

La "Gran boa". Arte y cosmología de los Shipibo-Conibo

Bruno Illius *

Abstract

For the Shipibo-Conibo of Eastern Peru, artistic production, which is nowadays mostly restricted to ceramics, textiles, and bead weaving, constitutes a means of tribal identification and positive differentiation from whites, mestizos, and — as they put it — "wild" Indians.

I will attempt to show that Shipibo designs are the visual part of a complex system including fine arts, music, medicine, and cosmology, all parts being closely interwoven, with the shaman as the connecting agent. His forefathers in the profession, the merayabo, "those who see", are supposed to have created the designs, quené, faithfully safeguarded and copied with very little variation and innovation over many generations.

The exact meaning of the designs has often been said to be irretrievably lost. Artists differ so greatly in naming and interpreting design elements that a fixed meaning of one single quené has never been found. However, at least one design, the ronin quené, "Great Boa design", carries a generally recognized meaning. It figures prominently in Shipibo thought, designating an important region of the cosmos. The design can be perceived by shamans intoxicated with ayahuasca. It is put into music by them and is painted on ceramic vessels by female artists.

The chomo, large manioc beer containers, which play an important role in ceremonial life, can be shown to function as models of the cosmos. And lastly, the designs are to be interpreted as the emblems of Shipibo culture: they are its most accomplished and best conserved traditional element and thus serve as a focal point of integration. Possessing good designs signals "being Shipibo".

Los Shipibo-Conibo son, con alrededor de 20'000 personas, el más numeroso de los grupos de lengua Pano del bosque tropical del Perú ¹.

Habitán en las orillas del río Ucayali y sus afluentes como agricultores, pescadores y cazadores.

Para los Shipibo-Conibo los diseños geométricos que dominan en su estilo artístico son *quené*, signos de identidad étnica, que les ayudan a diferenciarse de los mestizos, los blancos, a (como dicen ellos), de los indígenas "salvajes" o "no civilizados".

A continuación deseo mostrar la importancia y el significado que tienen estos diseños en distintos planos de la percepción y de la conciencia de los Shipibo, tanto shámanes como no shámanes: es decir, individuos, que con respecto a los temas religiosos, tienen interés y competencia muy diferentes.

Para esto me referiré a la utilización conciente e inconciente de diseños en distintos contextos.

Los objetos en los que se realiza el diseño — en la actualidad, entre otros textiles y piezas de alfarería ² son sólo para cada individuo parte visible de un complejo sistema, que junto con las artes figurativas, abarca la música, la medicina y la cosmología del grupo. Las numerosas relaciones existentes entre estos ámbitos — que en la lengua Shipibo no se hallan tan separados — son realizadas y conservadas por los shámanes.

A través de utilización frecuente de la droga ayahuasca, los shámanes tienen contacto directo con las aldeas de los espíritus (seres míticos) en el mundo superior y en el inframundo. En estas regiones cósmicas, los shámanes aprenden diseños y melodías, tanto para utilizarlos allí inmediatamente, como para transportarlos a la realidad cotidiana de los seres humanos. En ambos planos, los *quené* pueden ser utilizados por la misma persona tanto para la curación o para el daño.

Existen claras pruebas, de que las percepciones sinestéticas provocadas por la utilización de la droga (que produce, entre otras, simultáneamente sensaciones ópticas, acústicas, olfativas y táctiles), se utilizaron como patrón para la conservación de melodías y — a la inversa — que melodías sirvieron como codificación a los diseños, y que en algunos casos se utilizan así en la actualidad.

Como prueba de este tesis puede ser utilizado, entre otros, el diseño llamado *ronin quené*, "diseño de la gran boa", que posee un significado concreto, aún conocido en muchos lugares. El diseño es visto

* PD Dr. Bruno ILLIUS, geb. 1956, seit 1981 acht Feldforschungen bei den Shipibo-Conibo Perus, 1988-1994 Assistent am Institut für Völkerkunde der Universität Freiburg. Arbeitet zur Zeit über die Pemon Venezuelas. Arbeitsgebiete: Südamerika; Ethnolinguistik, Religionsethnologie.

¹ El presente artículo es una versión ampliada del original alemán, publicado por Münzel (ILLIUS 1988: 705-727) y de un capítulo de mi tesis (ILLIUS 1987). Las informaciones aquí utilizadas fueron recogidas por el autor en cuatro estadias entre los Shipibo-Conibo en 1981, 1983, 1985, 1986. La traducción ha sido realizada por María Susana CIPOLLETTI, a quien agradezco su gentileza.

² Véanse los dibujos en GEBHART-SAYER 1984; KÄSTNER 1980; LATHRAP 1970, 1976, 1983; READ 1904; SEILER-BALDINGER 1987; SPAHNI 1979; TESSMANN 1928; VOSSEN 1969. Con respecto a los aspectos técnicos, véase también DeBOER & LATHRAP 1979; ILLIUS 1985a.

como el dibujo que presenta el cuerpo de un prominente ser mítico ambivalente, y determina, al mismo tiempo, una región cósmica importante. El es captado (como los otros *quené*) por el shamán, cuando se halla bajo el influjo del ayahuasca en su viaje extático al "más allá" y traducido en música. La canción que pertenece al *ronin quené* se llama *ronin quené huehua*, "canción del diseño de la gran boa".

Otro ejemplo para la reproducción gráfica de un efecto habitual del ayahuasca (el del llamado "visión del aura") es la representación de la "corona" de un shamán como corona de rayos alrededor de la cabeza.

El más impresionante y en las ceremonias el más importante de los objetos en el cual se llevan a cabo los diseños es el gran recipiente para contener chicha, llamado *chomo*³. Este es utilizado por los shamanes como un microcosmos modelo. La correspondencia existente entre la nomenclatura de las regiones cósmicas y de la de las partes del recipiente llega hasta los detalles, de modo que el recipiente puede ser utilizado por un shamán incluso como material ilustrativo para fines didácticos en la enseñanza.

Sobre el significado y el origen de los *quené* de los Shipibo existen una serie de hipótesis que se contradicen mutuamente. El hecho de que las mujeres, que son las productoras de esta ornamentación, vista por los observadores occidentales como "misteriosa", no den prácticamente ninguna aclaración sobre ella, ha contribuido aún más a las especulaciones en este campo.

Entre la simple aclaración: "La fuente de la cual provienen muchos de los distintos diseños de los Tschama [denominación para los Shipibo-Conibo] y de la mayoría de los primitivos grupos indígenas, es una sola: el cuerpo humano"⁴, y de la capitulación resignada: "cualquiera sea la significación que estos diseños hayan podido tener, se ha perdido, ya que ahora son utilizados para un puro fin decorativo"⁵, existen un número de intentos de aclaración más o menos plausibles: HEATH (1980: 7) se refiere a los *quené* como dibujos de constelaciones, una explicación que halló entre los Shipibo que conozco un eco tan poco positivo como la explicación de TESSMANN. MARCOY (1859: 654) obtuvo la información de que la observación del plumaje de la garza *Ardea herodias* habría inspirado a las mujeres los *quené*.

Los Shipibo atribuyen su conocimiento de distintas técnicas manuales y artísticas — como también de otros elementos esenciales de su cultura — a las enseñanzas de un Inca mítico y de su mujer: "La esposa del Inca enseñó a las mujeres a hacer ollas, tinajas, platos y mocahuas. También les enseñó a mezclar la greda con ceniza de apacharama [nombre de un árbol] para amasarla después. Además les enseñó a pintar con arcilla, a alisar las cerámicas, a ponerles diseños y hornearlas. Luego les enseñó a hilar, a preparar el hilo para tejer, a tejer y hacer los diseños. Ella era experta en todas las actividades artísticas."⁶

Esta suposición, aunque históricamente falsa⁷, se halla en perfecta armonía con la concepción shipibo del lugar que ocupa su cultura entre las culturas que los rodean temporal y espacialmente: Los Shipibo-Conibo suponen que ellos han recibido importantes

objetos culturales del Inca (a quien ven como superior a ellos), y que por esta razón tienen primacía con respecto a otros grupos indígenas de la región tropical oriental del Perú. A su vez, los Shipibo-Conibo han transmitido a esos grupos una parte de su conocimiento y su habilidad manual.

El hecho de que la invención o la otorgación de los diseños *quené* sea atribuida al Inca, el que es respetado y en el contexto mítico aún divinizado, muestra sobre todo, que los Shipibo consideran a los *quené* como un bien cultural de alto rango, cuya obtención y posesión marca el paso de un nivel cultural inferior a uno superior.

Una versión más elaborada del mito citado, según el cual a los diferentes grupos indígenas peruanos se les repartieron diseños en distintos estilos, se encuentra en BERTRAND-ROUSSEAU 1983. Es de destacar que este mito también se refiere al "origen" del diseño curvilíneo, que existe recién a partir de la mitad del presente siglo. Esto no puede extrañar, ya que glorificaciones nostálgicas y "correcciones" de la historia mítica no son raras en la literatura oral de los Shipibo-Conibo.

Los Shipibo-Conibo afirman a menudo, que antiguamente todos los objetos de la cultura material del grupo se hallaban cubiertos por diseños. GEBHART-SAYER⁸ supone que esta afirmación refleja un hecho histórico.

Por el contrario, esta afirmación de los Shipibo-Conibo debe ser entendida, como una metáfora: La omnipresencia que atribuyen a los diseños que en la actualidad son inherentes al grupo, significa aquí "tradición intacta" y una autoconciencia étnica inalterada. Por el contrario, existen muchos indicios de que los diseños de los Shipibo-Conibo, en su forma actual, eran mucho menos comunes en los siglos XVIII y XIX y que incluso eran desconocidos en el siglo XVIII⁹.

No deseo tratar aquí la discusión acerca de las raíces del estilo artístico del Ucayali¹⁰, sino simplemente expresar mi convicción de que él, como está presente actualmente entre los Shipibo-Conibo, es acuñado de una manera esencial por las alucinaciones de los shamanes producidas por el ayahuasca.

³ La chicha fresca de yuca (masato, *atsa sheati*) es la bebida cotidiana; la chicha fermentada con más porcentaje alcohólico es la bebida tradicional en las fiestas.

⁴ TESSMANN (1928: 177s.) considera a esta figura como el origen del motivo cruciforme, que para él — y sólo para él — es el más importante de los *quené*.

⁵ "Whatever meaning these designs may have had originally has been lost, for they are used for purely decorative purposes now." FARABEE 1922:100.

⁶ BARDALES 1979: 53 s., versión shipibo p. 34 s.

⁷ LATHRAP 1970.

⁸ LATHRAP, GEBHART-SAYER, and MESTER 1985.

⁹ Por ej. SOTOS SERRANO 1982: 2, fig. 218, 220.

¹⁰ Las hipótesis de LATHRAP et al. 1985 sobre los "orígenes" del estilo artístico de los Pano actuales han sido rechazadas decididamente, y con razón, por DEBOER y RAYMOND 1987.

Por lo tanto, en las páginas siguientes se mostrará que los *quené* (diseños) de este grupo indígena son parte de un complejo sistema, que abarca los ámbitos de la cosmología, la medicina, la música y las artes figurativas, y que el protagonista principal en este sistema es el shamán.

El shamán posee, a través de la utilización habitual del alucinógeno ayahuasca¹¹, un detallado conocimiento del cosmos, que se apoya en la experiencia personal. En el estado de intoxicación producido por el ayahuasca, él visita a los seres míticos *yoshinbo*, lo cual le permite curar a los enfermos, y lo cual forma el fundamento de la medicina del grupo¹². Para esto, él debe tener también talento para el canto, o lo adquirirá a lo largo de su praxis curativa. Pero no solamente este ámbito, sino también el arte figurativo se halla influenciado considerablemente por la actividad del shamán. Los rituales de los especialmente poderosos shamanes del pasado, llamados *meraya*¹³ sirven para curar. Esos shamanes hacían, por pedido de mujeres que eran activas en la producción artística, sesiones especiales, para darles *quené*. Al comienzo del ritual, las mujeres entregaban al shamán pequeños trozos de género o tiras de corteza de árbol¹⁴; éste se hallaba bajo su mosquitero, donde, protegido de las miradas de los presentes, (del mismo modo que en la curación de los enfermos), se comunicaba con los seres míticos.

Algunos seres míticos son vistos como los "señores" de los *quené*, así por ejemplo el poderoso colibrí (*pino ehua*), el señor de la liana ayahuasca (*nishi ibo*) y sobre todo, el más respetado y temido de todos: *ani ronin*, la gran boa.

Ani ronin es un ser mítico concebido sobre el modelo de la anaconda, también llamada boa de agua, *ronin* (a veces *acuron*). *Ronin* se denomina a distintos seres (o a la forma de aparición de estos seres) que pertenecen todos a la categoría de los seres míticos *yoshin*: la gigantesca anaconda, por cuya boca nacieron todos los peces del Ucayali y de sus afluentes, y además, a un ser mítico de figura antropomorfa, como también a la "cárcel de las almas" en el ecuador del mundo, que también es la morada y el lugar en que realizan sus fiestas los seres míticos acuáticos.

Cuando el shamán (*meraya*) recibía, bajo su mosquitero, la visita de varios de estos espíritus, éstos — según opina Florentino TANATA, un Shipibo muy conciente de sus tradiciones y de grandes conocimientos — le pintaban los diseños deseados directamente en las tiras de corteza de árbol o de género. Según la opinión de otras personas¹⁵, los espíritus "cantaban" los diseños, y el shamán los aprendía imitando¹⁶ su canto por medio de silbidos o del arco musical¹⁷. Recién después de desaparecidos los espíritus, el shamán transformaba los dibujos *quené*, que se le presentaban cifrados acústicamente, nuevamente en dibujos visibles. De este modo, la transferencia de los diseños desde el mundo de los espíritus al mundo humano debería ser entendida como un complejo audiovisual, es decir, sinestético.

Aún en la actualidad se encuentran restos de este conocimiento y de estas técnicas, incluso entre

quienes no son shamanes. Varios Shipibo-Conibo recuerdan dos tipos de ocasiones, en las cuales se mostraba la relación directa existente entre los dibujos y las canciones del grupo: en la fabricación de grandes recipientes para chicha, y en las fiestas de beber tradicionales. Hasta no hace mucho tiempo, las mujeres Shipibo fabricaban recipientes de chicha aún mayores que los actuales¹⁸. Estos recipientes eran pintados por dos o más mujeres simultáneamente. A causa del tamaño y de la curvatura de la superficie del recipiente, las pintoras no podían tener continuamente a la vista el trabajo de sus colegas. Para obtener, a pesar de este obstáculo, un resultado armónico, trataban de ponerse de acuerdo sobre una forma de pintar común a través de cantos.

Aunque yo no observé nunca esta práctica, tengo las informaciones sobre ella por confiables. Piezas, en las cuales dos mujeres (una luego de la otra) han trabajado juntas, no son raras. Por lo general se trata en estos casos de la maestra y su alumna. La canción servía eventualmente en el trabajo conjunto, también como ayuda didáctica para la principiante.

Según la opinión de algunas alfareras¹⁹ el "tipo" de diseño se transmitía por medio de la melodía y del registro vocal, no por medio del texto que se cantaba. Acá podría haberse originado una relación mutua, en la cual cantos se convirtieron en dibujos. Durante la utilización festiva de las piezas de alfarería ya terminadas, los diseños se convertían nuevamente en cantos: Según los hábitos de beber de los Shipibo, la forma "correcta" de beber chicha, es que dos bebedores estén enfrentados, que uno llene el recipiente del otro con chicha, y que ambos los vacíen de una sola vez. De ese modo, los bebedores están obligados a inclinar los recipientes en un ángulo de 90° (debido al borde invertido) y así "mostrarlo" al bebedor que se halla enfrente. Este es así inspirado (por causa del dibujo) a un nuevo canto.

¹¹ Se obtiene de las zarcillos de la liana *Banisteriopsis caapi* (malpigiáceas, denominación quechua: *ayahuasca*; shipibo: *nishi, uni*) y de las hojas de *Diplopterys cabrerana* (shipibo: *cahua*). Véase América Indígena 46/1 (México 1986, passim).

¹² ILLIUS 1987: 179-185.

¹³ loc. cit. 120-127

¹⁴ Sobre el problema del "papel" shipibo, STEINEN 1904: 11*-12*.

¹⁵ De esta opinión eran los shamanes Neten Vitá y Luis TANGO, ambos de Caimito.

¹⁶ Sobre las alucinaciones auditivas producidas por el ayahuasca véase ILLIUS 1987: 173s.

¹⁷ Véase CASTILLO 1963: 95. El instrumento ha sido reproducido por TESSMANN 1928: pl. 30, fig. 4 y pl. 34.

¹⁸ En la actualidad, un *chomo* de 1 m. de diámetro y 80 cm. de altura es considerado un ejemplar de gran tamaño. En HEATH (1980: 10) se encuentra una foto de un ejemplar de 1,50 m. de altura; aparentemente, *chomos* de este tamaño se realizaban con más frecuencia en el pasado.

¹⁹ Clara SANTOS y Teolinda CRUZ (Caimito 1981), Anastasia FERNÁNDEZ (San Francisco de Yaracocha 1983) y Olga CERVANTES (Caimito 1985).

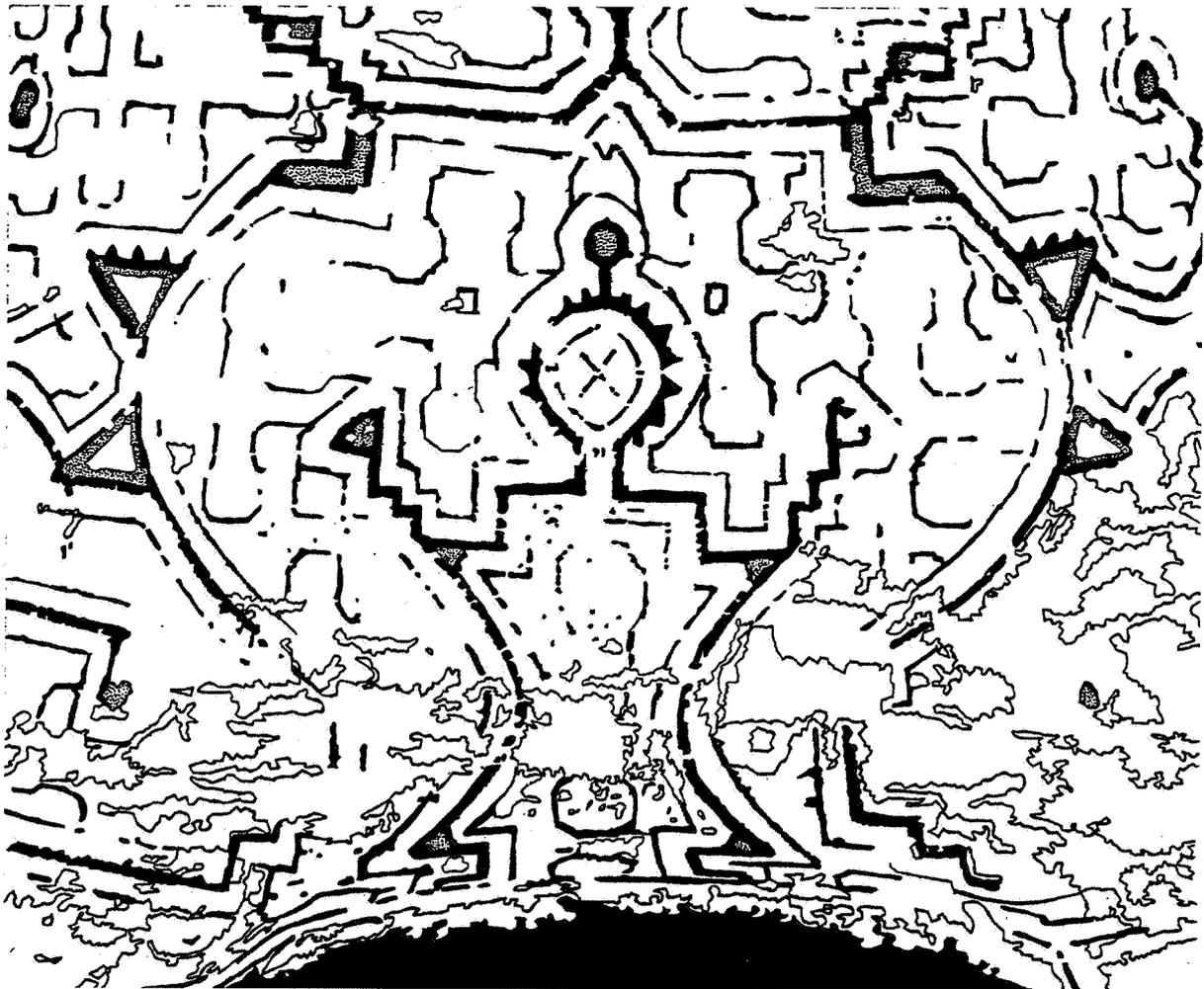


Fig. 1: Joni quené, lit. "persona-diseño". Petronila Cauper, Río Caco 1979 o 1980.

Ayahuasca, la más importante droga de los shámanes Shipibo-Conibo, produce no solamente alucinaciones auditivas, sino en primer lugar (y en todos los que la utilizan) alucinaciones visuales²⁰. El que se halla bajo los efectos de la misma ve personas, animales, plantas, seres anómalos, paisajes y figuras abstractos en gran número y en rápida sucesión. Las percepciones son casi siempre multicolores — aunque en determinadas fases de la embriaguez puede dominar un color — y en parte aparecen brillantes o resplandecientes. En la calidad óptica de la percepción juega también un papel la calidad del "fondo" en el cual se fija la vista: Las superficies más oscuras proporcionan en general un mejor contraste, determinan contornos más nítidos y una mayor intensidad de luz de los "cuadros". Estas imágenes son más intensas con los ojos cerrados²¹.

Algunos tipos de alucinaciones visuales son siempre mencionados, tanto por los indígenas como por los europeos y norteamericanos que han hecho experimentos con ayahuasca: la "visión de rayos X"²², la percepción del "aura"²³ y la percepción de figuras abstractas geométricas, que se extienden como la proyección de una diapositiva sobre todos los objetos contemplados por los bebe-

dores de ayahuasca. Los "dibujos" vistos en la embriaguez del ayahuasca no se hallan por lo general limitados a un sector del campo visual, sino que normalmente se extienden como una red infinita sobre todos los objetos percibidos, ya sean tanto los

²⁰ Pinturas y dibujos, a través de los cuales los bebedores de ayahuasca intentaron reproducir sus visiones, se encuentran en BURROUGHS y GINSBERG 1958: 50, 53; MALLOL DE RECASENS 1963; DOBKIN DE RIOS 1972: 27, 44, 52, 74, 80, 110, 119; HARNER 1973: 161, 170 s., 186 s.; REICHEL-DOLMATOFF 1978; LUNA 1986: 72, 96; ILLIUS 1987: 60.

²¹ Las percepciones de los Desana bajo influencia del ayahuasca fueron reconocidos por REICHEL-DOLMATOFF (1972, 1978) como sumamente emparentadas con los "fosfenos de Knoll". Se trata de figuras (por lo general geométricas) simples, que pueden hallarse combinadas en diseños complejos. Los fosfenos pueden ser entendidos como una determinación biológica básica de las alucinaciones, su concreción es cultural-específica y depende del acondicionamiento, formación y expectativas del que bebe (ver también EICHMEIER y HÖFER 1974).

²² BURROUGHS y GINSBERG 1978.

²³ HARNER 1973: 173.

de la realidad física como los de la realidad producida por la ayahuasca. Varios de estos efectos pueden aparecer simultáneamente ²⁴.

La combinación de efectos, la percepción de dibujos geométricos *quené* sobre el aura producida alrededor del cuerpo de una persona, es llamada por los shámanes el "dibujo corpóreo" *yora quené*, de esa persona.

Un shamán ²⁵ describió el fenómeno de la siguiente manera: "Todos los que se hallan presente en la reunión, usan su *tari* ²⁶ ... los que no tomaron ayahuasca, no ven estos vestidos". Usar un vestido *tari* significa cubrir su cuerpo con dibujos; la percepción del "dibujo corpóreo" de una persona puede ser parafraseada metafóricamente como "ver su *tari*". El aura de una persona se halla con más claridad en el ámbito de la cabeza. Los shámanes correlacionan la intensidad del aura directamente con la fuerza del *shinan* de la persona. *Shinan* es un concepto que abarca distintos significados; aquí significa "fuerza vital" o "energía espiritual". En las personas que poseen mucha energía espiritual, se ve, bajo la influencia del ayahuasca, un halo más fuerte y más grande que en personas con poco *shinan*, por ej. en los enfermos.

Análogamente a la calificación del "dibujo corpóreo" como vestido, se denomina al halo alrededor de la cabeza de una persona su "corona" (*maiti*) ²⁷. Los shámanes poderosos, que a través de la bebida de tabaco con agua, de la ingestión de drogas vegetales durante su aprendizaje, y a través del contacto habitual con los espíritus, han acumulado una cantidad de energía espiritual por encima de lo común, son reconocidos por los bebedores de ayahuasca por su "corona" grande y clara. Sobre todo después de una visita en las regiones más elevadas del cosmos, en *nete-shama*, la corona de un shamán está "cargada" nuevamente y aparece especialmente clara ²⁸.

La artista Petronila CAUPER de Río Caco, que tiene experiencias con ayahuasca, integró con habilidad la representación en un diseño *joni quené* de una "corona" sobre el cuello de una gran jarra para fermentar chicha (v. Fig. 1).

Joni quené, "dibujo de persona", se llama al diseño del contorno de un cuerpo humano, tal como en este caso está formado por la línea principal del dibujo. Este es uno de los pocos dibujos, cuya denominación se refiere al motivo del diseño y no a la diagramación o al trazado de las líneas (ancho/angosto, recto/curvilíneo). El *ronin quené* que trato a continuación es otro ejemplo en que el diseño es designado según su motivo. Los ornamentos *joni quené* son sumamente raros. TESSMANN, que a partir del *joni quené* (una figura humana simplificada en la forma de una cruz), intentó deducir el origen de los diseños shipibo en general, trae un ejemplo ²⁹.

El dibujo de Petronila CAUPER contiene, además de la "corona de rayos" ³⁰, un apéndice redondo (*bero*), colocado sobre la frente de la cabeza estilizada.

"*Bero*", que significa "ojo" o "semilla" denomina a todos los campos pequeños, que pueden ser redondos, cuadrados o triangulares, y que normalmente se hallan ubicados al final o en el vértice de una línea principal. La mayoría de las veces su interior es rojo o amarillo, a veces azul.

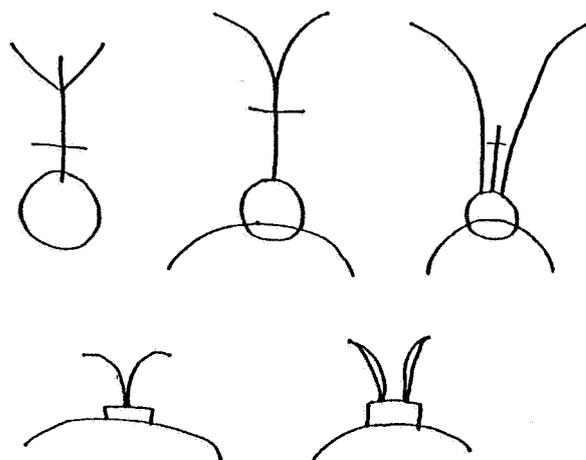


Fig. 2: Maiti ("coronas") de los jacon yoshinbo ("buenos espíritus"). Dibujo de Rafael Besada, Caimito 1981.

En nuestro dibujo, el punto así marcado significa el lugar más brillante de la "corona" o del halo alrededor de la cabeza de la persona. En las modernas coronas masculinas de algodón se coloca en este lugar una cruz de hilos. Rafael BESADA, un shamán de Caimito, me explicó que antes de que estas cruces se pusieran de moda, el punto se marcaba por medio ó de una diadema de plumas circular, o por un pedacito de metal o por un pequeño trozo de vidrio. El es también autor de los dibujos de las "coronas", que había visto en la sesión del día anterior en las cabezas de los "espíritus buenos" que lo habían "visitado" (Fig. 2).

²⁴ Mientras que en mis propias experiencias con ayahuasca la "visión de rayos X" se limitaba a mi propio cuerpo, pude ver también en otras personas las "auras", que son descritas minuciosamente por los shámanes en sus cantos.

²⁵ Rafael BESADA, Caimito 1984. Mis explicaciones se hallan entre corchetes.

²⁶ *tari*: una vestimenta masculina de algodón, larga, a manera de poncho, pintada con *quené*.

²⁷ En el idioma coloquial, *maiti* significa la "corona", una vincha de algodón o perlas con plumas de garza, que forma parte de la vestimenta tradicional masculina.

²⁸ La relación entre poder/luz/plumas/corona shamánica ha sido elaborada por BAER 1969 y 1981. Quizás una de las denominaciones para "shamán", *yobué joni*, se refiera al fenómeno del halo: *yo-* significa "cargado", "actuante" o "potente"; *bue*: "cabello". Representaciones de shámanes con halos especialmente destacados han sido reproducidas en HALIFAX 1983: 90s.

²⁹ TESSMANN 1928, lám. a color 5. Para poder emitir un juicio sobre el valor de este diseño sería deseable conocer otros ejemplos de los que se conociera la fecha y lugar de fabricación. El recipiente publicado aquí fue confeccionado en 1979 o 1980 y se encuentra en una colección privada.

³⁰ Una representación similar de la "corona" de un shamán Jívaro, tal como fue vista por otro shamán, que se hallaba bajo la influencia del ayahuasca, se encuentra en HARNER 1973, lám. 24.

Rafael opinaba que se trataba de coronas en las formas que "antes" eran comunes. La posición de la diadema de metal, vidrio o plumas se halla en el primer dibujo representada por la cruz (acá la cruz significa hace referencia al aro de la corona); en el segundo y tercero por el círculo y en los dos últimos por el rectángulo.

La percepción de dibujos geométricos bajo los efectos de la ayahuasca ha sido ratificada por muchos informantes indígenas y también por científicos. Los dibujos pueden ser percibidos por corto tiempo con los ojos abiertos como una especie de cobertura de todos los objetos a los cuales dirige su mirada quien se halla bajo los efectos del ayahuasca³¹. Una alucinación de este tipo fue pintada con acuarela por una mujer Shipibo de Yarinacocha³² (v. Fig. 3).

Su cuadro muestra un ornamento curvilíneo "sobre" la parte de la laguna Yarina, que es visible desde su casa. El tamaño relativamente grande del dibujo (el cual, si uno sigue las medidas del cuadro, se extiende sobre una superficie de algunos cientos de metros) carece aquí de importancia. Uno de los efectos del ayahuasca es una micropsía y macropsía temporarias³³. Los "quené" no se hallan adaptados a los contornos y superficies del paisaje del modo en que los quené son adaptados en la alfarería a la curvatura del recipiente, sino que permanecen en su dibujo como un montaje "sandwich" de las diapositivas, independiente del fondo. De modo idéntico perciben los shámanes, bajo los efectos del ayahuasca, los dibujos quené del ambiente circundante.

También en este caso, como en el trabajo de Petronila CAUPER analizado antes, el cuadro pintado con acuarela es una representación combinada de la realidad "normal" y la del ayahuasca. Las alucinaciones en las que se ven diseños son mencionadas a veces por los shámanes en sus cantos:

"El poderoso tiene un dibujo,
el poderoso colibrí tiene un dibujo,
en la punta de su pico
tiene un hermoso dibujo,
que me dibuja en mi cuaderno..."³⁴

En otro canto, el sháman Neten Vitá se refirió a la región del mundo superior, en la cual se encontró con sus ayudantes, "nocon naina quené", como a "las tiras de dibujos de mi cielo"³⁵.

El shamán no ve solamente quené en el cuerpo del paciente que yace ante él y en el medio ambiente inmediato: Toda una región cósmica — el mundo superior — está formada en parte de diseños. Ella se halla sostenida y limitada por una imponente canoa, palabra que significa tanto un determinado tipo de diseño como también "enrejado" o "andamio". Esta zona del cosmos es el objetivo del viaje del shamán. Allí, en las curvas y ángulos del "andamio"³⁶ ve que están sentados sus ayudantes, formando un amplio círculo a su alrededor. Entre estos se cuentan el pájaro *chishca*³⁷, el colibrí, el papagayo y el ara, que cantan y bailan con el shamán, pero también espíritus antropomorfos, como los *chai coní*³⁸, los "Incas" y los "grandes médicos", que le enseñan y aconsejan. Incluso a shámanes con expe-

riencia no les es siempre posible llegar hasta *nete-shama*, la región más elevada del mundo superior. Un viaje hacia allá exige la ayuda de un *yoshin* poderoso, como el *ani ino*, del gran jaguar, o del pájaro *chishca*. En esta región *nete-shama* es donde se ven los diseños más finos y elegantes: *quené* finos y curvilíneos, complejamente entrelazados y adornados con muchos *bero* multicolores.

Dado que la actividad shamánica en la actualidad es llevada a cabo casi exclusivamente por hombres, a quienes no les corresponde dibujar *quené*, no pude obtener de ningún informante un bosquejo de los *quené* del cielo. Sin embargo, todos estuvieron dispuestos a señalar en mi cuaderno de dibujos y en los objetos que había coleccionado, los diseños más parecidos a los vistos bajo el efecto del ayahuasca. A partir de estas informaciones, puede darse por generalizado el hecho que, al comienzo de las alucinaciones, se ven *quené* por lo general rectos, mientras que en la culminación de la embriaguez aparecen *quené* curvilíneos, y hacia el final de la experiencia se perciben nuevamente *quené* rectilíneos³⁹.

³¹ REICHEL-DOLMATOFF 1978: 12.

³² Ella no vive en San Francisco de Yarinacocha, sino en una vivienda aislada en la orilla noreste del lago. Las artistas Shipibo no usan por lo general acuarela. Los colores pertenecían, en este caso, a la hija, a quien se las había comprado para que las utilizara en la escuela de Puerto Callao (El cuadro data de 1983. Colección del Instituto Antropológico de la Universidad de Tubinga, No. E 555). También esta mujer tiene experiencia con el ayahuasca, pero carece de una formación shamánica.

³³ Véanse los dibujos de Yando en DOBKIN DE RÍOS 1972: 52, 74, 80, 110.

³⁴ Neten Vitá 1981.

³⁵ La clasificación de la partícula *na* en este caso no es clara. Ella puede significar como sufijo posesivo de *nai* "del cielo" (aunque este sufijo se aplica por lo general a personas) o, como prefijo *na-*, junto con la palabra siguiente, significar "diseño interior" o "diseño del interior" (v. WEISSHAR e ILLIUS 1990). No me es posible aclarar el contexto del verso, ya que no tengo acceso a las grabaciones magnetofónicas de 1981.

³⁶ Con respecto al diseño, que forma el "andamio" descrito como en forma de cúpula, se trata casi siempre de una *quené* ancho, rectilíneo, un tipo de diseño de la alfarería aún habitual en la actualidad.

³⁷ Cucú de Cayena o cucú zorro, *Piaya cayana* (*macrou-ra*), antes denominado *Cuculus cayanus*. Identificado según SCHAUENSEE y PHELPS (1978, lám. 10, no. 9 y 112 s.). Véase también SICK 1985, I: 316-319 y ORBIGNY 1835-47, I: 193 s.). ROE (1982: 314) denomina erróneamente al ave *maicahua* como *Piaya cayana*. El *maicahua* es el "huan-cavi", una pequeña ave de rapiña. El *chishca* es uno de los más importantes espíritus auxiliares del shamán.

³⁸ Un grupo de espíritus que tienen buenas disposiciones con respecto a los hombres, y que son concebidos como descendientes de aquéllos miembros del grupo, de los que se piensa que tuvieron contacto con el "Inca".

³⁹ Estas informaciones coinciden con mis propias experiencias con ayahuasca, unas treinta experiencias acompañadas de percepciones de diseños. Con la restricción, sin embargo, de que, a la fase de *quené* curvilíneos, no siguió otra fase de *quené* rectilíneos.

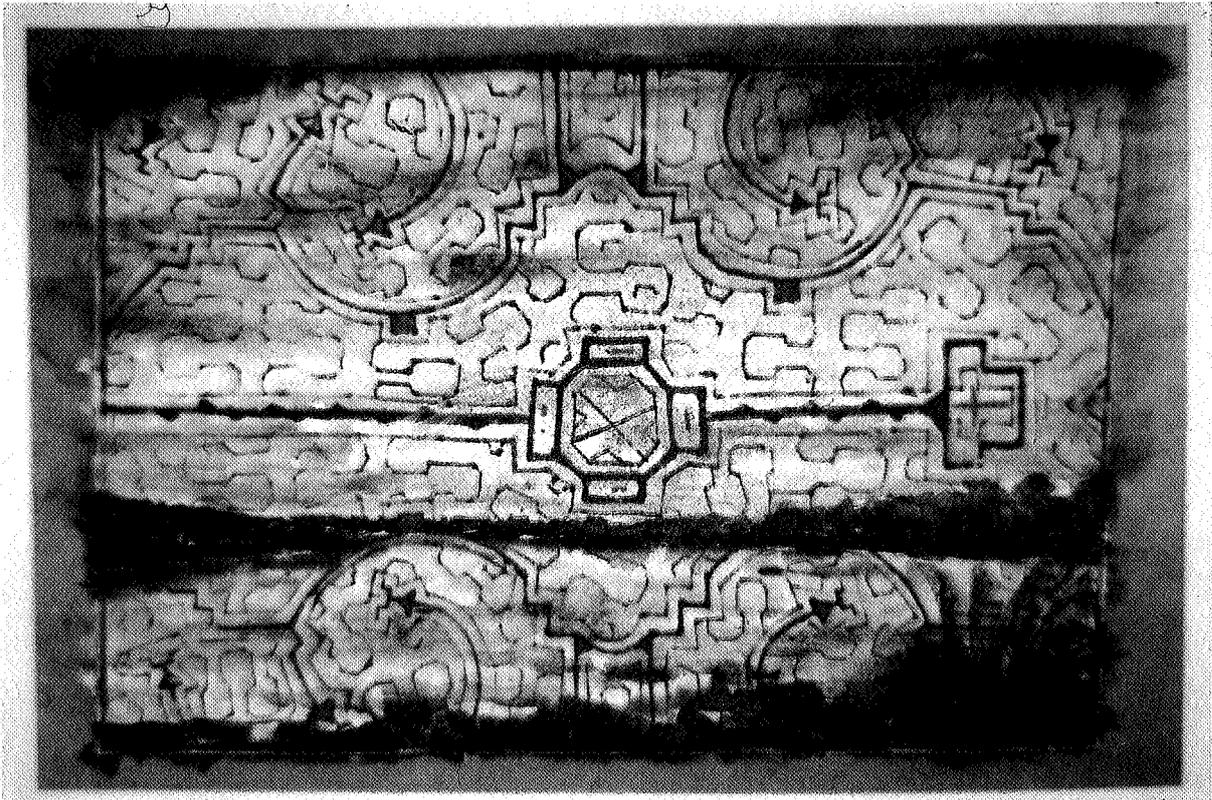


Fig. 3: Cuadro pintado con témpera. A. M., Yarinacocha 1983.

Los shámanes asocian estos tipos de dibujos con determinadas regiones cósmicas: el comienzo y el final de las alucinaciones y los diseños rectilíneos que se ven, se asocian con las regiones "más bajas" que se visitan al principio, y los dibujos curvilíneos que se ven entre aquellos son asociados con la región "más elevada", el *nete-shama*.

Además de unas veinte denominaciones existentes para los diseños, que sobre todo se refieren a detalles técnicos, de técnica de pintar o de la diagramación, se encuentran unos pocos nombres — como el *joni quen * mencionado antes — que se refieren a un motivo del dibujo. Entre éstos se cuenta el *ronin quen * o *ani ronin quen * ⁴⁰.

El diseño, realizado por una artista de Caimito ⁴¹ sobre papel, fue identificado más tarde independientemente por algunas mujeres de otras aldeas ⁴² como *ronin quen *. A éstas se les mostr  este bosquejo, junto con otros cinco, sin hacer ningún comentario, solicitándoles que mencionaran de qué diseño se trataba. Según el modo en que está realizado, se trata de un *ani pont  quen * (dibujo rectilíneo de líneas anchas) en una *intain* (diagramación diagonal). Neten Vit  explicó la denominación como *yora quen *, el "dibujo del cuerpo" de la gran boa.

Tres bosquejos darán una impresión de las posibilidades de variación del dibujo denominado *ronin quen *.

⁴⁰ Mi suposición anterior, de que todos los diseños son denominados *ronin quen *, era falsa: ella no corresponde a las concepciones de los Shipibo y la utilización de la denominación *ronin* puede significar, en informaciones sobre los "viajes" sham nicos, que se han percibido diseños en forma de bandas (en este caso se llaman, por lo general, *ronin quehue*). Puede significar asimismo que la persona así descrita (la expresión se aplica raramente a objetos), es una persona o un *yoshin*, que tiene puesto un *tari*, es decir, que ha colocado en su cuerpo diseños en banda (*quehu *). (El *tari* es el disfraz humano del espíritu *ronin*.) En las canciones festivas, *ronin* puede significar, como eufemismo, todos los *chomo* (pero no a los diseños). En este caso, la palabra se refiere a la fabricación de los recipientes con rollos de arcilla en forma de víbora alargados. De la misma forma se procede en la denominación de otros tipos de recipiente: *ronquen* es denominada el pequeño recipiente para beber, con tapa, que era utilizado antiguamente por los shámanes para beber ayahuasca y agua de tabaco. Los *ronquen* siempre se realizaban y pintaban con mucho cuidado. En las canciones festivas todas las cerámicas (con excepción de los *chomo*) podían ser denominados *ronquen* o *mai ronquen*. Se trata — como también con respecto al concepto *ronin quen * — de la utilización del nombre del representante más noble de la categoría para todos los otros objetos que pertenecen a ella.

Sin embargo, las denominaciones *ronquen* y *ronin quen *, más allá de esta generalización y utilización eufemistica, designan un tipo de recipiente *especial* y un diseño *especial*, respectivamente.

⁴¹ Se trata de la esposa del shamán Ignacio, fallecida en 1983, quien no había adoptado nombre español.

⁴² Entre otros, Andrea TENAZOA en Junin Pablo, Anastasia FERNÁNDEZ en San Francisco, María MAJIN en Charashmanan (Río Pisqui) y Sara FLORES en Puerto Callao (Yarinacocha).



Fig. 4: Ronin quené, el diseño de la gran boa, hecho sobre una pampanilla (falda de arrollar). Charashmanan 1983.

La Fig. 6 es un dibujo de Martín Muñóz ⁴³, quien afirmó que la totalidad de su dibujo se denominaba *ronin quené*, opinión que no fue compartida por algunas mujeres de la aldea vecina de Santa Clara, a quienes les mostré la hoja: para ellas, solamente la franja central representa al *ronin quené*, al resto lo denominaron "líneas de relleno" (*huishica acá* ⁴⁴).

Por lo general, se considera que los diseños rectilíneos son más antiguos que los curvilíneos, y, asimismo, que los diseños gruesos son más antiguos que los de trazos finos ⁴⁵. Todos los diseños identificados como *ronin quené* pertenecen al grupo rectilinear y grueso.

Común en todos los diseños *ronin quené* es el motivo central: dos rombos ensamblados, que se apoyan sobre las esquinas. El "prototipo" del diseño *ani ronin* en el mundo animal, el cuerpo del espíritu *ronin*, es la serpiente anaconda (*Eunectes murinus* L.). El elemento más llamativo de su característico dibujo en la piel consiste en manchas circulares y oscuras, que dan la impresión de ser dos superficies circulares, en parte superpuestas. Hacia el final de la cola, estas manchas se superponen de manera creciente. Dado que las cerámicas shipibo antiguas sólo raramente poseen una pintura curvilínea, y en el diseño principal

⁴³ Artistas masculinos, que utilizan *quené*, son excepcionales entre los Shipibo. Informaciones más amplias sobre M. Muñóz se encuentran en Roe 1979. Martín dibuja rápido y con trazo seguro. La irregularidad de las líneas se debe a la superficie despareja bajo la hoja y a las posteriores correcciones de Martín.

⁴⁴ Las líneas de relleno no se diferencian de otro modo. En algunos recipientes faltan totalmente, y ninguna de mis informantes le daba gran significado, (como podría ser para la denominación del diseño total.)

⁴⁵ Esta opinión no concuerda con los hallazgos arqueológicos. Ella podría, sin embargo, referirse al pasado reciente, a una profundidad temporal de más o menos tres generaciones, dado que las informaciones siguientes eran válidas en la época en que fueron escritas: "En la pequeña colección no hay un solo ejemplar que demuestre el empleo de líneas rectas en la fabricación de los utensilios ni de líneas curvas en los dibujos", BALLON (1917: 182, acerca de una colección de artefactos shipibo). "No conocen la línea curva", DÍAZ (1922: 314, sobre los Conibo).

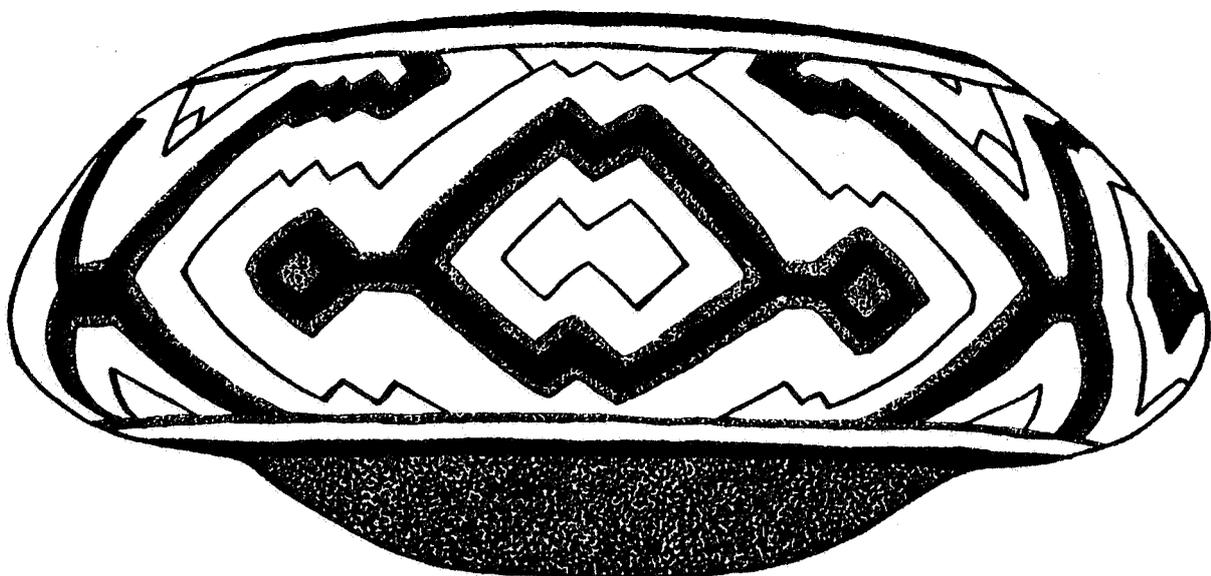


Fig. 5: Diseño ronin quené en un recipiente para beber (quenpo). Juana Mafaldo, Caimito 1981.

jamás existen círculos, podría ser posible de que en este caso se trata realmente de un ejemplo tomado de la naturaleza, que fue variado artísticamente a fin de adaptar el dibujo de la piel de la vibora al estilo tradicional de pintar (Fig. 7).

Al tomar ayahuasca, el shamán ve diseños *ronin quené* en "la orilla más exterior del agua" (en Fig. 9, el número 7), lugar donde, según la cosmología de los Shipibo-Conibo, se encuentra la Gran boa (*ani ronin*, también llamada *acuron*).

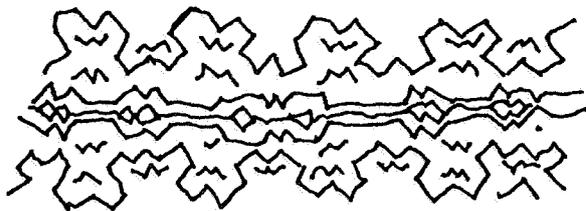


Fig. 6: Diseño ronin quené.
Dibujo de Martín Muñoz,
San Francisco de Yarínacocha 1983.

Ronin quené huehúa, la canción del diseño de la Gran boa

Con respecto a distintos *quené*, se me afirmó que es posible cantarlos, o que hasta hace algunas décadas, existían ancianas que poseían los conocimientos necesarios para ello. Sin embargo, los "cantos de *quené*" que se grabaron en varias oportu-

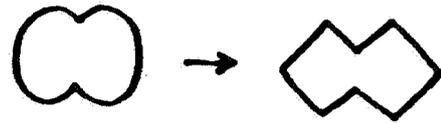


Fig. 7: El elemento central del diseño ronin quené.

tidades, resultaron ser cantos que son entonados por las mujeres como una loa a las cerámicas o como brindis durante las fiestas, y que no se hallan asociados a ningún diseño. Solamente una canción — llamada *ronin quené huehúa* — pertenecía claramente a un diseño determinado: al *ronin quené*. Grabé el canto (Fig. 8) en 1983 en San Francisco de Yarínacocha ⁴⁶. El cantante era Martín MUÑOZ, quien lo aprendió de su hermanastro Lucio, en cuyas sesiones nocturnas él participa a menudo. En Caimito se me corroboró la existencia de la canción, que fue asimismo reconocida en las grabaciones magnetofónicas realizadas en 1983. Neten Vitá, a quien yo había solicitado en primer lugar que cantara esta canción para mí, se negó por tratarse de un canto que se utiliza exclusivamente en la magia dañina. Cuando le hice escuchar la grabación, me solicitó bajar el volumen del grabador "para no hacer daño". Vitá aclaró que el canto, en su totalidad, pertenece al

⁴⁶ La notación ha sido realizada por Hermann JOSEPHS, Munich.

Fig. 8: Ronin quené huehúa, la canción del diseño de la Gran boa. Martín Muñoz, San Francisco de Yarínacocha 1983.

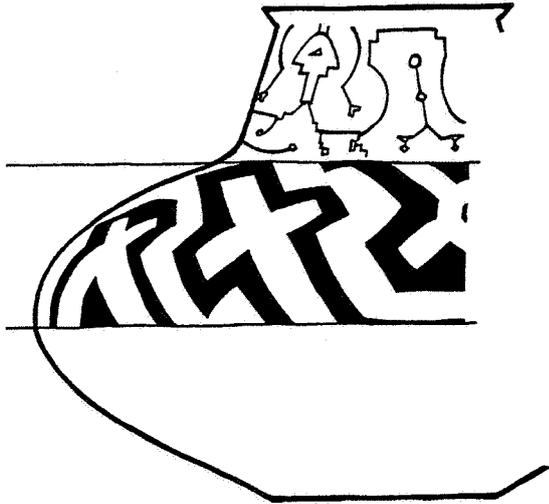


Fig. 9: El recipiente para chicha como microcosmos:

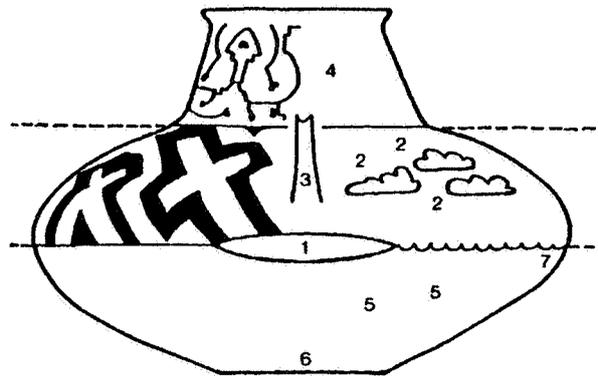
El mundo superior nete shama, la región más elevada del cosmos, se halla decorada con los diseños más finos. Según una moda prevaeciente en la actualidad, con birish mayá quené (diseños finos y curvilíneos).

El mundo superior nai se halla rodeada por un canoa ("enrejado"), que es visible, en las visiones producidas por el ayahuasca, como un andamiaje en el firmamento. Casi siempre se trata de un ani ponté quené, "diseño ancho y rectilíneo" (= canoa quené).

El mundo intermedio mai ("tierra"), la "realidad diaria", situada en el límite entre nai y jene, posee diseños de "calidad común".

El mundo subterráneo jene, un mundo acuático, carece de diseños (quené-oma).

- 1 mai, "tierra", un disco habiado por los seres humanos, que flota en el agua.
- 2 nai, "cielo", donde al nivel de las nubes se encuentran los pueblos de los espíritus buenos.
- 3 tori, "la torre" invisible del sháman; subiendo esta, el sháman empieza su viaje hacia arriba.
- 4 nete-shama, "cielo extremo", morada de los chai coní y de otros espíritus benévolos.
- 5 jene, "agua", la morada de los espíritus malignos.
- 6 jene shama, "agua extremo", el sitio más peligroso del mundo.
- 7 acuron, "cárcel de almas" y habitación de espíritus del agua, en forma de la Gran boa, que circunda todo el mundo.



diseño *ronin quené*, pero que él no conocía ninguna relación existente entre el ancho y el largo de las líneas, los colores de los diseños y la ejecución de la melodía, el ritmo o el texto de la canción.

*El enrejado (lo) cierra,
el enrejado de la gran boa (lo) cierra,
al cerrar(lo), (lo) mata.
El enrejado de la gran boa (lo) cierra,
ellas (lo) cierran,
ellas (lo) cierran totalmente.
Yo (lo) voy a matar.
Voy a matar el cuerpo.*

El recipiente "chomo" para chicha como microcosmos

Una síntesis destacada de las distintas correlaciones existentes entre arte figurativo y cosmología shamánica ha sido realizada, en mi opinión, por el shamán Barin Ramá. Al detenernos casualmente en las cercanías de su casa, uno de mis acompañantes le contó que yo quería aprender de uno de los shamanes de Caimito. Pasado un rato, Barin Ramá comentó que él también poseía profundas experien-

cias con ayahuasca, y que en la noche anterior había "bebido". Yo hice algunas preguntas de cortesía y luego de un rato, le pregunté si él había tenido una "buena borrachera". Barin Ramá contestó afirmativamente, y de allí surgió una conversación sobre los "viajes" que hacen quienes se hallan borrachos de ayahuasca hacia los espíritus. A partir de mis preguntas, él comprendió que yo no podía tener mucha experiencia en este terreno. Para explicarme algo sobre la situación de las "aldeas" de los distintos espíritus, utilizó una jarra de chicha, cuya estructura comparó con la del "mundo" (*ani nete*)⁴⁷.

En sus breves explicaciones, él distinguió, en las tres regiones el cosmos: el mundo de los *jacoma yoshinbo* (lit.: "espíritus malos") y el de los *chai coní* (a quienes él llamaba también *jacon yoshinbo*, pero como un grupo especial de ellos). El comparó tres

⁴⁷ Una información al "modelo" que se describe a continuación, me había sido proporcionada ya en 1981 por Carlos ANCÓN. En aquel momento no quise otorgarle ningún valor especial a esta comparación, dado que el joven Carlos, un miembro de la comunidad cristiana de Caimito, no parecía ser competente en el terreno de la cosmología shamánica. Barin Ramá vivía en 1983 en la cercanía de la aldea Charashmanan en el río Pisqui.

secciones reconocibles en el recipiente para chicha con las regiones cósmicas (*nete*, es decir, "mundos") de los tres grupos: la parte inferior, sin pintar, del recipiente, con el mundo de los *jacoma yoshinbo*. A la sección del medio, el "hombro" del recipiente, la comparó con el mundo de los *jacon yoshinbo*; a la parte superior — el cuello del recipiente — con el mundo de los *chai coní*. Barín Ramá se refirió también al *jene-shama* (el suelo del recipiente, marcado con el número 6 en la Fig. 9) como al punto más profundo del cosmos, y al *nete-shama* (número 4 en la misma ilustración), como el punto más alto del cosmos.

Volvamos al dibujo realizado por Martín Muñoz (ilust. 6), quien también incluyó a los elementos que había dibujado en las orillas del diseño romboidal como pertenecientes al diseño *ronin quené*. Tres recipientes para chicha realizados en 1983 y 1984 (Fig. 10) muestran variantes de esta parte del diseño exactamente en la parte del recipiente que corresponde en la analogía recipiente/cosmos al lugar que ocupa la boa del mundo: el ecuador del recipiente, zona de transición del ámbito del "agua" a la "tierra".

Barín Ramá desarrolló una serie de otras analogías entre las partes del recipiente y las regiones cósmicas (figs. 9 y 10). Quiero acentuar que nunca empleó frases que significaran que el mundo "es" un recipiente de chicha, o que los diseños del recipiente "son" la estructura del cielo. El empleó continuamente la forma comparativa, utilizando construcciones de palabras con *nescati* ("ser como", "parecerse") y, sobre todo, con el sufijo *-quescá* ("como", "así", "parecido a"). Sin embargo, me parece que acá se expresó una concepción de la estructura del cosmos,

que ilustra de una manera ejemplar el pensamiento shipibo. La comparación también expresa en parte el alto valor que tienen los diseños y el recipiente para chicha (como el más importante de los objetos en los que se plasman los diseños) aún en la actualidad.

Los quené como aspecto de la identidad de la etnia

Los sufijos *-con* y *-coma* expresan también en el terreno del arte, aquéllo que los Shipibo consideran como correcto (apropiado) y bueno. Del mismo modo que en las combinaciones *joni-con* y *joni-coma* y por otro lado, *jana-con* y *jana-coma*, que diferencian los "verdaderos hombres", o la "verdadera lengua" de fenómenos iguales de poco valor extraños a la cultura de los Shipibo-Conibo, se marcan también en el arte la mayor contradicción posible entre dos elementos de un dominio: la existente entre "diseños verdaderos" (*quené-con*) y "diseños no verdaderos" (*quené-coma*). Todos los estilos de diseños tradicionales del estilo artístico de los Shipibo-Conibo — curvilíneos, rectilíneos, de trazos gruesos o finos — son *quené-con*.

Solamente unos pocos productos de otras culturas son calificados como "*quené*"; pero aún en el caso de que lo sean, son siempre *quené-coma*. Una excepción la constituyen los diseños de los indígenas Piro, que también son pintados sobre cerámicas o textiles. Algunas mujeres, a quienes les mostré reproducciones de recipientes y géneros piro, calificaron a éstos como "*quené verdaderos*". La tradición de los



Fig. 10: Recipientes para chicha.
a) Charashmanan 1983;
b) Junin Pablo, Imiriacochoa 1984;
c) Roaboya, Río Ucayali 1983.

En el caso de estos diseños podría tratarse de analogías con respecto a los bordes del "diseño de la Gran boa" ejecutado por Martín Muñoz (véase fig. 6). A favor de esta suposición habla el hecho que ellos se encuentran al mismo tiempo en el ecuador de la tinaja y del "mundo", allí donde la Gran boa reposa en el agua.

diseños de los Piro se remonta a la de los Shipibo-Conibo⁴⁸ y a veces no es fácil distinguir *quené* rectilíneos y diagonales conibo de diseños piro.

También en la naturaleza se encuentran algunos *quené*: el dibujo de la piel de un pez de la especie *ipo*⁴⁹, los dibujos de las alas de una mariposa determinada y las nervaduras de la hoja de la planta *quenébeá* son *quené*. Con respecto a la planta, una ciperácea, cuyas hojas no presentan ningún dibujo que llame especialmente la atención, la primera parte del nombre se refiere quizás a su utilización; es decir, al efecto de la medicina que se prepara con ella: Esta ayuda a las mujeres a ver diseños durante el sueño. Por el contrario, el pez *ipo* y la mariposa no son utilizados en este contexto. A todas las mujeres a las que se les hizo la pregunta, les resultó muy difícil decidir si los diseños existentes en la naturaleza son *quené-con* o *quené-coma*. Al final, la mayoría de ellas explicó los nombres de los objetos de la naturaleza que poseen diseños como *quené-quescá*, que puede traducirse como "parecido al, como *quené*". Pero en todos los casos se trataría de *quené jaco-ma-tani*, diseños de poco valor ("inferiores").

Cuando uno se encuentra con *quené-con* o diseños verdaderos, llamados también a veces, refiriéndose a su cualidad, "*sanquen quené*", "diseños bellamente pintados", esto puede ser tomado como indicio de la cercanía de sus productores a la cultura de los Shipibo-Conibo. Fuera de las aldeas de los Shipibo-Conibo, se encuentran "diseños verdaderos" sobre todo en los mundos de los espíritus buenos (*yoshin-con* y *chai con*). Estos comparten muchos aspectos

de la identidad con los Shipibo-Conibo. Su origen, aspecto, idioma, forma de vida y de alimentación aparecen, con respecto a la de los Shipibo-Conibo, del mismo nivel o superiores. Los buenos espíritus viven del modo en que los Shipibo-Conibo vivían antes.

Antes, la identidad étnica de los Shipibo-Conibo en muchos campos de su cultura — que en la actualidad adquiere de modo creciente rasgos de la cultura de los colonos mestizos — se expresaba hacia el exterior por medio del estilo artístico tradicional. Las grandes fiestas de circuncisión⁵⁰ que en la actualidad se celebran muy raramente, eran ceremonias, que, entre otras cosas, servían a la corroboración y fortalecimiento de la autoconsciencia étnica. En estas fiestas se acentuaba todo lo que diferenciaba a los Shipibo de las etnias que los rodean: Como símbolo representativo de la distinción se empleaban, en primer lugar, los *quené*.

⁴⁸ ROE 1982: 42.

⁴⁹ *ipo*: un bagre (Loricariidae).

⁵⁰ Ver DÍAZ 1922: 311-314; TESSMANN 1928: 205-208; STAHL 1930: 157-163; KARSTEN 1955: 155-161; ROE 1982: 95-101; 320-331 passim; ILLIUS 1985b: 584-586.

Llama la atención, el que los diseños sean utilizados masivamente en aquellos casos en que la identidad social de una persona se halla en tela de juicio: en crisis existenciales y en el desarrollo de los ritos de pasaje que se realizan a raíz de ellas.

Bibliografía

BAER Gerhard

1969 "Ein besonderes Merkmal des südamerikanischen Schamanen". - *Zeitschrift für Ethnologie* 94, pp. 284-292.

1981 "Religion and Symbols: A Case in Point from Eastern Peru. The Matsigenka View of the Religious Dimension of Light". - *Scripta Ethnologica* 6, pp. 49-52.

BALLON LANDA Alberto

1917 *Los hombres de la selva*. - Lima.

BURROUGHS William S. y Allen GINSBERG

1978 *The Yage Letters*. - [1963/1]. - San Francisco.

CASTILLO Gabriel del

1963 "La Ayahuasca, la Planta Mágica de la Amazonía". - *Perú Indígena* 10, pp. 88-98.

DEBOER Warren R. y Donald W. LATHRAP

1979 "The Making and Breaking of Shipibo-Conibo Ceramics". - *Ethnoarchaeology* (New York: C. Kramer), pp. 102-138.

DEBOER Warren R. y Scott J. RAYMOND

1987 "Roots Revisited: The Origins of the Shipibo Art Style". - *Journal of Latin American Lore* 13 (1), pp. 115-132.

DÍAZ César

1922 "Ligeros apuntes históricos sobre los indios Cunibos: Masisea 1912". - *Historia de las Misiones Franciscanas* (Lima: B. Izaguirre) 1, pp. 301-320.

DOBKIN DE RÍOS Marlene

1972 *Visionary Vine*. - San Francisco.

EICHMEIER Joseph y Oskar HÖFER

1974 *Endogene Bildmuster*. - München.

- FARABEE William C[urtis]
1922 *Indian Tribes of Eastern Peru*.- Cambridge: Mass.
- GEBHART-SAYER Angelika
1984 *The Cosmos Encoiled*.- New York.
- HALIFAX Joan
1973 *Schamanen: Zauberer, Medizinmänner, Heiler*.- [1972/1].- Frankfurt a.M.
- HARNER Michael [ed.]
1973 *Hallucinogens and Shamanism*.- New York.
- HEATH Carolyn
1980 "El Tiempo nos Venció. La situación actual de los Shipibos del Río Ucayali".- *Boletín de Lima* 5, pp. 3-11.
- ILLIUS Bruno
1982 "Some Observations on Shipibo-Conibo Shamanism".- *MS. Paper read at the 44th ICA* (Manchester), 24 p.
1985a "Die Keramiken der Shipibo-Conibo in der Sammlung des Völkerkundlichen Instituts der Universität Tübingen".- *Tübinger Universitätszeitung* 21, pp. 14-15.
1985b "Das Große Trinken: Heirat und Stellung der Frau bei den Shipibo-Conibo, Ostperu".- *Die Braut* (Köln: G. Völger y K. von Welck) 2, pp. 584-591.
1987 *Ani shinan: Schamanismus bei den Shipibo-Conibo*.- [2 ed. Münster 1992].
1988 "Die »Große Boa«. Kunst und Kosmologie der Shipibo-Conibo".- *Die Mythen Sehen* (Frankfurt: M. Münzel) 2, pp. 705-728, 732-735.
1990 v. WEISSHAR, EMMERICH y Bruno ILLIUS
1992a "Traditionelle und kommerzielle Kunst: Die Shipibo-Conibo".- *Volkskunst aus Peru* (Freiburg: C. Luna), pp. 32-43.
1992b "The Concept of »Nihue« among the Shipibo-Conibo of Eastern Peru".- *Portals of Power: Shamanism in South America* (Albuquerque: J. Langdon y G. Baer), pp. 63-77.
- INSTITUTO INDIGENISTA INTERAMERICANO
1986 *América Indígena* (México) 46 (1).
- KARSTEN Rafael
1955 "Los Indios Shipibo del Río Ucayali".- *Revista del Museo Nacional* (Lima) 24, pp. 154-173.
- KÄSTNER Klaus-Peter
1980 "Der Begriff 'Chama'-Stämme (Ost-Peru)".- *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden* (Berlin) 38, pp. 59-85.
- LATHRAP Donald W.
1970 *The Upper Amazon*.- New York, London.
1976 "Shipibo Tourist Art".- *Ethnic and Tourist Arts* (Berkeley: N.H.H. Graburn), pp. 197-207.
- LATHRAP Donald W., A. GEBHART-SAYER y A.M. MESTER
1985 "The Roots of the Shipibo Art Style".- *Journal of Latin American Lore* 11 (1), pp. 31-119.
- LUNA Luis E.
1986 *Vegetalismo*.- Stockholm.
- MALLOL DE RECASENS María Rosa
1963 "Cuatro representaciones de las imágenes alucinatorias originadas por la toma del yajé".- *Revista Colombiana de Folclor* [2 época] (3) (8), pp. 59-77.
- MARCOY Paul [alias Laurent SAINT-CRICO]
1869 *Voyage à travers l'Amérique du Sud*.- Vol. 1.- Paris.
- ORBIGNY Alcide Charles Victor DESSALINES d'
1835-47 *Voyage dans l'Amérique méridionale*.- 9 vols.- Paris.
- READ Charles H.
1904 "On two pottery vases from the upper Amazon".- *Man* 4, pp. 48-50.
- REICHEL-DOLMATOFF Gerardo
1972 "The Cultural Context of an Aboriginal Hallucinogen: Banisteriopsis Caapi".- *Flesh of the Gods* (New York, Washington: Peter T. Furst), pp. 84-113.
1978 *Beyond the Milky Way*.- Los Angeles.
- ROE Peter G.
1979 "Marginal Men: Male Artists Among the Shipibo Indians of Peru".- *Anthropologica* 21 (2), pp. 189-221.
1982 *The Cosmic Zygote*.- New Brunswick, N.J.
- SCHAUENSEE Rudolphe MEYER de, y WILLIAM H. PHELPS
1978 *A guide to the birds of Venezuela*.- Princeton, N.J.
- SEILER-BALDINGER Annemarie
1987 *Indianer im Tiefland Südamerikas*.- Basel.
- SICK Helmut
1985 *Ornitologia Brasileira*.- Vol.1.- Brasilia.
- SOTOS SERRANO Carmen
1982 *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*.- 2 vols.- Madrid.
- SPAHNI Jean-Christian
1979 "Fabrication et décoration de la céramique populaire du Pérou".- *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 43, pp. 21-44.
- STAHL Eurico G.
1930 "Cunibos del Ucayali".- *Boletín de la Sociedad Geográfica* (Lima) 45, pp. 139-166.
- STEINEN Karl von den (ed.)
1904 *Diccionario Sipibo*.- Berlin.
- TESSMANN Günter
1928 *Menschen ohne Gott*.- Stuttgart.
- VOSSEN Rüdiger
1969 *Archäologische Interpretation und ethnographischer Befund*.- 2 vols.- Hamburg.
- WEISSHAR, EMMERICH y Bruno ILLIUS
1990 "Eine Grammatik des Shipibo-Conibo mit Textbeispiel".- *Circumpacifica* (Frankfurt etc.: B. Illius y M. Laubscher) 1, pp. 563-587.

