



EL ARTE DEL *kené*

DE LA CERÁMICA DEL PUEBLO SHIPIBO-KONIBO

LA AUTORA ANALIZA EL ARTE MILENARIO DE LAS MUJERES *SHIPIBO-KONIBO*. ESTE SE PLASMA EN LA ELABORACIÓN DE LAS TINAJAS *JONI CHOMO* QUE EXPRESAN SU COMPLEJA COSMOLOGÍA EN LA QUE ESTE ARTE SE VINCULA CON EL RECICLAJE DE LA VIDA Y LA MUERTE. SU TÉCNICA REPLICA EL MOVIMIENTO DE LA ANACONDA CÓSMICA RONIN Y LAS PIEZAS SON PINTADAS CON COMPLEJOS DISEÑOS GEOMÉTRICOS, LLAMADOS *KENÉ*, QUE PARECEN ENVOLVER LOS CERAMIOS CON UN HIPNÓTICO HALO DE LUMINOSIDAD Y MOVIMIENTO.



LUISA ELVIRA BELAUDE*

* Museu Nacional - Universidad Federal de Río de Janeiro.

Desde hace varias décadas la cerámica hecha por las mujeres shipibo-konibo, habitantes de las riberas del río Ucayali, ha atraído la atención de investigadores internacionales debido a sus cualidades excepcionales. En lo que se refiere al pasado arqueológico, los estudios realizados por Lathrap (1985), Deboer y Scott (1987) muestran que el estilo de la alfarería shipibo-konibo actual tiene grandes semejanzas con la cerámica polícroma Cumancaya, desarrollada en las riberas del Ucayali entre 800 d.C. y 1600 d.C., lo cual confirma que las mujeres shipibo-konibo son las herederas de una tradición alfarera de más de mil doscientos años. Además de dar continuidad a un arte milenario, ellas están siempre dispuestas a innovar y crear nuevas piezas de alfarería para ofrecerlas a los turistas y coleccionistas. De esta manera, obtienen ingresos que les permiten garantizar un importante margen de independencia para valerse por sí mismas.

A principios de los años 80, la investigadora Angelika Gebhart-Sayer (1985; 1986; 1987) llevó a cabo un trabajo de campo en la comunidad de Caimito y estudió las técnicas de la alfarería shipibo-konibo. En su tesis, describe en detalle la serie de procedimientos técnicos involucrados en la producción de la masa de arcilla, el modelaje de la forma de los recipientes, el pintado de la superficie con diseños *kené*, la cocción y el acabado con copal y resinas de las vasijas utilizadas para cocinar y servir alimentos, así como para fermentar el “masato”, la cerveza de yuca consumida en grandes cantidades en las fiestas. La autora observa que existen más de veinte tipos de piezas de cocina y loza, y que la calidad de la arcilla y la forma de los recipientes es excepcional; sus paredes son delgadas, leves, resistentes y hasta flexibles cuando son sometidas a presión. El cuerpo de las vasijas está dividido en: *kexa* -la “boca” o el orificio por donde se introducen y se sirven los alimentos y las bebidas-, *kexba* -los “labios” o bordes del orificio-, *texo* -el “cuello”-, *poro* -el “estómago”- y *puenki* -el “fondo” elevado en que se apoya la vasija-.

A pesar de requerir grandes conocimientos y cuidados en su elaboración, las piezas de cerámica no son hechas para durar ni para ser admiradas colocadas en una repisa. El propósito principal de su manufactura es, según la autora, elevar a su más alto nivel el desarrollo intelectual, artístico y emocional de las mujeres y, así, consagrar su alta estima en la sociedad Shipibo-Konibo. La académica sostiene que, después de que una vasija es cubierta con diseños *kené*, ha cumplido su propósito principal y, por tanto, puede ser sometida a un uso robusto, vendida o regalada, y hasta puede ser quebrada en mil pedazos durante la algarabía de las fiestas.

Las investigadoras Dominique Temple (1992) y



FOTO 1: CHOMO CON DOS MARCOS PINTADOS CON DISEÑOS. ALTURA: 95CM, ANCHO: 64CM., FINALES DEL SIGLO XX, UCAYALI. COLECCIÓN MARTÍN CCORISAPRA.

Caroline Heath (2002) confirman que los esfuerzos dedicados a la manufactura de las piezas no conllevan al deseo de preservarlas por el mayor tiempo posible. Al contrario, las piezas más hermosas, como las grandes tinajas ceremoniales llamadas *chomo* (usadas para fermentar el masato durante las grandes fiestas) son descartadas después de las celebraciones, dejadas en un rincón debajo de la casa o, actualmente, vendidas a coleccionistas y turistas. La aceptación de que, inevitablemente, la cerámica está destinada a quebrarse, hace parte de su ciclo de vida. A menudo, las mujeres muelen pedazos de antiguas piezas encontradas alrededor de la casa o en la chacra para hacer la masa de arcilla de nuevas vasijas.

Este reciclaje de los materiales es consecuente con la importancia conceptual y espiritual de la figura de la anaconda, llamada *ronin*, el ser primordial que da origen al universo, y a las piezas de cerámica por medio de su movimiento serpenteante y circular, enroscándose sobre sí misma. La técnica para hacer las paredes de las piezas, usando rollos de arcilla, sigue este mismo movimiento y los diseños *kené* del decorado final de las vasijas están asociados a los diseños de las escamas de la piel de la anaconda. Además, así como las viejas vasijas dan paso a las nuevas, la anaconda cambia de piel y se rejuvenece regularmente, razones por las cuales constituye un ser fundacional de la filosofía indígena de las formas materiales y temporales puesta en acción

en la cerámica. Debido a la íntima relación entre la anaconda y los ríos, este ser también es considerado como la “madre” espiritual de las aguas. En quechua amazónico regional se le conoce con el nombre de *yacumama*.

Son muchos los temas de alcance conceptual presentes en la alfarería, pero en este artículo quisiera enfocarme en el proceso de decoración de las piezas con diseños *kené* para demostrar, con base a ejemplos, la complejidad y el refinamiento intelectual ejercidos por parte de las mujeres shipibo-konibo. Como señaló Angelika Gebhart-Sayer y los estudios posteriores confirmaron (Belaunde 2009), los diseños ejecutados reflejan una concepción de la geometría característica del pensamiento shipibo-konibo. Por ejemplo, forman estructuras de enrejados llamadas *kanoa*, siguen trayectorias *punte huixa* (rectilíneas) o *maya huixa* (curvas), que pueden estar dispuestas en pares simétricos *vui mana* (frente a frente) o *intaina* (atravesados). También existen líneas de diferente espesor y color. Típicamente, las redes de diseños son pintadas dentro de un marco, llamado *xate*. La mayoría de las líneas de un mismo 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 *vero*, lo que quiere decir “ojo” o “semilla”. Estas características aparentemente sencillas, permiten múltiples combinaciones de trazos y estilos con los que se pueden configurar mallas de diseños extremadamente diversos.

Cada pieza es única. Nunca dos vasijas están cubiertas con la misma combinación de diseños. La razón de esta asombrosa creatividad se debe a las posibilidades combinatorias de los trazos y también al hecho de que las mujeres no utilizan ninguna regla para medirlos y dependen enteramente de la precisión de su visión y la agudeza de su pensamiento, para planear y ejecutar sus diseños. Aunque las redes de diseños dan una impresión general de simetría, los trazos siempre contienen algunos elementos dispares que rompen la rigidez de una estricta simetría y generan una cierta impresión de confusión, que fascina e hipnotiza. Las mujeres cuentan que de niñas fueron “curadas” con unas plantas llamadas *waste*, en shipibo-konibo, y conocidas en la Amazonía peruana con el nombre de *piripiri*. Unas gotitas de *piripiri* son colocadas en el ombligo y en los ojos de las niñas para que puedan ver diseños en sus “pensamientos”; esta palabra en castellano es usada por los Shipibo-Konibo para traducir la palabra *xinan* que expresa una compleja relación entre la actividad intelectual, corporal, emocional, estética y moral de una persona. Las mujeres que no fueron tratadas con *piripiri* no tienen ideas propias de diseños y solo saben copiar los diseños de las demás. En cambio, las mujeres que fueron curadas con plantas, tienen “pensamientos” propios y saben conseguir

la combinación adecuada de elementos simétricos y asimétricos para alcanzar una impresión general de brillo y resplandor, nociones centrales de la estética shipibo-konibo expresadas en las palabras *biri* y *pene*. Por ejemplo, la reconocida ceramista Agustina Valera de la comunidad de San Francisco afirma lo siguiente:

Quando nos curamos los ojos con el piripiri tenemos sueños. Soñamos que estamos en medio de diseños elegantes y resplandecientes. A veces trabajamos con el espíritu del piripiri de noche. Diseñamos en nuestro sueño. Otras veces vemos a las yacumamas. Esto no ocurre así no más, esto es debido al piripiri con el que nos han curado. El que nos hagan aprender con piripiri no es algo reciente, desde tiempos antiguos tenemos piripiri (Valenzuela y Valera 2005:66).

Si miramos con atención las redes de diseños que cubren la superficie de una vasija, vemos que estas 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 ceremoniales *joni chomo* con rostro humano, generalmente femenino, que llevan diseños en varios marcos dibujados sobre diferentes partes del cuerpo, como el rostro, el pecho, el estómago y la espalda.

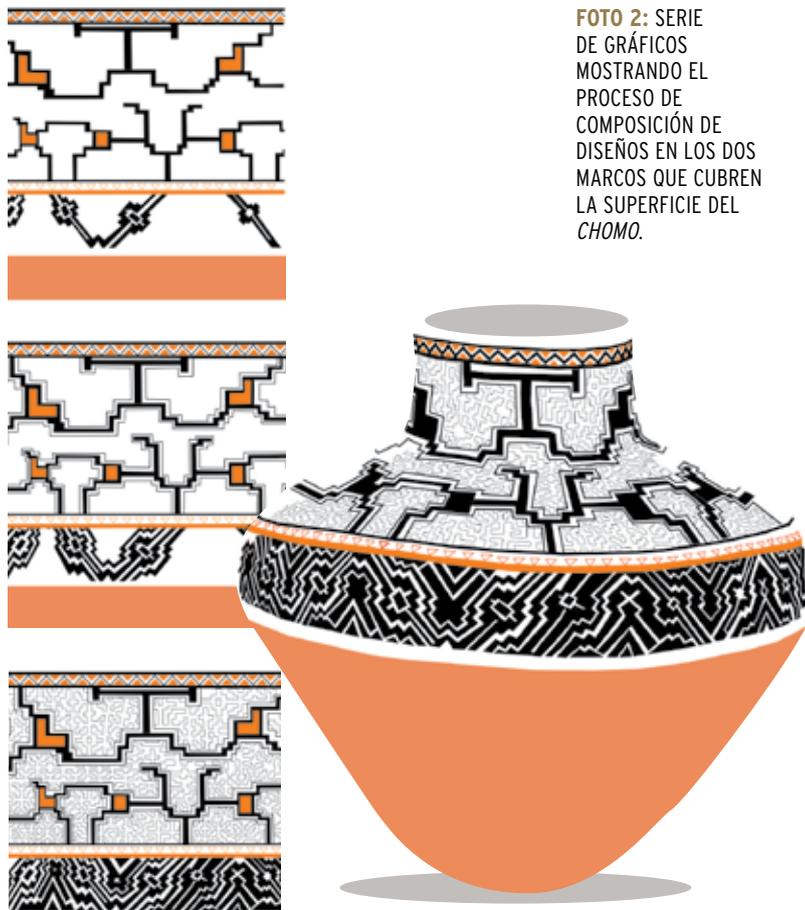


FOTO 2: SERIE DE GRÁFICOS MOSTRANDO EL PROCESO DE COMPOSICIÓN DE DISEÑOS EN LOS DOS MARCOS QUE CUBREN LA SUPERFICIE DEL *CHOMO*.

La ejecución de los diseños sigue un orden habitual. Normalmente, el primer paso es pintar diferentes áreas de la superficie de una cerámica con tierra de colores, blanca, marrón-rojizo o negro. Después, usando una astilla de madera o un pincel de cabellos, la artista dibuja los marcos dentro de los cuales pintará las redes de diseños. Enseguida, dentro de cada marco, pinta la trayectoria de una línea central gruesa hasta completar su recorrido tocando los bordes del marco. Posteriormente, haciendo trazos más delgados, pinta dos líneas que corren paralelas a cada lado de la línea más gruesa, como si se tratase de las márgenes de un río. Finalmente, rellena los espacios dejados en blanco con líneas bien finas y pinta las figuras creadas por la intersección de las líneas gruesas.

Los siguientes gráficos (fotos 1 y 2) 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 de quien la ve. 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 (Belaunde 2013). Las líneas más gruesas parecen estar más cerca del espectador, mientras las líneas más finas, que corren paralelas, parecen 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, como si se estuviesen acercando a quien las ve. Este efecto de movimiento creado por los juegos de la luminosidad, *biri*, solo es producido por las maestras del *kené* que saben combinar creativamente los aspectos simétricos y asimétricos, que se entretajan para producir los contrastes entre fondo y figura. 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.

A continuación presento un gráfico (fotos 3 y 4) 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 estómago. Típicamente, la parte correspondiente al cabello es pintada de negro para encuadrar la figura del rostro, que es modelada tridimensionalmente y pintada.

La serie gráfica nos 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. Según las palabras de la maestra Agustina Valera:

Los diseños somos nosotros mismos, nuestro propio río, todos nuestros adornos. Nunca los blancos ni ninguna otra gente poderosa podrá quitárnoslos (Valenzuela y Valera, 2005:64)

La red de diseños más grandes del marco del estómago, parece indicar que éste está lleno o hinchado, como cuando hinchamos 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 parece indicar que éste 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 cuyos *xinan*, “pensamiento”, emana luminosidad.

FOTO 3: JONI CHOMO CON TRES MARCOS PINTADOS CON DISEÑOS. ALTURA 96 CM., ANCHO: 85 CM., 2010, PROVENIENTE DE LA COMUNIDAD CACO MACAYA, ALTO UCAYALI. COLECCIÓN LUISA ELVIRA BELAUDE.

Observo, además, que estas redes de diseños son pintadas en las piezas de arcilla antes de la cocción, que es realizada 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 puesto que solo las vasijas quemadas en una pira de leña, siguiendo todas las indicaciones heredadas de los antiguos, tienen la extraordinaria plasticidad y belleza de las obras maestras *shipibo-konibo*.

En los últimos años, algunas instituciones de desarrollo social en el Perú han promovido el uso de tornos y de hornos en las comunidades shipibo-konibo con la intención de aumentar la durabilidad de la arcilla y facilitar la producción en grandes cantidades de vasijas para el mercado turístico. Estos proyectos, por más bien intencionados que sean, pueden estar contribuyendo a la desvalorización de las técnicas ancestrales. Algunas mujeres jóvenes, sin la debida preparación ritual, están adoptando nuevas técnicas que, en lugar de cultivar su intelecto en el sentido shipibo-konibo, conducen a producir artículos de artesanía en masa. Sin embargo, las grandes maestras ceramistas saben que la confección de obras que destaquen por su incomparable sello de distinción, depende de la continuidad de los saberes y las prácticas heredadas de los antepasados. Ellas están abiertas a la experimentación con nuevas técnicas, pero no a perder la alta estima

que sus pensamientos les otorgan en la sociedad (Illius, 2002).

Termino este artículo recordando que el arte de hacer diseños *kené* del pueblo shipibo-konibo fue declarado patrimonio inmaterial de la Nación Peruana en 2008. Este fue un debido reconocimiento a la perseverancia, sabiduría y elegancia de la mujeres shipibo-konibo, cuya contribución a la elevación intelectual y estética de nuestro país es inestimable.



FOTO 4: SERIE DE GRÁFICOS MOSTRANDO EL PROCESO DE EJECUCIÓN DE LOS DISEÑOS AL INVERSO, EN LOS TRES MARCOS DE LA TINAJA, COMENZANDO POR EL ROSTRO, DESPUÉS EL PECHO Y EL ESTÓMAGO.

AGRADECIMIENTOS

A las mujeres *shipibo-konibo* por sus enseñanzas. También agradezco a Catherine Gayoso y Gérome Ibri por la realización de los trabajos gráficos. También agradezco a Martín Ccorisapra, Catherine Gayoso y Gerome Bri por la realización de los diseños.

REFERENCIAS

- **Belaunde, L. (2009).** Kene: arte, ciencia y tradición en diseño. Lima: Ministerio de Cultura.
- (2013). "Movimiento e profundidade no kene Shipibo-Konibo da Amazônia peruana". En: C. Severi e E. Lagrou (orgs.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 199-222.
- **DeBoer, W. R.; Scott J. (1987).** "Roots Revisited: The Origins of the Shipibo Art Style". En *Journal of Latin American Lore* 13 (1), pp. 115-132.
- **Gebhart-Sayer, A. (1984).** *The Cosmos Encoiled: Indian Art of the Peruvian Amazon*. Exhibition Catalogue, Center for Inter-American Relations, New York
- (1985) "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context". En *Journal of Latin American Lore* II: 2, pp. 143-175.
- (1986) "Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo". En *América Indígena* 46 (1), pp. 189-218.
- (1987) *Die spitze des bewubsteins: untersuchungen zu weltbild und kunst der shipibo-konibo*. Klaus Renner Verlag, Hoenschäftlam. Tesis de doctorado de la Universidad de Tuebingen.
- **Heath, C. ed. (2002).** *Una ventana hacia el infinito. Arte shipibo-konibo*. Libro de la exposición, Lima: ICPNA.
- **Illius (2002).** "Arte tradicional y comercial: Los shipibo-konibo". En: *Una ventana hacia el infinito*, Heath C. (ed.), Lima: ICPNA, pp. 55-58.
- **Lathrap, D. (1976).** *Shipibo Tourist Art*. En: *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. N.H.H. Graburn (Ed), Berkeley 1976, p. 197-207
- (1985) "The Roots of the Shipibo Art Style: Three Waves on Imiriacochoa or There Were Incas Before the Incas". En: *Journal of Latin American Lore* 11 (1), pp. 31-119.