



CERÁMICA TRADICIONAL SHIPIBO-KONIBO

Ministerio de Cultura

**Cerámica
tradicional
shipibo-konibo**



PERÚ

Ministerio de Cultura

Luis Jaime Castillo Butters
Ministro de Cultura

María Elena Córdova Burga
Viceministra de Patrimonio Cultural e Industrias
Culturales

Rixer Paul Grandez Tananta
Director de la Dirección Desconcentrada de Cultura
de Ucayali

Shirley Yda Mozo Mercado
Directora General de la Dirección General de
Patrimonio Cultural

Soledad Mujica Bayly
Directora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial

Estela Miranda Castillo
Directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Elías Mujica Barreda
Coordinador General del Proyecto Qhapaq Ñan -
Sede Nacional

Cerámica tradicional shipibo-konibo
Ministerio de Cultura

Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima.
www.gob.pe/cultura

Investigación y texto: Luisa Elvira Belaunde

Edición: Tania Neira

Corrección de estilo: Sofía Rodríguez

Corrección de escritura shipibo-konibo: Frank Janampa

Diseño y diagramación: Daniel Rodríguez

Investigación fotográfica: Sara Lucía Guerrero

Fotografías: Víctor MENDÍVIL, David Salamanca

Portada: Joni chomo de Dora Panduro

Serie: Ruraq maki. Repertorios, 5

Primera edición, Lima, agosto de 2019

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del

Perú n.º 2019-09161

ISBN: 978-612-4391-14-9

Impreso en los talleres de Rapimagen S.A.

Av. Caquetá N° 467, Interior 415, Urb. Rimac,

San Martín de Porres, Lima

Agosto de 2019

1000 ejemplares

Nuestra mayor gratitud a las maestras ceramistas shipibo-konibo por su sabiduría y amor por la alfarería. Agradecemos en particular a la maestra Dora Panduro (†) y a sus hijas Lily Sandoval y Delicia Pacaya, a Gloria Amasifuén, Petronila Cauper, Leidy Martínez, Adela Panduro, Celia Panduro, Estephany Ramón, Ana Paredes, Delia Rengifo, Adelina Sandoval, Lucía Ochavano y Agustina Valera. Este libro les pertenece y esperamos que refleje correctamente sus conocimientos. La autora también agradece al PPGAS/Museu Nacional/UFRJ y la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro-FAPERJ.

**Cerámica
tradicional
shipibo-konibo**

Ministerio de Cultura

Presentación

El pueblo shipibo-konibo es uno de los más numerosos de la Amazonía peruana; su presencia en la cuenca del río Ucayali es milenaria. Su actual composición surge de la unión de tres pueblos vecinos, hablantes de lenguas de la familia pano: los shipibo, los konibo y los shetebo. Actualmente, la mayoría de los casi 40 mil pobladores se asientan en las riberas de los ríos Ucayali, Pisqui y Madre de Dios, en los departamentos de Ucayali, Huánuco, Loreto y Madre de Dios. En las últimas décadas, es importante también su presencia en Pucallpa y otras ciudades del país.

Los shipibo-konibo destacan por sus artes plásticas, caracterizadas por el uso de grafismos de sorprendente refinamiento, llamados *kené*. Su alfarería, en particular, mantiene vivas técnicas de moldeado y pintado con *kené*, que guardan gran similitud con el estilo de cerámica denominado *cumancaya*, el cual, según han demostrado los estudios arqueológicos, se desarrolló hace más de mil años en el alto Ucayali.

Las piezas de cerámica que presentamos en este libro fueron elaboradas por las mujeres shipibo-konibo; ellas obtienen los materiales de su entorno amazónico y realizan todo el proceso poniendo en

práctica y renovando el legado de sus abuelas. Actualmente, una parte de las vasijas y objetos decorativos en cerámica se destinan a la venta, lo cual les permite generar ingresos económicos y les otorga un importante nivel de independencia. Las grandes maestras ceramistas han sido reconocidas por su gran creatividad y han logrado notoriedad en el campo de las artes tanto en el ámbito nacional como internacional.

Esta publicación, quinta de la serie *Ruraq maki. Repertorios*, promueve el registro de las técnicas, materiales, diseño, iconografía, procesos de transmisión, y nos acerca al vocabulario shipibo-konibo

asociado a la cerámica, al conocimiento de las mujeres y la cosmovisión que la acompaña. Desde el Ministerio de Cultura agradecemos el legado de las maestras ceramistas, quienes en el Año Internacional de las Lenguas Indígenas comparten con nosotros su sabiduría a través de su arte y su lengua.

Luis Jaime Castillo Butters
Ministro de Cultura



Cerámica tradicional shipibo-konibo

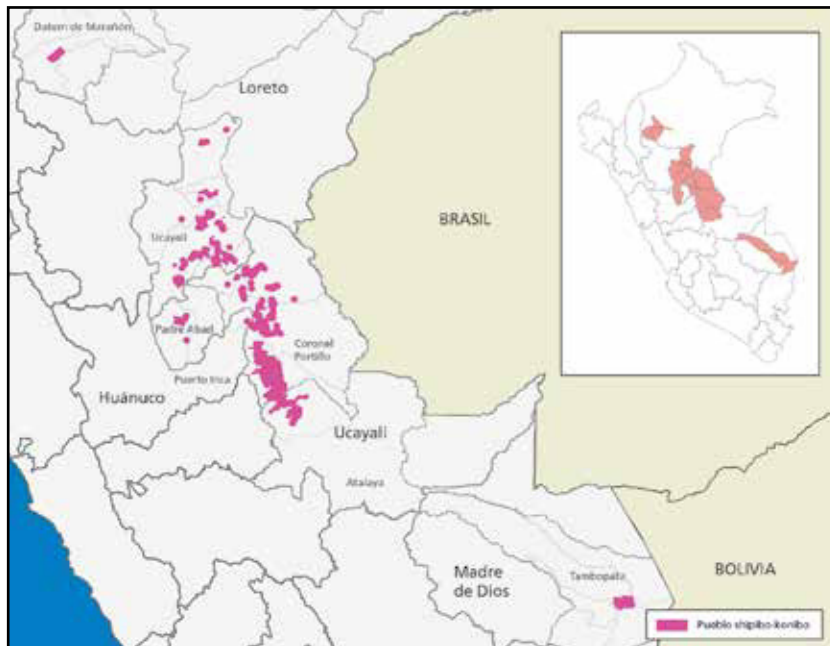
Introducción

La cerámica del pueblo shipibo-konibo, una de las más reconocidas de la región amazónica, ha atraído la atención de numerosos investigadores y coleccionistas de arte. Se distingue por la calidad de la arcilla utilizada y la diversidad de las formas de los recipientes, confeccionados con paredes delgadas, resistentes y hasta flexibles cuando son sometidos a presión. Otros aspectos resaltantes son la fineza de los grafismos *kené* que adornan la superficie de las tinajas y la inagotable creatividad de las mujeres ceramistas, quienes constantemente renuevan la producción de sus piezas

inspiradas en los conocimientos de la arcilla que aprendieron de sus mayores.

El nombre shipibo-konibo es un denominativo reciente que designa al conjunto de la población conformada por tres pueblos vecinos de la cuenca del río Ucayali: los konibo, en el alto Ucayali; los shipibo, en el medio Ucayali; y los shetebo, en el bajo Ucayali (estos últimos no aparecen en el denominativo actual). Las crónicas de los primeros misioneros y soldados europeos que llegaron a la cuenca del Ucayali, en 1657, los identifican como los habitantes originales del lugar. Hasta el día de hoy, a pesar de sus diferencias internas,

Adelina Sandoval-Inin Yaká
pinta diseños *kené* en un
chomo.



Pueblo shipibo-konibo. Fuente: Base de Datos de los Pueblos Indígenas, Ministerio de Cultura.

comparten importantes rasgos: los tres pueblos hablan lenguas de la familia lingüística pano, por lo que son comprensibles entre sí; practican la cerámica y se caracterizan por ser ribereños. Su modo de vida, en consecuencia, gira alrededor de los ríos navegables y la base tradicional de su alimentación es la pesca combinada con la agricultura en las zonas de ribera. También se caracterizan por su

alta movilidad fluvial y por hacer parte, desde hace siglos, de extensas redes de navegación e intercambio de productos regionales; ello se manifiesta en su involucramiento en el comercio entre las comunidades y las ciudades cercanas, como Pucallpa. En el caso de las mujeres, destaca su manejo de la producción y venta de cerámica para el mercado turístico.

La alfarería también ha ocupado una posición central en las redes de navegación que existían antes de la implementación del comercio con dinero. La arcilla, los materiales e instrumentos para su confección, así como las piezas de cerámica acabadas, eran valiosos objetos de intercambio. Además, la cerámica cumplía una función central en la organización social de estos pueblos, especialmente en las grandes fiestas que reunían a toda la población de un tramo del río. Durante estas celebraciones se bebían grandes cantidades de masato, fermentado y servido en finas vasijas de arcilla pintadas con deslumbrantes diseños *kené*. De esta manera, las mujeres lucían ante todos los demás sus dotes de ceramistas y embellecían su alrededor (Gebhart-Sayer, 1984, 1985; Illius, 1994, 2002; Morin, 1998; Soria, 2004; Belaunde, 2009, 2011).

La antigüedad de los shipibo, konibo y shetebo en la cuenca del Ucayali ha sido confirmada justamente gracias a los abundantes restos de cerámica encontrados en la región. Renombrados arqueólogos como Lathrap (1970, 1985), DeBoer y Scott (1987) se han interesado por la diversidad del legado arqueológico de la zona y han demostrado que las técnicas de modelado, quemado, pintado y acabado de la cerámica practicadas en la

actualidad por las mujeres shipibo-konibo poseen grandes semejanzas con las antiguas técnicas de la cerámica policroma desarrolladas entre 800 y 1600 d. C., en los alrededores de la laguna de Cumanacaya, en el alto Ucayali. La sorprendente continuidad histórica de las técnicas de la alfarería ucayalina demuestra que las mujeres shipibo-konibo de hoy son las herederas de una tradición artística amazónica de más de 1200 años.

Los conocimientos de la arcilla se han mantenido vivos a pesar de la turbulenta historia y los padecimientos sufridos por los ancestros de los shipibo-konibo a manos de misioneros y colonizadores. En 1766, cansados de los maltratos de los misioneros, los shipibo, shetebo y konibo se unieron, liderados por el cacique Runcato, y consiguieron expulsarlos. Esto fortificó su alianza territorial a lo largo de la cuenca. En otros momentos de la historia, sin embargo, se dividieron en guerras intergrupales que aceleraron la drástica disminución de la población, que ya estaba debilitada por las epidemias, de enfermedades traídas por los europeos. A finales del siglo XIX, el auge de la economía del caucho trajo una nueva onda de devastación. Las familias fueron enganchadas para trabajar en la extracción de recursos silvestres y participaron en correrías, desplazamientos forzados y

trabajo esclavo en haciendas. A pesar de todo, la práctica de la cerámica se mantuvo plenamente viva y la decoración de las piezas con diseños *kené* continuó desarrollándose en nuevos estilos. La película *Men of the montaña*, filmada en 1953 por el antropólogo Harry Tschopik Jr., es probablemente el primer registro audiovisual del proceso de manufactura de la cerámica shipibo-konibo, y muestra un arte de sorprendente fortaleza y complejidad (Tournon, 2002; Tschopik, 1953; Izaguirre, 2002).

En la actualidad, se estima que la población shipibo-konibo es de 39 673 personas. La mayoría vive en las comunidades nativas de las riberas del Ucayali y sus afluentes, en los departamentos de Ucayali, Loreto y Huánuco. Debido a los desplazamientos impuestos por los patrones caucheros, también hay población shipibo-konibo en el departamento de Madre de Dios. En las últimas décadas, la intensificación de la migración a las ciudades ha conducido a una fuerte presencia urbana, especialmente en Pucallpa y las ciudades amazónicas, pero también en Lima, donde las familias shipibo-konibo se establecen en busca de mejores condiciones de educación para sus hijos, oportunidades de trabajo y de venta de sus productos, como la cerámica (Ministerio de Cultura, 2018).

Además de transmitir un arte milenario y renovarlo constantemente con sus creaciones personales, las alfareras shipibo-konibo han logrado hacer de la venta de cerámica un medio de generación de ingresos que les otorga un importante margen de autonomía. Sus obras de singular belleza les permiten garantizar el sustento de sus familias y, al mismo tiempo, promover su arte en el mundo contemporáneo. Como señalan los investigadores, la producción para el mercado turístico ha impulsado la aparición de nuevos estilos de cerámica; es decir, para las alfareras shipibo-konibo la posibilidad de interactuar con otros pueblos y ofrecerles su cerámica es una manera de dar continuidad a la tradición alfarera de sus antepasados por medio de la renovación estilística.

Los principales centros de producción alfarera están en las cercanías de Pucallpa, como la comunidad de San Francisco de Yarínacocha, en la que combinan el fácil acceso a los materiales naturales del bosque para la confección y la cercanía al mercado turístico para su venta. La alfarería, no obstante, también se mantiene viva en lugares remotos, donde las visitas de turistas son poco comunes, como la comunidad de Caco Macaya, en el alto Ucayali; Paoyan, en el medio Ucayali; y Nuevo Edén, en el río Pisqui (Roe, 1980;



Celia Panduro-Pecon Jisbe carga un *joni chomo*.

Heath, 2002). En estos lugares más alejados del comercio, las grandes tinajas pintadas con diseños *kené* siguen utilizándose para fermentar y almacenar el masato para las grandes fiestas.

La alfarería shipibo-konibo incluye dos categorías principales de artefactos: las piezas destinadas a colocarse sobre el fuego para cocinar y las piezas que no entran en contacto con el fuego, sino que se usan para almacenar, fermentar y servir las bebidas y comidas (DeBoer y

Lathrap, 1979; Heath, 2002; Almeida y Rocha, 2016). Estas dos clases de piezas son hechas con arcillas diferentes, y tienen acabados y pinturas diferentes. Las piezas para el fuego, como las ollas de cocina, son decoradas con incisiones realizadas con los dedos y punciones en las paredes, pero no llevan engobe ni son pintadas con diseños *kené*. En cambio, las piezas que no van sobre el fuego, como las vasijas para servir y las tinajas para almacenar y fermentar las bebidas, llevan engobe y



Pintando con *kené*.

son pintadas con complejas composiciones de diseños *kené*. Además, son barnizadas por fuera y lacradas por dentro para impermeabilizarlas y así mantener frescas las bebidas. Las piezas decorativas, como las representaciones de jaguares, monos, tortugas y armadillos, pertenecen, asimismo, a la clase de cerámica que no será expuesta al fuego, llevan engobe, pintura con diseños *kené* y barniz.

Hoy en día, la manufactura de ollas para cocinar es poco común porque en la

mayoría de los hogares se utilizan ollas industriales. La alfarería shipibo-konibo, por lo tanto, se concentra en la producción de piezas que no entrarán en contacto con el fuego y son pintadas con diseños *kené*. Una parte de la producción se destina al mercado turístico; eso no significa que haya perdido su originalidad, puesto que las técnicas ancestrales encuentran nuevas expresiones en las creaciones contemporáneas.

Materiales

Todos los materiales utilizados para la alfarería son naturales y se encuentran en la cuenca del Ucayali, pero su distribución en la región es desigual. Por ejemplo, la tierra blanca brillante para pintar las piezas se halla solamente en el bajo Ucayali; y la tierra negra, en el río Pisqui. Ambos productos siempre fueron bienes valorados y transportados en las redes de intercambio regional indígenas. La deforestación y el uso intensivo de los recursos del medio ambiente han causado la escasez de algunos materiales que antes eran abundantes, como la leña, por lo que hoy es necesario desplazarse largas distancias, intercambiar o comprar estos materiales que ya no se encuentran en las localidades cercanas.

Arcilla o *mapo*

La arcilla, *mapo* en shipibo-konibo, existe en dos variedades:

Kenti ati mapo es una arcilla gris usada en la confección de piezas destinadas para estar en contacto directo con el fuego, como las ollas de cocina. Su textura es fina, con pocas impurezas, buena plasticidad y propiedades de endurecimiento. Como las minas de arcilla gris son escasas, normalmente solo se utiliza para la parte inferior de las ollas.

Kencha ati mapo es una arcilla más gruesa y de color marrón claro o amarillo usada para hacer piezas que no serán destinadas para cocinar, como las tinajas para almacenar, fermentar y servir los alimentos, e, igualmente, las piezas decorativas.

Agua

El agua es utilizada en varios momentos del proceso de manufactura. Se usa para remojar la arcilla y retirar las impurezas que podrían dañar la masa. Además, para mezclar la arcilla limpia con la ceniza de *apacharama* y el polvo de *kenkex*; para moldear manualmente el cuerpo de las vasijas; preparar los tintes de colores del engobe y de la pintura final; y sellar el interior de las ollas para cocinar.

Cenizas de *apacharama*

La ceniza pulverizada de la corteza del árbol de *apacharama*, llamado *moai* (*Hymenaea sp.*), se utiliza como desgrasante y se mezcla con la arcilla limpia para preparar la masa. Debido a la escasez de este árbol, también se usa la corteza de otros, como el *sanarara* y el *joshoyono*, aunque sus cenizas no son adecuadas para preparar la masa de la parte inferior de las ollas para cocinar ni de las tinajas para almacenar líquidos de gran tamaño.



Kenkex

El *kenkex* es el polvo de vasijas rotas, molido y tamizado. Es utilizado como desgrasante para preparar la masa y se adiciona a la ceniza de corteza de *apacharama*. El *kenkex* aumenta la adherencia de la masa preparada. Hay una preferencia por usar pedazos de cerámicas antiguas porque se considera que las piezas hechas con estos son más resistentes y se quiebran con menos facilidad.

Tierras de colores

Las tierras de colores son utilizadas para el engobe y la pintura de las piezas antes de la quema.

Maox. Es una tierra blanca con tonalidades blanco brillante, crema y beige. El *maox* blanco brillante es muy apreciado, pero solo se encuentra en el bajo Ucayali, en los alrededores de Cansahuaya; mientras el crema y beige, en toda la cuenca. Por eso existe el comercio de ladrillos de *maox* a lo largo del curso medio y alto del río. Como el *maox* tiene mala adherencia, es necesario pulir la superficie de las piezas con una piedra antes y después de aplicarlo. Luego del pulido se deja secar y se pintan los motivos de la decoración.

Itawana. Es una piedra de tierra oscura que se disuelve en el agua cuando se fro-

Lily Sandoval-Sanken Yaká
muele pedazos de cerámica
antigua para hacer *kenkex*.



Imágenes superiores: *Apacharama* en corteza y en ceniza molida. Imágenes inferiores: Lacre y copal recogidos del bosque.

ta contra una superficie rugosa. Proviene del río Pisqui y su color varía entre negro y marrón.

Maxinti. Es una tierra ocre que puede presentar variaciones del naranja rojizo (*juxin maxinti*) al amarillo (*panshin maxinti*). Se encuentra en toda la cuenca del Ucayali y tiene buenas calidades adhesivas, por lo que no requiere pulido.

Yopari. Es una tierra roja oscura que abunda en las orillas de los ríos durante

la merma. Se usa en particular para pintar las tinajas donde se almacena agua.

Materiales para el calentamiento y la quema

Fragmentos de cerámica

Se utilizan fragmentos de vasijas de cerámicas para construir una base sobre la cual las nuevas piezas de grandes dimensiones serán calentadas antes de la quema.

Leña

Hay dos tipos de leña para el calentamiento y para la quema de las piezas:

Juxu karo. Es una madera blanca que se quema lentamente y es considerada fría. La leña de esta madera es más adecuada para las piezas con engobe y pintura blanca. Las leñas más usadas en la actualidad son el cético (*Cecropia sp.*) y la carapa de bolaina (*Guazuma umifolia*).

Juxin karo. Es una madera roja que alcanza altas temperaturas rápidamente y es considerada caliente. El sobrecalentamiento generado puede producir la decoloración del engobe y la pintura blanca; por tal razón no es muy utilizada. Para el calentamiento también se queman esteras de fibra vegetal viejas.

Ceniza

Se utiliza ceniza de la carapa de bolaina (*Guazuma umifolia*) para cubrir las piezas pequeñas que son quemadas dentro del molde de arcilla llamado *mapo huiti*.

Materiales para lacrar y sellar las tinajas

La resina refinada y endurecida de árbol de lacre —llamado *yomoxon* (*Tetragastis panamensis*)— es usada como barniz.

Se coloca cuando las piezas están todavía calientes después de la quema y también para arreglar y sellar recipientes ya usados.

Para sellar el interior de los recipientes se utiliza la resina de copal o *senpa* (*Protium glaucum*). El *senpa* produce la impermeabilización y el aislamiento térmico de las paredes. Es de sabor neutro y resistente a la fermentación del masato.

Materiales para sellar las ollas de cocina

Se utilizan hojas frescas de algodón y de camote para sellar el interior de las ollas de cocina y los recipientes para comida caliente. También se emplean las hojas de mango y el cogollo de plátano.



Instrumentos

“El pincel es del mismo cabello de uno porque cuando usamos el cabello ya es mentalidad. El diseño viene, se plasma en la cerámica. (...) Siempre le saco su cabello de mi hijita porque ella va a crecer con esa mentalidad, para que ella haga su cerámica. Ya crece con eso en su cerebritito, con esa inteligencia de hacer el diseño”.

Lily Sandoval-Sanken Yaká

Pate

Los pates, llamados *masen*, son hechos con calabazas (*Crescentia sp.*) y son empleados para sacar la arcilla de las minas, llevar agua y contener los tintes para el engobe y la pintura.

Batán y tamiz

Una piedra en forma de media luna, llamada *makan*, y una batea cóncava de madera dura como la capirona (*Calyco-phyllum spruceanum*) son usadas para moler las cenizas de *apacharama* y el *kenkex*. A veces la batea consiste en un pedazo de canoa antigua. Para tamizar se usa un colador de fibra vegetal o de tela.

Batea o tabla de madera

Una tabla llamada *xaxo*, hecha de madera dura (como la capirona), es empleada como base para mezclar la arcilla con la ceniza de *apacharama* y el *kenkex*, y hacer las bolas de arcilla preparada. De igual modo, se usan como base de apoyo para hacer los rollos de arcilla, construir el cuerpo de las piezas y dejar secar las piezas antes de la quema.

Raspadores y alisadores

Una lámina de calabaza (*Crescentia sp.*), llamada *xapa*, es utilizada para raspar, adelgazar y alisar los rollos de masa de arcilla preparada y dar forma al cuerpo de las vasijas. Las láminas de calabaza son cortadas con un cuchillo y el borde es limado con un raspador de lengua de paiche (*Arapaima gigas*). El borde cóncavo de la lámina es usado para raspar las paredes de las piezas a medida que son moldeadas, y el lado convexo, para alisar la arcilla. Hay *xapas* con diferentes curvaturas y tamaños: las más planas son usadas para la parte externa de las paredes de cerámica; las más cóncavas, para la parte interna de las piezas.

Lengua de paiche

La lengua de paiche (*Arapaima gigas*), llamada *wame jana*, es usada para limar los bordes de las *xapas*.



Imagen izquierda: Lijando un alisador (*xapa*) con una lengua de paiche. Imagen derecha: Tintes blanco, amarillo y marrón, piedras de pulir y pinceles de cabello.

Coronta de maíz

Para emparejar el borde de las piezas en varios momentos de la confección se utiliza la coronta de una mazorca seca de maíz.

Pequeñas vasijas

Pequeños recipientes de cerámica son empleados para disolver las tierras de colores en agua y contener los tintes para el engobe y la pintura de las piezas.

Algodón y pincel

Pedazos de algodón natural o recortes de telas de algodón sirven para colocar

el engobe de las vasijas. Los pinceles, llamados *kené ati boo*, se utilizan para pintar los diseños *kené* sobre el engobe. Los pinceles son hechos con un mechón de cabello enrollado en un palito de caña brava con una tira de algodón. El cabello debe ser de la propia ceramista, con el fin de que el pincel usado para hacer los diseños tenga una conexión directa con sus pensamientos.

Piedra para pulir

Pequeños cantos rodados sin ángulos, llamados *renkanti makan*, sirven para pulir el engobe antes de pintar las decoraciones de diseños *kené* y quemar las

piezas. Estas piedras vienen del alto Ucayali y son objeto de grandes cuidados y pasadas de generación en generación.

“Esa piedrita es de mi abuelita, la mamá de mi papá. Y esta piedra es de su abuelita de mi papá. Con eso yo trabajo hasta ahora”.
Agustina Valera

Aguja para hacer incisiones

En algunos casos, se utiliza una aguja especial llamada *xomoxan kené aka* para labrar los diseños en la arcilla, después de pintarlos.

Molde de cerámica para quemar las piezas pequeñas

Un molde de cerámica, llamado *mapo huiti*, es utilizado para quemar las piezas pequeñas pintadas (aproximadamente de 20 cm). Este molde no tiene fondo y está hecho con arcilla preparada semejante a las ollas de cocinar. En la actualidad se emplea un recipiente viejo al que se le retira el fondo. Las piezas crudas de cerámica son colocadas en el molde, cubiertas de cenizas para conducir el calor. Después el molde es colocado sobre la hoguera que se usa diariamente para cocinar. Actualmente se utiliza una olla de aluminio en lugar del molde de arcilla.

Vara de madera

Una vara de caña brava, llamada *xixibi*, larga y flexible pero resistente, es utilizada para colocar y retirar las vasijas del fuego.

Costilla de manatí

Una costilla de manatí (*Trichechus inunguis*) o de sachavaca (*Tapirus terrestres*)



Costilla de manatí.

sirven para ajustar un pedazo de copal en la punta y frotarlo en el interior de las vasijas para sellarlas. La costilla, llamada *pixi*, debe ser larga y curva para alcanzar todos los rincones dentro de los recipientes.

Técnicas

Los hombres no suelen participar en la manufactura de las piezas, dado que el proceso técnico de producción de la cerámica es realizado por las mujeres. La participación masculina, no obstante, es fundamental, ya que con frecuencia los hombres se encargan de buscar, intercambiar y cargar la tierra, la leña y los demás materiales que se encuentran en zonas lejanas.

Dietas de preparación

Las técnicas de manufactura son inseparables de técnicas rituales de preparación corporal y espiritual. Las alfareras respetan las restricciones rituales y los periodos de dieta, llamados *sama*, necesarios para asegurar la buena producción de alfarería. Evitan comer alimentos grasosos, dulces y salados, y guardan abstinencia sexual antes y durante la realización de la cerámica. También se mantienen alejadas de la arcilla cuando menstrúan; de otra manera se considera que las piezas serán de mala calidad y se quebrarán con facilidad. Igualmente, es de extrema importancia que, a la hora de quemar las piezas, las mujeres se encuentren con la “barriga vacía”; es decir, deben estar en ayunas. De lo contrario, la cerámica podría explotar a la hora de quemar.

Para extraer la arcilla, generalmente son acompañadas por un hombre que ofrece cigarros de tabaco mapacho a la tierra en “agradecimiento” por la arcilla y los demás materiales que serán recogidos.

“No podemos ir a recoger la greda cuando estamos con la menstruación porque la malogramos. La cerámica se rompe, no sale parejito, enterito, tiene que rajarse en algún lugar”.

Lily Sandoval-Sanken Yaká



Extracción de la arcilla y las tierras de colores

Normalmente, es necesario transportarse en canoa a zonas alejadas para buscar arcilla y tierra de colores. Los meses de recolección favoritos son los periodos de merma, para poder recoger el barro de la orilla de los ríos.

Limpieza de la arcilla

Se corta la arcilla en pedazos y se deja remojar en agua durante dos días para que suavice y puedan sacarse las impurezas, pues estas podrían hacer que la cerámica se quiebre durante la quema. Después de sacar la basura, se puede amasar y utilizar la arcilla de inmediato, o se puede preparar para ser almacenada.

Para almacenar la arcilla limpia se hacen bolas de arcilla y se envuelven en hojas frescas de bijao (*Calathea lutea*) o de plátano. De este modo se pueden conservar hasta por un año.

Preparación de los temperos

La corteza del árbol de *apacharama* es quemada, dejada enfriar, molida en el batán, tamizada y almacenada en una olla antigua. Para obtener *kenkex*, se muelen en el batán pedazos de antiguas cerámicas rotas y se tamiza el polvo para



Lucía Ochavano preparando la masa de arcilla temperada.



Mezcla de arcilla, *apacharama* y *kenkex*. Las bolas de arcilla se guardan en hojas de plátano o de bijao.

eliminar la basura. El *kenkex* pulverizado se almacena en ollas antiguas.

Preparación de la arcilla temperada

La masa de arcilla es preparada sobre una batea o una tabla de madera, *xaxo*. Se mezcla arcilla limpia con ceniza de *apacharama* y *kenkex*, y un poco de agua hasta obtener la textura adecuada. Las proporciones de la mezcla varían según el tipo de pieza que se quiere hacer. Las que no son para cocinar, como las tinajas

para agua y masato, llevan cinco porciones de *apacharama* y una de *kenkex*.

Elaboración de los tintes para el engobe y la pintura

Los terrones de tierras de colores son colocados en pequeños recipientes de arcilla con un poco de agua. La piedra negra es frotada contra el fondo del recipiente (como un plato de acero esmaltado) para soltar el color y diluirse formando un tinte homogéneo.



Ana Paredes-Korin Wesna raspa el interior de una vasija con una *xapa*.

Preparación de los materiales para lacrar y sellar

Se coloca la resina del *yomoxon* (árbol de lacre; *Tetragastis panamensis*) en agua caliente para ablandarla y batirla. Después se retira toda la basura, restos orgánicos y tierra, y se deja enfriar hasta que se forme una bola de color marrón clara, que puede ser almacenada durante varios meses.

Las bolas de resina de copal traídas del bosque son hervidas en agua, se mue-

ve constantemente para ir sacando las impurezas que contienen, hasta que se derritan. Se deja enfriar y se almacena en hojas.

Fabricación de las vasijas

En el pensamiento shipibo-konibo, las piezas de cerámica son concebidas en semejanza al cuerpo humano, y su producción es un proceso de crecimiento que requiere grandes cuidados.



Las tiras de arcilla se van enrollando para dar forma a la curvatura de la vasija.

Las piezas constan de una base, llamada *poenki*, que sirve de apoyo a la vasija; asimismo, son conformadas por la barriga, llamada *poro*; el cuello, llamado *texo*; la boca llamada *kexa*; y los labios, *kebi*, que conforman el borde de la vasija por donde entran y salen los alimentos y bebidas. La manufactura de las vasijas comienza por el fondo y termina con los labios.

Las alfareras comienzan a elaborar las vasijas sentadas frente a una plancha de madera, con las piernas cruzadas en

el suelo o en esteras de hoja de palma, con todos los ingredientes e instrumentos necesarios a la mano. Tomando un poco de masa preparada de arcilla hacen un disco regular, llamado *toro*, y lo colocan sobre la plancha de madera. Después, hacen las tiras de arcilla llamados *mapo taran*, presionando la masa contra la batea de atrás hacia delante, hasta conseguir el grosor deseado. Las tiras son enrolladas sobre sí mismas en caracol y unidas apretando el borde con los dedos. Las paredes de los recipientes son

llamadas *xama*, una palabra que indica la idea de algo que crece y retoña. A medida que se agregan las tiras, la alfarera presta cuidadosamente atención a la forma, textura y humedad de las paredes, pellizcando y alisando la arcilla con la punta de los dedos para unir los rollos, raspándolas por dentro y por fuera con *xapas* de diferentes curvaturas, y mirándolas por todos los ángulos para evaluar su simetría. Cuando la pieza es pequeña, las alfareras van girando constantemente la tabla de madera sobre la que se encuentra; y cuando la pieza es grande, las mujeres se inclinan sobre la vasija o giran alrededor del cuerpo de la vasija para alcanzar todos los lados.

Para cambiar la dirección de la inclinación de las paredes de las piezas, se utiliza la coronta de maíz; con esta se empareja el borde superior de la pieza. Después se pellizca el borde, marcando unas ondulaciones en la arcilla y se coloca un rollo de arcilla con la inclinación deseada. Así, las piezas pueden comenzar con paredes con una inclinación abierta hasta cierta altura, seguida por una inclinación cerrada.

El tiempo de manufactura varía. Para las tinajas grandes, la confección puede durar hasta dos semanas. Las vasijas son dejadas a secar a medio hacer y el trabajo es retomado cuando las paredes

están lo suficientemente fuertes para ser completadas.

Engobe y pulido

El uso de los colores para el engobe depende del tipo de pieza. Puede ser blanco, rojo o negro. Como la tierra blanca (*maox*) tiene mala adherencia, es preciso colocarla cuando las piezas están todavía un poco frescas, y pulir bien la superficie de las vasijas secas con la piedra después de engobar.

Pintado con diseños *kené*

“El diseño lo tenemos en nuestra mentalidad. No tenemos libro. De la mentalidad sacamos el diseño. No copiamos de otra persona el diseño, sino de nuestra mente sale el diseño y a pulso pintamos”.

Dora Panduro-Chonon Biri

Después de pulir las partes cubiertas de engobe, se pintan las piezas utilizando un pincel de cabellos y las tierras de colores. Típicamente, las piezas son divididas en marcos, llamados *xate*, que pueden llevar engobes de diferentes colores y con distintos tipos de diseños pintados sobre el engobe. En el caso de las tinajas grandes, por ejemplo, la parte inferior



es pintada de ocre y no lleva diseños. La barriga y el cuello forman dos marcos diferentes dentro de los cuales se colocan diseños con diversos tamaños y composiciones. Los diseños dentro del marco la barriga son más grandes que los del marco del cuello. Normalmente, se utilizan los tres colores: blanco, negro y rojo (u ocre), pero las combinaciones y tonalidades varían. Los diseños tienen estructuras de enrejados llamadas *kanoa*, formados por líneas de diferentes grosores y que pueden ser rectilíneas (*ponte wixa*) o curvas (*maya wixa*). Las líneas forman padrones geométricos de simetría, como los padrones *buimana* (frente a frente) y los padrones *intaina* (atravesados). También existen líneas de diferente espesor y color. La mayoría de las líneas de un mismo color y espesor dentro de un marco forman un circuito cerrado y las líneas que quedan sueltas terminan en una pequeña figura triangular, oval o un rombo, llamada *bero*, que quiere decir *ojo* o *semilla*.

La aplicación de los diseños normalmente comienza por la línea del marco. Después, dentro del marco se pintan las líneas de diferentes grosores, empezando por la línea más gruesa, llamada *kano*. Enseguida se pintan dos líneas más finas, llamadas *ketan*, que corren paralelas a lo largo de la línea más gruesa y

Imagen superior: Pulido del engobe previo a la pintura de los diseños *kené*.

Imágenes inferiores: Piezas de cerámica en diversas fases del pintado.



Diseño *kené*, se pinta la línea más gruesa y las dos líneas paralelas.

suelen ser de color diferente. Por último, se pintan las líneas del relleno llamadas *bexika aka*. Esta secuencia de aplicación de los diseños, en apariencia simple, requiere de gran habilidad y cuidado, puesto que el resultado final debe presentar juegos de luz entre fondo y figura que nunca se resumen a una imagen estática ni perfectamente simétrica, y dan la impresión de movimiento constante entre las líneas de diferentes grosores. Esta luminosidad o brillo, llamado *biri*, es una de las calidades más

apreciadas por las maestras diseñadoras *shipibo-konibo*. Líneas, colores, tamaños y estilos pueden combinarse de muy diversas maneras para configurar mallas de diseños siempre diferentes. Por esta razón, las mujeres dicen que sus diseños nunca se repiten. Siempre son únicos. Las mujeres conocedoras de diseños son llamadas *shina ona ainbo*, que significa *mujeres de pensamiento conocedor*; también son llamadas *menin ainbo*, que se traduce como *mujeres sabias*.

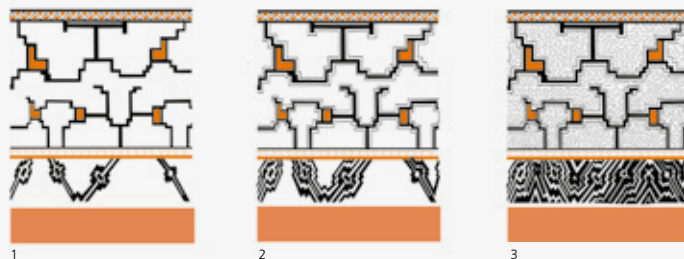


Figura 1. Pasos de la aplicación de los diseños *kené* en un *chomo*. Foto: Martín Ccorisapra. Ilustraciones: Catherine Gayoso.

Las redes de diseños que cubren la superficie de una vasija calzan las formas tridimensionales de la pieza. Esta es una marca distintiva de las grandes maestras diseñadoras, especialmente de aquellas que saben hacer las grandes tinajas *joni chomo* con rostro humano, generalmente femenino, que llevan diseños en varios marcos dibujados sobre diferentes partes del cuerpo, como el rostro, el pecho, la barriga y la espalda. Los siguientes gráficos (figura 1) ilustran el proceso de ejecución de las líneas de diferentes grosores dentro de los marcos que adornan la superficie de un *chomo* proveniente del bajo Ucayali.

La composición de las redes de diseños con líneas de diferentes grosores en cada uno de los marcos genera un efecto de contraste y un juego de luz entre fondo y figura, que captura la mirada del espectador. A su vez, la superposición de las líneas de diferentes grosores dentro de cada marco da una impresión de profundidad y de existencia de diferentes planos superpuestos. Las líneas más gruesas parecen estar más cerca del espectador, mientras que las líneas más finas, que corren paralelas, dan la apariencia de estar más alejadas. Finalmente, las líneas del relleno parecen estar en el plano más profundo. El conjunto de las líneas en los tres planos parece moverse,

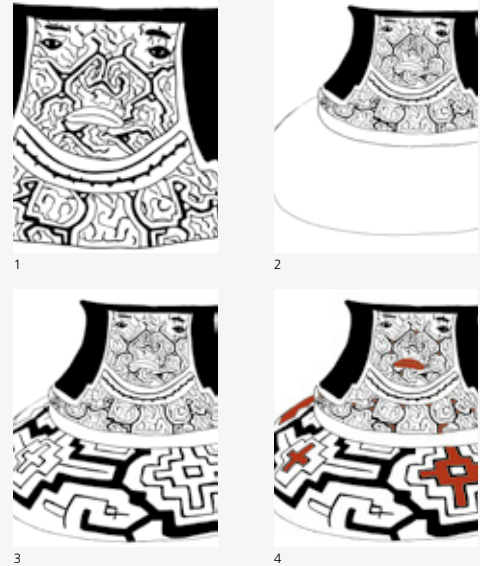


Figura 2. Capas de diseños *kené* en un *joni chomo*. Petronila Cauper y Delia Rengifo, comunidad nativa Caco Macaya, 2010. Ilustraciones: Gerôme Ibrí.

como si se estuviera acercando a quien las ve. Cuando las líneas son excesivamente ordenadas o mal hechas, se pierde el efecto. Por eso, como señalan las grandes maestras, es fundamental que las mujeres tengan sus propios pensamientos y no utilicen reglas para medir y copiar los trazos de los diseños hechos por las demás.

Esta fuerza kinética de los diseños, que actúa sobre el entorno y lo transforma, revela que las piezas de cerámica no son meros objetos inertes. Su belleza se manifiesta como una impresión de movimiento, infundiéndoles vida propia. A continuación se presenta un gráfico

(figura 2) que reproduce el proceso de elaboración de los diseños al inverso, partiendo del plano más profundo del relleno hasta el plano más cercano de las líneas gruesas, de las redes de diseños de cada uno de los tres marcos que cubren el cuerpo de una tinaja ceremonial *joni chomo*: rostro, pecho y la barriga. Típicamente, la parte correspondiente al cabello es pintada de negro para encuadrar la figura del rostro, que es modelada en forma tridimensional y pintada. La serie gráfica permite apreciar la gran sofisticación de la técnica femenina que consigue calzar finamente las redes de diseños en los diferentes marcos, dando la impresión de que en cada uno de los marcos

hay diferentes planos de diseños que se están moviendo en dirección al espectador. La complejidad de los efectos de contraste entre fondo y figura, y la luminosidad de la composición total es tal que envuelve el volumen de la tinaja en un halo de vida. Es como si se tratase de un ser animado; más precisamente, de una mujer bellamente adornada, cuyo cuerpo contiene y transforma la masa de yuca para ser servida en las fiestas.

Los diseños más grandes del marco de la barriga indicarían que este se encuentra lleno o hinchado, como cuando inflamamos un globo pintado con dibujos y estos se estiran a medida que crece el globo. Es como si se tratase de una mujer embarazada, pero, en este caso, su vientre está gestando la masa de yuca y fermentándola para servirla a los invitados. En la parte del pecho, la malla de diseños medianos indicaría que este está lleno de aire, como cuando respiramos y el pecho se levanta. Finalmente, los finos arabescos de diseños menudos del rostro parecen indicar que se trata de alguien concentrado, como una mujer de cuyo *shinan*, *pensamiento*, emana luminosidad.

Estas redes de diseños son pintadas en las piezas de arcilla antes de la cocción, que se realiza a cielo abierto en una pira de

leña incandescente. Como señala Temple (1992), la quema es un momento crucial, puesto que cualquier falla de temperatura o el exceso de humo pueden manchar las piezas y dañar sus diseños, o hacerlas reventar y quebrar. Además, la mujer tiene que prepararse espiritualmente durante varios días antes de quemar sus piezas, respetando una dieta, llamada *sami*, durante la cual no puede consumir ciertos alimentos y debe mantener abstinencia sexual. Estas pruebas y restricciones son necesarias para garantizar el éxito de los pensamientos de la maestra ceramista y su materialización en las vasijas listas para ser usadas. La aparente precariedad del método de cocción de las piezas, además, hace parte de lo que les otorga su belleza, ya que solo las vasijas quemadas en un pira de leña, siguiendo todas las indicaciones heredadas de los antiguos, tienen la extraordinaria plasticidad y belleza de las obras maestras shipibo-konibo.

Secado, calentado y quemado

La quema, llamada *oiti*, es el proceso más delicado, pues requiere que las piezas estén bien secas y que la temperatura del fuego sea controlada, dependiendo del viento, y de la calidad y cantidad de la leña. El clima debe estar seco, caluroso y tranquilo, y es particularmente impor-

tante que las mujeres respeten las dietas, *sama*, para asegurar el éxito de la operación.

Antes de quemar, las vasijas de cerámica crudas, cubiertas con engobe y pintadas con diseños *kené*, deben permanecer a la sombra para secar. El tiempo de secado varía de dos días para los recipientes pequeños, y una semana para las tinajas de gran tamaño y paredes gruesas.

El día de la quema, las piezas son expuestas al sol para acelerar el secado. También son calentadas y ahumadas en una hoguera pequeña. Este procedimiento de ennegrecimiento tiene por propósito asegurar que toda el agua de la arcilla se evapore. Los recipientes pequeños pueden calentarse sobre la hoguera de la cocina, pero las piezas grandes se colocan boca abajo sobre una base hecha con fragmentos de cerámica y leña humeante. Para calentar las paredes de las grandes tinajas, igualmente se pueden quemar esteras viejas. Las alfareras vigilan que la temperatura no suba en exceso, probando el calor de las piezas con la mano para evitar las altas temperaturas. Al cabo de una hora se completa el calentamiento y las piezas ahumadas quedan cubiertas de un color negro plateado.



Para la quema de piezas pequeñas, se cubren con cenizas de carapa de bolaina.



Después del calentamiento, las piezas son quemadas. El método varía para las piezas pequeñas, hasta de unos 20 cm, y para las más grandes. Los recipientes pequeños son colocados boca abajo en un molde de cerámica y cubiertos con cenizas de carapa de bolaina, para conducir el calor sobre la pieza. El molde es colocado sobre la hoguera normalmente utilizada para cocinar. Para controlar el proceso, las mujeres abren la cubierta de cenizas para ver el color de las piezas, ajustar el fuego y girar el molde, según sea necesario. Se sabe que la pieza está lista cuando el engobe adquiere un color blanco iluminado. El proceso dura unos 30 minutos. Se retira el molde del fuego y se levanta la vasija con las láminas de dos machetes. Se deja enfriar en una base de madera y se procede al barnizado y lacrado. Cuando la pieza no quema bien, el engobe blanco adquiere un tono rosado descolorido. Actualmente, en lugar del molde se utiliza una olla de aluminio.

Las tinajas de gran tamaño son quemadas al aire libre. Se colocan boca abajo y se rodean con trozos de madera o corteza, formando una pira en forma de cono. Es necesario prestar atención a que la madera no toque la cerámica para no mancharla de negro. La quema dura

Quema de un *joni chomo* en una pira de leña de cético.



La pieza recién quemada es barnizada con lacre.

unos 45 minutos, al cabo de los cuales se levanta la tinaja de las cenizas con una vara de madera dura o de metal y se coloca en posición vertical sobre el suelo. Se deja enfriar un poco y varias mujeres se juntan para ayudar a barnizar y sellar las tinajas antes de que se enfríen.

Lacrado y sellado

El lacre se aplica directamente sobre la vasija cuando todavía está caliente. Esto posibilita que la resina se derrita y

se reparta homogéneamente sobre la superficie, formando una capa delgada y transparente, sin grumos. Debe evitarse colocar el barniz cuando la temperatura está muy alta porque ello podría causar manchas oscuras y opacas. En el caso de piezas de gran tamaño, varias mujeres trabajan en conjunto porque el recipiente pierde rápidamente la temperatura necesaria.

El sellado del interior con copal es realizado después del lacrado, cuando la

Se impermeabiliza el interior de un *chomo* recién quemado con copal.



Las ollas nuevas se dejan a enfriar por unos días hasta que puedan ser usadas. Para sellarlas, se frota el interior con hojas frescas de algodón de camote y un poco de agua. Hoy en día, también se usan las hojas de mango y el cogollo de plátano. Se coloca el recipiente boca abajo sobre leña de madera ligeramente podrida, ardiendo con llamas pequeñas. Se deja un espacio entre el borde de la pieza y la leña para no sofocar completamente el fuego y facilitar que pase una ligera corriente de aire y el humo. El resultado es una capa negra brillante que sella los poros interiores.

pieza continúa caliente. Se frota un pedazo de copal sujeto a una costilla de manatí, curva y larga, para alcanzar el fondo del recipiente. El copal se derrite e impermeabiliza con una costra negra el interior de las vasijas.

Sellado de las ollas de cocina y los platos para alimentos calientes

Las ollas para cocinar y el interior de los recipientes para alimentos calientes deben ser sellados por medio de un procedimiento llamado *nakonki*, que ennegrece las paredes internas y las protege con los efectos de la sal y la abrasión.



Procesos de transmisión

“Mi mamá hacía sus tinajas de ese tamaño, lo hacía en sus mosquiteros en las madrugadas, con lámpara. Ella salía en las mañanitas (...), entonces, yo entraba ahí y veía todos los materiales, el pincel, todo. Lo agarraba y hacía el trazo; como recién estaba aprendiendo y no tenía mucho pulso, lo hacía chueco y lo borraba”.

Lily Sandoval-Sanken Yaká

La transmisión de los conocimientos de la cerámica sigue las líneas del parentesco femenino y, con frecuencia, la abuela materna es la principal profesora (Heath, 2002). Las maestras alfareras escogen a una nieta a quien crían desde los cuatro o cinco años para que aprenda todos los aspectos de la alfarería, sea hacendosa y generosa con sus productos. Las enseñanzas se dan de noche y de día. Abuela y nieta duermen juntas bajo el mismo mosquitero para que la nieta pueda recibir en sueños los conocimientos de su abuela y de los espíritus de sus antepasadas, así como de los seres espirituales *chikoni* considerados aliados y protectores. Los sueños son un medio de transmisión de dones de los espíritus que otorgan a

las mujeres capacidades de *shinan* propio. Este concepto, que los shipibo-konibo suelen traducir como *pensamiento* y *mentalidad*, se refiere, de manera más amplia, a la fuerza de determinación y a la habilidad, manual y mental, necesarias para concebir y hacer cosas concretas con maestría. El *shinan* de las mujeres ceramistas es considerado muy fuerte porque requiere gran destreza e intimidad con los poderosos espíritus de los llamados *dueños* cosmológicos —*ibo*— del entorno, como la tierra, el fuego, el viento, la vegetación y el agua. Para ser una gran alfarera hay que saber soñar.

Es necesario, igualmente, adquirir una postura corporal y una disciplina diaria, comenzando cada día desde la madrugada. Después de dormir juntas, la abuela despierta a su nieta para tomar un baño de río y darle consejos sobre la manera correcta de comportarse. Esta disciplina tiene por principal objetivo evitar que la niña sea perezosa y lograr que de grande haga las cosas por sí misma, sin que nadie tenga que recordárselo. Se trata, por lo tanto, de formar a una persona que pueda actuar de manera autónoma, con capacidad de decisión e iniciativa propias, por medio de la escucha, el respeto a los mayores y la relación con los espíritus.

Desde sus primeros años de vida, las niñas acompañan a las alfareras jugando con la arcilla. A partir de los nueve o diez años, consiguen moldear, pintar y quemar sus propias piezas. Como suelen decir las mujeres, las niñas aprenden “malogrando, malogrando”, una idea expresada por la expresión *rame aka*, que indica que las niñas van haciendo las cosas con la arcilla mirando a las mujeres mayores, hasta que, poco a poco, aprenden a hacerlas bien por sí mismas. Cuando llegan a la pubertad ya pueden encargarse solas de todo el proceso. Sus abuelas, sus madres y las mujeres adultas les dan algunas explicaciones, pero el principio central es incentivar la observación y la experimentación propia, y también arreglar las vasijas mal hechas frente a la niña para que vea cómo hacerlo bien y pueda reproducirlo sola. Cuando hablan en castellano, las alfareras explican que lo más importante es que las niñas practiquen con las mujeres mayores; de esta manera, van adquiriendo los conocimientos de sus mayores, creando ellas mismas sus propias piezas. Esto quiere decir que el aprendizaje de la cerámica es, al mismo tiempo, una transmisión de conocimientos del pasado y una producción de conocimientos personales y nuevos. Mientras las mujeres sigan practicando, la cerámica continuará viva.

La abuela y la madre también utilizan diversos procedimientos rituales para formar el cuerpo de las muchachas para la alfarería. Por ejemplo, les lavan las manos con el agua con arcilla usada para hacer las piezas para que tengan manos habilidosas. En algunas familias, les *curan* las manos frotándolas con nidos de avispa, para que sus manos sean tan ligeras moldando la arcilla como el vuelo de las avispas. También les ponen gotas de tabaco, mucura y otras plantas amargas en la nariz para que estén alertas y no sean perezosas; y para que desarrollen su pensamiento, utilizan el cabello de las niñas para hacer pinceles. Se considera que a través del cabello usado para pintar la cerámica, las niñas aprenden a concebir sus propios diseños *kené*. También, les *curan* los ojos poniéndoles gotas de jugo de plantas estrechamente asociadas a los diseños *kené*, como el *piri*, llamado *waste* (*Cyparacea sp.*) y el *ipo kene*, que es una planta cuyas hojas están cubiertas de nervaduras semejantes a redes de diseños *kené*. Se considera que estas plantas enseñan a tener un *shinan* fuerte y “ver diseños en la mentalidad”, esto es, en sueños e imaginación.

“Antiguamente nuestras madres nos curaban con piri piri. Bastantes figuras te hace ver en el sueño. Entonces, esa figura tú la haces en cerámica. Lo que has visto se queda en tu mente y tú ya lo sabes”.

Leidy Martínez-Kesten Ama

Además, las niñas aprenden a ver diseños en sus pensamientos por medio de tratamientos chamánicos prodigados por los hombres de la familia, especialmente sus abuelos maternos. El procedimiento ritual consiste en colocar una “corona de diseños” en la cabeza de la niña (Brabec de Mori, 2009). Esta corona es invisible para la mayoría de la gente, pero la niña la ve en sus sueños y la imaginación. El chamán coloca esta corona por medio de cantos que apelan a la ayuda de los poderosos seres protectores *chaikonibo*, los aliados espirituales, y los *ibo*, los dueños cosmológicos de los elementos, especialmente Ronin, la anaconda cósmica dueña de las aguas. La niña curada con una corona debe aprender a manejar los poderes que le han sido entregados. A veces, las visiones de diseños son tan fuertes que aparecen con tan solo cerrar los ojos y la dejan en un estado de mareo y desorientación. Con el tiempo, ella aprende a controlar sus visiones y a



Piri piri para transmitir el conocimiento de la cerámica y los diseños kené.

utilizarlas para concebir y pintar diseños con maestría. Por esa razón, los diseños son considerados una expresión personal del *shinan* de las mujeres. Aunque vengan de los seres espirituales, son la manifestación de una vida entera de práctica personal disciplinada. Las grandes alfareras se distinguen porque tienen un *shinan* fuerte. Saben hacer diseños a partir de su inspiración propia, “los ven en su mente”, y no necesitan copiarlos de nadie.

La complejidad de los procesos de transmisión de la cerámica posibilita comprender la relación entre conocimientos colectivos y conocimientos personales, por un

lado; y la existencia simultánea de las técnicas antiguas y la creación de novedades, por el otro. La cerámica no es algo que se aprende simplemente: hay que ser criada para ser ceramista. En la alfarería shipibo-konibo, tradición e innovación no se oponen. Una ceramista criada en el arte de sus mayores refuerza su relación con el pasado, justamente produciendo formas y diseños nuevos nacidos de su propio *shinan*.

En el pasado reciente, la fiesta de la pubertad femenina, llamada *ani xeati*, era la ocasión durante la cual las mujeres lucían la belleza de sus creaciones.



Dimensiones cosmológicas de la cerámica

“El diseño es lo que nos hace soñar para enfocar en la cerámica. Nos hace soñar el Ronin... El Ronin en su cuerpo tiene distintos diseños, sea grande, sea chiquito. O sea, bien sanken kené... o sea, un diseño que le decimos sin relleno, solo kené”.

Lily Sandoval-Sanken Yaká

La cerámica shipibo-konibo está íntimamente relacionada a la cosmología transformacional amazónica de la anaconda primordial, *ronin* en shipibo-konibo. “Ronin es un espíritu principalmente relacionado con el agua y la base física del universo. Es fuente de todos los productos acuáticos y madre de todas las criaturas del agua” (Gebhart-Sayer, 1986, p. 192); también se le suele denominar *yacumama* (madre del agua), en quechua amazónico regional. Según investigadores (Gebhart-Sayer, 1985; Illius, 1994; Belaunde 2009, 2013), está presente en diversos aspectos fundamentales de la cerámica shipibo-konibo. El movimiento circular de la anaconda cósmica es la fuerza que sustenta la técnica de construcción de los cuerpos de las piezas de



Madre e hija pintan juntas un *joni chomo*.

cerámica. Las tiras de arcilla se enroscan sobre sí mismas para formar las vasijas, al igual que una serpiente se enroscala sobre sí misma. “Los rollos de barro rodean la esfera de la vasija del mismo modo en que Ronin rodea el cosmos, así que el *chomo* sirve como parábola de la gran bóveda cósmica” (Gebhart-Sayer, 1986, p. 192).

Esta isomorfía entre el cuerpo de las cerámicas y el cosmos también es expresada por los hombres practicantes del chamanismo ayahuasquero shipibo-konibo. Según el testimonio de Barin Rama (Illiuss, 1991-1992), las tinajas *chomo* tienen tres zonas claramente diferenciadas. El cuello

de la tinaja corresponde al mundo superior del cosmos, llamado *nete shama*; por eso el cuello está pintado con circuitos de diseños *kené* más finos y complejos. Alcanzar esta zona del cosmos es el objetivo de los chamanes curanderos. En la barriga de la tinaja se encuentra el mundo intermedio, la tierra (*mai*), que corresponde a la realidad vivida cotidianamente. Por último, el fondo de la tinaja corresponde al mundo subterráneo (*jene*), de naturaleza acuática, que carece de diseños.

Al mismo tiempo, existe una continuidad entre la piel de la anaconda y los diseños pintados sobre las superficies de las

cerámicas. El investigador Bruno Illius (1994) sugiere que todos los diseños del universo se originan en la piel de Ronin y la belleza de los diseños proviene del poder hipnótico de la anaconda que cautiva la mirada. Como explica la ceramista Agustina Valera: “El diseño es lo que con su belleza nos hipnotiza, luego se convierte en *yacumama*. La misma *yacumama* es nuestro diseño” (Valenzuela y Valera, 2005, p. 62).

Como se mencionó en la sección sobre el pintado, los diseños *kené* se caracterizan por su geometría. Algunos de estos elementos geométricos han atraído la atención de los investigadores. Hay múltiples referencias al diseño en cruz en la literatura etnográfica. El uso de una palabra similar a la castellana para designarlo, *koros*, sugiere que este diseño podría haber sido incorporado por influencia de los misioneros en los siglos pasados. Las fuentes etnográficas muestran que el diseño en cruz también tiene diversos referentes culturales propios. Por ejemplo, está asociado a la constelación Cruz del Sur, llamada *sapen* (Girard, 1958), que tiene un papel central en la organización espacial y en la navegación en la cuenca del Ucayali. Por otro lado, la cruz es una figura central de la cosmología, relacionada a los seres protectores *chaikoni*, que aparecen en sueños para

otorgar conocimientos, y de los rituales, como la fiesta *ani xeati* de la pubertad femenina y las ceremonias funerarias (Sánchez, 2005; Gebhart-Sayer, 1985; Morin, 1998).

“Con mi mamá venía haciendo cerámica desde muy pequeña. Entonces tenía unos sueños, que se aparecía un hombre que no se le veía, es invisible (...). Entonces mi mamá me decía: ‘ese es chaikoni, porque a ellos no se les ve. Solamente las personas elegidas le hace ver o te conversa en tu sueño’, decía”.

Lily Sandoval-Sanken Yaká

En particular, un diseño que consiste en series de cruces rodeadas de líneas curvas y rectas en diagonal suele ser llamado *bero yoshin*, diseño del *espíritu del ojo*, y es asociado al espíritu de los muertos que se desprende de los ojos para subir a la morada celestial de las divinidades inka. Girard y Eakin, quienes recogieron información a mediados del siglo xx, explican que, según el pensamiento indígena, existe una cruz en lo alto de la escalera que conduce al cielo, o en la puerta o el centro del cielo, que las mujeres “reproducen como una obsesión” en sus confecciones (Girard, 1958, p. 239). El diseño

Las tiras de arcilla se van enroscando sobre sí mismas, como la serpiente cósmica.



en cruz también era pintado sobre ambas mejillas en el rostro de los muertos antes de enterrarlos (Eakin *et al.*, 1980).

Si es que el diseño en cruz tuvo un origen exógeno o fue acentuado por influencias coloniales en el pasado, su incorporación en el mundo shipibo-konibo es consistente con el impulso del pensamiento indígena que genera identidad a partir de la relación de alteridad. Es posible, asimismo, que la prominencia del diseño en cruz provenga de otros ámbitos, como el tejido, puesto que el entrelazamiento de los hilos de la

trama y la urdimbre produce imágenes de cruces ortogonales y diagonales. Los diseños bordados y pintados podrían, entonces, ser composiciones derivadas o inspiradas en estas simetrías de los diseños producidos en el telar. El ámbito del chamanismo también podría ser otra fuente confluyente con el tejido para otorgar prominencia a la cruz, puesto que la cruz es una de las imágenes distintivas de la anaconda Ronin, junto con las líneas diagonales cruzadas en rombos que la complementan. Según el pensamiento shipibo-konibo, la piel escamada y pintada de la anaconda es un tejido primordial que contiene todos los diseños existentes en el universo (Gebhart-Sayer, 1985; Belaunde, 2009). Estas características del *kené* shipibo-konibo, su relación con la anaconda y el tejido presentan una gran proximidad conceptual y práctica con los diseños de otros pueblos de la familia lingüística pano, como los cashinahua, que también son llamados *kené* por tratarse de otro idioma de esta familia lingüística. Como demuestra Lagrou (2007), la estructura de los diseños cashinahua emerge del arte del tejido asociado a la piel de la anaconda.



“Desde muy antiguo las mujeres hemos hecho cerámica, mi madre, mis abuelas hacían, ellas ya están muertas, pero yo sigo con mis hijas. A ellas yo estoy enseñando. Tengo un gran sueño. Estoy haciendo una casa bien grande para toda la cerámica. Voy a llenarla de todo tipo de cerámica”.

Dora Panduro-Chonon Biri
Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana 2009

Repertorio

La alfarería shipibo-konibo incluye dos categorías de artefactos: las cerámicas que serán usadas para cocinar y las que no entrarán en contacto con el fuego.

Kenti

Es una olla de barro para cocinar sobre la candela de leña. Tiene una mezcla apropiada de arcilla para resistir al fuego. Las ollas varían de uso según el tamaño: las ollas grandes, *kenti ani*, son utilizadas para cocinar la masa de yuca para el masato; las medianas, *kenti anitama*, para preparar las comidas a diario, las cuales típicamente consisten en pescado y plátano hervidos; las ollas más pequeñas, *kenti bako*, suelen ser empleadas para preparar infusiones de plantas y medicinas. Los tamaños varían de 15 cm a 70 cm de diámetro.

Las ollas pueden llevar decoraciones de incisiones y punciones hechas con los dedos en la parte del cuello, y son selladas con humo, con la técnica de *nakonki*.

Mapo huiti

Es un molde de arcilla cocinada, se usa como horno para quemar pequeñas piezas de cerámica cruda pintada. Tiene la forma de un recipiente

sin fondo y sirve para acomodar piezas de hasta 20 centímetros aproximadamente. No lleva decoraciones.

Chomo

Es una tinaja con paredes altas y cuello para cargar y mantener fresca el agua y almacenar masato. Las tinajas tienen tres tamaños: las grandes son utilizadas para almacenar el masato durante las fiestas; las de tamaño medio, para almacenar y cargar agua; y las pequeñas, para llevar agua durante los viajes en canoa. Las tinajas llevan engobe, pintura con diseños *kené* y barniz. El interior es lacrado con copal. En general, la parte inferior tiene engobe de color ocre o rojo, mientras la barriga y el cuello tienen engobe blanco, pintado con diseños de color rojo y negro.

Kenpo

Es un tazón que se emplea para tomar masato. Tiene paredes cóncavas, de forma tal que la boca es más estrecha que la barriga. Las paredes son finas aunque resistentes y cuando se tocan con la uña hacen un sonido como una campanilla. Generalmente, en la pared exterior llevan engobe blanco y diseños *kené* con líneas negras y rojas. La pared interior no lleva engobe ni pintura.

Los tazones para servir la bebida también tienen tres tamaños: los grandes son tazones comunales usados durante las fiestas y son pasados de persona a persona; el tazón mediano es utilizado para beber en el día a día; y el tazón pequeño se usa para los viajes. También se emplea como tapa, colocado boca abajo sobre la boca de una tinaja.

Naxa katia

Para la fiesta del *ani xeati* las mujeres confeccionaban un tipo de *kenpo* de doble fondo. Le colocaban cuentas de arcilla en la parte vacía entre los dos fondos en el momento de la manufactura del cuerpo de la pieza. Después de quemar, las cuentas de arcilla sonaban como sonajas, de tal manera que al llevarse el tazón a la boca hacía un alegre tilín.

Kencha

Es el plato típico para servir comida, con los bordes inclinados hacia afuera. Las paredes exteriores llevan engobe rojo con diseños *kené* blancos. Hay de dos tipos: los platos para servir comida seca y sin grasa, como plátano o yuca, pueden tener diseños pintados en el interior; y los platos para servir sopas y comida con mucha grasa, como pescado o carne de monte, no son pintados en el interior,

sino sellados con humo con la técnica del *nakonki* (como las ollas).

Wiso kencha

Son los platos para servir comida caliente y grasosa que tienen el interior sellado de negro. También se llaman *nakon kencha*.

Kencha kenpo

A veces un *kencha* puede ser engobado de blanco y tener la misma forma que un tazón para servir el masato. Esta pieza es llamada *kencha kenpo*.

Joni chomo

El *joni chomo* es una tinaja con cara antropomorfa. Es un estilo propio de las ceramistas konibo del alto Ucayali. Los shi-pibos recuerdan que hace 50 años una ceramista de la comunidad de San Francisco de Yarinacocha, llamada Casimira, fue la primera que reprodujo un *joni chomo*. También se atribuye la creación de este tipo de tinaja a la ceramista Inka Mea de la misma comunidad (Temple, 1992). En la actualidad, entre las piezas más desarrolladas por las artistas alfareras están los *joni chomo*. Nuevos estilos de tinajas con rostro y cuerpo humanos son la demostración de su inagotable capacidad de innovación a partir de patrones de cerámica ancestrales.

Maweta

Un tipo de *chomo* llamado *maweta* puede tener hasta 1,5 m de altura. Es utilizado para guardar grandes cantidades de masato. Su fabricación podría estar relacionada a las urnas funerarias de los antiguos konibos del alto Ucayali, quienes solían enterrar a los muertos en grandes tinajas. La palabra *maweta* significa *muerto*.

“Con eso los enterraban a los muertos en la misma casa. Por decirte, yo soy mamá y mis hijos no quieren dejarme lejos. Entonces, yo tengo mis tinajas preparadas, en reserva. En una grande, meten mi cuerpo y lo entierran ahí en el mismo patio de la casa o adentro en la sala, calentando su cuerpito dicen, para tener su compañía”.

Lily Sandoval-Sanken Yaká

Raka chomo

Es una tinaja de forma horizontal con el cuerpo ovalado y plano, y el cuello largo. Se utiliza para llevar agua a la chacra y se carga en la espalda como una mochila amarrada de la cabeza. Su tamaño varía de 30 cm a 40 cm de diámetro.

Manchan chomo

Es una tinaja grande con dos bocas a los lados que, tradicionalmente, es regalada a los recién casados para que puedan beber juntos de la misma tinaja, cada cual utilizando una boca. Sus dimensiones varían entre 50 cm y 70 cm de alto.

Koros chomo

Es una tinaja en forma de cruz que, en el pasado reciente, se utilizaba para beber en la fiesta de conclusión del luto después de la muerte de un pariente cercano.

Jaxbata chomo

Es una tinaja de boca abierta. Antiguamente, los chamanes guardaban en ella las hojas de algunas plantas medicinales como el *toe* y el tabaco.

Joboxko

Es una tinaja en forma de órgano sexual masculino, que es utilizada en las grandes ceremonias para servir a los invitados especiales y generar un ambiente festivo.

Piezas decorativas

“Así se ven las visiones, de todo ves ahí. Ves culebras, otorongos, animales, ves los diseños. Ves los sitios donde has estado y donde vas a estar. Todo eso ves”.

Leidy Martínez-Kesten Ama

Existe una gran diversidad de piezas decorativas que representan figuras de seres vivos. Todas se caracterizan por llevar engobe, estar pintadas con diseños *kené* y llevar barniz. Las principales figuras representadas son el cuerpo humano y algunos seres y animales que tienen una presencia importante en la cosmología y la mitología shipibo-konibo, como la sirena, el jaguar, el mono, la tortuga y el armadillo. Son animales que están asociados a la alegría, la vitalidad, la prosperidad, la salud y el deseo sexual de las parejas. Por ejemplo, el mono representado suele ser el machín blanco (*Cebus albifrons*), llamado *shino*, que es personaje pícaro característico de las historias shipibo-konibo porque le gusta mucho el sexo.

El armadillo, llamado *yawish*, también es una figura asociada a la felicidad de la pareja, porque se dice que siempre regresa a su nido. Estas piezas son vendidas a los turistas, pero no son concebidas

como meros objetos decorativos; están cargadas de vitalidad y las artesanas consideran que pueden comunicar dicha energía a los compradores. En el pasado, también se hacían pipas de arcilla con rasgos antropomórficos o de animales que eran utilizadas para fumar tabaco.

La gran creatividad de las alfareras shipibo-konibo demuestra que el arte de la cerámica está plenamente conectado a los cambios surgidos en las vidas de las mujeres, y que la venta de sus obras es la manera en la que ellas comunican a los demás sus conocimientos ancestrales y sus pensamientos.



Repertorio de cerámica shipibo-konibo

Cerámicas para ser colocadas en el fuego	Cerámicas que no se colocan al fuego
<i>Kenti</i> (ollas) <i>Kenti ani</i> (olla grande) <i>Kenti anitama</i> (olla mediana) <i>Kenti bako</i> (olla pequeña)	<i>Chomo</i> (tinajas) <i>Chomo ani</i> (tinaja grande) <i>Chomo anitama</i> (tinaja mediana) <i>Chomo bako</i> (tinaja pequeña)
<i>Mapo huiti</i> (horno de arcilla)	<i>Kenpo</i> (tazón para servir bebida) <i>Kenpo ani</i> (tazón grande) <i>Kenpo anitama</i> (tazón mediano) <i>Kenpo bako</i> (tazón pequeño) <i>Naxa katia</i> (tazón con sonaja para las fiestas)
	<i>Kencha</i> (plato para comer) <i>Wiso kencha</i> (platón con el interior sellado de negro) <i>Kencha kenpo</i> (tazón engobado de blanco)
	Tinajas especiales: <i>Joni chomo</i> <i>Maweta</i> <i>Raka chomo</i> <i>Manchan chomo</i> <i>Koros chomo</i> <i>Jaxbata chomo</i> <i>Joboxko</i>
	Piezas decorativas antropomorfas y zoomorfas: <i>Mapo shini tapon</i> (pipas)

Elaboración propia



Kencha, platos, Ana Paredes, comunidad nativa Ceylán, 2018





Raka chomo, tinaja para cargar agua, 24,5 cm alto x 29 cm ancho x 48 cm fondo, Leidy Martínez, Yarinacocha, 2017



Joni chomo, tinaja antropomorfa con rostro, 32 cm alto x 13 cm ancho x 17 cm fondo, Leidy Martínez, Ucayali, 2014



Joni chomo, tinaja antropomorfa con rostro, 34 cm alto x 31,5 cm ancho x 25,5 cm fondo x 7 cm diámetro de boca, anónimo, alto Ucayali, siglo xx



Joni chomo, tinajas antropomorfas (mujer con *kenpo* 43 cm alto x 23 cm ancho x 24 cm fondo y hombre con *kencha* 44 cm alto x 24 cm ancho x 24 cm fondo), Dora Panduro, Yarinacocha, 2014



Sirena, 35 cm alto x 33,5 cm ancho x 23,5 cm fondo, Lily Sandoval, Yarinacocha, 2014



Maweta, tinaja grande antropomorfa con rostro, 90 cm alto x 74 cm ancho x 21 cm diámetro de boca, base 26 cm, Gloria Amasifuén, comunidad nativa San Francisco de Yarinacocha, 2009



Paloma, 12,2 cm alto x 9,3 cm ancho x 21 cm fondo, anónimo, alto Ucayali, siglo xx



Jaguar, 15 cm alto x 10 cm ancho x 47 cm fondo, Lily Sandoval, Yarinacocha, 2018



Armadillo, 6 cm alto x 5,5 cm ancho x 13,5 cm fondo, Lily Sandoval, Yarinacocha, siglo xx



Boquichico, 9 cm alto x 5 cm ancho x 23 cm fondo, Delicia Pacaya, Yarinacocha, 2018



Kencha, 8.5 cm alto x 23.9 cm diámetro, anónimo, siglo xx



Chomo, tinaja, 38 cm diámetro x 41 cm alto, Leidy Martínez, Yarinaochoa, 2018



Chomo, tinaja, 10 cm diámetro x 5 cm alto, anónimo, siglo xx



Kencha, plato, 31,8 cm diámetro x 12,1 cm alto, anónimo, siglo xx



Kencha kenpo, plato engobado de blanco, 25 cm diámetro x 14 cm alto, anónimo, medio Ucayali, siglo xx



Kencha, plato, 27,5 cm diámetro x 16 cm alto, Lastenia Canayo, Yarinacocha, 2015



Kenpo, tazón, 16 cm diámetro x 7,9 cm alto, anónimo, siglo xx



Kenpo, tazón, 9,5 cm diámetro x 21 cm alto, Delicia Pacaya, Yarinacocha, 2018



Chomo, tinaja, Adelina Sandoval, comunidad nativa Ceylan, 2018







Naxa Katia, tazón con sonaja, 23,5 cm diámetro x 8,5 cm alto, Leidy Martínez, Yarinacocha, 2018





Kencha, plato, 28 cm diámetro x 8 cm alto, Leidy Martínez, Yarinacocha, 2018



Mapo shini tapon, pipa, 4,7 cm alto x 6,7 cm ancho x 2,6 cm fondo, anónimo, bajo Ucayali, siglo xx



Manchan chomo, tinaja con dos bocas, 27 cm alto x 46 cm ancho x 35 cm fondo x 13 cm diámetro de base, Dora Panduro, Yarinacocha, 2010



Jaxbata chomo, tinaja con boca abierta, 16,5 cm diámetro x 16,5 cm alto, anónimo, siglo xx



Koros chomo, tinaja en cruz, 33 cm alto x 28 cm ancho x 19 cm fondo, anónimo, alto Ucayali, siglo xx



Raka chomo, tinaja para llevar agua, 14,5 cm alto x 32 cm ancho x 35 cm fondo, anónimo, bajo Ucayali, siglo xx



Cántaro, 25.5 cm alto x 30 cm ancho, 15.5 cm diámetro de boca x 15.5 cm diámetro de base, anónimo, siglo xx



Tinaja de tres cabezas, 38 cm alto x 40 cm alto x 20 cm fondo, Lily Sandoval, Yarinacocha, 2009



Raka chomo, 17 cm alto x 28.5 cm ancho, 8 cm x 9 cm diámetro de boca, 19.5 cm x 12.5 cm diámetro de base, anónimo, siglo xx



Cántaro, 19.10 cm alto x 18.50 cm ancho x 11.40 cm fondo, anónimo, siglo XX



Dueño del Huayruro, 45 cm x 38 cm x 29 cm, Lastenia Canayo, Yarinacocha, 2018



Dueños del Colibrí, 45 cm alto x 31 cm ancho, Lastenia Canayo, Yarinacocha, 2018

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, F. y Rocha, B. (2016). Uma tradução do clássico de DeBoer e Lathrap: "O fazer e o quebrar da cerâmica Shipibo-Conibo". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 11(1), 315-339. <https://dx.doi.org/10.1590/1981.81222016000100016>
- Belaunde, L. (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura.
- Belaunde, L. (2013). Movimento e profundidade no kene shipibo-konibo da amazônia peruana. *En C. Severiy y E. Lagrou (Eds.), Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena* (pp. 199-222). Rio de Janeiro, Brasil: 7 Letras.
- Brabec de Mori, B. (2009). Words Can Doom, Songs May Heal. Ethnomusicological and Indigenous Explanations of Song Induced Transformative Processes in Western Amazonia. *Curare*, 32, 123-145.
- Brabec de Mori, B. y Mori Silvano de Brabec, L. (2009). La corona de la inspiración: los diseños geométricos de los shipibo-konibo y su relación con cosmovisión y música. *Indiana*, 26, 105-139.
- Bertrand-Rousseau, P. (1983). De cómo los shipibo y otras tribus aprendieron a hacer los dibujos típicos y a adornarse. *Amazonia Peruana*, 5(9), 79-85.
- Colpron, A. M. (2005). Monopólio masculino do xamanismo amazônico: o contra-exemplo das mulheres xamã shipibo-conibo. *Mana*, 11(1), 95-129.
- Correa, F. (1996). *Por el camino de la anaconda remedio*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo.
- DeBoer, W. y Lathrap, D. (1979). The making and breaking of shipibo-conibo. *En C. Kramer (Ed.), Ethnoarchaeology: Implications of ethnography for archaeology* (pp. 102-138). Columbia University Press.
- DeBoer, W. y Scott, R. (1987). Roots Revisited: The Origins of the Shipibo Art Style. *Journal of Latin American Lore* 13(1), 115-132.
- Eakin, L.; Lauriault, E. y Boonstra, H. (1986). *People of the Ucayali: the Shipibo and the Conibo of Peru*. Dallas, TX: Internacional Museum of Cultures.

- Erikson, P. (1992). Uma singular pluralidade: a etno-história Pano. En M. Carneiro de C. (Ed.). *História dos Índios no Brasil* (pp. 239-252). São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP.
- Fucshico (Fundación Cultural Shipibo-Konibo) (1998). *Non requeenbaon shinan: El origen de la cultura shipibo-conibo*. Lima, Perú: Arteidea Editores.
- Gebhart-Sayer, A. (1984). *The Cosmos encoiled: Indian art of the Peruvian amazon* [folleto]. Nueva York, NY: Center for inter-american relations.
- Gebhart-Sayer, A. (1985). The geometric designs of the shipibo-conibo in ritual context. *Journal of Latin American Lore II* (2), 143-175.
- Gebhart-Sayer, A. (1986). Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo. *América Indígena* 46(1), 189-218.
- Girard, R. (1958) *Indios selváticos de la Amazonía peruana*. México: Libro Mex Editores.
- Heath, C. (Ed.) (2002). *Una ventana hacia el infinito. Arte shipibo-conibo*. Libro de la exposición, Lima, Perú: Icpna.
- Illius, B. (1991-1992). La "gran boa". Arte y cosmología de los shipibo-conibo. *Scweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin* 55-56, 23-35.
- Illius, B. (1994). La gran boa: arte y cosmología de los shipibo-conibo. *Amazonía Peruana* 24, 185-212.
- Illius, B. (2002). Arte tradicional y comercial: los shipibo-conibo. En C. Heath (Ed.). *Una ventana hacia el infinito. Arte shipibo-conibo*. Lima, Perú: Icpna.
- Izaguirre, B. (2002). *Historia de las misiones franciscanas y narraciones de los progresos de la geografía en el oriente del Perú. 1619-1921*. Lima, Perú: PUCP.
- Lagrou, E. (2007). *A Fluidez da forma: alteridade e agencia em uma sociedade amazonica (Kaxinawa)*. Rio de Janeiro, Brasil: Top Books.
- Lathrap, D. (1970). *The Upper Amazon*. New York: Praeger Publishers Inc.
- Lathrap, D. (1976). Shipibo Tourist Art. En N. H. H Graburn, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World* (pp. 197-207). Berkeley: University of California Press.
- Lathrap, D.; Gebhart-Sayer, A. y Mester, A. (1985). The Roots of the Shipibo Art Style: Three Waves on Imiriacochoa, or, There Were "Incas" before the Incas. *Journal of Latin American Lore* 11, 31-121.

- Leclerc, F. (2004). Los noi rao. En O. Calavia, M. Lenaerts y M. Spadafora (Eds.), *Paraíso abierto, jardines cerrados. Pueblos indígenas: saberes y biodiversidad* (pp. 151-176). Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Ministerio de Cultura (2018). Shipibo-Konibo. Base de datos de pueblos indígenas originarios. dpi.cultura.gob.pe/pueblo/shipibo-konibo
- Morin, F. (1998). Los shipibo-konibo. *Guía etnográfica de la alta Amazonía* 3, 270-374. Quito, Ecuador: Smithsonian Tropical Research Institute / IFEA /Abya-Yala.
- Paiva, P. A. (2017). Quênpô de mi madre: cerâmica shipibo-conibo na encruzilhada da história, *En Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 26o. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (pp. 3202-3217).
- Soria, M. B. (2004). *Introducción al mundo semiótico de los diseños shipibo conibo*. Lima, Perú: Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.
- Roe, P. (1980). Art and resistance among the Shipibo Indian of Peru: A study in microaculturation. *American Anthropologist*, 82, 42-71.
- Temple, D. (1992). El arte cerámico shipibo. Suplemento de la *Revue de la Céramique et du Verre*, 64, mayo-junio.
- Tournon, J. (2002). *La merma mágica. Vida e historia de los shipibo-conibo del Ucayali*. Lima, Perú: CAAAP.
- Tournon, J. (2006). *Las plantas, los rao y sus espíritus: etnobotánica del Ucayali*. Pucallpa: Gobierno Regional del Ucayali.
- Tschopik, H. Jr. (1953). *Men of the montaña* [película]. Smithsonian Institute.
- Tubino, F. y Zariquiey, R. (2007). *Jenetian. El juego de las identidades en tiempos de lluvia*. Lima, Perú: UNMSM/OEI.
- Valenzuela, P. y Valera, A. (2005). *Koshi Shinanya Ainbo. El testimonio de una mujer shipibo*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM.

El pueblo shipibo-konibo ha logrado una producción artística de gran refinamiento que ha llegado a ser una de las más reconocibles de la Amazonía peruana. Las piezas cerámicas son elaboradas por las mujeres, que en todo el proceso ponen en práctica y renuevan el legado de sus abuelas. Esta publicación, quinta de la serie *Ruraq maki, Repertorios*, da a conocer el valor simbólico y cultural de las técnicas, materiales, diseño, iconografía, procesos de transmisión, así como el vocabulario shipibo-konibo asociado a la producción de la cerámica, al conocimiento de las mujeres y a la cosmovisión que la acompaña.



2019 | AÑO INTERNACIONAL DE LAS
Lenguas Indígenas

RURAO MAKI REPERTORIOS



PERÚ

Ministerio de Cultura



MUSEO
NACIONAL
DE LA
CIVILIZACION
PERUANA

QHAPAQ
NAM
PERÚ
sede
nacional

ISBN: 978-612-4391-14-9



9 786124 1391149