
Els Lagrou

PERSPECTIVISMO, ANIMISMO Y QUIMERAS: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL GRAFISMO AMERINDIO COMO TÉCNICA DE ALTERACIÓN DE LA PERCEPCIÓN

Resumen

Este artículo tiene por objeto explorar cómo varias técnicas formales usadas por el grafismo cashinahua y de otros “pueblos con diseño” pueden ser consideradas técnicas perspectivistas, es decir, técnicas que permiten al espectador cambiar de punto de vista. También se explora la posibilidad de considerar estos grafismos como “quimeras abstractas”, en el sentido dado al término por Severi, llamando la atención sobre la tensión entre lo que está dado y lo que no está dado al ver una imagen. Se argumenta que en el caso del grafismo amerindio se trata de una imagen extremadamente minimalista que supone un involucramiento real del mirar con la imagen. Se busca demostrar cómo las diferentes características formales de la composición de los dibujos constituyen técnicas de focalización del mirar cuyo efecto kinestésico consiste en absorber al observador para dentro del espacio gráfico, haciendo desaparecer la opacidad de la superficie y produciendo movimiento y profundidad en el espacio perceptivo. La línea produce la transparencia de la piel, produce caminos y se abre para la percepción de figuras dentro del dibujo.

Palabras clave: *grafismo; chamanismo; figuración; quimera; perspectivismo.*

PERSPECTIVISM, ANIMISM AND CHIMERAS: A REFLECTION ON AMERINDIAN DESIGN SYSTEMS AS TECHNIQUES FOR ALTERING PERCEPTION

Abstract

This article explores how different formal techniques used by the Cashinahua and other “people with design” can be considered as “perspectival techniques”, meaning techniques enabling the onlooker to change point of view. I also consider the possibility of baptizing these design systems as “abstract chimeras”. I use chimera in the sense given to the term by Severi, calling attention to the tension between what is shown and what is hidden in an image. I argue that in the case of Amerindian design systems we are dealing with extremely minimalistic images, which suppose a real engagement of the act of seeing with the image. I show how different formal characteristics of the composition of the images constitute techniques for the focalization of the gaze, whose kinesthetic effect consists in projecting the onlooker into the graphic space, causing the opacity of the surface to disappear and producing movement and profundity in the perceptive space. The line produces the suggestion of transparency of the skin, produces pathways and opens towards the perception of figuration inside the frame of the patterned surface.

Keywords: *graphism; shamanism; figuration; chimera; perspectivism.*

Els Lagrou. Profesora del programa de postgrado en Sociología y Antropología de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ) e investigadora del CNPq. Publicó los libros *A Fluidez da Forma, arte, alteridade e agência em uma sociedade ameríndia (kaxinawa)* (Topbooks, 2007) y *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação* (ComArte, 2009), así como artículos en revistas y libros sobre temas relacionados con la antropología del arte, de las imágenes, de los objetos, de las emociones, del chamanismo y de las filosofías sociales amerindias. elagrou@terra.com.br

Introducción

Recientemente el tema de las artes, las imágenes y los objetos ha vuelto a ocupar el centro de las preocupaciones en las ciencias humanas, la historia y la antropología. Este fenómeno se ha hecho sentir particularmente en el campo de la etnología, donde la relación entre “modos de ver”, “dar a ver” y “pensar” ha sido examinada de modo sistemático y comparativo por diversos especialistas. El movimiento comenzó en la década de los noventa y hoy podemos ver sus frutos en el impacto causado por libros como *Art and Agency* de Alfred Gell, *La Fabrique des Images* de Phillipe Descola y *Le Principe de la Chimère* de Carlo Severi.

Fue también en la década de los noventa que surgió el concepto de perspectivismo propuesto por Eduardo Viveiros de Castro, que consiste en la formulación de un modelo que tiene por objetivo comprender una lógica amerindia que apunta hacia una ontología en la que la transformabilidad de las formas y de los cuerpos ocupa un lugar central. El reconocimiento del carácter perspectivista de las ontologías amerindias no sólo puso en evidencia la transformabilidad de las formas sino también la importancia del contraste constitutivo entre una interioridad y una exterioridad que no son necesariamente coincidentes, lo que implica que un ser humano puede esconderse en un cuerpo no-humano y viceversa (Viveiros de Castro 1996). Este postulado tiene importantes consecuencias para el estudio de las imágenes materiales y virtuales producidas por estas sociedades.

Al final de los años noventa, también, en mi tesis de doctorado (1998), intenté mostrar cómo ciertas técnicas formales utilizadas por el grafismo cashinahua, un pueblo amazónico de la frontera peruano-brasileña, podían ser consideradas perspectivistas, es decir, como técnicas que ayudan a visualizar la potencialidad de transformación de los fenómenos percibidos¹.

Con el pasar del tiempo y la producción de nuevos materiales etnográficos, fue surgiendo en mí la convicción de que esta hipótesis podía ser extendida a otros pueblos amazónicos que, como los cashinahua, son considerados “pueblos con diseño”.

La expresión “pueblos con diseño” es una autodesignación usada por ciertos grupos pano de la Amazonia occidental en la frontera entre Perú y Brasil. Por ejemplo, los cashinahua, shipibo-konibo y marubo se autodesignan como *huni keneya* “aquellos que tienen diseño”, y extienden este reconocimiento a sus vecinos piro (*yine*, de lengua arawak). Sugiero que, debido a la afinidad estilística y al significado general del sistema gráfico, esta expresión podría ser también extendida a otros pueblos productores de “sistemas complejos de diseños” (ex-

presión utilizado por Gow, 1989), como los pueblos tupi yudjá (juruna), asurini y waiapi, y los kadiwèu de lengua guaikuru.

Los pueblos del complejo cultural del Alto Xingú también utilizan pinturas que cubren el cuerpo entero con motivos entrelazados, como los kayapó. Este conjunto de pinturas corporales contrasta con aquellas que producen “marcas”, es decir, diseños aislados que no cubren la superficie entera del soporte, como lo hacen los ashaninka, ashuar, culina y otros pueblos de la Amazonia occidental.

Al leer los trabajos de Carlo Severi sobre el principio de la quimera en el arte y el ritual, así como sobre la creación de un espacio virtual en el arte abstracto modernista, percibí que el diálogo entre este material y los grafismos amerindios como técnicas para direccionar la mirada daría un resultado sorprendente. Al relacionar un estilo de ver y de mostrar con un estilo de pensar, queda claro que no es fortuito que el arte amazónico amerindio se haya especializado más en el arte de sugerir que en el de mostrar y de representar.

Fue al relacionar el estilo formal del arte gráfico cashinahua con los contextos rituales de su uso que se reveló más claramente para mí la relación entre un estilo de pensar, un estilo de percibir y un estilo particular de mostrar que consiste en ocultar sistemáticamente la mayor parte de lo que podría ser visto. La técnica apunta hacia el hecho de que muchas formas latentes sólo se dan a ver a aquél que está preparado para verlas.

En mi análisis formal del arte gráfico cashinahua identifiqué los siguientes principios formales con el objetivo de señalar cómo el juego estilístico que produce un desequilibrio entre simetría y asimetría apunta hacia la simultaneidad de mundos visibles e invisibles, donde la mirada no se fija sobre una figura delineada por un fondo sino que oscila entre la posibilidad de percibir dos figuras simultáneamente, una contra-figura, produciendo un efecto kinestésico que da vida al soporte y que captura la mirada de quien contempla el diseño. Tenemos, así, los siguientes principios que pretendo explorar más adelante:

- ♦ Simetría/asimetría: el dualismo en permanente desequilibrio.
- ♦ Studium/punctum: el pequeño detalle asimétrico.
- ♦ Englobado/englobante: la producción de profundidad en el espacio perceptivo.
- ♦ Soporte/grafismo: la relación dinámica entre el soporte tridimensional y el diseño que adhiere al cuerpo.
- ♦ Abstracción/figuración: una relación sutil de transformación a partir de la relación entre las líneas y la sugestión de una silueta que delinea una figura.

- ♦ “Percepción imaginativa” e “imaginación perceptiva”: ilustrada por la interrupción sistemática del diseño que sugiere su continuación más allá del soporte y por el motivo *umin kene*, el diseño casi imperceptible, sin contraste.

Fue a través del estudio del uso del grafismo cashinahua en tres contextos rituales diferentes que pude comprender el sentido de la agencialidad del grafismo como instrumento de transformación de la percepción. El primer contexto ritual es el rito de pasaje, en el que los cuerpos de los niños son remodelados y que es practicado para los muchachitos y las muchachitas cuando tienen unos ocho a 12 años. En este rito el diseño colocado sobre la piel tiene un papel importante, puesto que hace de la piel un mediador entre el exterior y el interior del cuerpo. El segundo es el rito de fertilidad, donde los participantes se pintan con achiote, enmascarándose. El tercer contexto es el ritual de ingestión de ayahuasca practicado por los hombres cazadores, en el que el diseño es evocado por el canto y visualizado por el participante. De esta manera, el diseño produce una mediación entre el espacio perceptible de la vida cotidiana y el espacio visionario de la ayahuasca.

En dos de los tres casos rituales examinados, el rito de pasaje de los niños (con diseños colocados sobre el cuerpo) y el rito de uso de la ayahuasca (con diseños evocados en el canto), un diseño abstracto opera el pasaje entre lo visible y lo invisible, en un mundo caracterizado por la intercambiabilidad de las formas. Durante el ritual de fertilidad, por otro lado, la pintura funciona como una máscara.

Nixpupima y Katxanawa: fabricación y mascarada

En todos los rituales cashinahua el grafismo es percibido con relación a un soporte. Durante el rito de pasaje de los niños, el uso de la pintura corporal de genipapo (de color negro azulado) sigue la lógica de la fabricación del cuerpo. Para que una intervención ritual sea eficaz, el cuerpo debe ser pintado. El diseño sobre el cuerpo en proceso de fabricación de los niños aumenta la permeabilidad de la piel y, por lo tanto, abre el cuerpo a la intervención ritual. Mientras que los diseños usados por los adultos y los jóvenes que ya atravesaron el rito de pasaje son hechos con trazos finos y precisos, en el caso de los niños durante el rito de pasaje el diseño pintado sobre la piel debe ser grueso y “mal hecho” (*tube kene*), para que la acción ritual, los cantos, los rezos y los baños medicinales puedan penetrar mejor la piel de los niños. Es decir, el diseño con trazos gruesos vuelve la piel permeable a la acción ritual. A los recién nacidos, en cambio, se les pinta el cuerpo entero con genipapo para “cerrarlo” y protegerlo contra las influencias externas.

Foto 1



Pintura de los adultos

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Foto 2



Pintura de neófito

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Foto 3



Pintura de recién nacido

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Los grafismos acompañan las etapas de la transformación corporal. La diferencia entre los diseños no se manifiesta, como en el caso de los kayapó, en los motivos empleados: se usan los mismos motivos para los dos sexos y para todas las edades, con excepción de los recién nacidos. La diferencia reside en el estilo de ejecución utilizado.

En el ritual de fertilidad, el *katxanawa*, se aplica una pintura de achiote, de color rojo vivo, al rostro de los hombres y las mujeres por encima de los diseños de genipapo. En este caso, el uso de la pintura facial equivale a cubrir el rostro humano con una piel animal, transformando para el intento del ritual a los seres humanos en jaguares o en espíritus del bosque, como si se tratase de una máscara. Uno podría pensar que la lógica de la máscara de estos rituales de fertilidad se aplica también al ritual de pasaje de los niños, pero se trata de dos fenómenos diferentes: en el caso del uso de diseños de genipapo negro en el rito de pasaje de los niños, se trata de la fabricación de un cuerpo específico, un cuerpo *cashinahua*; en el caso del uso de diseños de achiote rojo de los rituales de fertilidad, se trata de técnicas de la transformación y alteración que suceden durante dichos rituales.

Foto 4



Joven mujer disfrazada de espíritu de la selva

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Vestimentas, pinturas y hojas constituyen maneras de poner en acción perspectivas diferentes, “otras”. Este tipo de pintura con achiote se llama *dami*, transformar, enmascarar, y difiere radicalmente del *kene kuin*, el diseño hecho con genipapo. El uso ritual del *dami* produce una réplica de las acciones míticas en las que los hombres fueron transformados en animales cuando se pintaron o cubrieron sus cuerpos con *dami*, cada tipo de pintura indicando una especie diferente (Capistrano 1914; 1941).

Ritual de ingestión de *nixi pae* (ayahuasca)

Pasamos ahora al tercer contexto ritual de nuestro estudio, el consumo de ayahuasca (*nixi pae*), en el que el diseño no es materializado sino solamente visualizado. Sin embargo tiene un papel crucial, puesto que opera el paso de una percepción efectuada por los ojos a una percepción virtual. “Hay que quedarse dentro del diseño”, es la recomendación que les es dada a los aprendices ayahuasqueros para que no se pierdan en sus visiones. “El diseño cantado es un camino”. Se dice también que “cada diseño se abre sobre una revelación de una figura (*dami*) y, después, sobre un espíritu (*yuxin*)”. La anaconda (Yube) es la dueña de los diseños, de las imágenes y de los fluidos:

Sobre la piel de Yube se pueden encontrar todos los diseños posibles, hay veinticinco, pero cada diseño es el origen de una multiplicidad de otros, puesto que, al final, todos pertenecen a la misma piel de la boa. (Agostinho Manduca Kaxinawa)

El diseño de la boa contiene al mundo. Cada mancha de su piel puede abrirse y mostrar la puerta de entrada dentro de nuevas formas. La piel de Yube tiene veinticinco manchas que son los veinticinco diseños que existen. (Edivaldo Domingos Kaxinawa)

Cuando bebemos su sangre, él nos muestra todo lo que ha hecho en su vida, su pueblo, su ciencia. Yube se transforma en diferentes cosas, varias serpientes, plantas, lianas, en persona, agua, pájaro. Todos los motivos pueden transformarse en visión. El *kene* es Yube que se presenta. *Dami*, las figuras, es como *yuda baka* –la sombra de un cuerpo–. Tú lo ves pero no lo puedes retener. Se va después del *nixi pae* (la liana fuerte). Es el *dami* –la transformación– del *nixi pae* del *yuxibu* (el dueño). Está muerto pero no está muerto. Porque su cuerpo se transformó en liana. Yube es nuestro dios. Él ha dejado esta bebida para los suyos, para que no lloren más, para que no les haga más falta, puesto que está allí, él se revela. Así como tu hijo verá todo lo que has hecho en tu vida porque salió de tu interior, cuando la liana está en tu interior te hará ver todo lo que le pertenece. (Agostinho Manduca Kaxinawa)

Para los cashinahua, la boa y la anaconda son transformaciones la una de la otra. Por un lado, fue el espíritu de la boa quien enseñó el arte del grafismo a las mujeres; por otro, fue la anaconda quien enseñó a los hombres la experiencia con ayahuasca, el mundo de imágenes (*dami*) y de espíritus (*yuxin*). La ayahuasca (*nawan huni*) es la sangre o la orina de la anaconda (*duanuan himi, dunuan isun*), Yube, dueño del mundo acuático.

Las citas mencionadas arriba se refieren claramente al tema del paso del grafismo a la figuración virtual, a la imagen mental que no es dada a ver en el diseño pero que puede ser vista por aquellos que están preparados para hacerlo. Estas citas se refieren al tema de la técnica de la transformación visual y de la quimera. Los cashinahua conocen varias técnicas de mediación que les permiten pasar de un punto de vista a otro y todas estas técnicas tienen que ver con procesos controlados de percepción y de producción de formas. Por ejemplo, el uso de gotas de plantas con diseños colocadas en los ojos para aumentar la capacidad perceptiva y soñar con dibujo es muy recurrente en la región y constituye un momento importante en el rito de pasaje cashinahua.

Un cazador que desea ser eficaz como cazador tiene que considerar a los monos como presas de cacería (*yuinaka*). El chamán, a su vez, los ve como “gente”, lo que le impide de matarlos. Los animales muertos liberan un doble, su imagen. Y esta imagen se caracteriza, desde entonces, por su relación inestable con el cuerpo puesto que está en busca de un cuerpo, lo que se traduce en enfermedades para los humanos. Entonces, para proteger su salud, después de matar un mono el cazador debe ingerir regularmente ayahuasca. El canto ritual del *nixi pae* identifica el doble del animal que está tomando venganza y, al mismo tiempo, retira ese doble. De esta manera, el espíritu del ojo del cazador escapa a la trampa que le es puesta por sus propias víctimas.

Hay que cantar todo lo que se ha matado, todo lo que se ha comido, los monos, las huanganas (puercos del monte), y también el tabaco, el chile y, evidentemente, también el mismo *nixi pae*, la liana y la hoja usadas para hacer la bebida. El lazo entre substancia e imagen es directo: uno ve lo que ha ingerido. Uno se convierte parcialmente en lo que ha comido. Para vengarse, los dobles de los seres que uno ha matado y comido buscan cubrir el espíritu del ojo (*bedu yuxin*) de aquellos que los comieron con sus ropas (*tadi*) (en el caso de las huanganas, puercos del monte), sus ornamentos corporales, sus collares y sus diseños (en el caso del dueño de la ayahuasca, Yube, anaconda). Todos estos atributos tienen el poder de poner en acción el punto de vista del doble del animal de cacería que ha sido ingerido y que viene a vengarse, raptando a su espíritu agresor para hacerlo prisionero dentro de un nuevo cuerpo: el cuerpo que el doble ha perdido. Por lo tanto, lo que la persona ve bajo el efecto de la ayahuasca no es solamente el otro

bajo la forma de una humanidad común, sino su propia interioridad —su espíritu del ojo englobado en las ropas, las pieles, los ornamentos de ese otro que acaba de ingerir—. Aquél que ha sido englobado por otro mediante la ingestión, vuelve para englobar a quien lo ingirió (a su agresor) con sus imágenes. Por lo tanto, la relación entre imágenes, sustancias, fluidos y cuerpos es altamente relacional y transformacional.

Los grafismos adhieren a las pieles tanto durante la vida cotidiana como durante la experiencia visionaria. Vuelven la piel transparente y permeable y, en consecuencia, los cuerpos se vuelven intercambiables.

La quimera abstracta

Mi uso del término “abstracto” fuera del arte occidental no es algo obvio y debe ser justificado. Podría usar grafismo “geométrico” o “anicónico” como alternativas, pero estos términos significarían más bien un punto de conclusión y no un punto de partida para el análisis. El término “anicónico” no permite comprender, por ejemplo, la especificidad de los sistemas gráficos que pueden contener discretamente índices icónicos². Tampoco nos encontramos frente a una geometrización de imágenes, puesto que estos grafismos son sistemáticamente asociados a la escritura y a la tesitura más que a la producción de motivos. Las figuras que se esconden en los grafismos parecen ser más bien efectos secundarios de una lógica gráfica propia que tiene por principal interés las relaciones entre las líneas. Los pueblos que distinguen conceptualmente entre grafismo y figura tienden a asociar los primeros a la escritura y los segundos al dominio de los dobles, los “espíritus”.

El término “abstracto”, por otro lado, abre posibilidades de interpretación interesantes, porque permite explorar las “conexiones parciales” (Strathern 2004) entre arte abstracto occidental y los “sistemas complejos de diseños” de la Amazonia occidental, colocando en evidencia los mecanismos cognitivos del pensamiento formal. Si, citando a Severi, estas tradiciones iconográficas no-occidentales se fundan en principios muy diferentes de la imitación de la naturaleza, el problema de la representación “abstracta” no es “(...) ni propia al arte moderno, ni reservada a la tradición occidental” (Severi 2012: 60). Un trabajo reciente de Severi sobre “lo que está en juego en las imágenes según el pensamiento de Lévi-Strauss” conduce a un análisis antropológico del arte occidental que “está direccionado hacia la abstracción”. Mi aproximación va en dirección contraria, se trata de un análisis del arte amerindio que tiende a la abstracción.

Según el arte espiritual (término que para él es sinónimo de abstracto) que exalta Kandinsky, el mundo no es más el sujeto de la representación. Lo que el artista debe tener como finalidad, dejando de lado las apariencias, es el acto mental que la percepción del mundo supone (...) allí donde no se puede ver sino un vacío, una falta de referencia a la naturaleza, uno encuentra una reflexión sobre la mirada. (Severi 2012: 61)

Lo que he intentado demostrar en mis estudios sobre el grafismo cashinahua ilustra bien esta idea. Este grafismo, como técnica de educación de la mirada, comprende a este último como un involucramiento activo del espectador en el espacio kinético creado por la relación entre las líneas. Al igual que los artistas occidentales del movimiento abstraccionista, los artistas cashinahua y sus congéneres de otros pueblos amazónicos tienen por finalidad producir una percepción espacial nueva a través del juego de las líneas que no se substituye a un espacio preexistente sino que se le superpone. La transformación artística de la percepción espacial consiste entonces en una superposición, más que en una substitución. Esta superposición permite a su vez pasar alternativamente de una percepción a otra, como en un juego de contraste entre figura y contrafigura.

La aparición de detalles asimétricos que rompen la simetría de conjunto del diseño es un fenómeno estético que se encuentra con cierta recurrencia en diversos estilos gráficos (Gell 1998: 160). Entre los cashinahua este pequeño detalle asimétrico, que he bautizado “*punctum*” (1998, 2002, 2007), es introducido de manera totalmente intencional y sistemática, por lo que es cognitivamente sobresaliente.

Foto 5



Banco, *punctum*

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Entre los kadiwéu se nota una tensión entre la asimetría aparente del diseño (cuyos sorprendentes arabescos no se repiten nunca de manera totalmente idéntica) y la simetría englobante de la representación desdoblada: invertidas, las dos mitades son separadas por un eje oblicuo como en una carta de naipes. Nos encontramos, en este caso, frente a una simetría disfrazada en asimetría. El mismo juego de desdoblamiento invertido y oblicuo se vuelve a encontrar en la cestería de los pareci, pero esta vez dentro del marco de una asimetría disfrazada de simetría aparente.

Foto 6



Foto kadiwéu

Fuente: Fotografía de Darcy Ribeiro, Coleção Museu do Índio, Rio de Janeiro.

Foto 7



Cestería pareci

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

La producción de profundidad en el espacio perceptivo a través de una dialéctica entre las líneas más gruesas del diseño que engloban líneas más finas que rellenan el espacio puede ser notada con más claridad en el arte gráfico piro y shipibo, así como en varias artes arqueológicas como el marajoara, que en el arte kaxinawa. Esta diferencia estilística se debe al hecho de que estos estilos gráficos tienen el cuerpo y la cerámica como soporte y como técnica original, mientras que el arte cashinahua y otras artes gráficas amazónicas tienen el tejido y el trazado como técnicas y soportes originales (ver Gow 1989). Si en un caso la dinámica de inversión entre figura y contra-figura es más desestabilizante, en otro la relación asimétrica entre dos tipos de líneas tiene como efecto la producción de más profundidad perceptiva y una mayor transparencia del soporte³.

Según el análisis de David Guss sobre los Yekuana y de Peter Roe sobre los shipibo-konibo, podemos afirmar que la inversión de la figura y del fondo, consecuencia de una simetría kinética de los motivos, es una técnica eficaz para hacer ver una realidad doble e inestable (Guss 1989; Roe 1975; Lagrou 1998, 2002, 2007). El resultado es un juego entre figura y contrafigura en el que el grafismo actúa eficazmente sobre el espectador que se encuentra proyectado dentro del diseño.

Foto 8



Tejido shipibo

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Este aspecto actuante de los grafismos laberínticos también fue observado por Alfred Gell (1998: 66-95), particularmente en los laberintos griegos y en el kola indiano: éstos capturan la mirada y hacen que la persona o el espíritu que los mira se pierda en ellos como en una trampa. El aspecto tramposo del *kene* cashinahua, presente en su estructura laberíntica, se manifiesta de manera explícita en los discursos, comenzando por el sentido de la palabra *kene*. “*Kene*” designa el diseño, la escritura, la cerca y la trampa (Montag 1981: 183). La idea de cerca se refiere al carácter del diseño que delimita y, de esta manera, crea un espacio. La trampa se refiere al aspecto animado del diseño. Es por esta razón que un enfermo no puede dormir en una hamaca cubierto por motivos porque su espíritu del ojo (*bedu yuxin*) podría ser capturado por los diseños y no podría más reintegrarse a su cuerpo (Keifenheim 1996; Lagrou 1998, 2007). Otro aspecto subrayado por Gell es la “viscosidad” (*stickiness*) de ese tipo de decoración. La decoración sirve para amarrar el propietario a su objeto. Un objeto con diseños es animado, adquiere capacidad de acción propia a través del dinamismo interno del grafismo (Gell, 1998).

Foto 9



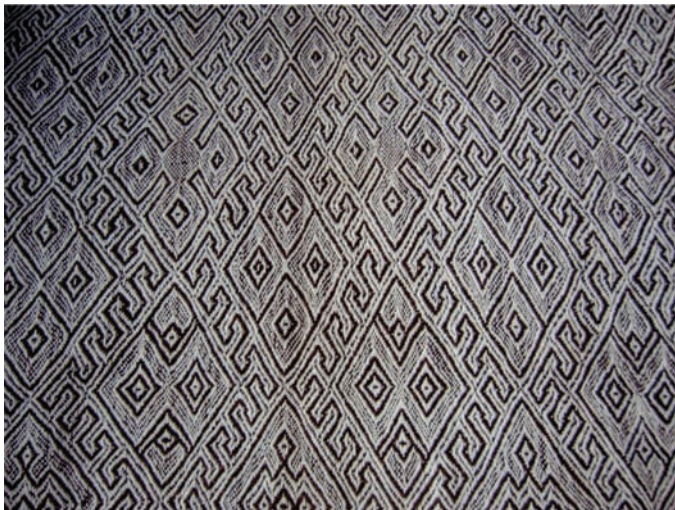
Mortero

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Cuando el *punctum*, o detalle asimétrico, es demasiado visible, se vuelve el motor de la producción de un nuevo motivo dentro de la misma tela (Lagrou 1998). Un motivo genera a otro y ninguna de estas imágenes es una imagen de otra cosa: son antes más que nada imágenes de ese movimiento inter-imagético. Este último principio formal de pequeñas variaciones que puede resultar en nuevos motivos se encuentra en los grafismos cashinahua, wauja, waiapi y sharana-hua⁴. En ese sentido, vemos que el *punctum* es una tecnología de la transformación interna a la estructura de la imagen.

Otro aspecto formal también es crucial para proseguir en mi comparación de los grafismos amerindios con el abstraccionismo. Se trata de la interrupción sistemática del diseño en el momento en que se hace reconocible, lo que sugiere su continuidad más allá de los límites del soporte. Este dispositivo estilístico es un elemento importante de la significación del diseño en la ontología cashinahua: el papel que juega en la transición entre percepción imaginativa e imaginación perceptiva (Lagrou 1998, 2007). En la actualidad, con frecuencia los cashinahua producen tejidos enteramente recubiertos de diseños, sobre todo para la venta. En cambio, en las colecciones antiguas (de Schultz, H. 1950-1951, Sao Paulo, USP/MAE), solamente era tejida con diseños una banda estrecha de la tela. Si los diseños son trampas para el espíritu del ojo, solamente los diseños destinados a los blancos constituyen trampas completas. Las “trampas” producidas para el uso interno se contentan con amortiguar las pistas.

Foto 10

Hamaca con motivos *dunuan kene* (diseño de la anaconda) y *hua kene* (diseño de flor)

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Foto 11



Falda de mujer con motivo de *nawan kene* (diseño del extranjero)

Fuente: Colección Schultz, MAE, Sao Paulo.

Foto 12



Hamaca contemporánea con faja

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Foto 13



Cesto xinguano con banda de colores contrastantes

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Foto 14



Cesto cashinahua sin contraste de color

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

¿Qué es una quimera?

Al igual que el movimiento abstraccionista del arte occidental, el grafismo cashinahua y otros estilos amerindios inducen una focalización de la atención que está más direccionada a poner en acción y encasillar la mirada que a representar figuras exteriores. Pero hay más. Aunque “abstracto”, este grafismo puede abrir a una percepción de una figuración virtual, imagen mental que no es dada a ver dentro del diseño pero que puede ser vista por aquellos que han sido preparados para tal y que se encuentran en circunstancias específicas.

Es por esta razón que el grafismo cashinahua puede ser visto como una versión “abstracta” de la lógica quimérica de las imágenes explorada por Warburg y Severi sobre las imágenes figurativas (Severi 2007).

¿Qué es una quimera? El término puede referirse a dos tipos de fenómenos diferentes que es importante distinguir. La definición propuesta por Severi toma como punto de partida el caso de la quimera hopi, pueblo norteamericano estudiado por Warburg. En un estudio de dibujos infantiles, este último autor percibió imágenes de serpientes-relámpagos: el relámpago en el cielo es representado como una serpiente con dos cabezas. Con el propósito de generalizar el tipo de operaciones mentales involucradas en estos dibujos, Severi utiliza primero una definición englobante del fenómeno quimérico:

La quimera como asociación en una sola imagen de trazos heterogéneos provenientes de seres diferentes. La quimera griega, cuerpo monstruoso, que asocia serpiente, león y pájaro, es un ejemplo bien conocido. (Severi 2007: 69-70)

Según Philippe Descola, este tipo de imagen, ser compuesto en el que se mantiene la diferencia entre las partes que lo componen, es un procedimiento de figuración que ilustra bien el pensamiento analogista (2010b: 22-24). Severi observa, sin embargo, que existe una diferencia entre la quimera griega y la quimera hopi, y esta diferencia es crucial para nuestro argumento porque nos coloca en el camino de las transformaciones propias al arte de los amerindios:

No obstante, está claro que la quimera hopi ofrece a los ojos mucho menos detalles, ella simplifica su estructura. Es sobre la base de esta convencionalización (...) que ella pone en marcha una proyección que es realizada por los ojos y que, de esta manera, hace activamente surgir su imagen completándola. Aquí tenemos que observar dos puntos: no solamente la imagen se divide en dos partes, una material y la otra mental, sino que el espacio en que la imagen se completa es enteramente mental. En una cerámica hopi, solamente el soporte de la vasija, plana o convexa, le da a los ojos alguna indicación sobre el espacio en el que situar la imagen. Cualquier otra indicación es el fruto de un acto de la mirada

que es hecho al mismo tiempo de proyección y de asociación. *Descubrimos, de esta manera, una diferencia crucial entre la quimera griega y la quimera hopi*. Ni su relación a lo invisible ni su manera de engendrar un espacio mental son del mismo tipo. Como resultado de una convencionalización iconográfica, la quimera hopi es, por lo tanto, un conjunto de índices visuales donde lo que es dado a ver llama necesariamente a una interpretación de lo implícito. Esta parte invisible de la imagen se encuentra totalmente engendrada a partir de índices dados dentro de un espacio mental. Hay un principio que sub-entiende la estructura de estas imágenes-quiméricas, donde la asociación de trazos heterogéneos implica necesariamente una articulación particular entre lo visible y lo invisible. Esta estructura por índices, donde la condensación de la imagen en algunos trazos esenciales supone siempre la interpretación de la forma por proyección y, por lo tanto, por relleno de las partes que faltan, tiene una consecuencia importante: confiere a la imagen una posición particular que la distingue de otros fenómenos visuales. (Severi 2007: 70)

Mas allá de la capacidad mnemónica de este tipo de imágenes, subrayada por Severi, lo que me interesa aquí es la relación entre una ontología específica, que coloca la transformación como centro de sus preocupaciones, y un estilo gráfico que juega constantemente sobre la tensión entre lo que es mostrado y lo que no es mostrado. Si uno mira un objeto a partir de las operaciones mentales que lo involucran, hay una diferencia crucial entre la quimera griega, realista e híbrida, y la quimera hopi, minimalista, que apela a la capacidad cognitiva de visualizar mentalmente los aspectos latentes que no son visibles. El caso del grafismo cashinahua y de otros pueblos “con diseño”, dialoga evidentemente más con la quimera hopi que con la quimera griega. El carácter quimérico de los grafismos amerindios se refiere más bien al movimiento de transformación entre los cuerpos que al carácter compuesto de los seres, aunque la tensión entre la simultaneidad de las diferencias también está presente.

Para indicar una interioridad común y para mostrar la posibilidad del paso de la figura humana a la figura de un oso o viceversa, en *La fábrica de imágenes*, Descola muestra una imagen asiática a mitad de camino entre un rostro humano y un rostro de oso (Descola 2010). Lo que quiero sugerir aquí, entre tanto, es que en la mayor parte de los casos amerindios es en el arte abstracto del grafismo, la mayor parte hecho por mujeres, que encontramos los índices de un arte de la percepción que no revela la transformación, pero muestra el camino de su percepción. El espíritu, dueño de las imágenes fluidas, de hecho nunca se deja capturar, lo que hace es generar imágenes perceptibles por entre las líneas de su piel⁵.

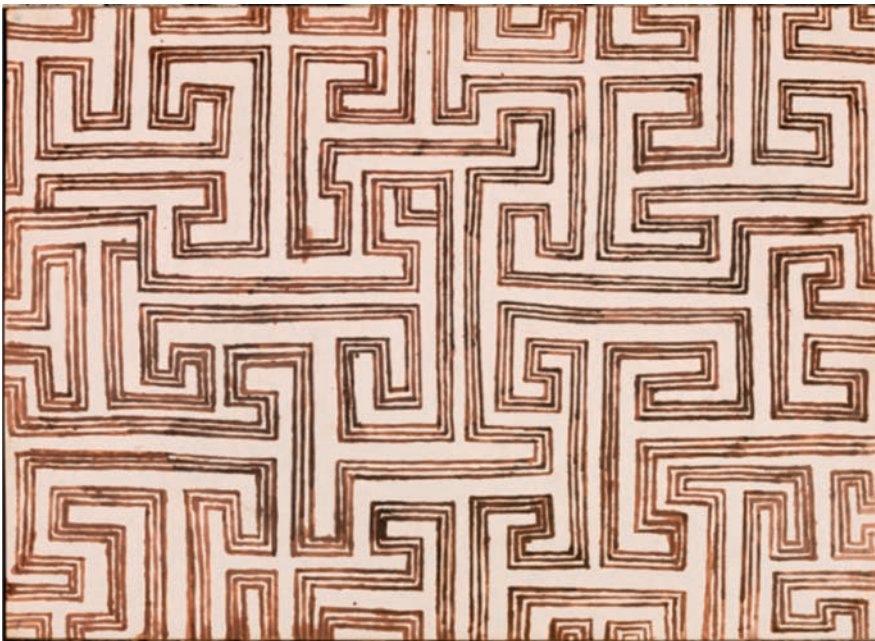
De la abstracción a la figuración

Espero que los ejemplos que he presentado justifiquen mi uso del concepto de “quimera abstracta” para los grafismos examinados. Uno de los aspectos del carácter quimérico de estos grafismos es el hecho que éstos sugieren la posibilidad de pasar de la imagen abstracta a la imagen mental de una figura a partir de índices sutiles.

Sugiero que los asurini proporcionan una ilustración paradigmática de este paso y del carácter quimérico del diseño. En lugar de distinguir conceptualmente grafismo y figuración, como lo hacen los cashinahua, los piro (yine), los wayana, wauja y tantos otros, los asurini perciben la figuración de lo invisible como parte integrante de la unidad mínima de significación que es el motivo *tayngava* (un ángulo de noventa grados), presente en la mayoría de las pinturas corporales.

Toda abstracción apunta, aquí, hacia la figuración⁶. La imagen se sugiere entre las líneas del grafismo que adhiere al cuerpo pero se vuelve una verdadera figura solamente cuando se fabrica una efigia, una muñeca muy minimalista que representa el alma en los rituales chamánicos.

Foto 15



Motivo *tayngava* asurini

Fuente: Colección Darcy Ribeiro, Museo do Índio, Río de Janeiro.

Recientemente, un motivo muy parecido fue identificado entre diversos pueblos del complejo inter-étnico del Alto Xingú. El motivo, aparentemente abstracto, recibió varios nombres en los diferentes pueblos xinguanos, desde motivo de pez hasta diseño de mariposa, pero tanto el material wauja como el kalapalo apuntan hacia su carácter antropomorfizante. Todo ser que recibe ese diseño es un ser con capacidad de acción humana y el propio esquema del motivo apunta hacia los elementos mínimos de representación de la figura humana (Barcelos Neto 2008; Guerreiro 2012).

El motivo *nawan kene* podría ser analizado en la misma dirección, como un motivo que apunta hacia la antropomorfización de los seres, pero es importante observar que, en este caso, se trata más del hecho que la línea apunta hacia la relación entre dos que del hecho que la línea apunta hacia una unidad mínima de significación. El grafismo cashinahua no es unitario o identitario: muestra que seres surgen del entre-dos⁷, del tocar de las líneas entre las cuales se puede vislumbrar una figura. Entre los cashinahua el arte gráfico y la experiencia visionaria hablan de una misma capacidad perceptiva que consiste en vislumbrar el ser a partir de una relación entre las líneas que se tocan.

Entre los cashinahua las únicas imágenes que revelan lo que el arte abstracto quimérico del kene insiste solamente en sugerir, son los dibujos a medio camino entre kene y dami hechos por los hombres para un público no-indígena. Constatamos el mismo fenómeno en el siguiente tejido shipibo, hecho para la venta.

Foto 16



Tejido shipibo

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Foto 17



Isu meken (mano de macaco), diseño de Augusto Feitosa cashinahua

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Foto 18



Viaje con ayahuasca Arlindo Daureano cashinahua

Fuente: Fotografía de E. Lagrou.

Para concluir

Está claro que entre los amerindios existe una continuidad entre modos de figuración, por un lado, y grafismos, por el otro. Con frecuencia, estos son conceptualmente diferentes, pero en el marco de la ontología transformacional la relación entre grafismo y figura es también una relación de transformabilidad, siendo el grafismo un camino visual para la visualización de imágenes virtuales.

Es esta relación transformacional entre abstracción y figuración la que explica el hecho de que estas sociedades amazónicas parecen producir muy poca figuración. Tan poca que podríamos preguntarnos, con Anne-Christine Taylor y Clastres, si los amazónicos no son “iconofóbicos” (Taylor 2010; Lagrou 2005, 2007, 2012; Clastres 2004). Quisiera proponer la hipótesis que la utilización tan común del abstraccionismo que evita la representación figurativa dentro de las expresiones bidimensionales se explica por el hecho que los motivos son aplicados sobre superficies o ayudan a constituir superficies que contienen cuerpos en lugar de representar cuerpos. El hecho que varios mitos de origen de los sistemas gráficos amerindios hacen coincidir el aprendizaje o la aparición de los motivos gráficos con la técnica del tejido sugiere que el diseño es un elemento constitutivo de la fabricación de la piel o de la superficie del artefacto en general.

Vemos surgir, así, una relación intrínseca entre el trazo y el trenzado, tanto en el caso de los pueblos con cestería de la región amazónica fronteriza con las Guayanas como en el caso del arte del tejido de los cashinahua, kadiwéu y yudjá que tejen motivos amazónicos con técnica peruana.

En *Lines*, Ingold (2007) explora la relación profunda entre la línea trazada y la línea tejida o trenzada para desarrollar una teoría sobre cómo la línea se enderezó debido a una ruptura entre movimiento y grafismo, que el autor atribuye al inicio de la impresión. Pero lo que nos interesa aquí es el asunto más específico de la relación entre estos dos tipos de líneas: las líneas inscritas en la superficie y las que surgen concomitantemente con la superficie.

La figuración en el arte de los indios de las tierras bajas surge, en la gran mayoría de los casos, en la forma tridimensional y es con frecuencia minimalista, desarrollando al extremo la lógica del “modelo reducido” de Lévi-Strauss (1964), como se puede observar en los antropo- y zoomorfismos discretos de los bancos xinguanos y tukano, las muñecas karajá, las tinajas shipibo-konibo más antiguas, las efigias assurini y las maracas araweté, por dar algunos ejemplos. Todos estos artefactos son considerados casi cuerpos. En general las indicaciones de su distintividad corporal hace la vez de índices extremadamente sutiles.

Agradecimientos

Tuve la oportunidad de discutir las ideas desarrolladas en este artículo en varios seminarios y simposios organizados en el contexto del Proyecto Capes-Cofecub “Arte, Imagem, Memória: Horizontes de uma antropologia da arte e da cognição” en París y en Río de Janeiro, entre 2007 y 2010, y agradezco particularmente a Carlo Severi, Anne-Christine Taylor, Denise Vidal, Aparecida Vilaça, Bruna Franchetto, Marco Antonio Gonçalves y Carlos Fausto por sus comentarios y sugerencias. La hipótesis que está en la base de este artículo fue igualmente expuesta en el coloquio “Mundos visuais e sensoriais andinos e amazônicos”, organizado por Aristóteles Barcelos Neto y yo en San Carlos, y agradezco a los colegas allí presentes por sus contribuciones, particularmente a Fabíola Silva, Luisa Elvira Belaunde., Marcia Arcuri, Denise Gomes, Cristiana Barreto y Aristóteles Barcelos. Una primera versión de esta hipótesis comparativa fue publicada en la revista *Gradhiva* (2011).

Notas

- 1 Para un análisis del arte gráfico cashinahua y su relación con otras artes amerindias, véase Lagrou, 1991, 1995, 1996, 1998, 2002, 2007, 2009a, 2009b, 2011, 2012.
- 2 Para una discusión crítica sobre la diferencia entre icónico y anicónico véase Gell 1998.
- 3 Luisa Elvira Belaunde prepara un artículo que explora las posibilidades de esta hipótesis (En prensa, 2012).
- 4 Wauja (Barcelos Neto 2008); waiãpi (Gallois 2002); sharanahua (Déléhage 2007).
- 5 *La chute du ciel* de Davi Kopenawa y Bruce Albert (2010) y *La floresta de cristal* de Viveiros de Castro (2006) apuntan a la misma dirección, una ontología chamánica donde si el espíritu es imagen (los dos conceptos son utilizados de modo indistinto por Davi) nunca existirá la verdadera o única imagen a representar el espíritu. Véase también Lagrou (2012). La intensidad va acompañada de multiplicidad.
- 6 Parece que el mismo fenómeno se encuentra entre otros pueblos de la lengua tupí estrechamente aparentados con los asurini (Fabíola Silva, antropóloga y arqueóloga especialista de los assurini, com. pers.).
- 7 Para el concepto entre-dos ver Stolze Lima (2005).

Referencias

- BARCELOS NETO, ARISTÓTELES. 2008. *Apapaatai. Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: FAPESP, EDUSP.
- BELAUDE, LUISA ELVIRA. 2009. *Kené. Arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto nacional de Cultura.
- BEYSEN, PETER. 2008. *Kitarentse: Pessoa, arte e estilo de vida ashaninka (do Oeste Amazônico)*. Tesis de doctorado. Rio de Janeiro: PPGSA, IFCS, UFRJ.
- CAMARGO, E. 1995. “Léxico Caxinauá-Português”. *Chantiers Amerindia* 19/20, Supplément 3. Paris.
- CAPISTRANO DE ABREU, JOÃO. 1914 (1941, 2ª ed.). *Rã-txa hu-ni-kui: A Língua dos Caxinauás do Rio Ibuacú*. Rio de Janeiro: Livraria Briguiet.
- CLASTRES, PIERRE. 2004. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac Naify.
- DÉLÉHAGE, PIERRE. 2007. “Les répertoires graphiques amazoniens”. *Journal de la Société des Américanistes* 93-1, pp. 97-126.
- DESCOLA, PHILIPPE. 2010. *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Catalogue de l'exposition Paris: Musée du Quai Branly.
- FRANCHETTO, BRUNA (éd.). *Ikú ügihütu higei, Arte gráfica dos povos karib do alto Xingu*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI, 2003
- GALLOIS, DOMINIQUE TILKIN. 2002. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica waiãpi*. Río de Janeiro: Museu do Índio, FUNAI, CTI, NHI-USP.
- GEBHART-SAYER, ANGELICA. 1986. “Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo”. *America Indígena* XLVI: pp. 189-218.
- GELL, ALFRED. 1993. *Wrapping in Images. Tattooing in Polinesia*. Oxford: Clarendon Press.
- . 1998. *Art and Agency: an anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GOW, PETER. 1989. “Visual Compulsion; Design and Image in Western Amazonian Art”. *Revindi. Revista indigenista Americana*, pp. 19-32.
- . 1999. “Piro designs: Painting as meaningful Action in Amazonian lived World”. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (n.s.) 5, pp. 229-46.
- . 2001. *An Amazonian myth and its History*. Oxford: Oxford University Press.
- GUERREIRO, ANTONIO R. JÚNIOR. 2012. *Ancestrais e suas sombras. Uma etnografia da chefia kalapalo e seu ritual mortuário*. Tesis de doctorado, Brasília: UnB.
- GUSS, DAVID. 1989. *To Weave and Sing. Art, Symbol and Narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- ILLIUS, BRUNO. 1987. *Ani Shinan: Schamanismus bei den Shipibo-Conibo (Ost-Peru)*. Tesis de doctorado. Tübingen: Verlag S&F.

- INGOLD, TIM. 2007. *Lines. A brief History*. London: Routledge.
- KEIFENHEIM, BARBARA. 1996. Snake Spirit and Pattern Art. Ornamental Visual Experience among the Cashinahua Indians of Eastern Peru. Manuscrito sin publicar.
- KOPENAWA, DAVI & ALBERT, BRUCE. 2010. *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Terre Humain, Plon.
- LAGROU, ELS. 1991. *Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá: entre a Cobra e o Inca*. Tesis de maestría. Florianópolis: UFSC.
- . 1995. “Compulsão Visual. Resenha do artigo Visual compulsion de Peter Gow”. *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: PPGAS, UFSC.
- . 1996. “Xamanismo e Representação entre os Kaxinawá”. En: E. J. Langdon (org.). *Xamanismo no Brasil. Novas Perspectivas*, pp. 197-231. Florianópolis: Editora UFSC.
- . 1998. *Cashinahua Cosmivision: a perspectival approach to identity and alterity*. Tesis de doctorado. University of St. Andrews. <http://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/281>
- . 2002. “O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade alteridade?” *Mana. Estudos de Antropologia Social* 8 (1), pp. 29-62.
- . 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Río de Janeiro: Topbooks.
- . 2009a. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte.
- . 2009b. “The Crystallized Memory of Artifacts: A Reflection on Agency and Alterity in Cashinahua Image-Making”. En: Santos Granero (ed.). *The Occult Life of things. Native Amazonian Theories of materiality and Personhood*, pp. 192-213. Tucson: The University of Arizona Press.
- . 2011 “Le graphisme sur les corps amérindiens: des Chimères abstraites?” In “Pièges à voir, pièges à penser”. *Gradhiva* 1(13). Paris.
- . 2012 (en prensa). “A arte das sociedades contra o estado”. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. 1955 (1973). *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- . 1964. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- . 1991. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon.
- LIMA, TANIA STOLZE. 2005. *Um peixe olhou para mim. O povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP.
- MONTAG, SUSAN. 1981. *Diccionario Cashinahua*. Yarinacocha: Ministerio de Educación, Instituto Lingüístico de Verano.
- MÜLLER, REGINA. 1990. *Os Asuriní do Xingu. História e Arte*. Campinas: Ed. Unicamp.
- ROE, PETER. 1975. Comparing Panoan Design Systems through Componential Analysis. Manuscrito.

- SEVERI, CARLO. 2007. *Le principe de la Chimère. Une Anthropology de la Mémoire*. Paris: Ed. Rue d'Ulm, Musée du Quai Branly.
2012. "A ideia, a série e a forma : desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss ». *Revista de Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro: PPGSA, Sette Letras
- STRATHERN, MARILYN. 2004. *Partial Connections, Updated Edition*. Oxford: Altamira Press.
- TAYLOR, ANNE-CHRISTINE. 2010. "Voir comme un autre: figurations amazoniennes de l'âme et des corps". En: P. Descola, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, pp. 41-50. Catalogue de l'exposition Paris: Musée du Quai Branly *La fabrique des images*.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. 1996. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana* 2. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Contra Capa. pp. 115-144.
- . 2006. "A floresta de cristal". En: *Cadernos de Campo*, USP: São Paulo.

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2012.
Fecha de aceptación: 28 de agosto de 2012.