

Bernd Brabec de Mori/Laida Mori Silvano de Brabec *

La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música

Resumen: Uniendo los conocimientos de los dos autores, siendo Mori integrante del pueblo shipibo y Brabec etnomusicólogo europeo, se investigan las relaciones entre a) el arte, b) la música y c) la medicina tradicional así como la cosmovisión de los Shipibo-Konibo, cuestionando varios “mitos” sobre “diseños curativos” los que “se pueden cantar”, sobre códigos enigmáticos en las canciones (medicinales así como no medicinales) así como en los diseños, respectivamente, y sobre los “libros” de los Shipibo mencionados en una parte de la literatura etnográfica. Además se trata de la conexión entre la medicina del *ayawaska*, las canciones medicinales y los presuntos “diseños curativos”. Del análisis de una canción con función explícita de “evocar diseños”, sus letras poéticas y sus estructuras musicales transcritas y comparadas con los diseños, resulta 1º que los diseños geométricos discutidos (*kené/kewé*) sirven para indicar identidad étnica, belleza y calidad, pero que no se encuentra evidencia alguna de un código, 2º que ciertas correspondencias se encuentran exclusivamente en un nivel estético (sin referencias a una perspectiva esotérica), y 3º que el significado principal implicado en los diseños depende de la idea personal, de la inspiración propia de la artista misma (la que no suele obedecer a normas “dictadas” por un curandero masculino).

* Bernd Brabec de Mori (*1975, Bregenz/Austria), etnomusicólogo graduado en la Universidad de Viena, actualmente se dedica a elaborar su tesis de doctorado con el tema “Documentación y análisis de las prácticas musicales contemporáneas en poblaciones indígenas en el valle del río Ucayali” (asesor: Gerhard Kubik). Ha llevado a cabo investigaciones del campo durante cinco años, incluso con apoyo económico del programa “DOC” de la Academia de Ciencias de Austria (ÖAW). Es autor de varios artículos sobre música, arte y medicina indígena en la Amazonía peruana y participa frecuentemente en ponencias en respectivos encuentros científicos. Trabaja en el Archivo Fonográfico (*Phonogrammarchiv*) de la ÖAW. – Laida Mori Silvano de Brabec, Neten Rama (*1975, Ucayali/Perú), bachiller en educación bilingüe intercultural, pertenece a la primera generación de indígenas amazónicos que realizaron formación escolar estatal bilingüe en las comunidades nativas. Completó sus estudios superiores en pedagogía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Trabajó como asistente lingüística e investigadora con F. Rama LeClerc (París) y luego con el co-autor en investigaciones de prácticas medicinales y música shipibo-konibo, además como traductora y guía de campo. En Austria participa en ponencias y conferencias acerca de culturas y artes indígenas. - Una versión preliminar de este artículo fue presentado en el congreso “4. SüdamerikanistInnentreffen Wien 2007” (1-4 de marzo del 2007, en Viena, Austria).

Summary: Combining their different backgrounds, Mori being a member of the Shipibo people and Brabec a European ethnomusicologist, both authors' research is on the relationship between a) art, b) music and c) traditional medicine and world view of the Shipibo-Konibo. Some "myths" about "healing designs" which "can be sung", about enigmatic codes in (medical as well as non-medical) songs and in designs, and about a type of "book" of the Shipibo (mentioned in part of the ethnographical literature), are questioned. Connections between *ayawaska* medicine, medical songs and presumed "healing designs" are examined. The analysis of a song with the explicit function of "evoking designs", its poetic text and musical patterns transcribed and compared to the designs, makes clear 1) that the geometrical designs under discussion (*kené/kewé*) serve to underline and to express ethnic identity, beauty and quality, although there is no evidence of any code, 2) that some correspondences can be found on a purely aesthetical level, far from any esoteric perspective, and 3) that the core significance implied in the designs depends on the personal idea, the inspiration of the artist herself (who does not act upon norms "dictated" by a male *curandero*).

1. Introducción¹

En enero del año 2007 se llevó a cabo una exposición de arte shipibo en Lima.² El grupo indígena Shipibo-Konibo vive en la Selva Baja del Perú oriental a orillas del río Ucayali y algunos afluentes, mayormente entre las ciudades de Bolognesi y Orellana. Su población se estima entre 20.178 (censo nacional 1993, por INEI) y 45.000 (MINSA 2002: 24) habitantes. Históricamente son formados por un conjunto de "sub-etnias" de habla pano y economía ribereña que ahora se autoconsideran como un sólo grupo étnico Shipibo ó Shipibo-Konibo (Shell ²1985; Tournon 2002: 31-135). Este grupo indígena ha sido estudiado extensivamente durante el siglo XX por lingüistas y antropólogos, especialmente en los campos de medicina tradicional indígena y artes visuales. El arte de los Shipibo se constituye en particular por diseños geométricos

1 Queremos agradecer cordialmente a Bruno Illius por su apoyo y a Rosario de Pribyl y Claudia Stadler por revisar el manuscrito. Además se agradece a las personas que contribuyeron con su conocimiento a este estudio, en primer lugar a los hermanos Mahua Ochavano y a los demás cantantes presentados en este trabajo. La Academia de Ciencias de Austria otorgó una beca (programa 'DOC') al co-autor Brabec de Mori, facilitando la investigación de campo "IMUI" (Investigación de Música Indígena en el valle del río Ucayali, 2004-2006).

2 La exposición estuvo abierta del 10 de enero al 4 de febrero 2007, en la Sala Raúl Porras Barrenechea, Av. Larco 770, del Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores en Lima, Perú. Los organizadores Kike Basurto Carvo ("Colectivo Aents") y la antropóloga Luisa Elvira Belaunde, presentaron ahí referencias a su obra reciente sobre las relaciones de género entre varios pueblos amazónicos (Belaunde 2005).

(*kené* o *kewé*) que se aplican en elaboración pintada, bordada o tallada sobre cerámicas, textiles y objetos fabricados de madera.

En la exposición mencionada se presentaban mayormente textiles con aplicaciones de diseños bordados y pintados. Lo que distinguía ésta de otras exposiciones similares fue la presencia de una artista y curandera shipibo: Doña Herlinda Agustín. Durante la inauguración doña Herlinda presentaba su conocimiento ante el público presente. Lo más espectacular fue la ejecución de algunos de sus “cánticos mágicos”.

Mientras cantaba, doña Herlinda solía recorrer con el dedo las líneas más pronunciadas en cualquiera de los diseños que ella había elaborado. Con eso indicaba que estaba reproduciendo un código musical que está contenido dentro de la composición visual del diseño. Por ejemplo, en la página web³ del “Colectivo Aents” se presenta un clip de video que muestra a Herlinda cantando dos canciones en idioma shipibo del género musical *bewá*, siguiendo con su dedo las líneas en una falda bordada (*chitonti*) (fig. 1). Según ella, un diseño específico representa una canción específica, y viceversa. Además, siendo curandera (*onanya ainbo*), doña Herlinda explica que puede “cantar ciertos diseños” para visualizarlos a nivel espiritual, inducida por la ingestión del alucinógeno *ayawaska*. Así mismo, por medio de sus visiones podrá aprender las canciones de diseños, para luego reproducir los diseños correspondientes en su arte y aplicar las canciones respectivas en rituales de curación.

Figura 1: Herlinda Agustín, recorriendo algunas líneas mientras canta (screenshot tomado de un video presentado en la página web del “Colectivo Aents”)



3 <<http://colectivoaents.blogspot.com/>> (16.08.2008).

Herlinda Agustín es una mujer muy activa y realiza muchos viajes dentro del Perú y en el extranjero para representar su arte. Junto con su esposo Enrique, en el año 2004, conoció a la norteamericana Anne Stevens quien estaba realizando una película documental sobre arte y música “chamánica” shipibo (Stevens 2005). Entre el equipo técnico se encontraba el etnomusicólogo Barrett H. Martin. Martin organizó un viaje para que Herlinda presente su arte en la University of New Mexico,⁴ y produjo un CD con ella y su familia (Martin et al. 2006) llamado “Woven Songs of the Amazon”. Además presentó su descubrimiento en la conferencia internacional de la *Society for Ethnomusicology* (SEM) (Martin 2005).

2. Interrogantes y metodología

En el presente estudio los autores investigan, si presentaciones como las mencionadas arriba concuerdan con la realidad artística y medicinal en la sociedad shipibo-konibo. Las actividades de doña Herlinda ingresaron al discurso académico por medio de la presentación de Martin (2005). Sin embargo, conexiones entre canciones y diseños geométricos en el mundo Shipibo han sido estudiados anteriormente. Se encuentran hipótesis sobre “diseños cantados” en varias obras antropológicas. Angelika Gebhart-Sayer dedicó un libro al tema y un espacio amplio (1987: 170-298) al análisis de los complejos entre “chamanismo”, diseños y canciones (especialmente canciones “chamánicas”). La autora menciona en forma sorprendente que las mujeres Shipibo, cuando pintaban cerámicas grandes entre dos, habrían estado cantando mientras pintaban los lados opuestos del envase, de manera que lograban una concordancia mental entre ambas (“aufeinander einzustimmen”) y así podían producir diseños perfectamente simétricos en ambos lados. Gebhart-Sayer (1987: 275) concluye este párrafo con una especulación:

Diese Übung läßt vermuten, daß ein musikalischer Code existierte (der Text der Lieder war hier angeblich irrelevant), der auch den Umwandlungen von visionären Mustern in Lieder und von Liedern in Muster, die der Schamane während der Therapie noch heute vornimmt, zugrunde gelegen haben mag.⁵

4 <<http://www.unm.edu/~market/cgi-bin/archives/000825.html>>. Además se puede observar una presentación de Herlinda y Enrique en la televisión peruana en <<http://es.youtube.com/watch?v=Vc23V819Btk>> (20.11.2008).

5 Traducción por Brabec: “Ese ejercicio nos invita a suponer, que existía un código musical (las letras de las canciones presuntamente eran irrelevantes) y que también habría sido la base para transformaciones de diseños visionarios a canciones y canciones a diseños, proceso que el chamán hasta hoy en día practica en su terapia.” Véase también, en español, Gebhart-Sayer (1986: 211) e Illius (1994: 193). Bruno Illius ahora se aparta decididamente de las ideas de “diseños cantados” (comunicación personal, 2007).

Aparentemente la autora asume una diferencia entre el pasado (cuando todavía existía el código) y el presente (cuando el código ya no es reconocido, no obstante el “chamán” todavía ejecuta transformaciones entre canciones y diseños).

Los interrogantes para el presente estudio se definen entonces por varias indicaciones sobre conexiones más o menos enigmáticas entre música, arte y medicina, así como entre el pasado y el presente. Esas indicaciones incluyen primero la presumida “codificación” de canciones en los diseños, un potencial curativo dentro de ellos y un conocimiento perdido en el pasado. Acerca de ese conocimiento a menudo se mencionan “libros” de diseños o escritura jeroglífica que los Shipibo supuestamente poseían. También se menciona un proceso de enseñanza de los diseños por los curanderos legendarios *meraya*.

Ese artículo presenta la síntesis de conocimientos entre los autores, Mori siendo integrante natural del pueblo Shipibo, formada como profesora bilingüe intercultural, y Brabec siendo investigador europeo con experiencia en etnomusicología y con acceso a la literatura académica. Se combinan en una forma natural los aspectos émicos y éticos.

La base de datos principal está definida por un corpus de canciones que los autores grabaron entre el 2001 y el 2007, específicamente dentro de las investigaciones de campo de Brabec para su tesis de maestría (2001-2003) y para su tesis de doctorado (2004-2006). Los resultados de estas investigaciones⁶ las compararemos con las interpretaciones acerca de las interrogantes e indicaciones presentados en la literatura antropológica.

En nuestra hipótesis principal asumimos que la construcción de dichas indicaciones se basa más en las expectativas de los investigadores occidentales que en la realidad cotidiana de la sociedad indígena Shipibo. Para ilustrar cómo posiblemente se construyen estas expectativas, relatamos un breve anécdota que nos ocurrió en el comienzo de nuestras investigaciones: como etnomusicólogo, Brabec había leído sobre los “diseños cantables” cuando empezó con sus investigaciones acerca de las prácticas musicales en Ucayali. En marzo 2001 encontró por casualidad a Herlinda Agustín en el puerto de Yarinacocha. Ella lo percibía como un turista y en interés de venta le mostró una tela pintada con un diseño que –según ella– era “para buena suerte”. Ese diseño, dijo, tenía su propia canción. Comenzó a cantar, mostrando con sus dedos cual línea estaba cantando, de igual forma como se observa en el video citado anteriormente.

6 Grabando canciones, usamos dos máquinas grabadoras paralelamente, para preservar ambos la misma música y el discurso original cuando los músicos instantáneamente escuchaban e interpretaban a la grabación. El corpus de alrededor de 2500 canciones y piezas instrumentales ejecutadas por 260 músicos o conjuntos pertenecientes a 15 grupos étnicos diferentes, se encuentra archivado en el Phonogrammarchiv en Viena. Referencias correspondientes en este artículo presentamos en forma de la signatura del archivo, p.ej. “D 5135”.

En ese momento, Brabec compró la tela y buscó a otras mujeres que supiesen “cantar los diseños”. Muchas vendedoras de artesanía, viejas y jóvenes que encontró en el puerto, declinaban diciendo que no sabían. Finalmente Brabec encontró a Agustina Valera, moradora de la comunidad nativa San Francisco.⁷ Ella le presentó a su hermana Alegría Valera como experta en ese arte. Brabec organizó unas sesiones de grabación con Agustina y Alegría para comprobar las afirmaciones de Herlinda. Cantando sobre la misma tela que Brabec había comprado a Herlinda, Alegría produjo una canción completamente diferente y sin concordancia ninguna con la de Herlinda. A pesar de esto, Brabec no perdía el ánimo. Utilizando un catálogo de presuntos patrones de diseños Shipibo, obtenido del joven profesor shipibo Lauriano Rios (Rios Cairuna s.a.), Brabec pedía a Alegría entonar las canciones respectivas. De esa forma se grabaron en total 49 “canciones de diseños”.

En el año 2001 Brabec no había aprendido aún el idioma shipibo. Cuando ya estaba buscando las conexiones lógicas entre los patrones de diseño y las canciones grabadas, Mori analizó las grabaciones y escuchó que las cantantes concientemente estaban engañando al investigador, ejecutando cualquier canción que recordaran.⁸

Durante las investigaciones de campo subsiguientes, los autores entrevistaron (entre otros muchos músicos de otras etnias) a 133 cantantes o conjuntos musicales shipibo, cuyas edades fluctuaban entre los 7 y los 90 años; 36 de ellos *médicos* (curanderos) y 5 *médicas*, de 20 comunidades diferentes entre las ciudades de Orellana y Bolognesi. Ninguno de ellos, ni hombre ni mujer, ni joven ni viejo, *médico* o no, pudieron “cantar diseños” – la mayoría bromeaba sobre la idea, o indicaba que alguien había inventado eso para impresionar a los *joxo jonibo*, los blancos.

A raíz de nuestros hallazgos consideramos muy poco probable el mito de los “Woven Songs of the Amazon” en cualquier forma de código para “producir”, “reproducir” o “transformar” diseños y canciones.

3. Breve historia de los diseños

Mori afirma que dentro de los relatos y comentarios que se conocen en la sociedad shipibo-konibo existe un consenso general respecto a la idea de que los *kené* han sido enseñados a los Shipibo por el Inka. Para los Shipibo, así como para muchos otros

7 La *comunidad nativa* (CN) San Francisco de Yarinacocha, pueblo relativamente antiguo en relaciones de la zona del Ucayali, siempre ha sido el primer destino de investigadores inexpérimentados igual como de turistas nacionales e internacionales. Es claro que en ese sitio se encuentra la concentración más alta de “chamanes” e informantes bien preparados para la investigación diletantista. Agustina Valera llegó a publicar un libro en colaboración con Pilar Valenzuela (Valenzuela Bismarck/Valera Rojas 2005), basado en entrevistas del año 2000 (antes de nuestras grabaciones).

8 Esas grabaciones se han archivado con las signaturas D 5135-D 5146. Se escuchan claramente las conversaciones entre Agustina, Alegría y sus hijos en idioma shipibo, hablando “cómo engañar al gringo” (*nonra rinko paranai, nonra ramikanai*, D 5144).

pueblos vecinos (como los Asháninka, Yine, Kashinawa, etc.), el Inka personificaba una suerte de héroe cultural, ya que –entre otras cosas– había otorgado a otros pueblos el conocimiento sobre el cultivo de la yuca, la elaboración de distintos artefactos y la difusión de importantes eventos o procesos sociales (Bertrand-Rousseau 1984). Desde entonces, las mujeres Shipibo han seguido perfeccionando su arte a través de varias técnicas, sobre todo orientándose con la observación de la naturaleza: Muchas plantas o animales muestran *kené*, principalmente la anaconda (*rono ewa, ronin*)⁹ que es considerada la “madre de los diseños”. El pez *ipo* lleva diseños en su cabeza. La planta *ipo kené* (fig. 2), con su mismo nombre indicando claramente su significado, entre otras, servía para eso, como las telas de araña, o las pisadas de las garzas en las arenas de las playas. Los hombres, por otro lado, se orientan mayoritariamente por las formas “artificiales” como la cruz, en sus tallados.

Figura 2: La planta *ipo kené*



Fotografía: Pierre Urban (2004).

9 *Rono ewa* se refiere a la anaconda (*Eunectes sp.*) conocida como “boa” en castellano regional. *Ronin* denomina algo más grande, generalmente llamado “yacumama” en castellano regional (Illius 1994). Nosotros aplicamos “anaconda”, distinta de la “boa” (*Eunectes*), como la mayoría de los Shipibo en discurso español.

Como el mejor dibujante se conoce el colibrí *pino*, por ser *meyá*, lo que quiere decir, que está haciendo sus trabajos con rapidez y exactitud (compárese a este respecto Illius ²1991: 309; Tournon 1991: 195). Las mujeres también a menudo “se curaban” (*raonkanike*) a través de técnicas mágicas, usualmente conectadas con las plantas, el mismo *ipo kené*, o más prominente, el *kené waste*, entre otras. Lo último se preparaba en forma de zumo extraído de la raíz¹⁰ para ser aplicado como gotas en los ojos, para que la mujer, dietando un tiempo, vea en sus sueños diseños lindos.

Otro consenso general indica que el arte de diseñar y las aplicaciones en objetos de uso diario antiguamente eran significativamente mejor desarrollados que hoy en día. *Kené* se aplicaban en casi todos los artefactos, como vestimentos, cerámicas, herramientas, remos, hasta en los horcones de las casas. En las fiestas, la gente pintaba su cara con *kené*, y los hombres llevaban sus armas cubiertas de *kené*. Fumaban tabaco en pipas *shinitapon* talladas con diseños, etc.¹¹

Cabe mencionar un aspecto a menudo omitido o mal entendido en la literatura. Se habla en general de “mujeres artistas”. En el pueblo Shipibo, sin embargo, también los hombres asumen tareas en la producción de diseños, no solamente los homosexuales.¹² Roe (1979: 200) afirma que un hombre pueda tallar un *wino* (maza) en crudo, entregarlo a la mujer que hará los diseños en su superficie, y que después el hombre elabora tallando en la madera. Supuestamente por la influencia mestiza y “machista” en el siglo XX –a la cual los hombres se adaptaron muy rápidamente, por lo menos en cuestiones de representaciones externas (política local, negocios, etc.)– los hombres habrían empezado a rechazar el involucrarse en procesos tan “nativos” como la elaboración de diseños. Durante nuestra investigación, no obstante, hemos encontrado a una multitud de hombres que afirmaron que el tallar *kené* siempre ha sido de dominio masculino, incluso la elaboración de éstos y no solamente su ejecución. Desde hace unas décadas el arte del tallado ya no se practica mucho, porque los objetos utilizados en la vida diaria se compran en forma mayoritaria (cuchillos, asientos, peines) o ya no se utilizan (instrumentos para deformación craneal *betaneti*, para tejer pulseras *chinti*, los cuchillos rituales *wexati*, etc.), y no existe más mercado para vender tallados.¹³ Arte-

10 No se hierva o fermenta el zumo, quedando éste como “crudo”. Roe postula (1982: 125) que se manifiesta una calidad ética cuando una “medicina” *rao* es preparada (buena) o cruda (mala), hipótesis que no coincide con la ética ambivalente del uso de éstas en la sociedad shipibo.

11 Evidencia para ese consenso presentan p.e. los dibujos y fotos de Tessmann (1928) y Myers (2004), que muestran una variedad de estilos y aplicaciones más amplia, comparada con la de hoy día. El proceso “negativo” (más limitación en aplicaciones de uso diario) en el desarrollo del arte depende también de la orientación al mercado.

12 Roe (1979: 200-217) analiza los estilos y diferencias de hombres marginales trabajando en diseños, comparándolas con las obras de mujeres. Un amigo personal (que murió en el 2004) elaboró p.ej. *chitonti* “mejor que una mujer”, afirmando así su identidad homo-/transsexual.

13 Sí, puede haber mercado, pero aquí exactamente re-aparece la división de género: la elaboración de artesanía *para la venta* está en las manos de mujeres. Conocimos hasta el 2006 tan sólo a dos hom-

factos de hojas de palmeras o lianas tejidas son fabricadas por ambos sexos, aun cuando hombres (*tasá, kawin*) y mujeres (*pishin*) se especializan en diferentes objetos. Considerando por ejemplo los objetos diseñados que aparecen en las figuras en Tessmann (1928) (sin incluir las fotografías), encontramos 46 objetos seguramente elaborados por hombres, y 35 por mujeres.¹⁴

Es cierto que existe un predominio femenino en el estilo artístico shipibo *hoy en día*, pero es probable que en tiempos pasados relativamente recientes no haya sido así. Solamente ha sido claramente separado según campo: mujeres trabajaban en cerámicas, textiles y pintura corpórea, mientras hombres tallaban en madera.

Según fuentes escritas en la tradición europea, se hallaban cerámicas diseñadas (pintadas y con incisiones) en el nivel de “Cumancaya” (Lathrap 1970: 137), de alrededor de 1.200 años de antigüedad. Aunque una continuidad cultural desde ahí es poco probable, estos hallazgos nos informan que un arte decorativo relativamente comparable ya existía mucho antes de la llegada de los europeos.

La primera mención de “vestidos y ropas [que] eran de algodón y muy pintadas y labradas” da Juan Salinas de Loyola en 1557, refiriéndose a los “Pariache”, probablemente antepasados directos o idénticos con los denominados después como “Conibo” (Tournon 2002: 43); pero los diseños geométricos no se mencionan explícitamente por misioneros o viajeros europeos, hasta una relación de Galt en 1870 (Roe 1979: 191). Myers (2004: 132) nos presenta cerámicas diseñadas alrededor de 1870. Según Peter Roe (1979: 191-2) el estilo actual se desarrolló durante la época de evangelización en reducciones como la de Sarayacu. Myers (2004) da una idea del desarrollo durante la “fiebre del caucho”. En todo caso, entre 1923-25, Tessmann observó ya un arte altamente desarrollado entre los Shipibo, como nos presenta en una serie de dibujos de alta calidad (Tessmann 1928). Sin embargo, Lathrap/Gebhart-Sayer/Mester (1985) intentaron demostrar, combinando métodos arqueológicos con interpretaciones de relatos nativos, el origen de estos diseños al estilo de “incas” de procedencia ecuatoriana que vivían juntos a los proto-Konibo en Cumancaya.

No intentamos escribir una nueva historia o investigar el “origen” de los diseños *kené*, pues sobre esto ya se ha publicado ampliamente. Nos interesa básicamente la relación con la música y el origen del “mito del código”. Muy interesante en este contexto es otro mito respecto a los “libros de diseños”. Basados en una nota del año 1802 escrita por Alexander von Humboldt, varios autores, notablemente Von den Steinen (1904: 9-12), hasta Waisbard/Waisbard (1959: 27) lo mencionan, a menudo añadiendo

bres shipibo que tallan madera y venden su arte a turistas. Por razones económicas esta práctica puede estar aumentando.

14 Tessmann afirma (1928: 95, 156) que los trabajos de hombres en madera son de buena calidad. Nunca menciona, que hombres entreguen objetos para que mujeres elaboren sus diseños. Estamos seguros, si hubiera sido practicado así, él lo hubiera comentado, porque en su punto de vista hubiera sido “otra prueba que el Chama es perezoso y tonto”.

sus propias ideas. Mientras Tournon (2002: 82-84) enuncia su escepticismo frente al tema, indicando la probabilidad de actos de imitación, Gebhart-Sayer (1987: 266-276) presenta varias interpretaciones acerca de estos libros. Ella muestra además cuatro facsímiles de dibujos en papel hechos por una mujer de Caimito que recordaba diseños específicos que durante su niñez había copiado de un “libro” que poseía un anciano del pueblo vecino (Gebhart-Sayer 1987: 271-274). Esos diseños, no obstante, son considerados *sanken*, de muy buena calidad, dentro de la estética shipibo actual.

Uno de nuestros informantes, Benjamín Mahua,¹⁵ nos relató detalladamente sobre sus propias experiencias durante su niñez, cuando vivía con su tía, la famosa Wasamea. Benjamín contó que Wasamea poseía un libro que no solamente contenía diseños, sino también informaciones (no pudo proporcionar información sobre en qué forma habían sido escritas estas informaciones) sobre el movimiento del mundo, *nete mayatai*, término que según él se refiere a un movimiento cíclico temporal más que espacial. Explicó que Wasamea era una mujer muy sabia (*onan*) que tenía en su casa varios *santobo* (estatuas talladas) y era *simpi jonibo ináya* (tenía como aliados los temidos demonios *simpi*). Nos informó que ella y los vecinos de su comunidad celebraban eventos ceremoniales cerca del pueblo de Juancito, por ejemplo el *mochai*, adoración al sol. Posiblemente dentro de ese movimiento mesiánico que acompañaba a Wasamea (compárese Lathrap 1976; Roe 1988) junto a su arte muy apreciado, nació la idea de que las canciones y diseños pueden tener algo en común. Benjamín, sin embargo, negó esa idea desde un inicio.

Tenemos la impresión que el mito de los libros resulta de una reinterpretación acerca de libros y cuadernos (también cancioneros) usados por misioneros en todas las regiones y épocas. El mito más reciente de los “diseños cantables” parece ser simplemente una estrategia frente a ciertos antropólogos (probablemente desde la mitad del siglo XX) que insistían tanto en solucionar los enigmas de los “libros” y los diseños y que, por supuesto, encontraron respuestas. Así causaban una elaboración independiente de tales respuestas por individuos dentro de la población shipibo, algunos de ellos formándose como “expertos en asuntos antropológicos”; proceso en el cual han alcanzado un nivel profesional, como se observa claramente en la historia de doña Herlinda, o en nuestro propio anécdota.

Ahora vamos a analizar qué conexiones se pueden verificar entre los complejos de medicina, música y el arte de los *kené*.

4. Referencias en las canciones

Sin duda, los *kené* conllevan un alto significado intracultural, como marcador de identidad étnica, de diferenciación contra lo caótico en el entorno natural y de calidad o

15 Entrevista en Puerto Callao, 08.05.2004, archivado en el Phonogrammarchiv en Viena, D 5258.

belleza. Eso ya indicaban la mayoría de los estudiosos que han analizado el tema. En las canciones grabadas por los autores se encuentran cientos de referencias y menciones de *kené* o su manifestación elaborada en bordados, *kewé*. Mayormente aparecen en canciones relacionadas con la fiesta *ani xeati*, en canciones de amor o canciones de nostalgia. Esas referencias, sin embargo, llevan siempre los significados mencionados, más que todo del último, de calidad y belleza. Veamos como ejemplos unos fragmentos de letras cantadas por varios artistas:¹⁶

letras originales	traducción sintáctica	traducción semántica ¹⁷
<i>enra kené anike</i>	yo <i>kené</i> hecho	Yo elaboraba el diseño,
<i>en bariaxoni</i>	yo sol hacer	y lo regalé,
<i>nokon tawa kené</i>	mi cañabrava <i>kené</i>	mi obra de cañabrava, diseñada.

Autor: Abel Mori Valera, CN Patria Nueva; canción de amor (*bewá / merati nikamai*) (D 5200).

En la canción, el cantante cuenta que había elaborado un peine (véase Tessmann 1928: Tafel 17) de la cañabrava *tawa* (*Gynerium sp.*), que en su tejido central muestra *kené*. Al terminar ese trabajo, lo regaló a su novia para demostrar su inclinación hacia ella (que en compensación del peine le regalará una pulsera tejida *jonxe*).

En las canciones shipibo, como en muchas culturas amazónicas, los objetos usualmente no se mencionan directamente. En ese caso, el peine es llamado “cañabrava diseño”, metáfora entendible para toda la población con un mínimo de educación émica.

<i>shino takotianki</i>	mono retoño cuando	Cuando yo era señorita,
<i>ea nia riki</i>	yo parada ser	yo andaba así,
<i>pewekanbi raota</i>	espalda <i>kewé</i> adornada	adornada con diseños en la espalda.

Autora: Adelina Cairuna Fasabi, CN Nuevo Saposoa; canción de nostalgia (*bewá / takotianki iká*) (D 5186).

La señora Adelina, con esa canción, respondió justo a nuestra pregunta si podía cantar sobre los diseños (o “a los diseños”). La canción cuenta que ella, en su juventud era muy bella; ahora que su compañero le hace problemas en la relación, él debe acordarse

16 A pesar de que los fragmentos aparezcan como si estuvieran fuera de contexto, el espacio limitado no permite reproducir aquí las traducciones enteras, pero aparecerán pronto en un catálogo añadido en la tesis de doctorado de Brabec de Mori (s.a.b), posiblemente en 2010.

17 Las traducciones han sido elaboradas por estudiantes o profesores bilingües de las diferentes etnias, en el caso shipibo-konibo por el profesor Artemio Pacaya y la co-autora Mori, siempre usando las grabaciones incluyendo el discurso del mismo cantante, y en comunicación con el co-autor Brabec. Aquí se presentan los dos pasos de las traducciones para enfatizar el proceso y las metáforas: el primer paso denominamos “traducción sintáctica” por mostrar palabra por palabra incluyendo el orden pre- o sufijal de las gramáticas indígenas. El segundo paso, la “traducción semántica”, sintetiza el sentido con explicaciones de las metáforas.

y mirarla bien porque ella todavía es bella. Aquí encontramos una representación interesante porque los diseños indican belleza, y la señora de edad también se viste con diseños hermosos. Ella no canta sobre la belleza física de la mujer joven, pero sobre los bellos diseños (en su *rakoti*) que solía ponerse. Luego en la misma canción Adelina menciona a la anaconda *ronin*:

<i>ja ronin ayonax</i>	ese yacumama hacer de ahí	(Alguien) me hizo una anaconda,
<i>ronin ayontaanan</i>	yacumama hacer después	después de haberme hecho la anaconda,
<i>ea jan raota</i>	yo por ella adornada	yo, adornada por ella,
<i>jan raoyonaxki</i>	por ella adornada bien de ahí	adornada bien por ella,
<i>ea nia riki</i>	yo parada ser	yo andaba así.

En la poesía, el proceso de pintarse el cuerpo a menudo es llamado *ronin rakati*, “echar la anaconda (en la piel)”. Aquí Adelina expresa en forma poética que la misma anaconda –que ha sido puesta sobre ella– le hace estar hermosa.

Otro ejemplo acerca de pintura corpórea, cantado por un hombre:

<i>jawen kené neteman</i>	su <i>kené</i> luz	Sus diseños resplandecientes
<i>jawen wachomani</i>	su suave a hacer	se ven sobre su cuerpo suave,
<i>kené ayontaanan</i>	<i>kené</i> hecho bien después	después de haberse maquillado,
<i>ekibira mepini</i>	yo hacía mismo a enlazarse	se acostó conmigo.

Autor: Ursilio Cumapa Barbarán, CN Callería; canción de amor (*bewá / merati ninkamai*) (D 5223).

El cantante, enfatizando en la canción su propio atractivo para las mujeres (tema que no es muy común, pero coincide con la personalidad del individuo), se refiere a la pintura en el cuerpo (probablemente las pantorillas, lo ‘suave’) de una señorita que así adornada se acerca al cantante por su admirable atractividad. La palabra *mepini*, aquí usada como metáfora, ya indica que la abraza, “enlazando” las extremidades con las suyas.

<i>kewé ronin jinabi</i>	<i>kewé</i> anaconda cola misma	La cola diseñada de la anaconda,
<i>chono jina maweya</i>	golondrina cola muesca con	la cola concava de la golondrina,
<i>nokon yoran keyana</i>	mi cuerpo levantado	levanto sobre mi hombro.

Autor: Arnaldo Mahua Ochavano, CN Pahococha; danza de fiesta (*mashá / ani xeatitian iká*) (D 5239).

La maza (*wino*) de los hombres (véase Tessmann 1928: Tafel 59) es tallada de madera dura, tipo *wanin* (*Guilelna sp.*). La maza es un instrumento importante que se usa como arma y objeto de representación y prestigio en la fiesta. Aquí es comparada con la cola de la anaconda por los diseños, y con la de la golondrina por la forma física.

<i>inkan pei pekatan</i>	inka del hoja espalda hecho	Pasando las hojas blancas del inca,
<i>yoshin oka xeta</i>	demonio pájaro pico	con el pico del pájaro demonio,
<i>oka xeta xerebo</i>	pájaro pico punta	con la punta del pico del pájaro,
<i>meken rebon nichinxon</i>	mano punta levantar al	parándolo entre sus dedos,
<i>kené tsitsoanyonxon</i>	<i>kené</i> en curva hacer bien al	cubre (la página) con diseños curvos.

Autora: Antonia Ahuanari Medina, CN Pahococha; canción sobre la grabación (*shiro bewá / joi boaiki iká*) (D 5230).

En ese ejemplo, la señora Antonia canta sobre el cuaderno que Brabec usaba para sus apuntes durante la grabación, y que el que escribe cubre la página con diseños curvos, usando un bolígrafo (pico del pájaro *oka*) mientras pasa de vez en cuando por las páginas. Aquí se muestra la creatividad de la poesía Shipibo en comentar procesos “modernos” en un lenguaje “historizador”, como a menudo se hace en canciones diversas. Irónicamente, en otra parte de esa canción, Antonia usa la metáfora despectiva del pájaro *oka* (un pequeño pájaro negro, zool. n. id) para denominar a *noa*, “nosotros” desde su perspectiva, refiriéndose a sus paisanos, los Shipibo, subestimándose significativamente.

Esos ejemplos son suficientes para mostrar la conexión directa entre los textos de las canciones, la poesía, y los diseños. A pesar de que la lista se podría aumentar hasta cientos de fragmentos interesantes, no se encontrará una referencia como la siguiente: una canción inventada por Agustina Valera “para impresionar al *joxo joni* [hombre blanco]”, dado que eso es la canción completa:

<i>koros kenéki</i>	cruz <i>kené</i>	El diseño de la cruz,
<i>oa koros kenéki</i>	ese cruz <i>kené</i>	ese diseño de la cruz allí,
<i>koros menichimeya</i>	cruz habilidad palma con	tengo la habilidad en la palma de mi mano,
<i>nonra koros abokin</i>	nosotros cruz hacemos	nosotros seguimos haciendo la cruz,
<i>tsitson koros abokin</i>	punta de curva cruz hacemos	integrándola en un diseño curvo,
<i>mia meniyonbanon (2x)</i>	tu entregar bien voy	a ti, te lo entregaré.

Autora: Agustina Valera Rojas, CN San Francisco d.Y.; canción del diseño cruz (*bewá / koros kenéki iká*) (D 5137).

Agustina se refiere al tipo de diseño *koros kené*, según Raymond/DeBoer/Roe (1975) una de las formas, si no la forma más antigua en referencias arqueológicas, que se puede trazar hasta el estilo del nivel “Cumancaya” en Caimito (Roe 1995: 25). La canción cuenta en una manera aficionada que ella está cantando para entregar un diseño a aquél que la escuche.

Sin embargo, ni esa canción ni las demás que inventaba Alegría Valera (en ese mismo estilo), dan referencia ninguna a un “código” o patrón similar que señale que la estructura musical pueda tener que ver algo con el diseño mismo. Hablando de la música y excluyendo las letras, como recomienda Gebhart-Sayer, vemos que esa canción (fig. 3) es un *bewá*, como cientos del mismo género. Se nota que las dos secuencias

varían mucho entre sí y carecen de simetría exacta. La estructura melódica de esa canción no se considera de alta calidad en términos estéticos Shipibo. En comparación, no tiene más sino mucho menos concordancia en simetría o autosimilaridad que otras (comparar fig. 3 y fig. 4).¹⁸

Figura 3: Las dos secuencias de la canción *koros kenéki iká* por Agustina Valera Rojas

1: $\text{♩} = \text{♩}$. $\text{♩} = 47 > 73$ -A B C
 ~ko-ros ke-ne-ki, o - a ko-ros ke-ne-ki_____ ko-ros me-ni-chi-me-ya,

2: A B C C'
 non-ra ko-ros a-bo-kin_ tsi-tson ko-ros a-bo-kin_ mi-a me-ni-yon-ba-non, mi-a me-ni-yon-ba-non.

5. Diseños, canciones y visiones

<i>mato benxoaira</i>	ustedes curando	Para curar a vosotros
<i>benxoai bewaban</i>	curar a cantar voy	voy a cantar,
<i>ea bawa bewanon</i>	yo loro cantar voy	siendo loro, voy a cantar,
<i>banko ewa míriko</i>	<i>banco</i> inmenso médico	voy a animar al <i>banco</i> inmenso ¹⁹
<i>kano kanomakinra</i> (7x)	<i>kano kano</i> hacer hacerle	para que él haga el <i>kano</i> . ²⁰

18 Herlinda Agustín en ese sentido es más creativa: en sus “canciones de diseños” por lo menos se escuchan frases sobre la anaconda. Finalmente se llega a la misma conclusión citada anteriormente, porque de facto ella misma se contradice: la estructura musical de sus dos canciones sobre dos diseños muy diferentes es la misma (véase video del “Colectivo Aents”).

19 *Banko* (*banku*, *banco*, *bancu*) es un término que se refiere a un *médico* de alto poder (comparable al *meraya* Shipibo, pero Gilberto aquí conscientemente usa el término ajeno). La palabra proviene del “Loretano”-Kichwa/Kukama y es usada hoy en día mayoritariamente por la población mestiza.

20 *Kano* es uno de los términos más complejos en las canciones medicinales Shipibo. Denomina algo como “marco” en primer lugar; también se puede referir además de la medicina, a la armadura de la casa, al camino donde la corriente del río es más fuerte, y, de modo interesante aquí, a los marcos (rectilíneos) alrededor de *kené*. En ese sentido la palabra es mencionada en la mayoría de las obras sobre el arte shipibo (Roe 1982; Gebhart-Sayer 1986; Illius²1991, etc.), usualmente transcrita como *cano*. En el contexto medicinal se refiere al “camino, mundo, paisaje, atmósfera” en los cuales se puedan encontrar el cantante *médico*, su paciente, o sea quien sea. En nuestra opinión esto representa a la “perspectiva” que uno puede obtener y que a menudo cambia por el *médico* activo. Más sobre ese término y su relación con el “perspectivismo” (Viveiros de Castro 1997) se explica en Brabec de Mori (2007) y en su tesis en proceso de elaboración.

<i>maton yoratibi</i> (2x)	su cuerpo todos	A todos vuestros cuerpos
<i>nokon bewá kanoki</i>	mi canción <i>kano</i>	el <i>kano</i> de mis canciones
<i>kano kanoshamanri</i>	<i>kano kano</i> muy	el <i>kano</i> ultimo
<i>mato keweaira</i> (10x)	ustedes aplicar <i>kewé</i>	les va aplicando <i>kewé</i> .

Autor: Gilberto Mahua Ochavano, CN Paococha; canción medicinal (*mashá, pae kano kepeni*) (D 5582).

En las canciones medicinales (usualmente denominadas “chamánicas”, aunque no lo son) se escuchan a menudo referencias a los *kené*, o como aquí, a los *kewé*. En ese sentido damos la razón a Gebhart-Sayer con su teoría de la “terapia estética”. El proceso de curar a menudo lleva referencias a los diseños. Pero, al final, esas referencias no se distinguen mucho de los ejemplos anteriores: los *kené* funcionan como indicador de belleza, en este caso de salud, significativa cultural de alta prioridad. La estructura musical de las canciones medicinales del mismo autor no se altera en la forma –aún cuando sí en el texto– pese a que éste pueda o no estar relacionado con los diseños.

Afirmamos que la mayoría de los *médicos* shipibo se orientan al diagnosticar y al aplicar la protección *arkana*, o *paanati*, a diseños usualmente invisibles que se pueden denominar *yora kené* (término casi nunca usado por los mismos *médicos*, pero lo entienden y aceptan). Tournon (1991: 203) también observa eso, comparándolo con las hipótesis de Gebhart-Sayer. No obstante, no consideramos la idea de que esos diseños coincidan con la estructura musical, como propuso la misma autora. Ella por ejemplo declara (Gebhart-Sayer 1987: 151):

shama [... bedeutet u.a.] die Endvolute einer Musterfigur, in der sich die Kraft eines Musters befindet. In der gesungenen Realisierung eines Heilmusters entspricht diese Endvolute dem demonstrativen Aushauchen der letzten Verssilbe.²¹

De todas maneras, más en la literatura popular (Rätsch 1998: 702-715) que en la científica, a menudo se supone que los diseños tienen su origen en las visiones obtenidas por la ingestión de *ayawaska*. Argumentos a favor de esto constituyen algunas descripciones sobre las visiones en general. Sin embargo, en un estudio extenso sobre los temas de las visiones del *ayawaska*, Benny Shanon (2002) no menciona que diseños de la forma del arte shipibo aparezcan interculturalmente. Finalmente, queda la pregunta, ¿porqué poseen los Shipibo un típico estilo en sus diseños –que no se encuentra en otros pueblos vecinos– a pesar de que en todos ellos es común el uso del *ayawaska*? Los Kukama, Asháninka, Kichwa Naporuna, Siona, etc. inclusive los mestizos carecen de tales aplicaciones. Al parecer algunos diseños comparables tienen más antigüedad que el uso de *ayawaska* en la región, que según algunos autores (Gow 1994) no tiene

21 Traducción por Brabec: “shama [... además significa] la vuelta terminal de una figura de diseño, donde está su fuerza. En la realización cantada de un diseño curativo, esa vuelta terminal corresponde a la última sílaba del verso que se sopla poco a poco”. Sirvase comparar esto con su versión en castellano (Gebhart-Sayer 1986: 210).

más que 150-300 años en el valle del Ucayali.²² Defendemos la interpretación que los diseños en las visiones de los ayahuasqueros shipibo (*nishi xeamis*) reciben un rol importante porque el valor e importancia de los *kené* es muy grande dentro de la sociedad shipibo.

Otro consenso entre los Shipibo afirma que antiguamente los *médicos* eran los *meraya*, curanderos de alto poder que hoy día (presuntamente) ya no existen. La diferencia entre los *meraya* y los ayahuasqueros de ahora se manifiesta en su manera de trabajar: el *meraya*, por ejemplo, se retiraba dentro de su mosquitero y fumaba su pipa *shinítapon* o bebía tabaco en forma de zumo. De ahí, se convirtió físicamente en un ser espiritual por medio del tabaco y de las canciones. Cuando alguien curioso levantó el mosquitero no se encontró nadie adentro a pesar de que se escuchaba la voz del cantante. Para lograr eso el *meraya* no tomaba *ayawaska*.²³

Seguimos con un ejemplo: la canción mágica (o “medicinal”) de un *meraya* que sirve para hacer caer las semillas o perlas llamadas *moro*, que se usan en la artesanía. Como efecto de esa canción, las semillas caerán como lluvia, dentro de una casa. El cantante reproduce una canción que había escuchado de su tío finado, que era *meraya*, probablemente cerca al entorno de Wasamea. Un fragmento:

<i>manetai kanpana</i>	ritmizando campana	La campana mantiene el ritmo,
riros <i>jakon sháati</i>	reloj bueno sonar ‘tic-tic-tic’	y sonando como el reloj precioso,
<i>mocha joi nakewe</i>	<i>mocha</i> palabra adentro <i>kewé</i>	con la palabra <i>mocha</i> diseñada adentro
<i>inin naonyomeya</i>	aroma iluminado adentro	que en su interior está llena de fragancia,
<i>maanira beai</i>	descendiendo vienen	(las semillas) vienen bajando.

Autor: Pascual Mahua Ochavano, CN Pahococha; canción mágica (*bewá / moro pakemai*) (D 5233).

Lo más asombroso en la canción es la facilidad del cantante, el *ex-médico* Pascual, en aplicar los términos de sinestesia y de transformación, difícil de traducir. Menciona la palabra poderosa o pura, *mocha*,²⁴ que está diseñada en su interior, y además la llena, como iluminada, con ricos aromas. Se reconoce que éstas son las calidades de la misma “palabra cantada”, de la canción. Además se debe entender que las semillas que

22 La etnohistoria del uso de *ayawaska* en la selva peruana meridional se trata en detalle en Brabec de Mori (s.a.a), combinando métodos históricos, etnolingüísticos e etnomusicológicos.

23 El tema del *meraya* es ampliamente tratado en la mayoría de la literatura, véase Illius (1991); Cárdenas Timoteo (1989: 175-180); Tournon (2002: 344-350); entre otros.

24 *Mocha* es otro término con alto significado en la percepción estética Shipibo: se refiere por un lado a una culminación estética, por otro lado al poder de la palabra cantada, a la calidad transformativa de una canción mágica en especial. Se dice que en antiguos rituales para “curar al sol/luna muriendo” durante eclipses (*bari/oxe mawatai*) se cantaban canciones *mocha*. Lamentablemente no hay ninguna referencia histórica a rituales de eclipse, aparte del relato de nuestro informante Benjamín Mahua, hermano del cantante, con referencia a Wasamea. Tratamos ese termino mas ámpliamente en otro lugar (Brabec de Mori 2009: 120). Brabec analizará esa canción entera en su tesis de doctorado.

caen son idénticas con entidades espirituales, los *moro jonibo*, que así mismo descienden de arriba.

Aquí encontramos una conexión más esotérica. Pascual al cantar produce un poder mágico, el que a su vez, siendo en esencia una manifestación de identidad étnica, lleva dentro de su sinestesia²⁵ como un marcador de calidad los diseños *kewé*. Reafirmamos la importancia de la sinestesia, la combinación de calidades siempre presentes dentro de la estética shipibo: buenos diseños, fragancias, luz (limpieza), orden y simetría.

Los *kené* o *kewé* en las canciones medicinales siempre se mencionan cuando se indica una transformación hacia un estado culturalmente más valorizado (como un enfermo que está sanando, mejorar la belleza, curar a un mal pescador para que sea exitoso, o salir de un *kano* que es *onsá*, peligroso, por ataques de otros *médicos* o demonios *yoshin*, etc.). En esas ocasiones, los diseños indican simplemente lo mismo como siempre: belleza, identidad cultural, orden para diferenciar el estado más valorizado obtenido por la curación del estado anterior que es considerado malo, salvaje o peligroso; pero tampoco llevan connotaciones con la estructura musical.

6. El *meraya* que enseña diseños cantando

Se dice, también a menudo en la literatura citada arriba, que el *meraya*, al pedido de artistas, pudo cantar ciertas canciones para encontrar patrones de diseños en sus viajes espirituales. De ahí, por ejemplo, estando dentro de su mosquitero, él dibujó los diseños en pedazos de corteza y luego los entregó a unas mujeres que esperaban. Ese relato a veces se mezcla con el mito de los “libros” – diciendo, que el *meraya* enseñó diseños que él tenía guardado dentro de su libro. La tarea de la mujer, según eso, ha sido simplemente reproducir lo que recibió del *médico* (Gebhart-Sayer 1987: 270, 276).

La experiencia cotidiana lo contradice gravemente: las mismas artistas shipibo casi en voz única, hasta las más ancianas, enuncian que ellas elaboran diseños que salían de sus propias ideas y que no tienen “significado”. Los autores pasaban años preguntando cuidadosamente a decenas de artistas sobre tales significados, quizá escondidos u olvidados, y obtuvieron siempre la misma respuesta: “el diseño salió de mi propia idea”. Finalmente, encontramos con Pascual al único cantante en nuestro corpus que conoce una canción que el *meraya* cantaba para enseñar los diseños. Para aclarar ese enigma, analizaremos la canción entera:

25 “Sinestesia” ha sido un término usado ampliamente por Gebhart-Sayer, pero ella lo utiliza con percepciones que son descritos con términos de otros sentidos (metáforas), mientras “sinestesia” exactamente denomina fenómenos percibidos por sentidos fuera de lo común (escuchar colores, oler sonidos, ver fragancias), como en los términos de la canción presentada.

1	<i>neskáranike</i>	-	-
2	<i>neskáneskaranike</i>	así así era	De esta forma cantaban
3	<i>inin kewenibora</i>	aroma diseñados	los que diseñaron con fragancia,
4	<i>ronin pino tsoawa</i>	yacumama picaflor pájaro	como anaconda-colibrí hermoso.
5	<i>iki itaananra</i>	ser ser después	Diciendo así,
6	<i>rama mato ixonban</i>	ahora ustedes hacer voy	ahora cantaré para vosotros.
7	<i>mato ixonban</i>	-	-
8	<i>rama mato ixonban (2x)</i>	ahora ustedes hacer voy	Ahora cantaré a vosotros,
9	<i>nokon kaibobo</i>	mis familias	mis familiares.
10	<i>enra mato bexonke</i>	yo ustedes traído para	Para vosotros he traído una
11	<i>ronin kené maiti</i>	yacumama <i>kené</i> corona	corona de diseños de la anaconda.
12	<i>narakameya</i>	-	-
13	<i>koros narakameya</i>	cruz al medio echado con	En su centro una cruz, encajada
14	<i>ronin kaxo kené</i>	yacumama columna <i>kené</i>	en el lomo de la anaconda.
15	<i>kené bikontishaman</i>	<i>kené</i> recibir correcto muy	Lindo para aprender,
16	<i>enra bekantoshike</i>	yo tendido al toque	tendí rápidamente (esa muestra)
17	<i>kewé jakon keweni</i>	<i>kewé</i> bueno diseñado	con diseños elaborados hermosos.
18	<i>mato bexonke</i>	-	-
19	<i>enra mato bexonke</i>	yo ustedes traído para	Para vosotros he traído una
20	<i>ronin kené maiti</i>	yacumama <i>kené</i> corona	corona con diseños de la anaconda.
21	<i>kené bikontishaman</i>	<i>kené</i> recibir correcto muy	Recibiendo a ese conocimiento
22	<i>maton shinamanbiki</i>	su pensamiento mismo	por vuestras propias inspiraciones,
23	<i>kenéboki pikoti</i>	<i>kené</i> (plural) salir	podréis inventar diseños.
24	<i>pikokainkin</i>	-	-
25	<i>pikopikokainkin</i>	sacar sacar ir	Así seguiréis descubriendo
26	<i>maton kené onanti</i>	su <i>kené</i> saber	a vuestro conocimiento de diseños,
27	<i>mimoría onanti</i>	memoria saber	y como memorizarlos.
28	<i>iki itaananra</i>	ser ser después	Diciendo así,
29	<i>enra kené bekeri</i>	yo <i>kené</i> traído	que yo traje los diseños,
30	<i>kené bexonke</i>	<i>kené</i> traído para	los he traído,
31	<i>ronin kaxo kené</i>	yacumama columna <i>kené</i>	la misma columna de la anaconda
32	<i>enra bekantoshike (4x)</i>	yo tendido al toque	he tendido rápidamente.

Autor: Pascual Mahua Ochavano, CN Pahococha; canción mágica (*bewá / kené betiki iká*) (D 5237).

6.1 Notas acerca de la traducción y sentido literal

línea 1: en los géneros musicales *bewá* y *shiro bewá*, en la línea introductoria de la secuencia, el primer pulso (una o dos sílabas) es omitido, así, siguiendo una estructura en cuatro tiempos, la sílaba acentuada siempre cae en el segundo pulso de cada frase siguiente (fig. 4). Usualmente, la primera frase es la misma que la si-

guiente (salvo línea 30), faltando las primeras sílabas. Por eso, solamente se traduce completamente la segunda línea.

línea 3: referencia a la sinestesia estética, manifestándose p.ej. en una vestimenta perfumada con la fragancia *mapichi*.

línea 4: *ronin* (anaconda) *pino* (colibrí) *tsoawa* (pájaro zool. n.id.): el cantante se refiere a él mismo; el *ronin pino* es metáfora para un *médico* muy recomendado en la sociedad, y *tsoawa* un pajarito de lindos colores, usualmente usado como adjetivo “hermoso” en varias canciones shipibo.

líneas 10-11: Aquí Pascual menciona la famosa “corona de la inspiración”, que Gebhart-Sayer (1987: 275) interpreta como un “premio” que el “chamán” otorga, “coronando a artistas extraordinarias”. Pascual dice que trajo una corona que representa el cuerpo de la anaconda físicamente, descrita más detalladamente en líneas 12-14. En el contexto de esa canción, sin embargo, la corona pertenece al mismo cantante.

líneas 15-17: la primera secuencia clave: aquí sí, el cantante muestra algo, expresándolo en la secuencia poéticamente muy notable *bikontishaman – bekantoshike*: ha tendido una muestra bien elaborada (17), milagrosamente al instante (16), para que se puedan aprender los diseños en forma correcta (15). Teniendo en cuenta la última secuencia (30-32), la misma corona sirve como muestra.

líneas 21-27: el “corazón” de la canción: aquí el cantante explica que lo que él muestra sirve para que su auditorio pueda imaginar diseños según su propia fuerza mental, *shinan*. 22-23 indica literalmente: “vuestro *shinan* hace salir a *kené*”. 25-27 corresponden, que la habilidad de conocer o saber *onanti*, “hace salir” *kené*, y que los oyentes mismos lo puedan memorizar; también indica con el préstamo “mimoria”, que la memorización es una habilidad de *onanti*, igual como la habilidad de “sacar *kené* por su *shinan*”.

líneas 28-32: aquí Pascual da un resumen de la canción, de lo que ha hecho, indicando que mostró los diseños de la misma corona (*ronin kaxo kené* no menciona la corona, pero es una metáfora: *kaxo* es el lomo y se refiere a la forma de la corona puesta, la curva circulando la cabeza, una “vuelta” del cuerpo de la serpiente que constituye el fondo en cual aparecen los diseños elaborados). Al final repite cuatro veces, que él ha hecho aparecer (la corona) instantáneamente.

6.2 Análisis

La canción con su traducción y comentario tiene una fuerza declaratoria a la cual no se necesita añadir mucho. Sólo nos parece importante señalar que el cantante no menciona ni directamente ni en metáfora algún libro (*kirika* del Quechua, o *libro/riboro* del castellano), alguna cinta (*paoti*, o igualmente común *sinta* del castellano), o tela (*rakoti*, o hasta *siribita*, del castellano “servilleta”) que podría ser doblada como leporello, como fue indicado por varios autores. Se nota (como también comentaba el can-

tante durante el proceso de traducción junto con Mori) que la corona es lo que se muestra, y que pertenece a él, y no se entrega. No es un premio. Como parafernalia espiritual, la corona tiene el poder de transmitir la habilidad de inventar diseños desde la madre, la anaconda (que aparece como “el cuerpo” de la corona), al auditorio, a través del cantante que se define como anaconda-colibrí-*tsoawa*.

En esencia, el *meraya* no entrega patrones a mujeres, que de ahí lo reproducen, pero transmite la habilidad de inventar diseños por su propia imaginación. Ahora sí se entiende porque las señoras artistas insisten que ellas mismas inventan los diseños. Además se nota que Pascual no indica que su auditorio este constituido por mujeres. Pascual se dirige al auditorio como “mis familiares” y con el pronombre *mato*, “vosotros/as”.²⁶

La canción de Pascual en su función curativa coincide con varias canciones medicinales que sirven para mejorar habilidades, por ejemplo *mechati* para mejorar el éxito de los muchachos en la caza y pesca, *metsati*, canciones para mejorar la apariencia de una persona para aumentar la suerte con el sexo opuesto, o *rayati* para mejorar el ánimo para trabajar. El tema de curar habilidades es muy común entre los Shipibo. Mayormente se aplican plantas específicas con dietas correspondientes que son aplicadas por los “pacientes” mismos o cualquier par que conozca las modalidades. A menudo, sin embargo, los *médicos* son consultados para asegurar el éxito de esos tratamientos, especialmente en asuntos amorosos.

7. Estructuras correspondientes

Una comparación superficial revela que ciertas melodías formales coinciden efectivamente, como en el caso de la división de la canción en subsecciones de ritmo e intensidad alterada que corresponden, como señalara un informante, a la división de los diseños curativos en dos o más subcampos (*shate*) de diferentes motivos (Gebhart-Sayer 1986: 210).

Theodore Lucas elaboró su tesis de doctorado sobre la música shipibo en su escritorio sin conocer la selva. Una sola frase es citada frecuentemente (Lucas 1970: 118): “Finally, both Shipibo music and painting styles demonstrate a preference on the part of the Shipibo for structural symmetry.”

El mismo *bewá* de Pascual constituye un ejemplo perfecto para analizar la estética shipibo en cuestión de las canciones: hay categorías estéticas nativas (Brabec de Mori 2009: 120), como *wirish* (voz falseta), *manei* (mantener el ritmo), *mepini* (“enlazar”, integrar correctamente las palabras en las melodías), *makei* (“hacer sonar” la voz y la pronunciación correcta) y *onanti* (“saber” los significados de metáforas y usarlas correctamente), que todas son representadas impresionantemente en esa canción, en las

26 Estamos concientes sobre el riesgo de enunciar teorías que influyen etnias enteras y literatura amplia a base de un solo ejemplo, pero cabe mencionar que los autores citados no ilustraban sus argumentos con ni siquiera una canción en letras o en transcripción musical.

palabras, en la estructura musical y en el sonido, que lamentablemente no se puede reproducir en un formato escrito. La canción siempre ha sido valorizada como excelente por cualquier Shipibo que la escuchó.

Presentamos una transcripción musical de la primera secuencia (fig. 4). La estructura depictada se repite exactamente seis veces en el transcurso de la canción. Dentro de la secuencia se observan los elementos constituyentes del género *bewá*, siendo los tonos prolongados al final de la segunda frase y al final de la secuencia; además la caída al mas grave durante las partes B y C, así un descenso melódico durante la secuencia entera. Típicamente, en muchos casos de *bewá*, las partes B y/o C repiten la estructura melódica de la “exposición” A, transpuestos a un intervalo más grave (parte B baja una cuarta relativa a A, parte C una octava).

Figura 4: Primera secuencia de la canción *kené betiki iká* por Pascual Mahua Ochavano

$\text{♩} = 67 > 90$ **F**

A

B

C

~nes - ka - ra - ni - ke___ nes - ka - nes - ka - ra - ni - ke, i - nin ke - we - ni - bo - ra___

ro - nin - pi - no tso - a - wa___ i - ki i - ta - an - an - ra___ ra - ma - ma - to i - xon - ban.

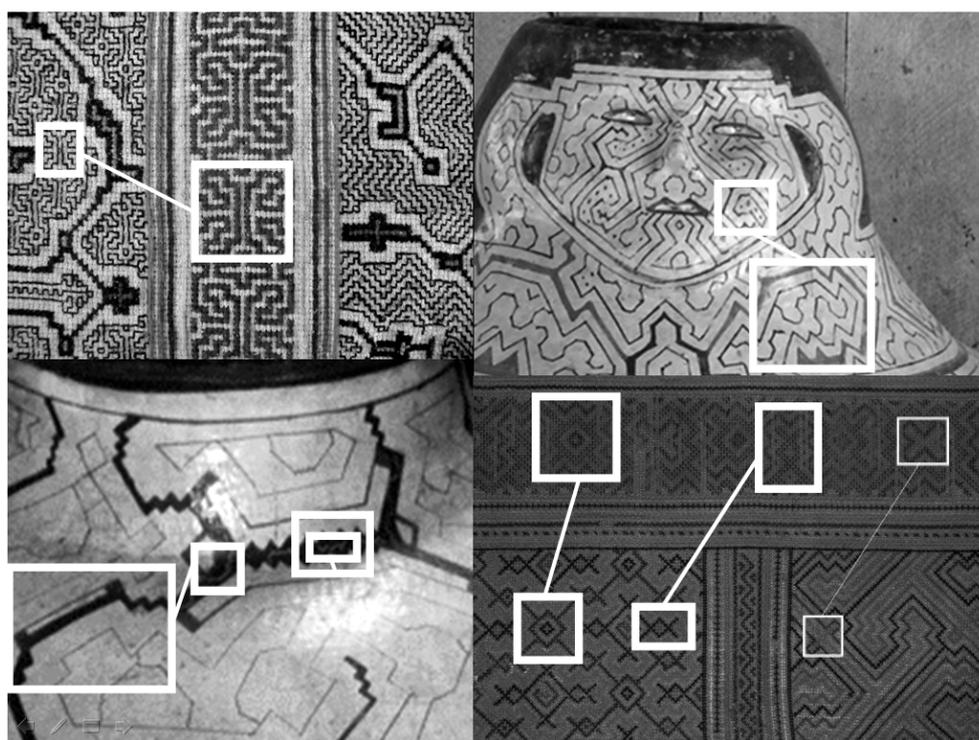
Figura 5: Primera secuencia de la canción *kené betiki iká* por Pascual Mahua Ochavano, con tres diferentes indicaciones de repeticiones autosimilares



Analizando la estructura (fig. 5), encontramos unos aspectos de autosimilitud dentro de la línea melódica y rítmica. En el primer sistema hemos marcado tres procesos que muestran similitud entre sí. Los tres procesos coinciden con las partes A, B y C, cada uno representando dos frases de las letras. En el proceso correspondiente a C, vemos que las primeras cuatro notas son diferentes, aparecen más grave que en los primeros dos procesos, reflejando el motivo. En el segundo sistema marcamos la parte A y la secuencia entera para mostrar la coincidencia en la línea melódica: La parte A aparece como una miniatura de la secuencia entera. Aquí, las notas ligadas dentro de la parte A funcionan como la nota prolongada en el final de la parte A dentro de la secuencia entera. En el tercer sistema hemos marcado el proceso de la caída melódica, que aparece en la parte A (baja-sube-baja) y en una forma más extensa entre B y C (baja-subebaja; baja-subebaja; SUBE-baja; baja). Ese último proceso aparece más saliente que los procesos en el primer sistema, debido al cambio de las cuatro notas en parte C, como mencionamos anteriormente. Cambiando esas notas, se completa el proceso de la caída melódica, sacrificando la similitud exacta entre las partes A, B y C como indicado en el primer sistema. Elegantemente, ese sacrificio resulta en la reflexión del motivo melódico.

Aquí no disponemos de espacio para analizar las estructuras melódicas y rítmicas en forma más detallada. Lo que deseamos mostrar es que un análisis de estructuras visuales en el arte de los *kené* y *kewé* resulta en observaciones aparentemente similares.

Figura 6: Ejemplos de diseños con indicaciones de repeticiones autosimilares (izq.ar.: *chitonti*, producido en CN Caimito, 2005, en posesión de Pierre Urban; der.ar.: *chomo ainbo*, producido en CN Túpac Amaru, prob. 1995, en posesión de la comunidad; izq.ab.: *chomo*, procedencia desconocida, prob. 1950, Museo de la Cultura Peruana, Lima; der.ab.: *chitonti*, producido en CN Caimito, prob. 1990, Sammlung Ethnomedizin, Wien)



Fotografías: Brabec de Mori (2002-2005).

En diseños de alta calidad (fig. 6), se nota que ciertos motivos y procesos de autosimilitud se extienden sobre la obra entera, muchas veces en diferentes escalas (que sugieren comparación con las figuras matemáticas conocidas como “fractales”), reflejados o volteados por 90° o 180° . En detalle, también aparecen procesos donde la similitud es sacrificada a favor de otros procesos más salientes, como se observa en la pieza reproducida en la derecha abajo de fig. 6: la cruz (“X”) siempre es transformada según el contexto local dentro de los respectivos sub-campos.²⁷

²⁷ Esa pieza se analiza más profundamente en Brabec de Mori/Mori Silvano de Brabec (2009: 19-20), donde también es depictada completamente.

A primera vista, estas observaciones parecen sensoriales acerca de correspondencias estructurales entre música y arte, como lo encontró Gebhart-Sayer en su “comparación superficial”: Se nota que esos procesos de autosimilitud aparecen con semejanza sorprendente en ambos diseños de calidad *sanken* (fig. 6) y en las líneas melódicas (fig. 5). Sin embargo, sería una especulación sin base alguna, decir que “la canción produce diseños” o viceversa, o encontrar algún “código” de diseños dentro de la canción o viceversa. Añadiendo a la “comparación superficial” una comparación más profunda e intercultural, llegamos a la conclusión que una semejanza estructural entre música y arte (pintura, artesanía, arquitectura, y en culturas literarias también literatura) es muy común en las varias culturas porque resultan de ideas filosóficas integradas dentro de una cultura, especialmente de ideas estéticas. Por ejemplo, en la época gótica hasta el barroco en Europa, muchas catedrales han sido construidas a base de relaciones numéricas en correspondencia con proporciones cósmicas, a veces igualmente dando lugar a especulaciones esotéricas (Charpentier 1972). Esas proporciones cósmicas también han sido integradas en las teorías de música contemporáneas, culminando en las “armonías del mundo” (*harmonices mundi*) de Johannes Kepler ([1619] 1940). Muchas obras litúrgicas han sido compuestas a base de tales relaciones numéricas o de concordancias matemáticas y astronómicas (Eggebrecht 1991: 77-81). Un ejemplo simple: la división entre dos (o dos tiempos en el ritmo) se entendía como representación secular, mientras la división entre tres representaba lo celestial – en la arquitectura como en la música, la pintura, la poesía, etc.

Sería en todo caso más que provocativo declarar que los coros medievales “cantaban a la catedral”, o que los constructores de la catedral probablemente cantaban motetas para poder construir a la iglesia en simetría. Tampoco se encuentra un “código musical” en la catedral – nadie, nos parece, pueda cantar una cierta pieza musical, mirando a una catedral y “entonizando” a su estructura de construcción.

Asimismo, en el arte shipibo, las ideas estéticas de simetría, orden, limpieza y exactitud (compárese esas categorías estéticas acerca de *kené* con otras categorías intraculturales, por ejemplo acerca de canciones o acerca de la vida diaria, de la organización de un pueblo, etc.) resultan en semejanzas estructurales entre diseños y música, pero no porque son codificados, sino porque la filosofía trasciende la producción artista, igual como en otras culturas del mundo humano.

8. Conclusiones

Así se cierra el círculo: las artistas, que dicen que el diseño simplemente salió de sus ideas, no están imitando algo que antiguamente llevaba un significado que se había perdido en generaciones anteriores. Les atribuimos mucha más responsabilidad a las artistas si aceptamos que ellas de verdad producen un arte por ser arte.

En ese artículo primero se relataron unas manifestaciones del mito “diseños cantados y curativos” en la literatura y en la experiencia de los autores, una construcción

que en esa manifestación fácilmente falsificamos. De ahí abarcamos en un breve resumen de la historia, ambos desde la perspectiva indígena como europea, proponiendo, que el predominio femenino en el arte shipibo se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XX; y además que los mitos de “libros” y “diseños cantados” probablemente resultan de la búsqueda de respuestas a preguntas de etnólogos.

Revisamos también las referencias a diseños en la poesía cantada de la tradición oral shipibo en una serie de ejemplos. Lo primero que concluimos es que abundan tales referencias en un sentido de identidad étnica y como indicadores de belleza entre otros elementos estéticos.

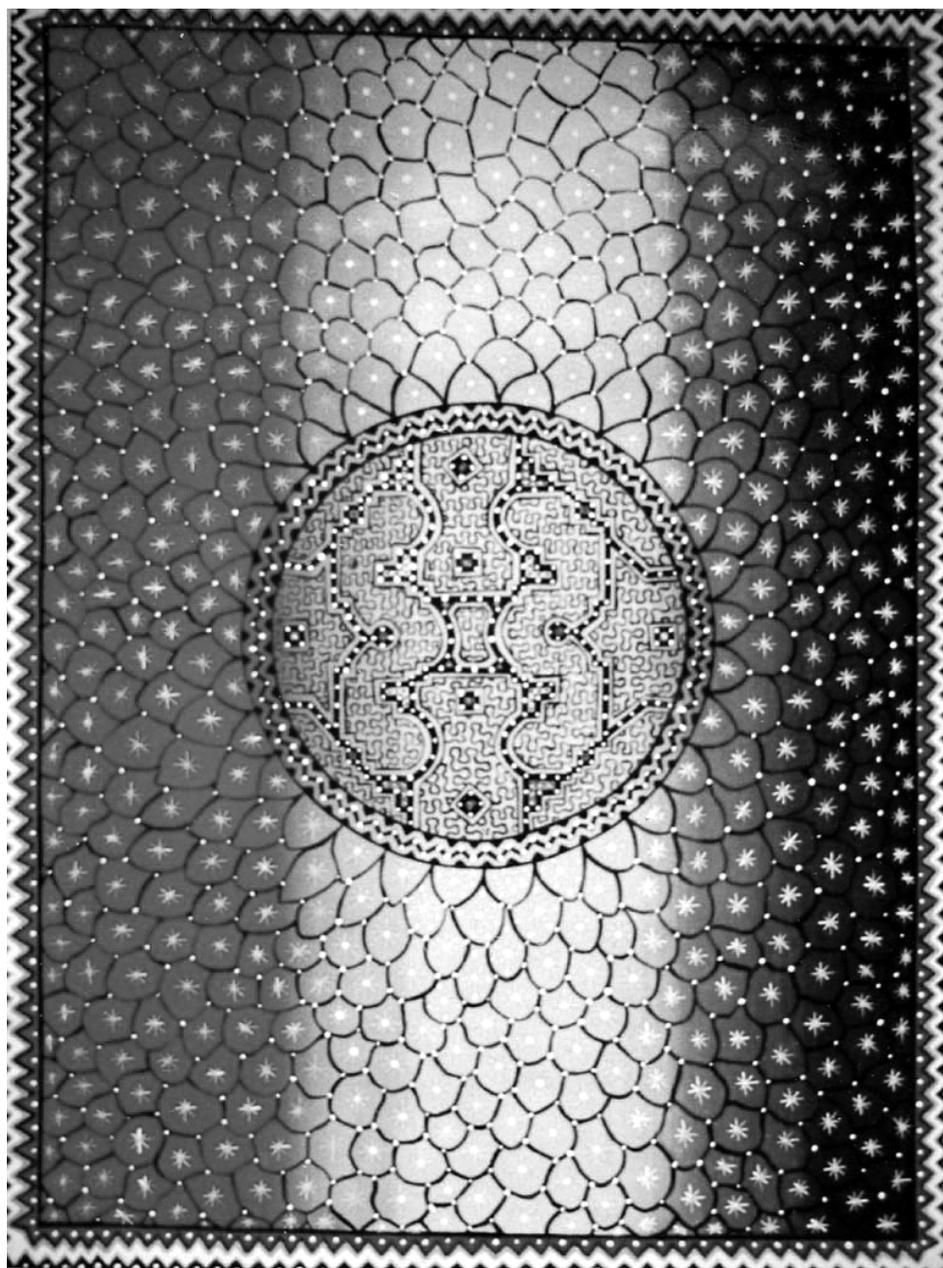
Más complicado se presenta la relación entre los diseños, cantos medicinales y las visiones obtenidas por el uso del alucinógeno *ayawaska*. De nuevo encontramos conexiones entre música y arte como indicadores de ciertas calidades étnicas o estéticas. Concluimos que probablemente el uso del *ayawaska* es más reciente que la producción de diseños, y que las visiones se orientan en la predeterminación intracultural en vez de viceversa. Sin embargo, el arte “moderno” shipibo lleva referencias diversas, también ópticas, a las visiones del *ayawaska*, más que todo por razones económicas, en la venta a turistas (por ejemplo el cuadro “Visión de ayahuasca” por Alberto Sánchez, fig. 7). La construcción de un “arte curativo” para el mercado artesanal shipibo es un hecho que se puede observar hoy día: en el arte shipibo contemporáneo, una conexión entre los diseños y visiones de *ayawaska* es real. Sin embargo, esa conexión conscientemente ha sido construida en tiempos recientes, más o menos durante las últimas tres décadas, con el fin de mejorar la posición en el mercado (Brabec de Mori/Mori Silvano de Brabec 2009).

Relatos sobre los maestros *médicos* legendarios, los *meraya* que producen diseños a través de su trabajo espiritual, que de ahí sean imitados y reproducidos por mujeres artistas, constituyen el argumento final del artículo.

Entre los 133 cantantes shipibo entrevistados, sólo uno conocía una canción para “evocar diseños”. Esa canción entera analizamos para concluir que la tarea del *meraya* era “curar” a su auditorio (mujeres u hombres) para aumentar su habilidad de inventar diseños por sus propias ideas, hecho común en el mundo shipibo, donde se “curan” casi todos defectos o problemas sociales de esa manera. Analizando la estructura musical de esa canción y estructuras visuales en unas piezas de arte, demostramos correspondencias entre estructura musical y estructura visual, pero lo explicamos como manifestación de la filosofía estética shipibo, por no hallar “códigos” que podrían sobresalir de la correspondencia estética muy común en el mundo humano.

Al final, hoy en día, el estilo visual shipibo-konibo se aplica en varias formas, también “modernas”. De todas maneras, cuadros como la “Visión de ayahuasca” (fig. 7) o las presentaciones de Herlinda (fig. 1), presentan simbolismos que no son constitutivos del estilo, sino que resultan de interpretaciones individuales.

**Figura 7: Alberto Sánchez: “Visión de ayahuasca”,
pintura en óleo sobre lienzo, 2003**



Fotografía: Brabec de Mori (2003).

Esas manifestaciones “modernas” por supuesto tienen legitimación: por un lado, parecen como una respuesta a las preguntas repetidas de antropólogos buscando un “sentido” del arte; por otro lado, recién comprobamos que las artistas shipibo pueden y deben tener y realizar sus propias ideas. Así, la idea de la señora Herlinda o del señor Alberto son “verdades”, en el sentido que ellos la representan como artistas individuales. Asimismo, la orientación general al mercado artesanal representa su propia “verdad”. Sin embargo, se debe diferenciar ésta estrictamente de una “tradición del pueblo shipibo-konibo”.

Por eso, lo que presentó la señora Herlinda con Barrett Martin ante los estudiosos en Estados Unidos es simplemente falso, porque definitivamente fingen representar la tradición de su pueblo, humillando con ello a sus paisanos: En la película (Stevens 2005) y los textos que la acompañan se dice que los Shipibo que no conocen las “Woven [Healing] Songs” son ignorantes a su tradición y ya han perdido su identidad étnica. Dado que co-autora Mori es Shipibo que no “sabe cantar diseños”, nos sentimos obligados a rechazar consecuentemente tales acusaciones.

Lo “tradicional” en el arte shipibo es el estilo, como sistema de estructuración estética del fenómeno visual o acústico. Lo “tradicional” no incluye interpretación alguna de procedencia, contenido, simbolismo o significado de los *kené* o de las canciones. Justo en el campo de arte y música, entre los Shipibo-Konibo se busca en vano a algo homogéneo en cuestiones de interpretación, lo individual siempre disfrutando de una libertad máxima dentro de los marcos estilísticos.

Referencias

Audio, video y páginas web

Martin, Barrett H. y Shipibo Shamans (2006): *Woven Songs of the Amazon. Healing Icaros of the Shipibo Shamans*. CD audio. Fast Horse Recordings.

Stevens, Anne (2005): *Woven Songs of the Amazon*. DVD. Green Spider Films.

[Recursos electrónicos sobre la película de Stevens y el CD de Martin se encuentran en el Internet:

- a) <<http://www.greenspiderfilms.com/products.html>> [16.11.2008]; un *trailer* más extenso se ve en <<http://one.revver.com/watch/310087/flv/affiliate/96978>> (24.08.2008).
- b) Página web del “Colectivo Aents”: <<http://colectivoaents.blogspot.com/>> (20.11.2008). El video mencionado se encuentra dentro de la sección “Shipibo”.
- c) Anuncio de Agustín y Martin en la University of New México (2005): <<http://www.unm.edu/~market/cgi-bin/archives/000825.html>> (20.11.2008).
- d) Una presentación de Herlinda y Enrique en la televisión: <<http://es.youtube.com/watch?v=Vc23V819Btk>> (20.11.2008).

Bibliografía

- Belaunde, Luisa Elvira (2005): *El recuerdo de luna: Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM.
- Bertrand-Rousseau, Pierrette (1984): “De como los Shipibo y otras tribus aprendieron a hacer los dibujos (típicos) y a adornarse (jascáshon shipibobon y huetsa inábon queneati, raomequeti onáncani)”. En: *Amazonía Peruana* (Lima), 5.9: 79-85.
- Brabec de Mori, Bernd (2007): “The Inka’s Song Emanates from my Tongue: Composition vs. Oral Tradition in Western Amazonian Curing Songs”. MS. Ponencia presentada en la *39th World Conference of the International Council on Traditional Music* (Viena, Austria, 4-11 julio 2007). Ms. no publicado.
- (2009): “Words Can Doom. Songs May Heal: Ethnomusicological and Indigenous Explanations of Song-Induced Transformative Processes in Western Amazonia”. En: *Curare* (Berlin), 32.1-2: 109-130.
- (s.a.a): “Tracing Hallucinations. Contributing to a Critical Ethnohistory of Ayahuasca Usage in the Peruvian Amazon”. En: Jungaberle, Henrik/Labate, Beatriz Caiuby (eds.): *The Globalization of the Uses of Ayahuasca*. Göttingen/Bern/Wien/Oxford: Hogrefe. En preparación.
- (s.a.b): *Die Lieder der Richtigen Menschen. Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung und ihrer Musik im Ucayali-Tal, Westamazonien* (Arbeitstitel). Tesis de doctorado. Wien [Viena]: Universität Wien. En preparación.
- Brabec de Mori, Bernd/Mori Silvano de Brabec, Laida (2009): “Shipibo-Konibo Art and Healing Concepts. A Critical View on the ‘Aesthetic Therapy’”. En: *Viennese Ethnomedicine Newsletter*, 11.2-3: 18-26.
- Cárdenas Timoteo, Clara (1989): *Los Unaya y su mundo. Aproximación al sistema médico de los Shipibo-Conibo del Río Ucayali*. Indigenismo y Realidad, 1. Lima: CAAAP.
- Charpentier, Louis (1972): *Die Geheimnisse der Kathedrale von Chartres*. Köln: Gaia.
- Engbrecht, Hans Heinrich (1991): *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München/Zürich: Piper.
- Gebhart-Sayer, Angelika (1986): “Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo”. En: *América Indígena* (México), 46.1: 189-218.
- (1987): *Die Spitze des Bewußtseins. Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*. Münchener Beiträge zur Amerikanistik. Hohenschäftlarn: Klaus Renner.
- Gow, Peter (1994): “River People: Shamanism and History in Western Amazonia”. En: Thomas, Nicholas/Humphrey, Caroline (eds.): *Shamanism, History and the State*. Ann Arbor: University of Michigan, pp. 90-113.
- Illius, Bruno ([1987]²1991): *Ani Shinan. Schamanismus bei den Shipibo-Conibo (Ost-Peru)*. Ethnologische Studien, 12. Münster: Lit.
- (1994): “La Gran Boa: Arte y cosmología de los Shipibo-Conibo”. En: *Amazonía Peruana* (Lima), 12.24, pp. 185-212.
- Kepler, Johannes ([1619] 1940): *Harmonice Mundi [‘Harmonices Mundi libri V’]*. Caspar, Max (ed.): [Kepler, Johannes:] *Gesammelte Werke*, vol. 6. München: C. H. Beck.
- Lathrap, Donald W. (1970): *The Upper Amazon. Ancient Peoples and Places*, 70. London: Thames and Hudson.

- (1976): “Shipibo Tourist Art”. En: Graburn, Nelson H. (ed.): *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press, pp. 197-207.
- Lathrap, Donald W./Gebhart-Sayer, Angelika/Mester, Ann M. (1985): “The Roots of Shipibo Art Style: Three Waves on Imiriacochoa or There Were ‘Incas’ Before the Incas”. En: *Journal of Latin American Lore* (Los Angeles), 11.1: 31-119.
- Lucas, Theodore (1970): *The Musical Style of the Shipibo Indians of the Upper Amazon*. Tesis de doctorado/Ph D dissertation, University of Illinois, Urbana (Ill.).
- Martin, Barrett H. (2005): “Woven Songs of the Amazon (Icaros and Weavings of the Shipibo Shamans)”. Ponencia presentada en la 50th Annual Conference of the Society for Ethnomusicology (Atlanta, EEUU, 16-20 de noviembre 2005). Publicación electrónica: <<http://www.museumtextiles.com/wovensongs.pdf>> (12.01.2009).
- MINSA (Ministerio de Salud, Perú) (2002): *Análisis de la situación de salud del pueblo shipibo-konibo*. Serie Análisis de Situación de Salud y Tendencias, 5. Lima: MINSA.
- Myers, Thomas P. (2004): “Looking Inward: the Florescence of Conibo/Shipibo Art During the Rubber Boom”. En: Myers, Thomas P./Cipolletti, María Susana (eds.): *Artifacts and Society in Amazonia. Artefactos y Sociedad en la Amazonía*. Estudios Americanistas de Bonn [BAS], 36). Aachen: Shaker, pp. 127-141.
- Rätsch, Christian (1998): *Enzyklopädie der psychoaktiven Pflanzen. Botanik, Ethnopharmakologie und Anwendung*. Aarau: AT-Verlag.
- Raymond, J. Scott/DeBoer, Warren R./Roe, Peter G. (1975): *Cumancaya: A Peruvian Ceramic Tradition*. Occasional Papers, 2. Calgary (Alberta): Department of Archaeology, University of Calgary.
- Rios Cairuna, Lauriano (s.a.) (ed.): *Imaginación propia – diseño origen / Shipibo y Conibo*. Pucallpa. Ms. no publicado.
- Roe, Peter G. (1979): “Marginal Men: Male Artists Among the Shipibo Indians of Peru”. En: *Anthropologica* (Lima), N.S., 21.2: 189-221.
- (1982): *The Cosmic Zygote. Cosmology in the Amazon Basin*. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press.
- (1988): “The Josho Nahuanbo are all Wet and Undercooked: Shipibo Views on the White-man and the Incas in Myth, Legend and History”. En: Hill, Jonathan D. (ed.): *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. Chicago: University of Illinois Press, pp. 106-135.
- (1995): “Arts of the Amazon”. Texto en: Braun, Barbara (ed.): *Arts of the Amazon*. London: Thames and Hudson.
- Shanon, Benny (2002): *The Antipodes of the Mind. Charting the Phenomenology of the Ayahuasca Experience*. Oxford: University Press.
- Shell, Olive A. ([1975] 1985): *Estudios Panos III. Las lenguas pano y su reconstrucción*. Serie lingüística peruana, 12. Yarinacochoa: ILV.
- Tessmann, Günter (1928): *Menschen ohne Gott. Ein Besuch bei den Indianern des Ucayali*. Stuttgart: Strecker und Schröder.
- Tournon, Jacques (1991): “Medicina y visiones: canto de un curandero shipibo-conibo, texto y contexto”. En: *Amérindia* (Paris), 16: 179-209.

- (2002): *La merma mágica. Vida e historia de los Shipibo-Conibo del Ucayali*. Lima: CAAAP.
- Valenzuela Bismarck, Pilar/Valera Rojas, Agustina (2005): *Koshi Shinanya Ainbo: El testimonio de una mujer shipiba*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM.
- Viveiros de Castro, Eduardo (1997): “Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus”. En: *Société Suisse des Américanistes, Bulletin* (Genève/Ginebra), 61: 99-114.
- Von den Steinen, Karl (ed.) (1904): *Diccionario Sipibo. Castellano – Deutsch – Sipibo. Apuntes de gramática: Sipibo – Castellano. Abdruck der Handschrift eines Franziskaners mit Beiträgen zur Kenntnis der Pano-Stämme am Ucayali...* Berlin: Dietrich Reimer.
- Waisbard, Roger/Waisbard, Simone (1959): “Les indiens Shamas de l’Ucayali et du Tamaya”. En: *L’Ethnographie* (Paris), N.S., 53-54: 19-74.