

ARTE Y MITO EN LAS CULTURAS AMAZÓNICAS

Anne-Christine Taylor

En primer lugar, quiero agradecer a la Universidad Pompeu Fabra y a los amigos del Museo Barbier-Müeller su invitación a esta jornada.

El tema del que voy a hablar ya ha sido introducido por la Profesora Estela Ocampo. Se trata del vínculo entre una tradición oral y una iconográfica en la Amazonia Indígena. Un mundo, el de la Amazonia Indígena, donde proliferan varios tipos de “no humanos”: espíritus, animales y vegetales espiritualizados, etc., hasta el punto que ciertos grupos en Brasil tienen más espíritus llamados así que humanos existentes. La existencia de éstos no es sólo un horizonte de representación o de creencias, sino que en realidad los Indígenas de la Amazonia interactúan constantemente con estos elementos o espíritus.



Fig. 1.- Pintura geométrica bicromática sobre objeto utilitario

Por lo que se refiere a la esfera de la representación, Amazonia es un mundo pobre en imágenes figurativas de estos elementos espiritualizados, de este mundo de seres naturales. Aparte de la plumería, el arte amazónico consiste sobre todo en pinturas sobre objetos utilitarios y pintura corporal. La pintura sobre objetos utilitarios acostumbra a representar motivos abstractos de carácter geométrico (Fig. 1). En casi todos estos objetos lo que impacta es la relevante presencia de la abstracción geométrica, por encima de la figuración.

Por lo que se refiere a la pintura corporal, ésta también es sumamente rica en decoración geométrica. No obstante, la principal diferenciación entre ambas pinturas es que en las representaciones sobre objetos utilitarios predominan las decoraciones en combinaciones bicromáticas, que contrastan con las representaciones de combinaciones policromáticas y polimateriales (plumas, nácar, elementos de procedencia vegetal y animal, etc.) de las pinturas corporales (Fig. 2).



Fig. 2.- Pintura corporal policromática con adornos polimateriales

La mencionada escasez de representaciones gráficas figurativas tiene su paralelo en la tradición oral, ya que en el saber mítico y narrativo de circulación pública encontramos pocas descripciones “realistas” de espíritus. No obstante, estas descripciones “realistas” existen y podemos encontrarlas en géneros discursivos restringidos, por ejemplo el chamánico. Por lo tanto, podríamos afirmar que hay una tradición oral y una visual que aparentemente tienen un alto grado de “iconofobia”. Sin embargo la pregunta es: ¿la tradición amazónica es tan “iconofóbica” como parece?

Para tratar de responder esta pregunta voy a intentar resumir, en primer lugar, lo que sabemos de la pintura corporal, que es la forma de representación indígena más importante y la que mejor ha resistido a la aculturación.

La pintura corporal está sumamente difundida entre los grupos indígenas de la zona del Amazonas. Todos ellos la utilizan. Como se ha mencionado, las pinturas consisten, mayoritariamente, en patrones geométricos no figurativos (Fig. 3 i 4).



Fig. 3.- Pintura corporal. Motivos geométricos.

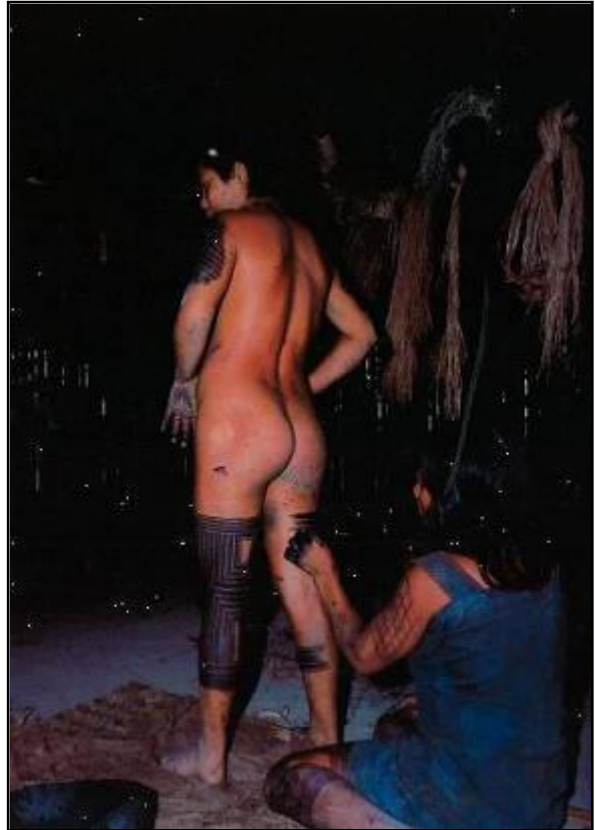


Fig. 4.- Pintura corporal. Motivos geométricos.

Es importante remarcar que la pintura corporal no es considerada sólo una mera decoración, sino que siempre está vinculada con nociones de identidad y, más generalmente, con el *status* ontológico del sujeto portador. Por ello la pintura expresa, por ejemplo en los grupos del Brasil central, la pertenencia de los sujetos a un grupo ceremonial, clan o mitad. Asimismo, y más allá de esto, la pintura corporal también afirma el *status* de los sujetos (Fig. 5). Por ejemplo, la pintura de guerra de la Amazonia describe a los portadores como seres que tienen una corporeidad animal, como el hecho de considerar un guerrero como un depredador no humano.



Fig. 5.- La pintura corporal tiene funciones sociológicas.

Del mismo modo, la pintura corporal también puede manifestar y anunciar un estado de enfermedad del cuerpo. Entre los Jíbaros, cuando alguien es mordido por una serpiente venenosa, el cuerpo del enfermo se pinta con los motivos análogos a la piel de la serpiente. De este modo vemos que la pintura corporal no tiene sólo una función sociológica, sino, más bien, una función más precisa: la de manifestar estados de corporeidad específicos del sujeto receptor.

Es importante apuntar que la pintura corporal no se limita a los cuerpos humanos ni a la pintura donde la superficie decorada es la piel. Los mismos motivos se encuentran representados sobre otros elementos y superficies, así como en utensilios, por ejemplo, de cestería. Desde el punto de vista indígena se insiste que, aunque haya esta transposición de los motivos, éstos son los mismos.

Para comprender todo esto, es remarcable añadir que para los indígenas amazónicos todos los seres y los sujetos, todos los seres animados –sean animales, vegetales o humanos–, incluyendo espíritus, lucen pintura corporal aunque los hombres no nos percatemos de ello. Eso significa que en la imaginería indígena amazónica la apariencia de los plumajes de los pájaros o de las pieles de los jaguares, como los vemos los humanos, no representan la presencia real de estos animales, sino que en su apariencia física real éstos lucen pinturas corporales que los demás pájaros o jaguares sí pueden ver. Este complejo hecho es considerado una problemática de perspectiva, ya que para otro pájaro o para otro jaguar lo que ven sí es pintura corporal. En otras palabras, lo que para un humano parece piel, o sea, un producto natural, para los demás elementos de la

misma especie, lo que percibimos los humanos como piel es, para ellos, un producto cultural. Es, pintura corporal.

Para comprender mejor esta noción, es necesario hacer referencia a una serie de ideas y nociones que han sido teorizadas muy bien en las ontologías de Amazonia. En particular por Eduardo Viveiros de Castro que les ha dado el nombre de “perspectivismo” o “multinaturalismo”. Esta teoría trata de explicar y de explorar las indicaciones del animismo amazónico o, mejor dicho, de la variedad amazónica del animismo y su tendencia marcada de conferir una subjetividad, una calidad de persona, a una cantidad de cosas no humanas, incluyendo artefactos, animales y plantas.

En primer lugar, y reducido a sus elementos esenciales, el “perspectivismo” significa que distintos tipos de sujetos ven el mundo de manera radicalmente distinta en función de o según la naturaleza de su cuerpo y del entorno que va con este cuerpo. En segundo lugar, y no menos importante, el “perspectivismo” es la manera en que un sujeto percibe el cuerpo de otro ser, dependiendo fundamentalmente de la naturaleza del tipo de relación que se da entre los dos elementos, términos o seres de la relación. Es decir, los seres que son percibidos como idénticos al ego de referencia son vistos como humanos, y los seres que no son percibidos como del mismo género al ego de referencia son vistos como seres extraños, como predadores o presas, según la relación entre sí. A modo de ejemplo, según el “perspectivismo” o “multinaturalismo”, los jaguares se ven entre ellos con cuerpos humanos, y viven una vida social y cultural igual a la de los humanos. No obstante, si se encuentran a un humano “verdadero”, éste les verá como predadores y el jaguar verá al humano como presa. Lo mismo con las demás entidades. Los pájaros se ven entre sí como humanos, luciendo pinturas corporales, pero si se encuentra a un jaguar o a un humano le verán como un predador.

Esto no significa que el “perspectivismo” o el “multinaturalismo” amazónico no conciba la humanidad como una especie, sino que es una característica de cierto tipo de relación, una relación de parentesco. Para los amazónicos, la categoría, género o estado de humanidad implica necesariamente toda una serie de prácticas culturales en particular y, sobretodo, el uso de la ornamentación y la pintura corporal. Este concepto de “perspectivismo” queda ilustrado en las figuras (Fig. 5 y 6) compuestas por los indígenas Waujá del Brasil central donde ilustran la pintura corporal de una serpiente

desde el punto de vista y recepción de otra serpiente. En la ilustración aparece una serpiente con cuerpo de serpiente que, a su vez, está danzando en un ritual. Por este motivo luce pintura corporal y todos los símbolos de la actividad cultural que está desarrollando, tales como las maracas, la plumería, los motivos, etc.

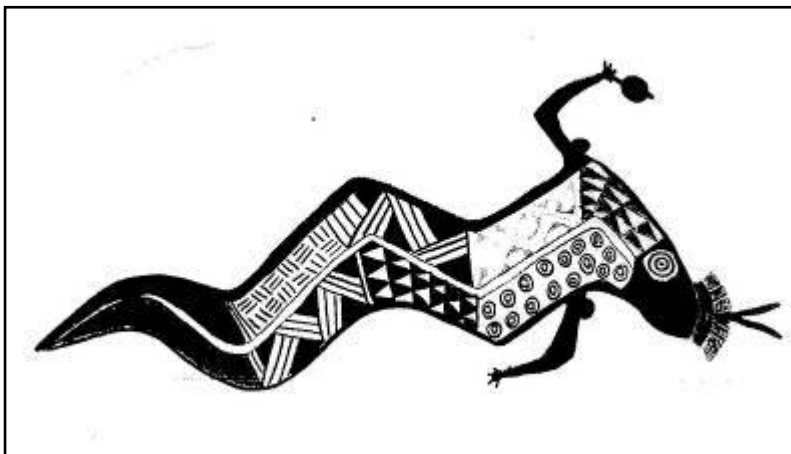
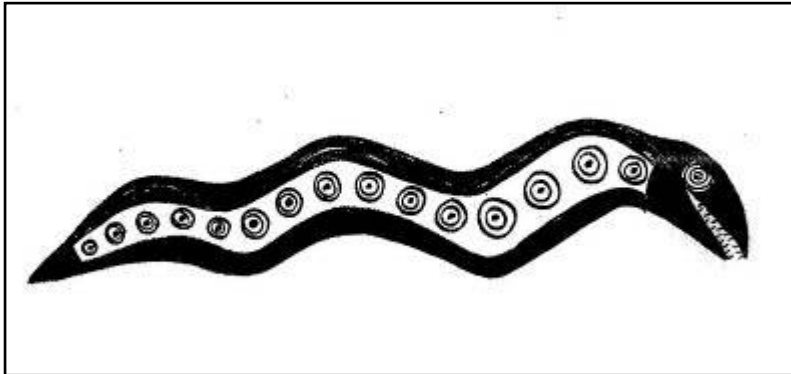


Fig. 5 y 6.-

Ilustran el concepto de perspectivismo cultural con un ejemplo Waujá.

Fig. 5.- Visión de la pintura corporal de una serpiente.

Fig. 6.- Visión de una serpiente por parte de otra serpiente. Esta está acicalada con símbolos de actividad cultural: pintura corporal, parafernalia, plumería, etc.

A modo de resumen, la pintura corporal en Amazonia es una forma de manifestar el estado socio-cosmológico de un sujeto dado y es también una manera de provocar o generar ciertos estados corpóreos, dado que la corporeidad, según las nociones “perspectivistas”, es un fenómeno fundamentalmente de relaciones. Por ello, la pintura corporal es considerada como un rasgo o una dimensión inherente a las pieles de cualquier tipo de sujeto, y se presupone que todos los seres animados tienen pintura corporal de un cierto tipo.

Del “perspectivismo” o “multinaturalismo” se deduce que, de manera inversa, cualquier superficie con motivos geométricos puede evocar subjetividad o personalidad. Incluso las pinturas mismas pueden ser tratadas como personas. Por ejemplo, entre los Jíbaros hay cantos rituales dirigidos directamente a pinturas corporales para pedirles cierto tipo de agencia, de acción.

Por último, hay que apuntar otros rasgos de los diseños y motivos de las pinturas corporales. Estos motivos son objeto de formas especializadas de conocimiento, de saber, una forma de saber altamente valorizada. Para poder comprender qué es o qué hay detrás de la fascinación de los Indígenas de la Amazonia por la ornamentación y la pintura corporal es necesario examinar más acerca de algunos rasgos formales de este arte corporal.

En la medida en que las manifestaciones pictóricas están compuestas de motivos geométricos, esto significa que las pinturas se apoyan en una serie de motivos base, un conjunto cerrado a partir del que crear. Muy a menudo estos motivos son nombrados. Un ejemplo de ello lo encontramos en los Asuriní, que utilizan un conjunto de cuarenta motivos básicos, todos con nombre propio; o en los Guayampi que tienen una base de veinte motivos también designados por un nombre. Cada uno de estos motivos tiene un nombre específico que es reconocido y puede ser nombrado por cualquier adulto. Pero no solamente los motivos de estos conjuntos cerrados de motivos base tienen nombre, hay también algunos motivos compuestos que reciben nombre, así como, en algunos casos, los elementos que constituyen los motivos principales también pueden ser nombrados.

Es interesante notar que tanto las categorías de los motivos como los nombres de éstos parecen ser muy estables en el tiempo. Es sabido que para los Guayampi los nombres y los motivos no han cambiado en un período de unos 120 años, por lo que hace que estos elementos sean duraderos y resistentes a los cambios.

Si analizamos los nombres de los motivos con más atención debemos remarcar que los nombres, y en particular los referidos a elementos básicos (elementos fonológicos), son muy realistas. Estos nombres se refieren a rasgos visuales característicos del elemento a representar. Sin embargo, a nivel morfológico, la relación entre los nombres, los motivos y los elementos a los que hacen referencia se vuelve más compleja. Algunos de estos nombres son aparentemente figurativos y crean una trampa. Por ejemplo, es muy tentador que el nombre “mono lanoso” se refiera a un mono lanoso real, o, tal vez, a un mono lanoso de un episodio mítico, pero esta aproximación no funciona directamente y, en la mayoría de los casos, los investigadores nos hemos dado cuenta de que es una

trampa. En este caso, el motivo “mono lanoso” no se refiere al mono sino a la piel torcida del mono y, más concretamente, a una propiedad abstracta –la torcedura– que es a su vez la propiedad de la piel de un espíritu predador muy peligroso, que no es un mono. Por lo tanto, el motivo “mono lanoso” se refiere por metonimia a una propiedad abstracta de un espíritu que nunca está referido o corporizado por un mono lanoso. Eso tiene dos consecuencias. La primera es que hay que cuidarse mucho en las interpretaciones, ya que el aspecto icónico de los nombres de los motivos es sólo aparente en muchas ocasiones. Y, la segunda consecuencia, es que este carácter paradójico o indirecto de la onomástica de los motivos de la pintura corporal contribuye a crear una expectación y atención sobre el significado escondido de los diseños y motivos de la pintura corporal. Un aspecto, este último, al que se volverá más adelante.

El hecho de que los motivos formales sean concebidos por este carácter léxico hizo que la introducción de la escritura occidental en Amazonia fuera asimilada de manera muy natural. Por ello se usa el mismo nombre para designar a los motivos de la pintura corporal en cuerpos humanos, en animales, vegetales y espíritus, en cestería, en cerámica, y en la escritura introducida por la colonización. En otras palabras, el formar signos gráficos correspondientes a un discurso oral, inmediatamente fue asimilado a la práctica indígena de pintar motivos. Es interesante notar que esta categoría o relación de diseño-escritura se distingue de otra categoría léxica que incluye fotografías o figuras tridimensionales de tipo figurativo. Esto pertenece a una categoría léxica totalmente distinta a la relación entre los motivos de la pintura corporal y los de la escritura occidental. Esta nueva relación lleva a examinar otras dos dimensiones o rasgos importantes de la pintura corporal amazónica.

En muchos grupos los motivos usados para crear diseños son pensados por los indígenas como derivados de una fuente originaria única, una especie de matriz que sería la fuente primaria de cualquier motivo. Esta especie de *Ur-form* matricial es muy a menudo designada por un término indígena traducido como “imagen-replica-representación”. Un ejemplo de ello es la imagen de los Asurini conocida como “aingatá” (Fig. 7). Este nombre se traduce como: “siendo imagen-reflexión de un espejo”. Esta forma nunca es representada como tal, pero todas las demás derivan de ella y la contienen. Ésta es su *Ur-form* irrepresentable que, irónicamente, está presente en todos los motivos que componen la pintura corporal de este grupo. Estas *Ur-form* son usadas mediante torsión,

duplicación, reduplicación, etc. y su combinación creará los motivos que van a componer el conjunto reducido de elementos base de cada grupo Indígena. Por lo tanto todos ellos proceden de la figura matricial.

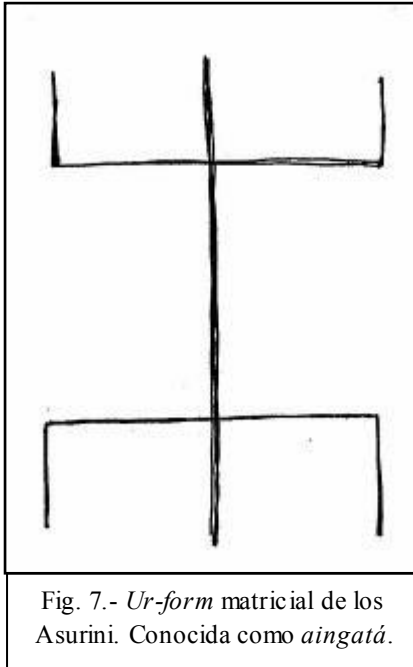


Fig. 7.- *Ur-form* matricial de los Asurini. Conocida como *aingatá*.

La misma idea que las pinturas corporales derivan de una fuente única se encuentra en las ideas de los Piro, estudiados por Peter Gow. Según sus investigaciones entre los “Piro” los diseños que son llamados “yonchi” componen una colección cerrada de motivos y la totalidad de esta colección forma la noción de representación, ya que “yonchi” quiere decir “representación” para los Piro. En la concepción de los Piro cada diseño es la fuente de otro diseño porque cualquier diseño es siempre una variación de la misma idea de representación visual, de “yonchi”, que es irrepresentable.

En algunos grupos de las Guayanas, del nordeste de la Amazonia, y en otros grupos de Brasil central, esta forma matricial tiene una forma más concreta. Por ejemplo, la forma de una especie de anaconda mítica primordial cuyo cuerpo trae, de modo fractal, todos los motivos existentes en el imaginario de estos pueblos. De “modo fractal” significa que la piel de la anaconda aparentemente luce motivos sólo de su anverso, pero su reverso, su interior (sus intestinos y demás órganos) también lucen pintura corporal, así mismo como el interior de estos intestinos y órganos. De esta manera, se llega a la noción de infinito representable.

Para los Waujá esta anaconda como tal, como *Ur-form*, no puede ser totalmente representada, ya que no se puede mostrar el interior y el exterior a la vez. Lo único que sí puede ser representado son algunos elementos de su cuerpo, como la piel exterior. Pero eso no hace alusión a la noción global de “representación”, sino sólo a una parte de esta noción. La anaconda primordial está considerada la matriz no sólo de los diseños corporales usados por los Indígenas, sino también de los diseños de la propia pintura corporal de los animales y los espíritus.

En la mayoría de los casos, las imágenes son composiciones de varios elementos distintos. Según los informantes indígenas, estas pinturas siempre están pensadas como totalidades, como conjuntos, y no como la agregación de elementos y motivos distintos, sino que son visualizadas mentalmente como composiciones unitarias, antes de la ejecución.

Así, los ejecutores, cuando deben pintar sobre otra persona u objeto una pintura corporal, primero piensan e imaginan el efecto total de la composición, y hasta que no lo han memorizado y fijado en la mente no empiezan su elaboración. El mismo proceso se reproduce con los pintores de textiles o de instrumentos cotidianos. Y, en teoría, una vez empezada la composición, ésta se debe hacer sin parar, sin interrumpir del proceso de elaboración.

Una de las formas pictóricas más valoradas entre diversos grupos de la zona del Amazonas que ilustra el valor local otorgado a la visualización de la totalidad de la composición y su ejecución rápida, sin improvisación aparente, es la pintura de cerámica compartida (Fig. 8). En estos casos se sientan dos mujeres entre una pieza de cerámica para decorarla, una a cada lado, y casi sin hablar empiezan a pintar y a decorar el objeto hasta que al final llegan ambas al mismo punto, al mismo tiempo y los dos lados de la composición se funden perfectamente.



Fig. 8.-

A la izquierda (fig. 8a) y abajo (fig. 8b) están representados dos ejemplos de cerámica compartida.

Su valor e importancia reside en la visualización y la no interrupción del proceso de composición una vez empezado.

Aparte del valor atorgado a la visualización y a la ejecución de ésta, la estética local también da un gran valor al carácter laberíntico de los diseños finales. Los informantes indígenas insisten mucho en el hecho que sea difícil distinguir donde empieza y donde termina un motivo.

Por último, otro rasgo formal de las composiciones amazónicas que ha sido descubierto recientemente, hace referencia a la introducción voluntaria, en las composiciones, de una pequeña imperfección –aunque a veces puede no ser vista por un ojo menos formado o



instruido–. Este es un rasgo muy particular, que denota la preocupación estética de los artistas y les hace romper de forma muy sutil con la homogeneidad o monotonía de la composición. Estos defectos, que no son vistos como defectos sino como efectos buscados, han intrigado mucho a los antropólogos que han presentado diversas hipótesis para explicar este rasgo.

Por una parte, se ha dicho que esta discreta imperfección actúa como una trampa visual, que obliga al ojo del espectador a seguir de manera muy minuciosa el detalle laberíntico de la composición. Según esta teoría, este ejercicio visual-mental promovería la continuación del diseño en la mente. Es decir, que el ojo que busca, recorriendo el laberinto de motivos de la composición, dónde está el “defecto”, a su vez, va desarrollando en su mente el mismo motivo, o una variante del mismo, que resigue visualmente.

Según Els Lagrou de Brasil, que ha trabajado entre los Pano de la zona amazónica occidental, esta pequeña imperfección, que ella llama *punctum*, debe ser interpretado como un principio de individuación. Eso significa que el *punctum* confiere una identidad singular a un diseño, permitiendo que éste sea reconocido. En otras palabras, se propone que el *punctum* es algo similar al rostro de un individuo particular, algo que

permite individualizar o singularizar un motivo, una composición de motivos o una pintura corporal en su totalidad. Aunque el mismo motivo, composición o pintura corporal total fuera reproducido sobre otro cuerpo u objeto no sería el mismo, faltaría el *punctum*.

Por ejemplo, en la imagen Pano de la cerámica siguiente se ve un pequeño rostro que es una figuración literal del *punctum*; aunque no es el *punctum* en sí, ya que éste, por definición, casi no se ve. El *punctum* sería una pequeña ruptura en la continuidad, inmensidad y fluidez de un motivo. Pero la idea de *punctum* puede ser representada, como en éste caso, a través de este pequeño rostro de la composición.

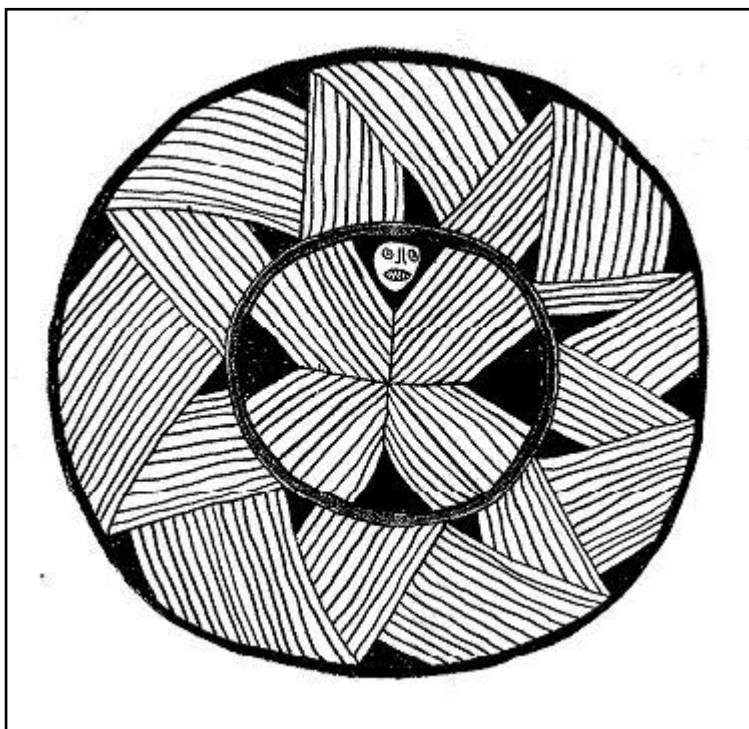


Fig. 9.-

Dibujo de una cerámica Pano.

El rostro pequeño es una figuración del *punctum*.

La pregunta es: ¿cómo entender el hecho que las composiciones entrenen al espectador a perseguir un diseño atentamente en su mente; que estas composiciones sean pensadas como totalidades y que cada uno de los diseños que las componen luzca un detalle que lo individualiza y le da una identidad propia?; ¿cómo debemos entender todo este conjunto de características estéticas, estos rasgos tan particulares?

Desde mi punto de vista esto sugiere un par de cosas. En primer lugar, sugiere que la verdadera imagen, la que realmente cuenta, es la imagen mental, no pública, que es generada por el motivo. Por lo tanto, no es lo que se ve lo importante, sino más bien lo

que un motivo cualquiera genera en la mente del espectador. Ésta es la imagen verdadera y la función verdadera desde el punto de vista indígena.

En segundo lugar, estos rasgos sugieren que los diseños pintados son una manera de producir e incentivar la imaginación visual de seres corpóreos. En otras palabras, si las pinturas tienen que ser vistas como totalidades, es precisamente porque un cuerpo es exactamente esto, es un ejemplar total, totalizado, de una cierta forma específica. Y, por lo tanto, no es de sorprender que para muchos amazónicos los diseños mismos tengan olores distintos, del mismo modo que los cuerpos de las distintas especies los tienen: los pájaros, los jaguares, los humanos, etc. De hecho, a menudo se mezclan, con los pigmentos para las pinturas corporales, sustancias “olorosas” para concretizar este rasgo de manera más literal.

Sin embargo, si estas hipótesis son ciertas, eso significa que la pintura no figurativa, abstracta y de carácter principalmente corporal de los indígenas amazónicos está destinada a la representación de seres totales como “corporalizaciones”. Unas “corporalizaciones” de seres no humanos surgidas de la imaginación visual de los indígenas, una materialización de las imágenes mentales. Pero, ¿hay alguna evidencia de esta capacidad de visualización mental que corrobore esta hipótesis? Les voy a hablar sólo de dos o tres ejemplos, muy rápidos.

El primero de ellos son los datos recogidos por mi colega, Bruce Albert, que trabaja desde hace veinticinco años con un chamán que le ha relatado centenares de visiones de espíritus. El elemento más sobresaliente de las visiones recopiladas por Albert es precisamente su carácter preciso y detallado. El chamán necesita centenares de páginas para describir la apariencia de varias clases de seres espiritualizados, donde narra con todo lujo de detalles sus pinturas corporales, si lucían plumería o si no, como era ésta si la llevaban, qué tipo de espíritus eran, los colores de las pinturas, etc.

El segundo ejemplo es el corpus de documentos e ilustraciones, recopilado por Aristóteles Barcelos Neto, que trabaja con los Waujá en el Brasil Central. Un día un Indígena le contó horrorizado que había ido a la capital de Brasil y que había visto que los militares habían puesto una fuente delante del Ministerio de Defensa. Eso, dijo, era muy malo, ya que había espíritus saliendo de la fuente. Aristóteles le preguntó cómo

eran los espíritus, y el indígena le pidió papel y lápices y le dibujó lo que había visto. Esta actividad de retratar espíritus, por así decirlo, se extendió entre los Waujá durante la estancia de Aristóteles entre ellos y él pudo recoger más de 600 retratos dibujados de espíritus (Fig. 10). Lo que se considera más notable en estos dibujos es que, en teoría, estamos hablando de una sociedad que no tiene ninguna tradición iconográfica figurativa, pero en las ilustraciones se puede observar la perfección de la figuración mimética que permite conseguir el objetivo del retrato, su transmisión.



Otro elemento sobresaliente de este corpus es el hecho que entre estos 600 dibujos no hay ni uno que sea igual, así que estamos hablando de una variedad enorme, hecho que verifica la potencia de la imaginación visual de los Waujá. Por último, la precisión de estas visualizaciones rompe con la idea general que las visiones de seres sobrenaturales deben ser algo imprecisas o indefinidas. En el caso Waujá, éstas son sumamente detalladas, definidas y precisas.

Actualmente, se está recopilando más material sobre esta capacidad o facultad mental de visualización y plasmación de seres no humanos entre los grupos amazónicos. La hipótesis sobre la cual yo y otros investigadores estamos trabajando es precisamente la

que el arte no figurativo, el arte abstracto-geométrico, tiene un papel muy importante en la perpetuación de esta tradición de imaginar figurativamente seres sobrenaturales.

Ahora bien, la pregunta sería, ¿cómo es que diseños geométricos puedan evocar formas corporales de tipo figurativo? La respuesta a esta pregunta es que el núcleo del asunto parece no ser el de representar seres antropomórficos, sino, más bien, de representar la manera en que otras especies se ven a sí mismas como humanos. Esto, a su vez, significa imaginar formas corporales que con su ornamentación atestigüen la humanidad de esas criaturas como encarnaciones de capacidades culturales. En otras palabras, la idea importante para esta tradición de representación visual no es la capacidad de imaginar formas corporales no humanas, sino la de imaginar ornamentaciones corporales distintas de las suyas. No se trata de imaginar monstruos o quimeras, al contrario, lo que cuenta es la ornamentación tribal específica de cada especie. Esto significa que el rasgo más importante es la capacidad de imaginar ornamentaciones corporales de una variedad más o menos infinita. Y, esto es lo que genera este tipo de arte abstracto-geométrico.

Antes de la conclusión es importante subrayar que para los indígenas la visualización y la materialización de estos motivos y ornamentos corporales siempre queda justificada a través de la visión. Ellos no “crean” y no “inventan” los motivos sino que siempre van a decir que “yo lo pinto así porque yo lo he visto”. Por lo tanto, desde el punto de vista indígena, sus ilustraciones son siempre copias de la visión de los ornamentos de un espíritu sobrenatural y, asimismo, retratos hechos a partir de la observación natural.

Lo que se quería subrayar es el hecho de que el arte visual amazónico, que es mayoritariamente geométrico, abstracto y no figurativo, remite a una tradición visual de una enorme riqueza. Y que, a su vez, esta tradición visual remite también a la tradición oral. Como les dije al inicio, hay muy pocas descripciones precisas en la tradición oral de estos seres, ya que lo que abunda son las narraciones sobre la vida cotidiana. No obstante, estas descripciones existen en registros reducidos: los mitos y las narraciones vinculadas a los rituales. Lo que es distinto en ellas es, en primer lugar, el carácter no humano de los protagonistas de las narraciones y, por otra parte, los efectos extraordinarios de sus acciones. Y estas narraciones, de protagonista y hechos raros, tienen un carácter paradójico muy remarcado que obliga, en cierto modo, al espectador

y oyente a imaginar, a pensar. Pero, podríamos preguntarnos por qué hacen imaginar. Por qué al narrar hechos extraños estos relatos son atractivos, quedan en la memoria y, a su vez, hacen que los oyentes imaginen variantes de los hechos extraños que narran y sigan la narración de un modo mental.

Estos rasgos mencionados de la tradición oral (cotidiana y mitológico-ritual) son muy semejantes a los mencionados del arte gráfico amazónico, sobre todo la pintura corporal. Tradición oral y arte gráfico comparten este carácter activo para la creación, formación y visualización de imágenes mentales, narrativas y visuales de seres no humanos y de sus actos.

En resumen, y a modo de conclusión, lo que digo, muy sencillamente, es que la tradición amazónica tiende menos a la “iconofobia” de lo que parece *a priori*. El hecho es que lo que la tradición iconográfica promueve y sostiene es fundamentalmente de carácter mental y no objetivado. Eso, por lo menos, desde los tiempos de la conquista y en las formas de arte materializadas.

En este punto se plantea un problema histórico interesante: ¿pudo haber existido una tradición iconográfica más amplia en el período anterior a la conquista? Por un lado, es posible porque sabemos que ha habido un especie de reflujo de la tradición hacia elementos menos materializados, menos públicos. Por ejemplo, sabemos que muchos rituales han desaparecido en su modo performativo, pero que sobreviven hoy bajo formas narrativas. Esto ejemplifica este reflujo hacia lo privado, lo mental, y lo discursivo. Pero, por el otro lado, también podríamos pensar que es una característica propia del arte amazónico, porque lo poco que se ha encontrado de arte precolombino amazónico tiene rasgos muy similares a las producciones contemporáneas y, por eso, es posible que lo que vemos de la tradición gráfica contemporánea sea solamente una conservación de una tendencia ya presente en los tiempos precolombinos, fruto de una tradición cultural antigua. La de una forma de arte sumamente intelectual, cerebral, elaborado y complicado.

Les agradezco su atención.