental de las imágenes como su puesta en crisis al funcionar como posible registro de las visiones de la ayahuasca que tienen los narradores ya que “las secuencias alucinatorias son tan abrumadoras que engullen el marco supuestamente fáctico” (Duchesne Winter 64). De ahí entonces el valor capital otorgado en la ficción a las plantas sagradas y sus efectos alucinatorios. En la tensión efectiva entre las visiones y las versiones de la Historia se juega uno de los aspectos más importantes de la obra de Calvo.

El estado de trance alcanzado mediante el ritual de la ayahuasca recupera una superposición entre chamanismo y montaje entendida como plataforma enunciativa desde la cual se construye una “terapéutica de la investigación” (Flores 90) que obliga a la resignificación de los ordenamientos promovidos por el discurso historiográfico y, de manera concomitante, sienta las bases de un aparato estético capaz de tender sus propios puentes de sentido con esa práctica de raigambre chamánica. Alejándose de la “retoricidad” propia de los narcóticos (Ramos 15) que conlleva la instrumentalización de las plantas de poder y con la intención de sortear su aproximación desde el actual “régimen farmacolonial” (Ramos y Herrera 17), la obra de Calvo muestra la manera en que la combinación entre escritura, prácticas artísticas y *performance* chamánica pone en el centro de la escena un nuevo régimen de lo visual. Al ahondar en la relación entre el mundo vegetal, la espiritualidad amazónica y las prácticas artísticas, *Las tres mitades de Ino Moxo* le otorga especial importancia a la construcción de una mirada atenta especialmente a la carga estética que se construye a partir de la presencia de la *Banisteriopsis Caapi*, eje medular de la obra. La ayahuasca edifica una visualidad capital alrededor de la cual orbitan las prácticas artísticas cuyos desbordes de la práctica literaria la redefinen. Tal es así que su tematización, central para el desarrollo de la ficción, le permite al lector el acceso a las complejas interacciones entre el universo vegetal y el mundo animal, lo humano y su entorno, al hacer de los desarreglos de la percepción el epicentro de un fenómeno intermedial capaz de contribuir tanto a la

reflexión interdisciplinaria como a la recuperación de un archivo, entendido como materia prima substancial de las artes visuales amazónicas.

### Bibliografía

- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, 2011.
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. University of Minnesota Press, 2013.
- Bendayán, Christian y Alfredo Villar. *Pintura amazónica: el milagro verde*. Municipalidad de Magdalena del Mar, 2013.
- Bendayán, Christian, Alfredo Villar, Mónica Solórzano y Giuliana Vidarte. *Calvo de Araújo. La selva misma*. Asociación Cultural Peruano Británica, 2015.
- Calvo, César. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Peisa, 2015.
- Cámara, Mario. *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Prometeo, 2022.
- Coccia, Emanuele. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Miño y Dávila, 2017.
- Cortés Rocca, Paola. "Ciencia espectral. Literatura, fotografía y otros dispositivos". *Estudios curatoriales*. Año 3, núm. 4. Disponible en: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/673> Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2022.
- Dalmaroni, Miguel. "La resistencia de lo imposible (una introducción)". *Estudios Curatoriales*, n° 4, 2015. Disponible en <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/672> Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2022.
- De los ríos, Valeria. *Espectros de luz*. Editorial Cuarto propio, 2011.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, 2014.
- Dubois, Phillippe. *El acto fotográfico*. Paidós, 1986.
- Duchesne Winter, Juan R. *Plant Theory in Amazonian Literature*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Museo del Barro, 2004.
- Favaron, Pedro. *Las visiones y los mundos: depredación, transformación y equilibrio en los discursos de la Amazonía occidental*. Tesis doctoral.





Disponible en:

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10522> Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2022.

- Flores, Enrique. “Chamanismo y montaje: las “noches del yagé”. *Diálogo de Campo/Estudios*, año III, 1, julio–diciembre, 2020, pp. 23-37.
- Flores, Enrique. *Theatrum chemicum. Ayahuasca, conjuro, alegoría*. UNAM, 2020.
- Gabrieloni, Ana L. “Literatura y artes”. *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*, Dalmaroni, Miguel (coord.). Universidad Nacional del Litoral, 2009, pp. 117-139.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato*. Buenos Aires, Katz, 2010.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Guasch, Ana María. “Los estudios visuales: un estado de la cuestión”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1 (noviembre 2003) [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2020/03/Los-estudios-visuales\\_Guasch.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2020/03/Los-estudios-visuales_Guasch.pdf) Fecha de consulta: 12 de octubre de 2022.
- Herrera, Morgana, Best Urday, Kristel y Sucasaca, Yaneth. “Trayectorias de intelectuales y redes culturales en la Amazonía peruana entre 1940 y 1980”. *Rira*, vol. 4, núm 2, octubre de 2019, pp. 185-252.
- Labrador Méndez, Germán. *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición*. Devenir/Juan Pastor editor, 2017.
- López Seoane, Mariano. “Darle forma al éxtasis. Poesía, arte y protocolos de contención”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, vol. V, núm. 9, 2019, pp. 112–126.
- Marcone, Jorge. “Ecología de un sueño: chamanismo, ecumenismo y textualidad amazónicas en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* de César Calvo”. *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX*, García Liendo, Javier (ed.). Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Mignonon Smith, Amanda. “Patologías hegemónicas y espacios curativos en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* de César Calvo Soriano”. En *Voces de la selva. Ponencias del primer coloquio internacional de literaturas amazónicas*. Virhuez Villafañez, Ricardo (compilador). Editorial Pasacalle, 2013.
- Mitchell, W.J.T. “Paisaje imperial”. *Katatay*, año V, núm 7, 2009, pp. 112–129.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Editorial Excursiones, 2013.
- Ramos, Julio. “Afectos colaterales: límites de las retóricas de las drogas”. En *Cuarenta naipes*, (1), 2019.  
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/3350>  
Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2022.
- Ramos, Julio. “Farmacopea literaria: drogas, modernidad y biopolítica (1875-1926)”. En *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía*

- latinoamericana*. Porrúa, Ana, Garbatzky, Irina, Moscardi, Matías, Iriarte, Ignacio editores. Bulk editores, 2022, pp. 315-373.
- Ramos, Julio. y Herrera, Lizardo. *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Universidad Central de Chile, 2018.
- Ranciére, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Prometeo, 2000.
- Roger, A. “Prefacio” y “Capítulo 1”. *Breve tratado sobre el paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva, 2007, pp. 8-35.
- Rothemberg, J. *Ojo del testimonio. Escritos selectos (1951–2010)* [Trad.: Heriberto Yépez]. México: Aldus, 2010.
- Simmel, George. “Filosofía del paisaje”. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Península, 1986, pp. 175-186.
- Smith, Amanda. *Mapping the Amazon. Literary Geography after the Rubber Boom*. Liverpool University Press, 2021.
- Taussig, Michael. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Norma, 2002.
- Uzendoski, Michael y Calapucha-Tapuy, Edith Felicia. *The Ecology of the Spoken Word: Amazonian Storytelling and Shamanism among the Napo Runa*. University of Illinois Press, 2012.
- Vidarte, Giuliana. “Las ideas que habitan el aire. Artistas en diálogo con *Las tres mitades de Ino Moxo* de”. *RIRA*, vol. 4, núm 2, octubre, 2019, PP. 13-52.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

