



Boletín de Antropología Universidad de
Antioquia
ISSN: 0120-2510
bolant@antares.udea.edu.co
Universidad de Antioquia
Colombia

Birgit Suhrbier, Mona

La mezcla justa. El trayecto de la coca a través de los objetos culturales. Interpretación de un dibujo
de Alfredo Fontes (Tukano1/ amazonia noroccidental)

Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 18, núm. 35, 2004, pp. 299-316
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55703516>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

La mezcla justa. El trayecto de la coca a través de los objetos culturales. Interpretación de un dibujo de Alfredo Fontes (Tukano¹/ amazonia noroccidental)

Mona Birgit Suhrbier (Dr. Phil.)

Museum der Weltkulturen [Museo Etnológico] Frankfurt am Main
Dirección electrónica: mona.suhrbier.amt45g@stadt-frankfurt.de

Resumen. La cultura material de los grupos indígenas de América del Sur ocupa un lugar importante en las colecciones de los museos de Europa. Pese a ello, cestos, vasijas, alhajas, armas, máscaras y muchos otros objetos de uso cotidiano y ritual están, con frecuencia, sólo rudimentariamente documentados y descritos. Son raras las ocasiones en que se da la oportunidad de documentar posteriormente, en el marco de estadías de investigación de campo, objetos que ya se encuentran en los museos. Una posibilidad de adquirir mayor conocimiento sobre la cultura material es la interpretación del arte, pues los objetos de pintores y dibujantes indígenas de las respectivas culturas tienen, por lo general, un papel importante entre los múltiples espacios de la vida indígena. Los artistas, sin embargo, no pretenden realizar la utilidad práctica de los objetos de uso, sino que realizan tales objetos como partes de un orden más amplio y simbólicamente estructurado, en el cual también tienen importancia el concepto de la humanidad y la idea de una vida buena. En el texto se realiza un análisis formal del dibujo "Utensilios para la producción de *Ipádu*" (1999) de Alfredo Miguel Fontes, *tukano* (Brasil), y se relaciona con lo que se sabe sobre los objetos representados en este dibujo.

Palabras clave: arte indígena, cultura material, Brasil, tukano, simbolismo, museos, preparación de la coca.

Abstract. Material culture of South American Indigenous groups are common in European Museum collection. Often, these objects of daily or ritual use are documented only rudimentarily. Possibilities for documentation of collections during fieldwork are rare. Therefore, it is necessary to develop methods which are suited for subsequent interpretation. One such possibility is the interpretation of contemporary art. Things are a common theme in drawings and paintings of indigenous artists who emphasise objects of daily use as parts of a symbolically structured order in which concepts of humanity and the idea of a good life are of importance. I will present a formal analysis of the drawing "Utensils for the preparation of *Ipádu*" (1999) by Alfredo Fontes, *tukano* (Brazil), and relate the (for anthropologists) available knowledge about things to the artist's formal arrangement of objects.

Keywords: Indian-Art, material Culture, Brazil, Tukano-Indiens, Symbolic, Museum collection.

1 Los *tukano* se subdividen en 15-20 grupos de origen patrilineal, que, si bien se diferencian en sus lenguas, por lo que respecta a su cultura, tienen muchas cosas en común. Pertenecen a ellos los *tukano*, *kobéwa*, *barasana*, *bará*, *desana*, *pira-tapuia*, *tatuyo*, *tariana*, *tuyúka* y otros. Son exogámicos y forman grupos unidos entre sí mediante vínculos matrimoniales (Chernela, 1987: 151-153).

Zusammenfassung. Die materielle Kultur indigener Gruppen Südamerikas nimmt zwar in den Sammlungen europäischer Museen eine bedeutende Stellung ein, häufig jedoch sind die Gegenstände des täglichen oder rituellen Lebens nur rudimentär dokumentiert. Da nur selten Gelegenheit ist, Museumsobjekte im Rahmen von Feldforschungen zu dokumentieren, müssen andere Methoden entwickelt werden, um materielle Kultur nachträglich zu interpretieren. Eine solche Möglichkeit ist die Interpretation zeitgenössischer Kunst. Denn die Dinge sind ein wichtiges Thema in den Bildern indigenen Künstler, die die Gegenstände des täglichen Gebrauchs als Teile einer symbolisch strukturierten, umfassenderen Ordnung hervorheben, in der auch das Konzept der Menschheit und die Vorstellung von einem guten Leben von Bedeutung sind. Ich werde die Zeichnung "Utensilien zur Herstellung von *ipadu*" (1999) von Alfredo Miguel Fontes, *tukano* (Brasilien), formal analysieren und das (für Ethnologen) zur Verfügung stehende Wissen über die darauf abgebildeten Gegenstände mit der formalen Ordnung des Werkes in Beziehung setzen.

Schlüsselwörter: Indianische Kunst, materielle Kultur, Brasilien, Tukano-Indianer, Symbolismus, Museen, Vorbereitung der Coca.

Suhrbier, Mona Birgit. 2004. "La mezcla justa. El trayecto de la coca a través de los objetos culturales. Interpretación de un dibujo de Alfredo Fontes (Tukano / amazonia noroccidental)". En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Medellín, volumen 18 No 35, pp. 299-316.

Texto recibido: 11/02/2004; aprobación final: 16/03/2004.

*En la casa, junto al lugar sagrado en el que, mientras duraba la iniciación de los muchachos en ausencia de las mujeres, se tocaban las flautas sagradas y durante el resto del año se guardaban ocultas, allí donde empezaban las visiones provocadas por la ingestión de Caapi, se guardaba también la cuya de calabaza con *ipadu* y se clavaba en el suelo la lanza ritual. Aquel era el lugar destinado a las ceremonias de máximo respeto religioso de los antiguos tukano; allí permanecían los jefes de las tribus que habían sido invitados para saludar al señor de la casa; allí se recibía la iniciación a la sabiduría, allí se enterraba a los antiguos miembros que habían presidido la casa*²

A la escisión de la antropología en investigación y docencia en las universidades, por una parte, e investigación y práctica expositiva, por otra, corresponde también una escisión a nivel de contenido: por un lado está la investigación de la vida social y cultural (en la universidad) y por otro la investigación de la cultura material (en el museo) (Münzel, 2000). Las principales teorías relacionadas con lo primero surgieron de las polémicas discusiones en las universidades, mientras que el estudio de los objetos en los museos, en cambio, se llevó a cabo en nichos a salvo de la influencia de los cambios sufridos en las teorías de la disciplina. Como expone Marilyn Strathern (1990: 38), los sistemas sociales e históricos fueron pasando a primer plano, y los objetos, por el contrario, quedaron reducidos a meras ilustraciones de dichos sistemas. En tanto que puro reflejo de significados producidos en otras partes, pronto se desistió por completo de los objetos y la antropología moderna se desarrolló con independencia del estudio de la cultura material. En la actualidad, los etnólogos activos en los museos se esfuerzan en incluir de nuevo los objetos

2 Béksta (1988: 41).

en la discusión teórica especializada e indagan sobre su significado en las distintas teorías (Henare, 2003).

Si se sigue avanzando y se quiere llegar a una teoría del objeto, es forzoso plantearse la cuestión acerca de los puntos de vista indígenas frente al objeto. Ello se logra no sólo mediante la investigación de campo sino también, entre otras cosas, con ayuda de la interpretación de mitos fijados por escrito (análisis del lenguaje), en los cuales, en puntos cruciales del acontecer, se mencionan objetos que generan significado (Suurbier, 1998: 97-168), así como con la ayuda de la interpretación de dibujos realizados por artistas indígenas (análisis de arte visual) que de las más diversas maneras sitúan en la imagen los objetos cotidianos y de culto y los presentan como elementos importantes para generar significado simbólico.

La idea de escribir algún día este artículo surgió en cosa de pocos segundos, mientras contemplaba un dibujo de Alfredo Miguel Fontes³ (tukano, Brasil). El dibujo, titulado “Utensilios para la producción o elaboración de *Ipadu*”,⁴ se refiere al proceso de preparación del polvo *ipadu* (mambe), una droga estimulante extraída de las hojas de coca.⁵ Alfredo Fontes no plasma procesos de desarrollo, ni procedimientos, ni técnicas, ni métodos de elaboración, y prescinde de mostrar personas. Simplemente dispone en el cuadro los objetos en los que se lleva a cabo cada uno de los procedimientos de elaboración, ordenados armónicamente al lado y debajo unos de otros, numerados del uno al nueve. Distribuidos equilibradamente por toda la hoja se ven: a) un pequeño canasto lleno de hojas (8), una olla sobre tres pequeñas patas (11), encima, una cuchara grande para remover (10), un pilón con mano de pilón (9), una cuya (con una cuchara) (6, 5), un saquito con un palo para remover que sobresale (2), un tubo alargado (4), otro saquito (3) con huesos para succionar y un cigarro (7) (véase figura 1).

3 Conocí al señor Alfredo Fontes, *tukano*, de São Gabriel, en octubre de 1999 en São Paulo, durante una prolongada estadía en Brasil. Se había puesto en contacto con el Museu de Arqueología e Etnología (MAE), en el que yo enseñaba entonces, con el deseo de conversar con etnólogos. Lo remitieron a mí y fui a verlo a él y a su esposa Elsa a la “Casa do Índio”, administrada por el Estado. En la pensión se alojan indios con sus allegados durante el tiempo que requiere un prolongado tratamiento en un hospital. Alfredo acompañaba a su esposa Elsa, parapléjica, que había de ser operada. Alfredo Fontes realizó varios dibujos para el museo y conversamos durante muchas horas sobre su vida y la de Elsa.

4 En total, Alfredo Fontes realizó 20 dibujos para el Museum der Weltkulturen de Frankfurt. El dibujo mencionado corresponde al número trece.

5 Coca amazónica (*Erythroxylum coca* var. *ipadu*): la variante más extendida en la zona del alto Amazonas de Perú, Colombia, Bolivia y Brasil se diferencia sólo muy poco de la variante *Erythroxylum coca* var. *coca*. Contiene, sin embargo, menos cocaína. El arbusto de coca mide entre 1 y 3,5 m, y lo cultivan tanto indios como blancos. Las hojas del arbusto de coca son la base del estimulante en forma de polvo llamado *ipadu* (mambe). Para el consumo, las hojas de coca se secan y se pulverizan. El fino polvo se mezcla con ceniza vegetal, en algunas regiones también con harina de Yuca (mandioca). Se introduce en la boca, se mezcla con saliva y se traga lentamente (Cooper, 1987: 113-118; Plowman, 1984: 137).

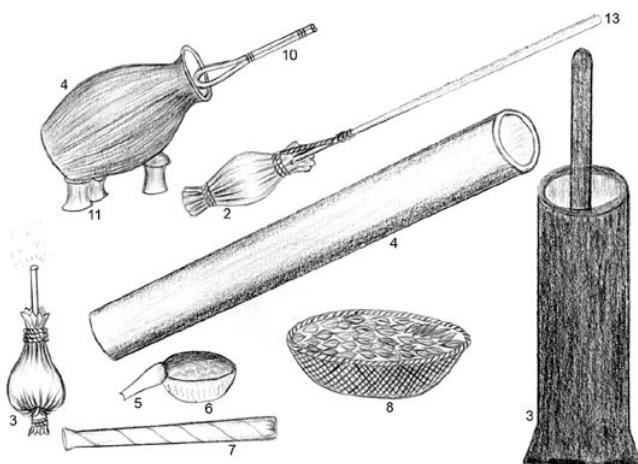


Figura 1. Dibujo de Alfredo Fontes

Como explica el propio Alfredo Fontes, la disposición de los objetos no se basa en la sucesión exigida por el procedimiento de elaboración, sino en la manera en que cada uno de los objetos puede plasmarse sobre el papel para constituir un juego armónico conforme a su tamaño y a su forma: los objetos alargados, el artista los coloca o bien en posición diagonal en el centro del cuadro o bien en su margen derecho, en toda su longitud vertical. Los objetos más pequeños, los reúne en el margen inferior izquierdo del cuadro. Sólo el pequeño canasto con la cosecha ocupa la parte inferior del centro del cuadro.

La ingestión de *ipadu* produce los efectos de ausencia de hambre y de sed y liberación de energía corporal para realizar esfuerzos físicos prolongados.⁶ La primera vez que vi el dibujo sabía muy poco sobre la elaboración de *ipadu*, y la disposición formal del dibujo me estimuló a reflexionar sobre la importancia de los objetos en este proceso. Al contemplar los objetos dibujados, los asocié en primer lugar con cada uno de los respectivos materiales primarios: rafia o fibra de palmera (canasto), barro (olla), madera (pilón y tubo), calabaza (cuya) y fibra de corteza (saquito); el cigarro no lo reconocí como tal a primera vista. Me planteé, además, la siguiente pregunta: ¿acaso permite la estética de un dibujo reconocer con mayor claridad los posibles móviles ideológicos del proceso de elaboración de lo que éstos pueden quedar en claro mediante la observación directa del complejo y prolongado proceso de elaboración? El fenómeno de la concentración de múltiples ideas y formas de expresión en unas pocas líneas ya fue objeto de estudio en otros trabajos sobre el arte indígena de América Latina, y es así como Münzel ha anotado que el dibujante

6 Cooper (1987: 113-118).

“utiliza el papel para abstraer de lo inesencial... y se concentra así aún más en lo esencial...” (1988: 204). También Alfredo Fontes sintetiza en su obra de arte la esencia del proceso de elaboración diferenciado concentrándolo, por así decirlo, en los objetos. Esta concentración formal en los objetos hace, además, que a partir de las cosas surja el mundo significativo de las ideas, la simbología de los objetos.

Para que la hoja de coca se convierta en polvo de *ipadu* con sus intensos efectos, las sustancias tienen que pasar, según un orden de sucesión fijo, por una serie de objetos culturales de los más diversos materiales primarios. El *ipadu* no es sino que *deviene*. De la misma manera que el ser humano en el rito de pasaje, la sustancia se transforma repetidas veces, mediada en cada caso por objetos, sustancias y formas. El proceso de elaboración de *ipadu* no recuerda especialmente las bases desarrolladas en la química occidental, sino que más bien parece fundamentarse en ideas similares a las formuladas por la alquimia.⁷

Alfredo Fontes explica su dibujo, tanto oralmente como por escrito, del modo siguiente: Cuando en la Amazonia Noroccidental se admitieron las lenguas indígenas, ni el *ipadu* ni la coca podían ser mencionados en los diccionarios.⁸ El *ipadu* se puede preparar con tres clases de coca, cada una con hojas de distinto tamaño. El de uso más frecuente tiene un sabor dulce y se cosecha en abril. En cada plantío hay arbustos de coca, que se cultivan en medio del plantío.⁹ Los hombres plantan y recogen la coca. Las mujeres, que sólo cosechan ocasionalmente, en ningún caso pueden hacerlo si tienen la menstruación.

Si bien la coca es una droga, a diferencia de la yuca (mandioca) no es una planta venenosa en el sentido biológico. Pero para que la planta cultivada pueda convertirse en una droga efectiva, es sometida —como la mandioca— a un proceso de transformación. En su dibujo, Alfredo Fontes organiza este proceso como un viaje a través de los objetos culturales:

- **Canasto (8)** (fibra de palmera/rafa): el hombre confecciona un pequeño canasto y en este canasto recoge las hojas para el *ipadu*. Se le añade ceniza de hojas de *embauba* (en español *yarumo*) y de *pupunha* (en español *chontaduro*) y se mezclan con ello las hojas de coca.
- **Olla de barro (1):** allí se tuestan las hojas de coca. Debajo de la olla se colocan tres pequeñas patas (11). Por debajo se enciende un fuego. Para que las hojas no se quemén se remueven con una cuchara terminada en un lazo (10).

7 En una conversación con Wolfgang Drehe surgió la idea de la comparación con la alquimia. Me indicó a los autores Wilhelm y Jung (2000).

8 Timothy Plowman confirma esto en su trabajo sobre la coca en América del Sur y América Central: “*Erithroxylum coca* var. *ipadu* was unknown to Europeans until the middle of the eighteenth century. Details of its cultivation, use, and geographic distribution were not recorded until the present century” (1984: 137).

9 Hugh-Jones aporta datos sobre la derivación mítica del cultivo de la coca entre los barasana (1979: 212).

- **Canasto (8):** como si fuera una especie de estación intermedia, se introducen por un breve tiempo las hojas tostadas en el canasto.
- **Pilón (9) (de madera de Brasil):** una vez sacadas del canasto, se ponen las hojas en un pilón de madera y se trituran. La coca y la ceniza de hojas de chontaduro y de yarumo están ahora mezcladas.
- **Cuya de calabaza (6):** una vez bien triturado todo, se echa la mezcla en una cuya de cáscara de calabaza y se remueve con una cuchara tallada de hueso de animal (5).
- **Saquito (2) (de fibra de corteza):** se saca la coca de la cuya y se introduce en un saquito de fibra de corteza de *tururi*. Se mete en el saquito un palo de bambú largo y se ata por arriba.
- **Tubo (4) (madera de yarumo):** El saquito de fibra de corteza se agarra por el palo largo de bambú, se introduce en un recipiente cúbico alargado de madera y se golpea contra su pared interior. La coca se filtra; se forma un polvo fino y de textura regular, parecido a la leche en polvo.
- **Cuya de calabaza (6):** ese polvo fino se introduce de nuevo en la cuya de calabaza. Por fin está listo. Ahora puede ingerirse.
- **Saquito de fibra de corteza (3):** para llevar consigo el *ipadu*, para llevárselo a pescar o al plantío o también para guardarlo en la casa, se introduce en un pequeño saquito de fibra de corteza de *tururi*. Se mete dentro un hueso de garza y se cierra el saquito. Con el hueso puede succionarse directamente la coca.
- **Cigarrillo:** mientras los hombres elaboran el *ipadu*, fuman.

Al final de sus explicaciones, Alfredo Fontes vuelve a sintetizar los pasos principales de la elaboración, así: torrar (tostar), socar (remover), batir y filtrar (información oral del señor Alfredo Fontes, octubre de 1999).

En su trayecto, la coca pasa por materiales primarios como hoja de palma, fibra de corteza de árbol, diversas maderas, huesos, bambú y calabaza. La coca se une a estos materiales, a sus espíritus, órdenes míticos y parajes de la naturaleza. Este trayecto unifica de manera simbólica esferas que de lo contrario están separadas, y espíritus que responden de sí mismos. Sin embargo, los objetos usados para elaborar objetos de culto se diferencian de los materiales que se dan en la naturaleza porque han sido manipulados: labrados, tallados, irrigados, golpeados o pintados por el ser humano, fueron desgajados de la naturaleza y transformados en mundo humano.

Los escépticos podrán objetar que si la función de los objetos es ejecutar algo con ellos, determinados materiales son, por su constitución, más idóneos que otros para llevar a cabo ciertas operaciones. Si cabe elegir entre un canasto y una olla de barro, se elige la olla para calentar (el canasto se quemaría) y el canasto para el transporte (la olla pesaría demasiado). Las interpretaciones de carácter meramente funcional que se le pudieran ofrecer a uno u otro lector podrían matizarse con las siguientes explicaciones: entre los pueblos indígenas de la amazonia, las sustancias, los materiales y los objetos de uso están casi siempre relacionados con, o asociados, a la historia mítica de los orígenes de cada uno de los respectivos grupos, y con ello

forman parte de un orden superior. Ya sea por su constitución o por el simbolismo de los lugares en los que aparecen de modo natural, a los materiales de los objetos culturales les corresponden numerosos significados simbólicos. Las cosas mismas, por otra parte, no sólo tienen los significados propios de los materiales, sino que de las estructuras resultantes de su elaboración y su uso se desprenden además nuevos significados simbólicos. Por ello, el empleo de los objetos no obedece al azar o a puntos de vista predominantemente funcionales.¹⁰ Entre los grupos indígenas de la amazonia noroccidental se encuentran estructuras básicas paralelas en las distintas maneras de concebir los objetos y el desarrollo humano. Los *desana*, vecinos de los *tukano* y culturalmente emparentados con éstos, equiparan, por ejemplo, la iniciación de los chamanes a tres modelos: el acto de cocinar, la cocción de las ollas de barro y el crecimiento de las plantas. En todos los procesos, es fundamental el tema del renacimiento. El chamán, la olla, los alimentos y las plantas están todos sometidos a las mismas leyes de transformación.¹¹

Basándome en la literatura disponible analizaré con detenimiento el significado ideológico de los objetos y sus materiales primarios usados para la elaboración de *ipadu* y, si se da el caso, haré notar lagunas en los conocimientos acerca de este campo. Cuando la información existente no se refiera a los propios *tukano* sino a grupos vecinos culturalmente afines, mencionaré o bien cada uno de los grupos respectivos o me referiré de manera general al amplio grupo de los *tukano*.¹²

Una casa para la coca

Exceptuando el cultivo,¹³ el primer lugar en el proceso de elaboración de la coca lo ocupa el canasto para la cosecha,¹⁴ trenzado especialmente para este fin. Trenzar es una actividad llevada a cabo por los hombres. No conozco ningún significado simbólico del canasto para la cosecha. Conocido es, sin embargo, el simbolismo de otro trenzado propio de los *tukano* y los *desana*, el tamiz para la yuca,¹⁵ uno de los

10 Compárese para ello en general: Suurbier (1998, 2000, 2001); Guss (1989); para los objetos de los *tukano* y los *desana*: Béksta (1988: 72-83).

11 Reichel-Dolmatoff (1997: 146-147).

12 Compárese Nota 1.

13 El cultivo y la elaboración de la coca entre los vecinos barasana está bien descrito (en Hugh-Jones, 1979: 201-204).

14 Los barasana usan primero un canasto para la cosecha y, en casa, ponen las hojas en un gran cesto (canasto) plano (Hugh-Jones, 1979: 201-204).

15 En el tamiz para la yuca (mandioca), el primer punto de cruz efectuado mediante el trenzado de tres listas trenzadas verticales y tres horizontales representa la casa mítica “Casa en el centro” —“*Diá-wi*”—. Es una casa de los antepasados, en la que hasta el día de hoy se convierten todas las casas tan pronto como se celebra allí un ritual. También en el trenzado del tamiz para la yuca están representadas las otras cuatro casas del trueno del cielo en el Este, el Sur, el Oeste y el Norte. La parte trenzada plana representa la llanura del mundo y, cada punto de cruz, un *tukano*.

numerosos objetos empleados en el proceso de transformación de los venenosos tubérculos de la yuca en harina comestible.¹⁶ En remotos tiempos míticos, el tamiz de yuca pertenecía a los hombres-serpiente¹⁷, y los conocidos significados míticos de este tamiz se derivan obviamente no tanto del material que se utiliza para trenzar —fibra de palma— cuanto, sobre todo, de la actividad misma de trenzar, en la que se crean diseños portadores de nuevos órdenes míticos que hacen del tamiz un reflejo del mundo.

Los *desana* y los *tukano* atribuyen significado simbólico no sólo al tamiz de yuca, sino también a otros trenzados, aunque, por lo que respecta al canasto para cosechar hojas de coca, dicho significado está todavía por estudiar.¹⁸ De otros grupos indígenas de la amazonia sabemos que, en tiempos míticos, los canastos servían con frecuencia de refugio a personas en situación de peligro, en especial durante épocas de exclusión y maduración para recién nacidos, adolescentes y aspirantes al cargo de chamán.¹⁹ Es muy posible que, frente a lo que aquí concierne, se trate de un caso de analogías: los *tukano* considerarían, entonces, que las hojas de coca recién cosechadas estaban inmaduras, por lo cual la coca se encontraba en situación de peligro, de modo que le posibilitaban una transición de la existencia orgánica a la reelaboración por parte del ser humano. De la misma manera que los adolescentes van siendo paulatinamente introducidos en la cultura de su sociedad, protegidos en el lugar de reclusión, empezaría también para la coca la introducción en la cultura bajo la protección del canasto.

Nacimiento en la olla

Tras la cosecha y la permanencia en el pequeño canasto, las hojas de coca se calientan en la olla de barro y se remueven con la cuchara de bambú. El barro, material que se usa para las ollas, se relaciona a menudo con las mujeres, pues las mujeres

listas de fibra de palmera rojas representan a los iniciados, listas rojas a los chamanes y listas incoloras a las gentes no iniciadas. El aro exterior del tamiz sirve para la defensa —es el cuerpo de la Gran Serpiente, que le da su nombre al tamiz—. En forma reducida, el tamiz representa una escama de la Gran Serpiente, en forma aumentada, representa el Gran Mundo (Béksta 1988: 78-79).

16 Al contrario del proceso de elaboración del *ipadu*, el procesamiento del tubérculo de mandioca, extendido por la amazonia y que ha sido estudiado e interpretado con detalle en numerosos trabajos, es un “clásico” entre los temas de la etnología del llano (de las tierras bajas). El proceso de elaboración de la mandioca se caracteriza como “transformación de una planta venenosa en un alimento básico” (Ribeiro, 1987: 303).

17 Béksta (1988: 78-79).

18 La simbología de obras de trenzado de algunos otros grupos de indios amazónicos está bien estudiada, como por ejemplo la de los wayana-apalai, en el norte de Brasil, por Van Velthem (1988: 277-329) y la de los yekuana por Guss (1989).

19 Compárese Raabe y Suhrbier (2001: 55-60).

recogen el barro del río,²⁰ confeccionan las ollas²¹ y cocinan con ellas. En el ideario religioso de los *desana*, el barro está asociado a los espíritus de pez. En sus fórmulas de curación se mencionan las “casas de barro”²², y las casas de barro amarillo y barro rojo se consideran habitáculos de los espíritus de pez.²³

La elaboración del barro y la confección de ollas se consideran procesos de transmutación o transformación, que eslabonan el curso de la vida y continúan mentalmente y con toda consecuencia la trayectoria desde el compromiso matrimonial y la boda hasta el nacimiento del primer hijo; y así como la recogida del barro significa encuentros con posibles pretendientes, a continuación, remover el barro corresponde a la fecundación, la formación del abultamiento, al embarazo, y la cocción, finalmente, corresponde al nacimiento. La olla acabada se interpreta como mujer: de su cuerpo surge el niño, por analogía con el alimento cocinado en la olla.²⁴

Este proceso tiene también un elemento fálico en el palo que remueve el *caapi*, y ese carácter está, según declaran los chamanes de los *desana*, arraigado en la tradición. Remover el contenido de la olla adquiere, de este modo, un sentido sexual.²⁵ Además, los tres pequeños pies de barro sobre los que se apoya la olla reciben el nombre de “pene del fogón”; representan tres unidades exógamas que se casan entre sí y constituyen con ello el equivalente masculino a la olla imaginada femenina. El acto de casarse se designa también como “las mujeres cocinan”, y el cuerpo femenino en un estado avanzado de gestación corresponde a la idea de una olla grande.²⁶ En la olla de barro, femenina, se remueve la coca con la cuchara de bambú, masculina. Cuando se realiza la destilación en seco,²⁷ es decir, con el calentamiento

20 La obtención de materia prima para las ollas está relacionada con la futura unión matrimonial interétnica, pues lleva a las mujeres a zonas apartadas, a territorios de grupos vecinos con los cuales los tukano mantienen relaciones matrimoniales exógamas (Reichel-Dolmatoff, 1997: 67). La recogida del barro en esos lugares extraterritoriales se considera especialmente peligrosa, puesto que cuanto mayor es la distancia del propio territorio, mayor es también el peligro de un ataque por parte de espíritus imprevisibles.

21 Sobre la producción y decoración de ollas y otros recipientes de barro, véase Reichel-Dolmatoff (1997: 67; 145).

22 Reichel-Dolmatoff (1976: 178-179).

23 Reichel-Dolmatoff (1976: 182). Para no enojar a los espíritus de pez, las mujeres que recogen barro sólo pueden tomar determinados alimentos y están sujetas además a diversas otras restricciones. Puede ser que la recogida del barro transcurra paralelamente a los períodos de noviazgo de determinadas jóvenes.

24 Una pequeña olla de cerámica profusamente pintada de los tukano, que se diferencia de otros recipientes de cerámica, pensada para el estimulante *caapi* (*Banisteriopsis caapi*) (reproducido en Reichel-Dolmatoff, 1996: 146), simboliza un útero y es el modelo cósmico para la transformación y el embarazo (Lima, 1987: 195; Reichel-Dolmatoff, 1997: 254).

25 Reichel-Dolmatoff (1997: 146).

26 Reichel-Dolmatoff (1997: 168).

27 Gebelein (2000: 170).

de la coca, se producen ceniza, agua y un gas: la sustancia orgánica se divide en tres elementos. Los cambios de estado relacionados con el calentamiento²⁸ recuerdan las referencias al embarazo asociadas con las ollas de barro, y la sustancia nacida de la olla se asimila a un bebé. Habla también, a favor de ello, el hecho de que cocinar y calentar se designen o bien como procesos combinatorios de cosas diferentes o bien —en el presente caso, lo más probable— como proceso de desarrollo. En el lenguaje de los chamanes se usa con frecuencia la combinación “cocinar-encontrarse”²⁹ o “cocinar-criar”³⁰. En el presente caso, la imagen del crecimiento (crianza) de la coca en la olla correspondería a la transformación de un feto en un bebé. Ha nacido una sustancia.

En la producción de *ipadu* tienen lugar dos tipos de calentamiento: mientras las hojas de coca se calientan en la olla, se queman hojas de yarumo y de chontaduro en un fuego abierto hasta que se convierten en ceniza.³¹ Para los chamanes de los desana, el fuego abierto y los procesos químicos relacionados con la combustión son componentes importantes de las fases de transformación durante las situaciones de transición.³² En otro contexto, Reichel-Dolmatoff explica que un cristal entendido como calor condensado “[es] el resultado de una transformación y, al mismo tiempo, es un instrumento para la transformación”.³³ Los desana no sólo distinguen distintos procesos de transformación durante la combustión en el fuego abierto y el calentamiento en la olla, sino que las tres especies diferentes de madera para el fuego representan también tres principios diferentes, pero relacionados, de producción de calor y con ello de transformación.³⁴

Las tres sustancias ya procesadas se reúnen finalmente por primera vez en el canasto para la cosecha. En una especie de estado intermedio, se introducen temporalmente, en el pequeño canasto, coca recién tostada y ceniza de hojas de yarumo y chontaduro, antes de que se las eche en el pilón de madera de palo del Brasil. Parece como si, tras las agitadas fases de transmutación, de combustión hasta derivar

28 Según la tradición indígena, al cocinar tiene lugar un cambio importante de la esencia: el agua, el calor, los colores y los sabores se juntan y se transforman en energías que el consumidor asimila con el alimento. El alimento sin cocinar se considera “sucio” o “que ensucia” (Reichel-Dolmatoff, 1997: 66), y perjudicaría el estado del consumidor.

29 Reichel-Dolmatoff, en el original: “to cook-to meet” (1997: 66).

30 Reichel-Dolmatoff, en el original: “to cook-to bring up” (1997-67).

31 Véanse las imágenes en Trupp (1981: 90-91). Los barasana queman las hojas de *Pourouma cecropiaeefolia* (Hugh-Jones, 1979: 201). También Plowman (1984: 137) se refiere a la ceniza de hojas de *cecropia* como mezcla.

32 Compárese Reichel-Dolmatoff (1997: 137). Elementos típicos de la iniciación que se complementan recíprocamente son el atravesar la “puerta de fuego” vertical y la “puerta de agua” horizontal (Reichel-Dolmatoff, 1997: 144-145).

33 Reichel-Dolmatoff (1997: 52).

34 Reichel-Dolmatoff (1997: 135).

en ceniza o, en el caso de la coca, de calentamiento, de ser removida y finalmente haber nacido, a esas tres sustancias se les concediera una nueva fase de descanso; un descanso que se toman en el canasto, una suerte de refugio. El aislamiento de las sustancias en el canasto recuerda cómo los adolescentes, después de dramáticos rituales de cambio como la perforación de la oreja, son llevados juntos a un espacio de reclusión. Allí se regeneran y paulatinamente vuelven a abandonar el refugio y se enfrentan a su entorno con las nuevas habilidades y las nuevas exigencias adquiridas.

Boda en el pilón

Lo que no une la naturaleza lo une el ser humano en el pilón, donde se lleva a cabo la boda de las tres sustancias. Se sacan del canasto la coca tostada y la ceniza de las hojas, se introduce todo en el pilón y se tritura. Lamentablemente, en la literatura especializada no pude encontrar datos sobre la trituración en el pilón; sólo cuento con la observación de Alfredo Fontes de que, mediante la trituración, la coca y la ceniza de hojas de yarumo y chontaduro acababan por fin mezclándose por completo, lo cual indica que el acto de triturar, de manera similar al acto de cocinar, se entiende como el encuentro (en este caso, inducido mecánicamente) de las sustancias. En el sentido de la imagen ya mencionada de “cocinar-encontrarse”³⁵ la coca tostada y la ceniza se mezclan en el pilón y se trituran, y así su estructura y su individualidad se desvanecen. Concluida la trituración, ha surgido una nueva sustancia a partir de una mezcla que no existe en la naturaleza.

¿Domesticación en la cuya de calabaza?

La mezcla se saca del pilón y se introduce por primera vez, pasajeramente, en la cuya de calabaza,³⁶ que generalmente es vista como representación del útero femenino y se relaciona con la fertilidad femenina (Hugh-Jones, 1979: 166-167). La cuya mencionada en algunos mitos está evidentemente vinculada también al conjunto de ideas asociadas con el cocinar: el mítico pájaro *Tinamou*, considerado fálico, se escondió durante el gran fuego universal en una cuya de calabaza, la vagina de la hija del sol, y de este modo sobrevivió a la catástrofe. Al emprender el vuelo se puso a cantar: “Estoy cocido”, “Estoy listo”, “Estoy salvado”³⁷ Así como sucede con el pájaro mítico, cuando el *ipadu* se introduce por segunda vez en la cuya de calabaza se considera listo. La primera vez que se introduce en la cuya causa menos

35 Reichel-Dolmatoff, en el original: “to cook-to meet” (1997: 66).

36 En discrepancia con los datos de Alfredo Fontes, entre los barasana se juntan primero la ceniza vegetal y la coca en la cuya de calabaza y, a continuación, se tamizan a través del saquito de fibra de corteza (Hugh-Jones, 1979: 201).

37 Reichel-Dolmatoff (1997: 66).

la impresión de un eslabón en el proceso de elaboración que de un acto de estilo o un elemento formal, comparable tal vez a la elevación de la hostia por el sacerdote antes de la consagración. Se llama la atención sobre algo significativo o se anticipa una importante acción inminente. Ahora sólo queda recorrer la última fase de filtración, de camino hacia la droga en estado consumible. El acto de introducir la sustancia en la cuya de calabaza divide el proceso de elaboración formalmente en dos partes. En la primera parte se trataba ante todo de la sustancia que cabía elaborar, de su perfeccionamiento. En los momentos precedentes al proceso de elaboración, la coca había sido preparada para algo que aquí sólo se insinúa: la unión de la sustancia con el antepasado mítico. Sin embargo, el primer acto de introducción en la cuya de calabaza significa también que la sustancia no está aún preparada para acoger el espíritu del abuelo universal, el antepasado mítico. Vinculada a ello, la coca se considera todavía “salvaje”, y sólo la breve permanencia en la cuya de cáscara de calabaza puede domesticarla, del mismo modo que los chamanes de los *desana* alimentan al señor de los animales con yuca sacada de una cuya de cáscara de calabaza, para de esta manera domesticarlo.³⁸

El cuerpo del abuelo del mundo

Un indicio de que el *ipadu* tiene calidad de espíritu lo da otro artista, Feliciano Lana³⁹ (*desana*), en un dibujo: el *ipadu* dispuesto en cuyas y cubierto con serpientes, junto con cigarros sujetos al sostenedor de cigarros, forma el cuerpo del abuelo mítico del mundo (llamado también trueno del cielo). Sólo él sabía cómo había que crear el mundo y transmitió ese saber al nieto del mundo (llamado también creador del mundo) cuando éste lo visitó:

Los dos (el abuelo del mundo y el nieto del mundo) se saludaron cortésmente, entonces aparecieron como de por sí cuyas con *ipadu*, pero que estaban cubiertas con serpientes de jarajaca venenosas, y luego también cigarros en los correspondientes sostenedores. El creador del mundo no osó comer del *ipadu*, pues temía a las serpientes venenosas. Si hubiera comido de él, hoy día los seres humanos seríamos inmortales, como sucede con las serpientes, que renuevan la piel y así se rejuvenecen una y otra vez, pues las serpientes sí han probado el *ipadu*. Los cigarros y el *ipadu* eran el cuerpo del trueno del cielo. Esto fue lo que le dijo al creador del mundo: “Todo esto es mi cuerpo, con ello crecí”.⁴⁰

En el mito de Feliciano Lana, el *ipadu* no sólo es alimento para las almas de los antepasados: en su sustancia se encarnó una vez, en tiempos remotos, el abuelo del mundo, un antepasado mítico. El polvo que entonces prometía inmortalidad no procede únicamente de este mundo. El complejo proceso de elaboración sirve posi-

38 Reichel-Dolmatoff (1976: 169, 177-179).

39 Lana (1988).

40 Suhrbier (1997: 29).

blemente para hacer que la vieja alma vuelva a la vida, para lo cual hay que poner a su disposición la sustancia adecuada para la encarnación.

Que el *ipadu* y los cigarros deben de estar juntos, lo pone también de relieve el dibujo de Alfredo Fontes. Durante la elaboración del *ipadu* se fuma el cigarro ritual. Para el consumo de *ipadu*, el cigarro se introduce en el sujetador y se pasa de uno a otro entre los presentes.⁴¹ Entre los indígenas barasana, el cigarro le concede al chamán la potencia para viajar por entre regiones cósmicas, y allí el humo ascendente del tabaco forma la línea directa hacia los antepasados.⁴² Entre los barasana se dice que las almas de los antepasados se alimentan de tabaco y coca;⁴³ por ello, el tabaco y la coca siempre han de tomarse separados de otros alimentos que nutren el cuerpo.

La fibra de corteza envuelve al espíritu

La sospecha derivada del uso de la cuya de calabaza, de que el *ipadu* contiene en sí un espíritu, la admite asimismo el siguiente y último eslabón del procesamiento: la filtración de la coca. Consiste en introducir la coca en el saquito de fibra de corteza de *tururi*, que, a su vez, se introduce en un tubo de madera alargado y, con un largo palo de bambú introducido antes en el saquito, se golpea contra las paredes del tubo. Alfredo Fontes denomina a este proceso “filtrar”.⁴⁴

El material para el saquito en el que está envuelta la coca, la fibra de la corteza *tururi*, sirve en el culto para encubrir a los espíritus.⁴⁵ Los trajes de baile de los espíritus están hechos de fibra de corteza *tururi*, sin embargo, no todos los grupos tukano confeccionan máscaras y trajes de fibra de corteza.⁴⁶ Según el imaginario indígena, el espíritu (el ser mítico) se encuentra en la máscara, “está encarnado en ella”.⁴⁷ Los desana entienden con el término *susiro*,⁴⁸ que designa máscaras de cuerpo entero

41 Béksta (1988: 77).

42 Hugh-Jones (1979: 226).

43 Hugh-Jones (1979: 203).

44 “Filtro” (*dia gorosiri*) significa para los desana: 1. Desembocadura de un río, lugar del verdadero poder; 2. Lugar de procedencia, también de seres míticos; 3. Lugar de la muerte, cementerio; 4. Vagina o útero, lugar del retorno (Reichel-Dolmatoff, 1976: 176). También se filtran las almas de los muertos —en un lago del paraíso del más allá, que marca el final de la vida y el renacer, y desde el cual entran en las grandes aguas (Reichel-Dolmatoff, 1976: 172).

45 Koch-Grünberg describe la confección de máscaras de cuerpo entero con fibra de corteza para los káua (1909: 177-178) y los kobéua (1910: 169-172), así como las dramáticas actuaciones y los bailes de diferentes máscaras de espíritus entre los kobéua y siusí (1909: 133-140, 1910: 173). Presenta con todo detalle los rasgos y características de los distintos espíritus (de animales) representados en sus máscaras, cantos y bailes específicos (1910: 174-196).

46 Reichel-Dolmatoff (1997: 253).

47 Koch-Grünberg (1910: 173).

48 Reichel-Dolmatoff (1976: 176).

hechas de fibra de corteza —prendas que visten y cubren en general—, también determinados estados físicos y mentales, como estar enamorado, furioso, contento o enfermo o “estar bajo la influencia de un hechizo”. Estos estados se consideran una suerte de piel o cáscara que envuelve a la persona.⁴⁹ Según Reichel-Dolmatoff, la idea que se esconde detrás de la palabra *susiro* abarca procesos de transformación y purificación y de filtración de sustancias impuras. Los desana lo llamaban “reformación” o “rejuvenecimiento”.⁵⁰ Aplicada al *ipadu*, la filtración en el saquito de fibra de corteza podría referirse a una transformación de la sustancia hasta llegar a su perfección, a la elaboración del producto final “puro”, pues, una vez filtrada, la sustancia se considera lista y, con ello, también apta para ser ingerida y adecuada para el consumo humano.

Referidas al espíritu del *ipadu*, las transmutaciones en el saquito de fibra de corteza, asociadas a la idea de la filtración, podrían significar el renacer del abuelo del mundo en un estado totalmente nuevo. Especialmente interesante me parece el aspecto del disfrazarse, explícito aquí por primera vez. El material del saquito, asociado con los trajes de baile para espíritus, *tururi*, hace aquí probablemente alusión al momento en que el alma del creador del mundo se introduce por fin en la sustancia, que, en su pureza, no sólo es apropiada para el alma de los antepasados, sino que es también adecuada para el consumo humano. Como los espíritus, que con máscaras y trajes aparecen en el pueblo de los seres humanos para bailar, también el trueno celestial o abuelo del mundo se pone una capa de fibra de corteza, y disfrazado con ella puede por fin penetrar enteramente la sustancia.

Una vez filtrado, el *ipadu* vuelve a introducirse en la cuya de calabaza, donde a partir de ese momento se guarda en el lugar sagrado dentro de la casa, mencionado al principio, en el que se celebran también algunos cultos. Sólo cuando se está de viaje se introduce el polvo en el pequeño saquito de fibra de corteza y se succiona con un pequeño tubo de hueso de garza. Tal como aparece en el dibujo y en el mito de Feliciano Lana, el *ipadu* dentro de la cuya de calabaza forma el cuerpo del abuelo del mundo.

Los espíritus no son para comer

El *ipadu* procede de tiempos anteriores al nacimiento del ser humano. Quien lo ingiere se une al abuelo del mundo, lo incorpora a su propio cuerpo. Para ingerir un espíritu se precisa la sustancia apropiada, ingerible. Cabe pensar que el procesamiento de la coca, con sus numerosas transmutaciones y cambios de estado, apunta a crear una sustancia del alma adecuada para que el ser humano la pueda consumir, que no sea ni muy fuerte ni muy suave, que no perjudique ni el cuerpo ni la mente. Cuan-

49 Reichel-Dolmatoff (1976: 176).

50 Reichel-Dolmatoff (1976: 176).

do los hombres toman como droga la sustancia animada *ipadu*, las cualidades y la potencia del abuelo del mundo actúan en sus cuerpos de modo conveniente para los seres humanos.

El trayecto de la coca a través de los recipientes —ovales, alargados, redondos, duros y blandos— no pasa por instrumentos sino por símbolos. Asociado a ideas míticas y a poderes espirituales, cada recipiente es un recipiente-cosmos para la sustancia que ha de sufrir la transformación. La coca se introduce pasajeramente en las envolturas confeccionadas con diversas sustancias, se disfraza. Con cada nuevo disfraz se transmuta y entra en nuevo contacto con los poderes del espíritu inmanentes en el objeto siguiente. ¿Sucedía acaso en el recipiente, a pequeña escala, lo mismo que los padres originarios o los dioses realizaron a gran escala?⁵¹ En los recipientes, la coca va madurando de manera análoga a los iniciandos y va adquiriendo su fuerza y su efecto procedentes de dimensiones extrahumanas. Al final se encuentra el *ipadu*, perfecto en su forma natural, sustancia convertida en atributo de todos esos objetos y poderes a lo largo del camino.⁵²

El *ipadu* es resultado de una transmutación e instrumento para una transmutación; su potencia, que actúa tras haberse consumido, transforma al ser humano en un ser fuerte, perseverante y sin hambre. Una vez tomada la droga, no actúa tan sólo la coca como sustancia, sino que su devenir, tramitado por las sustancias de la cultura, prosigue en el organismo humano. La cultura material se convierte en experiencia física, y el ser humano se prolonga hasta dentro de la cultura, la naturaleza y el tiempo mítico originario. La coca como sustancia lleva en sí la esencia de la transformación, preparada de una manera espiritual y mentalmente bien digerible. El *ipadu*, que lucha contra el hambre y la debilidad, simboliza el alimento de la inmortalidad, que en los tiempos míticos originarios le fue ofrecido al ser humano.⁵³ Si el nieto del mundo hubiera probado entonces del *ipadu*, los seres humanos serían hoy inmortales. Los hombres al tomar el *ipadu* se perfeccionan, añaden a su propia potencia la potencia del ser creador; así adoptan, por un breve espacio de tiempo, atributos que de otra manera les son negados.

Los indios señalan reiteradamente el poder especial del *ipadu*, sobre todo cuando acompaña a rezos. El padre Béksta reproduce las observaciones de unos indios que una vez observaron a un grupo de ancianos: mascando *ipadu* que bendijeron una casa en construcción y sus palabras convirtieron los palos de madera del tejado en vértebras y costillas de la Gran Serpiente.⁵⁴ La cuya para el *ipadu* acompaña, además del banquito y la caja de los adornos de plumas, las almas de los muertos hasta la maloca de los antepasados, pero no físicamente, como ofrenda funeraria,

51 Gebelein (2000: 169).

52 Esta interpretación me fue sugerida por observaciones de Mark Münzel (1988: 210-211).

53 Béksta (1988: 84).

54 Béksta (1988: 48-49).

sino por medio de palabras. Recitando el nombre de los objetos, el chamán entrega al muerto los objetos nombrados⁵⁵ y, con el recuerdo de estos objetos fundamentales, el alma renace en el más allá.

La elaboración de *ipadu* hay que valorarla también como proceso estético. Una muestra de estética formal es el uso reiterado de un recipiente, cuando, por ejemplo, los productos intermedios de una sustancia se introducen varias veces en el pequeño canasto de la cosecha y en la cuya de cáscara de calabaza. Del mismo modo que la repetición de los colores en la pintura o el estribillo en el canto, la repetición formal de las cosas empleadas en determinados puntos angulares del procedimiento subrayan momentos especiales y estructuran el proceso. En su representación gráfica, Alfredo Fontes tampoco pone de manifiesto la elaboración técnica del *ipadu*, sino que realza la estética del procedimiento reproduciendo la articulación íntima del desarrollo del proceso sólo con la reproducción gráfica de los objetos. Al renunciarse a toda configuración de fondo, los objetos y su simbología se retiran del acontecer y se destacan. Presentados aisladamente, adquieren significado cada uno por sí mismo. Ordenados juntos sobre el papel, los recipientes recuerdan los instrumentos de una orquesta cuya significación o importancia no se capta con la mera contemplación, sino sólo cuando los músicos, tocando todos juntos, hacen que cada uno de los tonos individuales, convertidos en el tema del concierto, suenen en el espacio. Asimismo, en el caso de los objetos, su sentido sólo se evidencia con la actividad conjunta y perfectamente coordinada de cada uno de ellos, aunque ésta no transcurre simultáneamente, como en el caso de la música, sino en un orden sucesivo. Mediante la acción conjunta de los objetos nace el *ipadu*, cuerpo del padre originario, polvo que otorga la inmortalidad.

Bibliografía

Béksta, Kazys Jurgis (Pe. Casimiro, SDB) (1988). *A maloca Tukano-Dessana e seu simbolismo*. Série Amazonas-Cultura regional, 5. Secretaria de Estado da Educação e Cultura, Manaus.

Chernela, Janet M. (1987). “Os cultivares de mandioca na área do Uaupés (*tukano*)”. En: Ribeiro, Berta G. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira; 1: Etnobiología*. Vozes, Petrópolis, pp. 151-158.

Cooper, John M. (1987). “Estimulantes e narcóticos”. En: Ribeiro, Berta G. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira; 1: Etnobiología*. Vozes, Petrópolis, pp. 101-118.

Gebelein, Helmut (2000). *Alchemie*. Diederichs Gelbe Reihe, 165: Europa. Kreuzlingen, Hugendubel, München.

Guss, David M. (1989). *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rainforest*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

Ferreira, Mariana L. y Suurbier, Mona B. (2002). “The Poetics of Tupi-Guarani art in the face of hunger and scarcity”. En: *Paideuma. Mitteilungen zur Kultukunde* Frankfurt am Main, 48, pp. 145-164.

55 Béksta (1988: 84).

Henare, Amiria (2003). "Artefacts in theory: Anthropology and material culture". En: *Cambridge Anthropology*, 23 (2), pp. 54-66.

Hugh-Jones, Christine (1979). *From the milk river: spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge studies in social anthropology, 26, Cambridge University Press, Cambridge.

Hugh-Jones, Steven (1995). "Coca, beer, and cigars: Meals and anti-meals in an Amerindian community". En: Goodman, Jordan et al. (eds.) *Consuming habits: Drugs in history and anthropology*. Routledge. S., London, pp. 47-66.

Koch-Grünberg, Theodor (1909-1910). *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903-1905*. 2 Bände. Strecker und Schröder, Stuttgart.

Kraus, Michael y Münzel, Mark (eds.) (2000). *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*. Reihe Curupira Workshop, 5, Curupira, Marburg.

Lana, Feliciano (1988). *Der Anfang vor dem Anfang. Ein Indianer erzählt*. Rotes Fädchen, 4, Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main.

Lima, Tânia Andrade (1987). "Cerâmica indígena brasileira". En: Ribeiro, Berta G. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira; 2: Tecnologia indígena*. Vozes, Petrópolis, pp. 173-229.

Münzel, Mark (1988). "Das fromme Lachen über den bärigen Barbar". En: Münzel (ed.). *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Roter Faden zur Ausstellung, 14 und 15. Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main, pp. 173-241.

_____. (2000). "Magd und Denker. Zu den kulturellen Unterschieden zwischen Universität und Museum". En: Kraus, Michael y Münzel, Mark (eds.) *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*. Reihe Curupira Workshop, 5. Curupira, Marburg, pp. 105-118.

Plowman, Timothy (1984). "The origin, evolution, and diffusion of coca, *Erythroxylum* spp., in South and Central America". En: Stone, Doris (ed.). *Pre-Columbian plant migration*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard University, 76. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 125-163.

Raabe, Eva Ch. y Suhrbier, Mona B. (eds.) (1997). *Sinnwelten*. Galerie 37. Kunst im Museum für Völkerkunde, 1. Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main.

_____. (2001). "Menschen und ihre Gegenstände". En: Suhrbier y Raabe (eds.) (2001), pp. 15-247.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo (1976). "Desana curing spells: an analysis of some shamanistic metaphors". En: *Journal of Latin American Lore*, 2 (2), pp. 157-219.

_____. (1987). *Shamanism and art of the Eastern Tukanoan Indians*. Institute of Religious Iconography. State Universitiy of Groningen. Brill, Leiden [usw.].

_____. (1997). *Rainforest shamans. Essays on the Tukano Indians of the Northwest Amazon*. Themis Books, London.

_____. (1985). *Basketry as metaphor: Arts and crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon*. Occasional Papers of the Museum of Cultural History, 5. University of California, Los Angeles.

Ribeiro, Berta G. (1980). "Os índios das águas pretas". En: *Kumu, Umúsin Panlön und Tolamän Kenhiri. Antes o mundo não existia. A mitologia heróica dos índios desana*. São Paulo. pp. 9-48.

_____. (1987). "A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida". En: Ribeiro, Berta G. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira; 2: Tecnologia indígena*. Vozes, Petrópolis., pp. 283-313.

_____. (1988). "Die bildliche Mythologie der desana". En: Münzel (ed.). *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Roter Faden zur Ausstellung, 14 und 15. Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main, pp. 243-276.

Ribeiro, Berta G (1989). *Arte indígena, linguagem visual / Indigenous art, visual language*. Coleção Reconquista do Brasil, 3, série especial, 9, São Paulo.

_____(1992). “A mitologia pictórica dos *desana*”. En: Vidal, Lux (ed.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. Studio Nobel, Ed. Da Universidade de São Paulo, FAPESP, São Paulo, pp. 35-52.

_____(ed.) (1987). *Suma Etnológica Brasileira; 1: Etnobiologia*. Vozes, Petrópolis.

_____(1987b). *Suma Etnológica Brasileira; 2: Tecnologia indígena*. Vozes, Petrópolis.

Stone, Doris (ed.) (1984). *Pre-Columbian plant migration*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard University, 76. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Strathern, Marilyn (1990). “Artefacts of History: Events and the interpretation of images”. En: J. Siikala (ed.) *Culture and History in the Pacific*. Finnish Anthropological Society Transactions, 27, Helsinki.

Suhrbier, Mona B. (1997). “Der Anfang vor dem Anfang”. En: Raabe, Eva Ch. y Suhrbier, Mona B. (eds.). *Sinnwelten*. Galerie 37. Kunst im Museum für Völkerkunde, 1. Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main, pp. 25-38.

_____(1998). *Die Macht der Gegenstände. Menschen und ihre Objekte am Oberen Xingú, Brasilien*. Curupira, 6, Curupira, Marburg.

_____(2000). “Die Tücke des Objekts”. En: Kraus, Michael y Münzel, Mark (eds.). *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*. Reihe Curupira Workshop, 5, Curupira, Marburg, pp. 53-62.

Suhrbier, Mona y Raabe, Eva (eds.) (2001). *Menschen und ihre Gegenstände - Amazonien, Ozeanien*. Roter Faden zur Ausstellung, 22. Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main.

Trupp, Fritz (1981). *Die letzten Indianer. Kulturen Südamerikas*. Perlanger, Wörgl/Austria.

Van Velthem, Lúcia Hussak (1988). “Wama-Aruma. Mythos und Technologie der Wayana-Apalai in Pará (Brasilien)”. En: Münzel, Mark (ed.). *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Roter Faden zur Ausstellung, 14 und 15. Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main, pp. 277-329.

Vidal, Lux (ed.) (1992). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. Studio Nobel, Ed. Da Universidade de São Paulo, FAPESP, São Paulo.

Wilhelm, Richard y Jung, C. G. (2000). *Geheimnis der goldenen Blüte; das Buch von Bewusstsein und Leben*. 3. Auflage. Diederichs' Gelbe Reihe, 64, München: Diederichs, China.