

La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas

Figuration of the Invisible in Warburg and in Indigenous Amazonian Arts

Els Lagrou

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

elagrou1963@gmail.com

Resumen: En este artículo ofrezco una reflexión sobre la interpretación y la agencia de la imagen en la vida y el pensamiento amerindios, tomando como punto de partida un encuentro intelectual: el de Warburg, padre fundador de la historia del arte y de las imágenes, con el universo amerindio y la antropología durante su viaje a la tierra de los hopi. La representación minimalista y quimérica de la serpiente-relámpago por los hopi combinada con su manipulación ritual, le dio a Warburg su visión clave para pensar sobre la imagen como el resultado de una operación conceptual: la imagen no imita lo que se ve, sino que lo interpreta. Este tipo de la imagen es un signo-concepto. Warburg estaba interesado en la psicología de la percepción y de la imagen. Y es este aspecto del pensamiento de Warburg el que será rescatado por teóricos como Freedberg, Severi y Didi-Huberman. Éste es el primer encuentro abordado en este artículo: el nacimiento de una disciplina que relaciona la historia y la antropología del arte desde el comienzo. El segundo encuentro es entre los hopi y los huni kuin (cashinahua) con la lectura de Warburg como punto de partida y en diálogo cercano con el concepto de quimera propuesto por Severi. La serpiente es una figura clave para los hopi, así como para los huni kuin y para muchas otras comunidades amazónicas. A partir de esta conexión, exploro conceptos elementales para la antropología del arte: abstracción, figuración y el concepto de seres dobles o de imágenes y sus respectivas relaciones de transformación una en la otra.

Palabras clave: historia del arte; antropología de la imagen; Warburg; quimera; serpiente; grafismo; doble; Amazonia.

Abstract: In this essay I offer a reflection on the interpretation and agency of the image in Amerindian life and thought, taking as a starting point an intellectual encounter: that of Warburg, founding father of the history of art and images, with the Amerindian universe and anthropology during his journey to the land of the Hopi. The minimalistic and chimerical representation of the serpent-lightning of the Hopi combined with its ritual manipulation gave Warburg his key insight to think about the image as the result of a conceptual operation: the image does not imitate that which is seen, but interprets it. This kind of image is a sign-concept. Warburg was interested in the psychology of perception and of image. And it is this aspect of the thought of Warburg that will be rescued by theorists such as Freedberg, Severi and Didi-Huberman. This is the first encounter dealt with in this essay: the birth of a discipline that put history and anthropology of art in relation from the beginning. The second encounter is that between the Hopi and the Huni Kuin (Cashinahua) with the reading of Warburg as a starting point and in a close dialogue with the concept of chimera proposed by Severi. The serpent is a key figure for the Hopi as well as for the Huni Kuin, and for many other Amazonian peoples. Starting from this connection I explore elementary concepts for the anthropology of art: abstraction, figuration and the concept of double or image-beings and their respective relations of transformation one into the other.

Keywords: history of art; anthropology of image; Warburg; chimera; serpent; graphism; double; Amazon.

Este artículo es parte de una serie de esfuerzos comparativos que tengo emprendido en torno al tema de las ontologías chamanísticas amazónicas y su relación específica con imágenes y objetos.¹ Mis reflexiones sobre el tema partieron de mis investigaciones de campo con los huni kuin (cashinahua),² pueblo indígena de cerca de 10 000 personas que viven en ambos los lados de la frontera entre Brasil y Perú en la floresta amazónica. A partir de los huni kuin propongo extender y comparar mis hipótesis sobre imágenes y objetos con un *corpus* creciente de análisis sobre el tema en otras sociedades indígenas amazónicas.

Desde finales de los años noventa del siglo XX, la antropología social redescubre las imágenes y los objetos que serán reanimados a través de las teorías sobre fetiches y factiches (Latour 1991), artefactos-conceptos (Henare, Holbraad y Wastell 2007), quimeras (Severi 2007), fractales y agentes (Gell 1998), que nos ayudan a redefinir las ontologías en las que operan. Si Mauss (1968 [1924]) ya había señalado el interés de explorar las diferentes relaciones posibles entre personas y objetos, podemos decir que hoy en día el *hau* de las cosas volvió a perseguirnos con su poder metonímico para recordarnos qué tanto la subjetividad y las relaciones existen en las cosas. Los objetos tenían que parar de simbolizar y comunicar, en los términos de Gell, para poder nuevamente actuar sobre y afectar a las personas, para que otra vez estemos conscientes de su poder silencioso y omnipresente. Las imágenes actúan sobre nuestro mundo porque son siempre y antes que nada índices y no iconos y símbolos (Gell 1998), debido a que el símbolo y lo simbolizado se forman y afectan mutuamente (Wagner 1981; Taussig 1993).

Al mismo tiempo, los historiadores de arte redescubren la antropología y con ella la conciencia de que es imposible entender las imágenes artísticas sin asociarlas con el panorama más general de los regímenes de imágenes del cotidiano y del ritual que son la base y el fondo de toda percepción (Freedberg 1992). Historiadores de arte y de la imagen como Didi-Huberman (1996), Michaud (1998) y Belting (2007) reconocen la importancia iniciática que ha tenido el viaje a la tierra de los hopi (Arizona, Estados Unidos) a finales del siglo XIX para el padre fundador de la disciplina, Aby Warburg. Fue en las danzas de las máscaras kachina y a través de su contacto, aunque indirecto, con el ritual de la serpiente, en donde Warburg descubrió la clave de su análisis de la pintura renacentista.

En el ritual de la serpiente Warburg vio la confirmación de su hipótesis de que el poder de las imágenes consiste en la evocación y condensación de asociaciones vitales

1 Este artículo es una versión editada de la primera de cuatro conferencias impartidas en noviembre de 2015 en el Posgrado en Estudios Mesoamericanos de la UNAM en torno a la temática "Imagen, alteridad y agentividad: la figuración y la materialización de lo invisible en las artes y los rituales indígenas americanos". Agradezco a los presentes en las conferencias por las sugerencias y comparaciones con el universo mesoamericano. Versiones de la segunda y la tercera conferencias se pueden encontrar en Els Lagrou (2012 y 2017). Una versión de la cuarta conferencia se encuentra en Lagrou (2015).

2 En los últimos años los cashinahua han adoptado su autodenominación huni kuin, 'gente propia', como etnónimo y los sigo en este acto político. El etnónimo cashinahua les fue atribuido por sus vecinos, enemigos, y significa 'gente del murciélago' (vampiro).

que hacen referencia a la vida ritual y a la ontología de los pueblos creadores y receptores de las imágenes. Para él, la pintura del Renacimiento estaba llena de reminiscencias y alusiones gestuales a los rituales de la antigua Grecia y Roma, rituales paganos que nunca habrían desaparecido por completo, mostrando así que la pintura del Renacimiento tiene fuertes connotaciones rituales (Warburg 2015).

Mediante la observación de las escenas filmadas del ritual, Warburg notó como los hopi pasan de la más alta abstracción de los trazos geométricos en zig-zag marcados en la arena –una forma minimalista de representar simultáneamente el movimiento de la serpiente y del relámpago– a la manipulación, llena de riesgos, de serpientes vivas, venenosas, que los oficiantes del ritual lanzan primero sobre el dibujo en la arena para, después, cogerlas entre los dientes para proyectarlas en el campo al final del ritual (ver Warburg (2015); Didi-Huberman (1996; 1999); Michaud 1998).

Entre los huni kuin recogí una canción donde el dibujo de la serpiente también indica el movimiento, no el del relámpago, sino el movimiento de una pareja haciendo el amor en la arena en la playa junto al río.

<i>Nabaka debukii ee (2x)</i>	La fuente del río <i>nabaka</i>
<i>Txanabaka debuki</i>	La fuente del río <i>txanabaka</i>
<i>Badiwaka debuki</i>	La fuente del río <i>badiwaka</i>
<i>Atsa debu nakaxun</i>	Masticando la fuente de la yuca
<i>Mitxu mitxu xinayê</i>	Pensando en el salivazo
<i>Nawa tete peiwen</i>	con la pluma de la arpía
<i>Aku tadun tadunma (2x)</i>	Golpeando en el tambor ¡tun, tun, tun!
<i>Maxi kene dunu</i>	En la arena, el dibujo de la serpiente
<i>Bai kene dunu</i>	El dibujo del camino de la serpiente
<i>Hawen bake buyabi (2x)...</i>	Haciendo su hijo

Los movimientos de la pareja son descritos como “dibujo de la serpiente”, “dibujo del camino de la serpiente”, siendo sus movimientos el dibujo, las huellas dejadas en la arena por la serpiente/pareja. La canción evoca las contracciones de la serpiente en movimiento que es la imagen de la unidad formada por los dos, es decir, la pareja. La unión sexual pertenece al conocimiento y dibujo de la serpiente, donde –como me han explicado repetidamente– las líneas deben tocarse. Para formar el estilo gráfico huni kuin, para formar un nuevo dibujo, un nuevo cuerpo, es necesario que las líneas se junten (Figura 1).

El origen de la boa/anaconda se encuentra en el mito del gran diluvio en el cual una pareja entrelazada en su hamaca con dibujo se convierte en la serpiente anaconda. La anaconda/boa es dueño del algodón, y las semillas de algodón se refieren a esta unidad del doble: las semillas forman un patrón de dos mini-serpientes enrolladas. Por ejemplo,



Figura 1. Hamaca *huni kuin* con *dunuan kene*, motivo da piel da boa (foto: Els Lagrou, 1995).

si una niña, cuando pequeña, quiere comer o masticar la semilla de algodón durante las largas horas que su madre prepara el hilado de algodón para tejer hamacas, esta chica, cuando crezca y se queda embarazada, a través del sueño recibirá la visita del doble de la anaconda que, con su pene en forma de horquilla, hará el amor con ella, colocando dos bolas en lugar de una en su vientre. Como resultado, ella dará a luz los gemelos. Y estos gemelos son *Yube bake*, hijos de la serpiente, que tendrán poderes chamanísticos de nacimiento, pero todavía fuera de control por ser niños.

La boa/anaconda es considerada como dueña de los fluidos que producen la vida y de las capacidades reproductivas de ambos sexos: la capacidad del hombre para moldear la forma del feto en el vientre de la mujer, llamada *dami* (concepto que se refiere a la figuración) y la capacidad femenina para cocinar (*ba*) el niño en su seno. La mujer obtiene de la boa también sus conocimientos del dibujo que trazará el camino del devenir del niño, primero en forma del tejido que lo acoge después del nacimiento y posteriormente en forma de dibujo sobre la piel. La boa controla el flujo de la sangre: hombres y mujeres se dirigen a su espíritu —el doble de la boa— después de matarla y de tomarle parte de su piel; lo primero se hace para obtener suerte en la caza y la fuerza chamanística, y lo segundo para conseguir el control sobre sus ciclos menstruales y la visión para el arte del dibujo.

Regresemos al canto ritual de la serpiente y su exégesis por el especialista ritual, Isaka, que explica el sentido de sus metáforas, de sus imágenes virtuales. La escena descrita en la canción, según me aclara, se sitúa en las fuentes de los ríos. Uno de los nombres

de los ríos se refiere a los peces (*baka*), el otro al sol (*badi*) y el tercero al *txana* (el pájaro oropéndola, protector y aliado del especialista del canto ritual por ser el pájaro con mayor capacidad mimética sonora). La imagen de los ríos nos lleva al tema del amor carnal. Entre los huni kuin la pesca colectiva en los ríos se asocia con aventuras sexuales, donde ambos fenómenos, el pez y el sexo, se ligan a través del olor. Con la caza ocurre lo contrario: para su éxito se requiere la abstinencia y la eliminación de olores humanos y sexuales a través del uso de plantas fragantes que asocian al cazador a su presa, atrayéndola.

La última fuente mencionada en el canto se llama la fuente de *atsa*, yuca. El *txana* Isaka, anciano especialista ritual, me explicó esa frase de la siguiente manera: “La fuente de yuca es el esperma, la semilla, y el masticar significa hacer el amor (*txutaki*)”. Las frases siguientes complementan al mensaje: “pensar en el salivazo” –me dijo el especialista– “significa pensar la eyaculación”. La pluma de la arpía es el pene y el sonido de las alas de la arpía se asocia con el sonido del tambor.

En la exégesis de esta canción se nota el complejo entrelazar de imágenes que aprendemos solamente cuando la traducción se hace en compañía del especialista responsable del ritual, quien conoce todas las implicaciones ontológicas de las metáforas. Para los huni kuin, el encuentro sexual es un micro evento cósmico, como lo es la llegada de la lluvia después de la ejecución del ritual de la serpiente para los hopi. El dibujo en la arena en contacto con la serpiente viva procura provocar el rayo que traerá la lluvia al desierto de los hopi. Los índices no solamente indican las relaciones, sino también las actualizan materializándolas. En ambos casos estamos ante una concepción nativa del dibujo como índice de un movimiento, una agentividad. Cuando los huni kuin analizan un dibujo, los componentes internos son designados como *duni*, ríos con sus islas, y sus *bai*, senderos, caminos (Figuras 2 y 3).

Si la naturaleza quimérica de la serpiente de Warburg consiste en establecer un vínculo entre un ser terreno y un ser celestial –la serpiente-rayo que produce la lluvia– el carácter quimérico de la serpiente huni kuin en el arte y en el ritual remite al carácter andrógino originario del ser, a la imagen, la figura que combina a ambos en una sola forma informe. La complementariedad de los sexos es, seguramente, un tema muy importante para las sociedades amazónicas: cuando se habla de la serpiente en la Amazonia, por lo general, el tema de relaciones entre géneros no está lejos.³

La imagen como condensación de relación, movimiento e intensidad emocional se revela aquí con toda fuerza. El concepto warburgiano de *Pathosformel*, la expresión y el movimiento condensados, fosilizados en la imagen, encuentra en los contextos hopi

3 Véase, por ejemplo, la importancia del llamado ‘complejo de las flautas’ en la Amazonia oriental y en el Brasil central entre los grupos tukano y muchos grupos del habla arawak. En la mitología de estos grupos las flautas son frecuentemente consideradas transformaciones de serpientes. Estas flautas, instrumentos importantes en los rituales de iniciación masculina, no deben ser vistas por las mujeres, pero son tocadas para que ellas las escuchen. Véase, entre otros, Overing (1986); Hugh-Jones (1979); Piedade (1999); Chaumeil y Hill (2011).



Figura 2. Taburete huni kuin con varios motivos entre los cuales *xamanti kene* (juntar las piernas) (foto: Els Lagrou, 1995).

y huni kuin su confirmación reveladora. En los dos contextos la serpiente expresa el movimiento. Está presente también su calidad quimérica de ser doble, simultáneamente serpiente y rayo para los hopi, y para los huni kuin a la vez hombre y mujer, serpiente y gente.

Lo que nos inspira en el uso de la figura de la serpiente a manera de Warburg es el descubrimiento del carácter quimérico de la imagen, que consiste en representar simultáneamente lo que en la percepción cotidiana es percibido como separado. La imagen se torna, por lo tanto, conceptual y sensible a la par; consiste en hacer ver lo invisible y supone que la mirada complementa lo que es dado a ver con lo que se sabe conceptualmente: que el rayo y la serpiente están relacionados, por ejemplo. Éste es el aspecto quimérico de la imagen que será retomado por Carlo Severi en su formulación de una teoría de la imagen, que también es una teoría de la percepción y la memoria. En la formulación de Severi el *pathos* será substituido por la calidad *saliente* de la imagen quimérica, producida por su carácter contraintuitivo, por representar una realidad compleja que no reproduce una simple percepción de la realidad, sino produce una realidad nueva. Warburg constata que en el arte simbólico y ornamental de estos pueblos esas ‘imágenes-jeroglíficos’ son un compromiso entre imagen y signo. ¿Cómo entender la intensidad de estas imágenes construidas “alrededor del esqueleto heráldico de la forma”?, es la pregunta que esboza una teoría psicológica de la imagen

asociada a una teoría social de la memoria (Severi 2007, 43).

Warburg procuraba entender el poder de las imágenes para producir fuertes emociones (*pathos*), a través de un complejo proceso psicológico del *Nachleben*, supervivencia de las imágenes (las formas), que invocan otras imágenes, permitiendo la actualización de memorias personales y colectivas a veces muy antiguas. Los *Pathosformeln* se constituyen por esta tensión nunca resuelta entre fuerzas contrarias, entre lo que Friedrich Nietzsche había detectado en el arte griego como la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Como destaca Neurath, apoyándose en la interpretación de Horst Bredekamp, para Warburg

[...] la *energeia* de una obra se fundamenta en el antagonismo entre *pathos* y *ethos*. El primero se refiere a la reacción corporal, momentáneamente intensificada, de un alma conmovida y se opone al *ethos* como elemento de carácter que da continuidad e implica la obligación de controlar las emociones (Bredekamp 2010, 298, en Neurath 2013, 101).



Figura 3. Diseño a medio camino entre un *kene* y un *dami*, dando a ver los caminos y las islas que se ocultan entre las líneas de los *kene* (Arlindo Daureano huni kuin, 1991).

Neurath mostrará que las imágenes huicholes son igualmente “imágenes cuya fuerza emana de la lucha entre opuestos” (Neurath 2013, 102). Señala que:

En el caso del cuadro huichol, tenemos un contraste similar entre un antes y después. La perspectiva del buscador de visiones se opone a la del visionario iniciado. La primera se identifica con los puntos de vista del cazador y del espectador, la segunda corresponde a la víctima del sacrificio y a la obra creada. La *energeia* de toda la obra no se explica sin la tensión irresoluble entre estas perspectivas (Neurath 2013, 102).

Lo que nos interesa a Neurath, a Severi y a mí es comprender imágenes ambiguas, quimeras, figuras complejas, donde sólo aquellos que saben ver pueden descubrir las figuras ocultas en una imagen.

Al mismo tiempo, es importante atender las profundas diferencias de una lectura antropológica actual de las imágenes amerindias y la lectura propuesta por un Warburg tanteando y claramente influenciado por lo que la crítica posmoderna vendría a llamar la ‘fantasía primitivista’: la idea –increíblemente persistente en el mundo occidental, principalmente en el mundo de las artes– de que el arte del indígena distante contiene

la llave para entender las raíces profundas del arte europeo (Foster 1996; Lagrou 2008). Warburg conoció a Franz Boas durante su estancia en los Estados Unidos, cuyo trabajo estimaba mucho. Pero, el espíritu de su tiempo habló más fuerte que la crítica de Boas, padre del relativismo cultural y de la antropología americana. Warburg, como otros intelectuales de su tiempo, no obstante de manera particularmente intensa, estaba obsesionado por una lucha psíquica interna e insoluble entre la sobrevivencia del pensamiento mágico del paganismo y las rígidas leyes de la razón que lo oprimían. Para él, la serpiente era el símbolo universal de esta lucha, encarnación de la fuerza demoníaca del mundo subterráneo, y de este modo la encarnación paradigmática de la conexión profunda entre oraibi, la antigua tierra de los hopi, y Atenas pagana, cuna de la civilización occidental.

Freedberg ha sido el primero en abordar este aspecto problemático de la obra de Warburg en su texto “Pathos en Oraibi: lo que Warburg no vio” (2013a). Freedberg examina la intrigante paradoja entre el tremendo suceso reciente del relato de viaje de Warburg a la tierra de los hopi, celebrado y comentado por sus numerosos seguidores como el gran giro antropológico del fundador de la disciplina de iconología,⁴ y el total silencio con respecto al hecho de que Warburg fue incapaz de percibir las profundas diferencias que separan la figura de la serpiente hopi y la serpiente de la antigua Grecia pagana. Freedberg se pregunta por qué Warburg fue incapaz de ver lo obvio. En el ritual hopi donde se manipulan serpientes vivas, no hay lucha con la serpiente, ni agonía ni la expresión de *pathos* y sentimientos internos intensos a través de movimientos frenéticos. Contrariamente, lo que se constata son los movimientos controlados y contenidos, la extrema concentración y familiaridad con las serpientes que fueron alimentadas y manipuladas en el templo hasta acostumbrarse a los oficiantes tanto que se dejan portar en la boca por los participantes del ritual sin morderlos.

Se trata de un ritual que para nada evoca las danzas extáticas de las ménades y bacantes de la Grecia antigua, y mucho menos la lucha de Laocoonte y sus hijos con la serpiente, escena paradigmática para Warburg, en su expresión de las emociones interiores intensas a través de los movimientos exteriores torcidos y expresivos, de la lucha del bien contra el mal, de lo racional contra lo irracional. “Para Warburg, los demonios siempre eran encarnados por serpientes que descendían en la oscuridad del infierno. Y sin embargo, también en ellas había salvación” (Freedberg 2013a, 55). Las serpientes representaban la naturaleza y la trágica pérdida del contacto directo con ella que todo aprendizaje simbólico implica. Se hubiera podido percibir que nada de esto tenía que ver con la sofisticada cosmología y el ritual hopi, donde no existe la lucha entre naturaleza y cultura, sino un extremo auto-control al tratar con los seres no-humanos; quizás Warburg pudo haber pensado en cómo el alma se podría manifestar a través de un movimiento que no fuera frenético. Podría, por otro lado, también haber descubierto el secreto del poder de las imágenes de hacernos vivir el proceso de devenir-otro, de devenir imagen, como veremos adelante.

4 “Ha sido idolatrado como ejemplo pionero del acercamiento de la historia del arte y de la antropología. Sin embargo, los antropólogos apenas lo conocen” (Freedberg 2013b, 83-84).

Warburg no escribirá ni hablará en público sobre lo que le enseñó su experiencia con los hopi sino hasta 27 años después. Pensaba que sabía muy poco acerca de los hopi para tener el derecho de hablar sobre su cultura. Anhelaba poder haber tenido más tiempo para vivir entre ellos. Así que el público tuvo que esperar su reaparición después de cinco años de reclusión en un hospital psiquiátrico, donde pasaba el tiempo “hablando con las mariposas”, como él mismo lo decía, para escucharlo a revelar el impacto que había tenido la experiencia antropológica entre los hopi sobre su innovador método para acercarse al arte y al estudio de las imágenes.

Warburg decía que sólo la enfermedad le había dado la libertad para hablar de algo que su autocensura académica le había prohibido todos estos años. Y que con esa conferencia (que dio a un público seleccionado en el propio hospital) quería ayudar a otros que sufrían como él a causa de la contradicción entre las fuerzas de la magia y las obligaciones que le imponía la razón. “El conjunto de la humanidad”, decía, “es esquizofrénico, eternamente y desde siempre” (Warburg 2015; Michaud 1998, 270). Durante mucho tiempo se había sentido incapaz de poner en palabras, en términos aceptados por su medio y su tiempo, su experiencia del poder de las imágenes.

La relación entre imagen y ritual y la necesidad de una antropología de la imagen para entender la historia del arte, es un aspecto de la obra de Warburg que durante mucho tiempo había sido suprimido por sus sucesores más puristas como Panowsky (1987) y Gombrich (1986) (Michaud 1998; Freedberg 2013a). Si ellos ‘domesticaron’ el pensamiento del padre fundador de la iconología para establecer una historia del arte que separa el arte de la vida, es exactamente este aspecto de la obra de Warburg, suprimida por sus sucesores, que una nueva generación de historiadores de la imagen buscan restablecer en sus investigaciones sobre el poder de las imágenes para afectar a las personas: la relación entre la máscara de la muerte y el retrato; entre la danza, los *tableaux vivants* y los gestos en la pintura *Primavera* de Botticelli; la relación entre ‘un cuerpo que se ha convertido en imagen’ y una imagen que sugiere, pero no muestra. Los historiadores de la imagen, Freedberg con su *Poder de las imágenes* (1992) y Belting con su *Antropología de la imagen* (2007) tienen exactamente este objetivo: mostrar como la imagen nunca ha dejado de ser animada.

Un movimiento paralelo al redescubrimiento de Warburg, a partir de una relectura del *inconsciente óptico* de Walter Benjamin (1996) por autores como Taussig (1993), Krauss (1993) y Mitchell (2005), camina en una dirección no muy diferente. Aquí también se constata una relación visceral con la imagen en movimiento, una imagen que proyecta al espectador en el espacio representado por la imagen, como en el cine (Gonçalves 2012).

Con relación a la conducta de Warburg, quien durante su reclusión posguerra hablaba con las mariposas, Didi-Huberman se pregunta: ¿Qué imagen mejor podría expresar el esfuerzo de Warburg en su exploración de la naturaleza de la imagen? Tenemos aquí un claro reconocimiento de la asociación de la imagen con la metamorfosis, con el alma. Las mariposas son como las ninfas que Warburg perseguía en la iconografía de la

antigüedad hasta el Renacimiento: la mujer que vaguea y se metamorfosea, aquella que uno intenta atrapar, capturar, pero no lo consigue.

Ninfas y mariposas apuntan al mismo aspecto crucial de la imagen: el de ser un puente entre lo que es y lo que no es dado a ver. Y fue precisamente esto lo que Warburg percibió en el dibujo hecho para él en papel: primero por un chamán pueblo, sentado fuera del hotel en el que Warburg estaba hospedado, y después por los niños hopi en una escuela. Warburg le solicitó al chamán que le dibujase una serpiente, y a los niños que le dibujasen un rayo. En ambos casos apareció un dibujo quimérico, mostrando en un solo golpe dos seres distintos pero conceptualmente unidos: la serpiente y el rayo. El ritual de la serpiente en las tierras áridas y desérticas habitadas por los hopi procura provocar las tempestades de agosto, del verano, que traerán la lluvia necesaria para la cosecha del maíz. La serpiente y el rayo son así ‘dos en uno’ en la ontología y en el ritual del pueblo en cuestión. En el pensamiento huni kuin y otras sociedades amazónicas el ‘dos en uno’ de la serpiente es simultáneamente la anaconda/arco iris, dueña de los seres acuáticos, hombre/mujer, dueño de los fluidos creadores, boa de la tierra y serpiente acuática.

Esta imagen quimérica no junta solamente dos seres diferentes, al igual que la quimera clásica de los mitos griegos como la esfinge –mitad león, mitad mujer– pero junta sobretodo lo que está y lo que no está presente en la imagen, estableciendo de esta forma un puente entre lo visible y lo invisible, obligando la mirada a completar lo que apenas había sido sugerido. Es este aspecto que será explorado por Carlo Severi cuando formula su concepto de imagen quimérica a partir de su lectura de Warburg.

En el ritual hopi el cuerpo de la serpiente es la imagen del rayo, mientras que en el dibujo en la arena, el trazado en zig-zag, es la imagen del movimiento del rayo/serpiente. Cuando la serpiente toca el dibujo, lo apaga y la serpiente será lanzada hacia el cielo como si fuera un rayo para provocar la lluvia. En el mito huni kuin del gran diluvio, como hemos visto, es una pareja en su hamaca con dibujos que se convertirá en anaconda. Aquí tenemos los mismos temas de movimiento, relación, metamorfosis, trazo en movimiento, relación, pero jamás de unidad, el trazo que apunta al entre-dos, la figura que no se deja ver, que está apenas sugerida.

La eficacia de esta asociación entre el cuerpo y las imágenes en parte se explica por el hecho de que la imagen produce la ‘presentificación de una ausencia’. En su arqueología del concepto de la imagen, inspirada en la obra de Jean-Pierre Vernant, Belting sugiere que esta capacidad de la imagen de producir la presencia paradójica de lo que está ausente sigue caracterizando el poder de la imagen hoy en día, incluso después del nacimiento de la categoría de ‘imagen’ (*eikon*) como distinta de la categoría de *eidolon* en el pensamiento griego posplatónico. En su artículo “The birth of images” (1991), Vernant muestra cómo el pensamiento griego migra de la “figuración de lo invisible y la categoría psicológica del doble” a la categoría psicológica de la imagen como ‘imitación de la apariencia’. Lo que caracteriza la imagen a partir de este cambio de paradigma es únicamente su relación icónica, de similitud con lo que invoca, mientras que antes la relación entre la imagen y su referente producía una presencia paradójica. Cuando las imágenes eran dobles, en la forma de *colossos* para fijar los muertos en

la materia fija de una piedra o en forma de *eidola*, imágenes fluidas, *phantomas*, *psychés* y otras apariciones, funcionaban como puentes entre los vivos y los muertos, entre lo visible y lo invisible. El redescubrimiento de Warburg para los historiadores de arte significa que de cierta manera la imagen nunca ha dejado de ser un doble, a pesar de toda nuestra herencia platónica y los nuevos iconoclasmos religiosos neoplatónicos.

Retornemos ahora al universo amerindio: a partir de los estudios de Vernant sobre el estatuto de las imágenes y sus formas anteriores en la Grecia antigua, el concepto de ‘doble’ ha sido utilizado por los etnólogos americanistas para identificar el estatuto específico de los seres llamados comúnmente espíritu, alma, imagen o fantasma, en contraste con el cuerpo vivo (Carneiro da Cunha 1978; Viveiros de Castro 1986; Vilaca 1992; Lagrou 1998). Imagen es el término más utilizado por los propios amerindios cuando traducen al español o al portugués sus conceptos sobre el poder de la agentividad de estos ‘dobles’, presentificaciones de la ausencia, a veces visibles, a veces audibles, pero siempre fugaces. Recientemente, Kopenawa y Albert en su libro *La chute du ciel* (2010) tradujeron el concepto chamanístico *xapiri* como ‘seres-imágenes’. Una reflexión sobre el papel de la imagen y sus conceptos asociados nos permite pensar sobre las diferentes modalidades etnográficas de la relación entre el cuerpo y el alma en una ontología perspectivista o animista (Viveiros de Castro 2002; Descola 2013). Este sendero es lo que vamos a tratar de explorar a continuación.

La tensión entre lo que es dado a ver y lo que es apenas sugerido es un aspecto central en el estudio del arte y del ritual (Severi 2007; Severi y Lagrou 2013). En algunos casos lo que no se muestra puede haber sido deliberadamente ocultado, es decir, el contenedor localiza pero no muestra el contenido invocado (Gell 1998). El hecho de no mostrar, sin embargo, también puede señalar una característica de lo que es indexado: su invisibilidad (Vernant 1991). Otra posibilidad es que el ser invocado pueda mostrarse disfrazado. La invisibilidad de alguien o de algo remite a la relación entre los agentes. Estudios recientes en etnología amerindia muestran que los conceptos para cuerpo y espíritu, o alma, son, en vez de cualidades inherentes a los seres, posiciones inestables, frutos de relaciones perspectivistas. En las palabras de Stolze Lima, para los yudjá/juruna:

La visibilidad o invisibilidad de un cuerpo no depende de una característica que le es propio, mas antes de la capacidad visual del observador. Si no veo un espíritu, es porque mis ojos no tienen la capacidad de verlo. Si un espíritu me ve, el ve solamente un aspecto de mí que yo mismo no soy incapaz de ver: mi alma, que para él representa todo mi cuerpo, toda mi persona (Stolze Lima 2002, 12).

El doble y la persona se ignoran entre sí. Entre los mamaindê (mambikwara) un joven dio la siguiente definición de la palabra *yauptidu*, ‘espíritu’, a Joana Miller: *yauptidu* es la parte del cuerpo que no vemos (Miller 2009). Y es precisamente esta ‘parte del cuerpo’ que hace visible el cuerpo para estos seres no-humanos. Los mamaindê asocian sus adornos corporales, visibles e invisibles, con el mismo concepto de mente/alma *yauptidu*. Lo que es o no es visible depende del punto de vista, de la perspectiva, y es por esta razón que para los mamaindê los ornamentos internos y externos no son considerados como

cosas fundamentalmente diferentes. Para los *mamaindê* se podría sustituir la palabra alma por ornamento y decir que, desde la perspectiva de los seres invisibles, el espíritu es un cuerpo adornado, o mejor, que es el propio adorno (Miller 2009, 70). En otro texto profundizamos más sobre esta cuestión de la imbricación recurrente entre cuerpos y artefactos entre los pueblos amerindios (Lagrou 2009); aquí el ejemplo nos sirve para mostrar la complejidad de la oposición entre lo visible y lo invisible en una ontología perspectivista.

Otra posibilidad es que el ser invocado puede mostrarse mediante la adopción de disfraces. Entre los yanomami, según Kopenawa y Albert (2010), los espíritus son imágenes, pero no hay imágenes de los espíritus. Así, tanto en el arte como en el ritual se produce un encuadre, un marco *-framing*, según Bateson (1991)–, cuyo objetivo es llevar la mirada a completar lo que se deja ver, haciendo visible o perceptible lo que normalmente es invisible. Para los rituales y las artes chamanísticas lo invisible no es estático. Lo que se experimenta, invoca y percibe es el propio proceso transformativo del ser. En este caso el chamán establece relaciones múltiples con diversas facetas de la alteridad, transformándose parcialmente en otro (Viveiros de Castro 1986; Taussig 1993). Entonces, la pregunta es: ¿qué es una imagen para los amerindios?

Entre los *huni kuin* encontré –desde mi primer viaje en barco en 1989– una trilogía de conceptos para pensar las imágenes: *kene*, *dami*, *yuxin*, que traduje, a partir de las explicaciones de mis interlocutores, como grafismo, figuración y espíritu, respectivamente. Esta trilogía me persigue desde entonces y en los últimos años he trabajado con los posibles desdoblamientos de esta complementariedad entre, por un lado, los grafismos y la figuración, y por el otro, el espíritu y la imagen, en contexto comparativo.⁵

La historia de este descubrimiento es una de esas historias a la que siempre tengo que retornar. Mientras viajábamos en barco, subiendo por el río que nos llevaría a la aldea, escribía en mi cuaderno de campo. En un momento dado, una anciana sentada a mi lado, doña María, que pronto se convertiría en mi protectora y maestra, tomó mi lápiz y comenzó a producir dibujos en la mano, diciendo: “*uimwe, na nukun keneki*”, “mira, éstos son nuestros dibujos, nuestros *kene*”. Con esta declaración establecía un vínculo, muy recurrente pero nada fácil de entender, entre nuestra escritura sobre el papel, el *nawan kene*, el dibujo de los extranjeros, y su propia escritura o dibujo, el *kene kuin*, dibujo propiamente dicho desde el punto de vista *huni kuin*. Doña María me pidió papeles y más papeles y comenzó a dibujar. Durante este viaje de tres días realizó una gran cantidad de dibujos, representando gran número de motivos distintos (Figura 4).

Después de algún tiempo, el cuñado de doña María, el anciano Agosto, especialista ritual que se convertirá en mi padre adoptivo, también me pidió lápices y papel y empezó a dibujar. Agosto imitaba los dibujos de María, pero de una manera un tanto libre e indisciplinada. María miró esos dibujos y comentó con cierta irritación y reprobación:

5 El libro *Quimeras en diálogo: grafismo y figuración en las artes indígenas* (Severi y Lagrou 2013), editado en colaboración con Carlo Severi, es uno de los resultados de este enfoque comparativo.

“*na kenemaki, damiki!*”, “¡éstos no son dibujos, son figuras!” Agosto se reía con la malicia de satisfacción de quien acaba de hacer una provocación bien lograda. Agosto es hombre con mucho sentido de humor. Y lo que entendí en ese primer momento, observando la interacción entre estos dos ancianos, es que había mucha diferencia entre un dibujo, un grafismo casi abstracto, el *kene*, y una figura *dami*.

Después de algún tiempo yo también empecé a dibujar. Estaba haciendo el retrato de un hombre que dormía en el barco. Mis compañeros de viaje miraron el dibujo y exclamaron: “¡Esto no es *dami*, figura, es *yuxin!*”, su retrato, su doble, su imagen. La práctica de materializar los *yuxin* (los seres-imágenes) no era costumbre en esos tiempos (Figuras 5, 6, 7 y 8).

Cuando, en los años sesenta, los antropólogos Patrick Deshayes y Barbara Keifenheim mostraron por primera vez una película a los huni kuin, residentes en el río Curanja en el Perú, estos se acordaron de la visita del documentarista alemán Harold Schultz⁶ a su pueblo en 1950, poco tiempo después que los huni kuin habían renovado el contacto con los no indígenas de la región, interrumpiendo un largo período de aislamiento. Poco después de la estancia de Schultz en el pueblo, las personas empezaron a enfermarse y a morir de una epidemia que mató 60 % de la población. Consternados, los sobrevivientes, asociando la epidemia con el pasaje de Schultz por la comunidad, dedujeron que fue la acción de la cámara, el *yuxinbiti* –palabra traducida literalmente como ‘aquello con que se captura el ser-imagen’–, la que había disminuido la sombra, el *baka*, de la gente, debilitando sus cuerpos y causando las muertes (Deshayes y Keifenheim 2003).

Hoy en día entre los huni kuin encontramos cineastas entrenados, capaces de decir, así como lo hizo el chamán Agostinho Manduco al ser filmado antes de su muerte: “Ya me convertí en imagen”.⁷ La asociación entre las palabras para alma, espíritu, doble e



Figura 4. Doña María dibujando en el barco (foto: Els Lagrou, 1989).

6 Harald Schultz era coleccionista y cineasta alemán que trabajaba para el Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

7 Esta frase pasó a ser el título de la película “Já me transformei em imagem”, 2008, 32 min. Huni kuin (kaxinawá) Zezinho Yube Huni kuin, Video nas Aldeias.

imagen es tan estrecha y recurrente en el mundo amerindio, que sería mejor traducir el concepto de espíritu por ‘ser-imagen’. Esto es lo que han decidido Bruce Albert y Davi Kopenawa cuando estaban buscando una traducción para *xapiri*, los espíritus chamanísticos yanomami (2010). En esta ontología chamanística, como hemos visto, el espíritu es imagen, pero nunca existirá una imagen única y verdadera para representar el espíritu. Encontré el mismo fenómeno entre los huni kuin donde el concepto de *yuxin* y su superlativo o plural *yuxibu* se traduce como ‘fluidez de la forma’. El poder de la agentividad de estos seres consiste en su capacidad para transformar la forma, sea ella su propia forma o la forma de otros seres con la cual entran en contacto. Como señaló Viveiros de Castro con relación al mundo de Kopenawa (Viveiros de Castro 2006), en este mundo luminoso de la experiencia chamanística, la intensidad es acompañada por la multiplicidad. La multiplicidad de los seres a la vez hermosos (por ser luminosos) y minúsculos, se puede ver en los dibujos de un chamán yanomami, exhibidos en *Histoires de ver*, en la Fondation Cartier de Paris en 2012, y también en *Historias mestiças* en el Museu Tomie Othaki en São Paulo en 2014.

La experiencia con la ayahuasca (el brebaje amazónico hecho del cocimiento de la liana *nixi pae* (*Banisteriopsis caapi*), con la hoja *kawa* (*Psychotria viridis*), que produce efectos visionarios fuertes y brillantes, para los huni kuin consiste en fenómeno aparentado aunque distinto: es un contexto ritual donde se aprende a hacer frente a y a controlar la excesiva fluidez de las formas en el mundo fluido de *yube*, la anaconda primordial (la misma anaconda, matriz de todas las formas y todas los fluidos que hemos mencionado en el inicio de este texto). En un mundo donde todos son imagen en movimiento, la experiencia visionaria se transforma en una verdadera ‘batalla estética’, que consiste en lanzar sus adornos y pinturas sobre el otro, donde el vencedor es quien consigue imponer sus collares, dibujos y adornos sobre el doble, el espíritu del ojo, *bedu yuxin*, del otro. Adornar su rival con sus propios adornos equivale a transformarlo en un miembro de su propio grupo. En otras palabras, el que está cubierto con los adornos de un ser Otro, de un ser-imagen, debe saber retirarlos a través de la canción apropiada si no quiere convertirse irreversiblemente.

Quien toma ayahuasca visualiza lo que está pasando con su cuerpo a través de las canciones que le ayudan a ver. Por ejemplo, cuando se tiene dolor de cabeza, puede ser porque se ha matado y comido monos cairara. Los dobles de los monos vienen a tomar venganza y lo hacen danzando en la cabeza del agresor, del predador humano, quien en el mundo de los dobles se ha convertido en víctima de los monos. La canción de los monos cairara empieza con la descripción de la escena, que después se deshace a través de la misma canción. La agencia del canto consiste en tornar visible lo invisible para en seguida poder actuar dentro de esta escena revelada.

La escena de la batalla estética del ritual de ayahuasca se sitúa en el nivel de los dobles, invisibles para la mirada cotidiana, pero la cual tiene que ver también con la fabricación del cuerpo: el ritual permite a los cazadores ver lo que pasa en el espacio invisible de su cuerpo, para tener acceso a la agentividad de los dobles de los animales



Figura 5 *Bawe kene* (hoja exprimida en el ojo para soñar con diseño), *kene* de Marlene Lopes huni kuin, 1991.



Figura 6. *Dami* de Agosto Isaka huni kuin; motivo ipu puku (tripa de pez bodó), 1991.

y otros seres ingeridos. Por esta razón, Leoncio, gran especialista del ritual de *nixi pae*, explica que hay que cantar literalmente todo lo que comimos, plantas incluidas, ya que las plantas también pueden actuar y vengarse.

Un cazador, si quiere ser eficaz como cazador, considera a los monos como *yuinaka*, la caza. Las técnicas de transformación de los animales en carne comestible pasan por la caza y el fuego, tecnología de transformación por excelencia que pretende desfigurar, eliminar y de-subjetivar el animal. La caza se convierte en carne pero libera un doble, su imagen. Y esta imagen se caracteriza a partir de este momento por su relación inestable con el cuerpo, ya que lo ha perdido. Esta situación referente a una imagen que procura un cuerpo, puede causar enfermedades en los seres humanos. Después de haber matado y/o comido un mono, el cazador debe, para mantenerse saludable, ingerir regularmente la ayahuasca durante los rituales colectivos de *nixi pae*. De este modo puede identificar la causa de sus dolores de cabeza y a través del canto deshacer la molestia. La canción ritual identifica la causa del mal y al mismo tiempo permite apartar el doble. El espíritu del ojo, *bedu yuxin*, del cazador escapa de esta manera a la trampa de los monos.



Figura 7. Diseño de Marcelino durmiendo (dibujo: Els Lagrou, 1989).



Figura 8. Foto donde aparecen juntos los tres conceptos para imagen, *kene*, *dami* y *yuxin*. El joven cineasta Siá filma (*yuxin*) al jefe Pancho que pinta con achiote (*dami*) por cima del diseño (*kene*) en genipa (foto: Els Lagrou).

Así, cuando se toma el *pae nixi*, se les canta a los animales que fueron ingeridos, como, por ejemplo, a los monos, los pecaríes, los peces, pero también al tabaco, la pimienta, y, obviamente, al propio *pae nixi*, liana y hoja, utilizadas en la fabricación de la bebida.

El vínculo entre la sustancia y la imagen es directa: vemos lo que ingerimos. ‘Nos convertimos parcialmente en lo que comemos’. Para los amerindios esta declaración apunta para la inmanencia del sujeto en todas las transacciones que implican otros seres. Los dobles de los seres que fueron muertos y comidos procuran por venganza cubrir el espíritu del ojo (*yuxin bedu*) de quienes las comían con su propia ropa, *tadi* (en el caso del pecarí), sus decoraciones corporales, sus collares o sus dibujos (en el caso de *Yube*, la anaconda).

Todos estos atributos apuntan a la agentividad: el poner en acción –del punto de vista del doble– al ser que fue ingerido, que viene a capturar al espíritu del ojo del agresor para aprisionarlo en un nuevo cuerpo, aquel que el doble había perdido. Lo que ve aquel que está bajo la influencia de la ayahuasca no es solamente la apariencia de otros seres, plantas y animales, bajo la forma del humano, la forma de subjetividad y humanidad que tienen en común. Lo que ve es su propia interioridad –su doble, su espíritu del ojo– englobado por las ropas, las pieles y los adornos de este otro que acaba de ingerir. Lo que fue englobado por la ingestión retorna para englobar al agresor, al depredador, con sus propias imágenes. Como podemos ver, el vínculo entre imágenes, sustancias, fluidos y cuerpos es altamente relacional y transformacional.

El concepto de *yuxin* tiene, por consiguiente, todo que ver con el concepto del doble, como fue definido por Jean-Pierre Vernant, evidentemente llevando en cuenta sus torsiones y multiplicaciones propiamente amerindias. El concepto del doble nos permite pensar sobre la relación entre la imagen y el cuerpo, que es el lugar de incidencia de las imágenes. Así como el alma, la imagen aparece como sustituto de un cuerpo que ya no está más allí, directamente perceptible para los ojos. Las imágenes percibidas por el espíritu del ojo no se pueden reducir a aquellas que pasan por la retina.

En este artículo exploramos, principalmente, uno de los términos de la trilogía *kene, dami, yuxin* (grafismo, figuración y doble): el doble, el ser-imagen, ese ser fugaz que no tiene forma fija. Queríamos mostrar la afinidad existente entre las investigaciones sobre la relación entre lo visible y lo invisible en diferentes abordajes de la imagen y sobre cómo las preocupaciones de los historiadores del arte y los antropólogos se acercan cuando introducimos el concepto de ‘doble’ formulada por Vernant en torno a los griegos antiguos. La proximidad de los conceptos amerindios de las imágenes de lo invisible con la imagen de mariposas y ninfas que rondaban en la mente de Warburg, tampoco es difícil de establecer. Parece que Warburg tenía la misma conciencia que nos ofrecen los amerindios de que ‘todo es imagen’, que ‘el alma es imagen’, pero que no hay ninguna imagen definitiva o fija del alma o del espíritu; solamente existe un movimiento interminable del entre-dos, de la metamorfosis.



Figura 9. Motivo *awa bena bena*. Diseño por Marlene Lopes Huni kuin, 1991.

La imagen de mariposa apunta a la metamorfosis. Entre los wayana de la región de las Guayanas, el ser sobrenatural más voraz y peligroso es el ser quimérico jaguar-oruga listada. La capacidad devoradora de la oruga es fenomenal cuando se compara el tamaño de su cuerpo con el de las hojas que consume. Su capacidad de destrucción está asociada a su capacidad de metamorfosis. Es un ser que hace el pasaje entre los dominios terrestres y celestes. Después de devorar las hojas, la oruga se transforma en mariposa. También para los yawanawa, los yaminahua y los huni kuin la mariposa azul es un ser que apunta a la relación de metamorfosis entre el motivo casi abstracto llamado *awa bena bena*, la figura de la mariposa, y el propio doble, *yuxin*, espíritu del ojo. Hushahu, artista y chamán yawanawa, informa que la mariposa azul es compañera de la anaconda, puesto que frecuentemente puede ser encontrada sentada en la cabeza de esta serpiente (Reis 2015). Es claro que ambos

tienen mucho en común: son seres de la metamorfosis, de la muerte y del renacimiento, son imágenes-alma que surgen como imagen cuando un cuerpo se torna otro (Figura 9).

Los otros dos términos de la trilogía, grafismo y figuración, se refieren a otro tema clásico de la antropología del arte que trata de comprender la relación entre la abstracción y la figuración. El tema es antiguo y ya era del interés de los antropólogos evolucionistas que influyeron en Warburg en su viaje a la tierra de los hopi. Si bien algunos defendían la idea de un desarrollo de la figuración hacia la abstracción, a través de un proceso gradual de convencionalización de la representación de un prototipo hasta la realización de ornamentos casi abstractos, otros sugerían una lectura contraria: aquella de la aparición de motivos abstractos como resultado del control de técnicas específicas, como la cestería. El ritmo y el movimiento corporal de entrelazar los hilos o de perfeccionar la superficie de una cerámica darían origen a la percepción visual de simetrías y patrones.

Este último enfoque lo defendió Boas (1947), quien consideró la aparición de formas más como una adaptación a las manos (*adjustment to the hands*) que una adaptación a los ojos (*adjustment to the eyes*). Para desmontar el argumento evolucionista, Boas demostró que el desarrollo estilístico podría seguir dos direcciones: de la figuración a la abstracción, y de la abstracción a la figuración. El último proceso lo llamó “Reading in

of meaning”, “proyección de sentido sobre una forma” (1947, 34): durante el proceso de fabricación de un artefacto –en madera o piedra–, el artista podía percibir la silueta de una forma figurativa a partir de patrones geométricos. El tema de la relación entre el movimiento corporal, el diálogo con el material y la producción de la forma ha sido retomado recientemente por autores como Ingold (2000) en su formulación de una teoría orgánica de la aparición de las formas que crecen como organismos.

Resumiendo, hasta ahora hemos visto tres aspectos de la imagen y es importante mantenerlos separados:

- la imagen materializada, que depende de la técnica y de los materiales utilizados;
- la imagen virtual, que no depende de los soportes, pues lo que observamos en todos los grupos amazónicos estudiados es que el mismo grafismo puede migrar a los soportes más diversos;
- la imagen percibida mentalmente, o como lo dirían los huni kuin –por el espíritu del ojo– que va mucho más allá de lo que es dado a ver.

Con esta distinción, a través del análisis de las formas de los motivos gráficos, los cuales es posible vincular, colocar en relación, mi objetivo es mostrar que estilos de ver se relacionan con estilos de pensar.

Ciertas técnicas formales usadas en el grafismo de los huni kuin y de otros ‘pueblos con dibujo’ pueden ser consideradas técnicas perspectivistas, es decir, técnicas que ayudan a visualizar la potencialidad de transformación de los fenómenos percibidos. Con esto quiero llamar la atención a la importancia de un estudio de las formas, de una estética perspectivista de la transformación. Como ya lo decía Strathern (1988), es a través de las formas que las relaciones se dan a ver. Es en este sentido, mi aproximación propone una estética relacional.

Para ilustrar la especificidad del estilo de ver, que implica el estilo gráfico de los grupos estudiados, propongo llamar estos grafismos ‘quimeras abstractas’. Utilizo el término quimera en el sentido que le dio Severi, quien, como hemos visto, concibió este concepto inspirado en la obra de Warburg. También puso en evidencia la tensión entre lo que es y lo que no es dado a ver en una imagen, así como el carácter compuesto de la imagen que produce una figura compleja, la cual no posee correspondencia con la realidad de los fenómenos directamente observables. Según ambos autores –Warburg y Severi– se trata de una cualidad general de ciertos tipos de imágenes. Lo que yo intenté hacer con la formulación del concepto de quimera abstracta fue mostrar una relación muy precisa y específica entre la quimera abstracta amerindia y la ontología perspectivista. Me propuse señalar que no es fortuito que el arte amerindio amazónico se especializó más en el arte de sugerir que de mostrar, de representar. Para comprender este punto es importante mirar más de cerca no solamente el estilo del arte gráfico, sino también el estatuto de la figuración, tema tratado en otro lugar (Lagrou 2009; 2016).

En el caso del grafismo amerindio estamos ante una imagen extremadamente minimalista que supone un real involucramiento del acto de mirar con la imagen. Las diferentes características formales de la composición de los dibujos constituyen técnicas de focalización del mirar, cuyo efecto cinestésico consiste en proyectar al observador hacia dentro del espacio gráfico, haciendo desaparecer la opacidad de la superficie y produciendo movimiento y profundidad en el espacio perceptivo. La línea ocasiona la transparencia de la piel, genera caminos y abre el espíritu del ojo para la percepción de figuras ocultas en del dibujo, en el entramado de motivos aparentemente abstractos. Tenemos aquí una exploración meticulosa de la imagen ambigua. Otras artes indígenas también valorizan la imagen ambigua y, como lo demostró Gamboni (2013), ésta es la característica que personas como Paul Gauguin buscaban en el arte nativo.

En mi análisis del arte gráfico huni kuin (1998; 2007), identifiqué ciertos principios formales con la finalidad de exponer cómo el juego estilístico que produce un desequilibrio entre simetría y asimetría expresa la simultaneidad de mundos visibles e invisibles. En este juego la vista no se fija en una figura delineada sobre un fondo; por el contrario, oscila entre la posibilidad de percibir una figura simultáneamente con la otra (la contra-figura), produciendo un efecto cinestésico que da vida al soporte y captura la mirada de quien contempla el dibujo. Esos principios, que exploré en otro lugar (Lagrou 2012), son los siguientes:

- simetría/asimetría: el dualismo en el perpetuo desequilibrio;
- *studium/punctum*: el pequeño detalle discordante;
- englobado/englobante: la producción de profundidad en el espacio perceptivo;
- soporte/grafismo: la relación dinámica entre el soporte tridimensional y el dibujo que se adhiere al cuerpo;
- abstracción/figuración: una relación sutil de transformación entre líneas y la sugerencia de una silueta delineando una figura.
- ‘percepción imaginaria’ e ‘imaginación perceptiva’: ilustrada por la sistemática interrupción del dibujo, sugiriendo su continuación más allá del soporte y por el motivo *umin kene*, dibujo casi imperceptible por ser elaborado con colores no contrastantes, perceptible solamente a través del relieve, a través del toque.

Lo que nos muestran estos principios estilísticos es una lógica de percepción del espacio muy diferente de aquella que podemos notar en la pintura del Renacimiento y de los pintores de la escuela flamenca. Estas pinturas, que utilizan la perspectiva en un punto de fuga, crean la ilusión de ver una ventana sobre el paisaje a través del cuadro. Los grafismos amerindios, con sus caminos laberínticos, no funcionan como ventanas sobre un paisaje externo sino, por el contrario, funcionan como un mapa: un mapa que engloba el punto de vista, en el que la mirada es atrapada como en una trampa.

El aspecto actuante de los grafismos laberínticos fue también observado por Gell (1998, 66-95). De los laberintos griegos al *kolam* de la India, estos laberintos gráficos capturan la mirada y hacen que la persona o el espíritu que los mira se pierda en ellos. El aspecto de trampa del *kene*, vinculado a una estructura laberíntica, aparece de manera

explícita en la lengua: para empezar con el uso de la misma palabra *kene*. *Kene* designa dibujo, escritura, cercado, el recinto donde la joven púber está reclusa durante su primera menstruación (Camargo 1995); el recinto donde la madre queda reclusa con su recién nacido (Capistrano 1941, 124); también significa la trampa (Montag 1981, 183).

Si la idea de encerramiento del *kene* remite a la capacidad del dibujo de delimitar y de esta manera crear un espacio, la idea de trampa refiere al aspecto animado del dibujo. Por esta razón, un enfermo no podría dormir en una hamaca cubierta por dibujos, ya que su *bedu yuxin* (espíritu del ojo) podría ser capturado por tales dibujos y su espíritu no conseguiría volver a su cuerpo (Keifenheim 1996; Lagrou 1998; 2007). Otro aspecto señalado por Gell es la ‘viscosidad’ (*stickiness*) de este tipo de ornamentación, la cual serviría para amarrar al propietario a su objeto. Un objeto con dibujos es animado, adquiere *agencia* propia por el dinamismo interno del grafismo (Gell 1998).

Conclusión

En este texto reflexioné sobre el estatuto de la imagen entre los amerindios, partiendo de un encuentro intelectual: el de Warburg, padre fundador de la historia del arte y de las imágenes, con el universo amerindio y la antropología durante su viaje a la tierra hopi. La representación minimalista y quimérica de la serpiente-relámpago de los hopi combinada con su manipulación ritual, le dio a Warburg su visión clave para pensar la imagen como un fenómeno resultante de una operación conceptual: la imagen no imita lo que se ve, sino lo interpreta. Este tipo de imagen es un signo-concepto. Warburg estaba interesado en la psicología de la percepción y de la imagen. Y es este aspecto del pensamiento de Warburg que será rescatado por pensadores como Freedberg, Severi y Didi-Huberman.

Éste fue el primer encuentro, el comienzo de una disciplina que desde el principio coloca en relación la historia y la antropología del arte. El segundo encuentro fue el que se dio entre los hopi y los huni kuin a partir de la lectura de Warburg y en diálogo con el concepto de quimera propuesto por Severi. Tanto para los hopi como para los huni kuin, entre muchos otros pueblos amazónicos, la serpiente es una figura clave. A partir de esta conexión exploré algunos conceptos elementales para la antropología del arte: abstracción, figura y doble o seres-imágenes y sus respectivas relaciones de transformación.

Referencias bibliográficas

- Bateson, Gregory
1991 *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Editorial Lohlé-Lumen.
- Belting, Hans
2007 *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz editores.
- Benjamin, Walter
1996 *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense.
- Boas, Franz
1947 *El arte primitivo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bredenkamp, Horst
2010 *Theorie des Bildakts*. Frankfurt am Main.: Suhrkamp.
- Camargo, Eliane
1995 *Léxico Caxinauá-Português*. Chantiers Ameríndia, 19/20(suppl. 3). Paris: Association d'ethnolinguistique amérindienne.
- Capistrano de Abreu, João
1941 *Rã-txa hu-ni-kui-: A língua dos Caxinauás do Rio Ibuacú. Gramática, textos e vocabulário caxinauás*. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Capistrano de Abreu, Livraria Briguet.
- Carneiro da Cunha, Manuela
1978 *Os mortos e os outros*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Chaumeil, Jean-Pierre y Jonathan Hill (eds.)
2011 *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Descola, Philippe
2013 *Beyond nature and culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Deshayes, Patrick y Barbara Keifenheim
2003 *Pensar el otro. Entre los huni kuin de la Amazonia peruana*. Lima: Institut français d'études andines (IFEA).
- Didi-Huberman, Georges
1996 "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne." *Genèses. Sciences sociales et histoire* 96(24): 145-163. https://www.persee.fr/doc/gen-1155-3219_1996_num_24_1_1408 (25.04.2019).
1999 "L'image survivante. Aby Warburg et l'anthropologie tylorienne." *L'Inactuel*, 3, 39-59.
- Foster, Hal
1996 *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press.
- Freedberg, David
1992 *El poder de las imágenes*. Madrid: Gráficas Rógar.
2013a "Pathos en Oraibi: lo que Warburg no vio." En *Las máscaras de Aby Warburg*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, transl. Marta Piñol Lloret, 45-82. Barcelona: Sans Soleil.
2013b "La máscara de Warburg: un estudio sobre la idolatría / Warburg's mask: A study in idolatry." En *Las máscaras de Aby Warburg*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, transl. Marta Piñol Lloret, 83-110. Barcelona: Sans Soleil.

- Gamboni, Dario
 2013 *Paul Gauguin, au "centre mystérieux de la pensée"*. Paris: Les Presses du Réel.
- Gell, Alfred
 1998 *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gombrich, Ernst Hans Josef
 1986 *Aby Warburg: An intellectual biography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gonçalves, Marco Antonio
 2012 "Sensorial thought. Cinema, perspective and anthropology." *Vibrant* 9 (2): 160-183. <http://dx.doi.org/10.1590/S1809-43412012000200006>.
- Henare, Amiria, Martin Holbraad y Sari Wastell (eds)
 2007 *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*. London: Routledge.
- Hugh-Jones, Steven
 1979 *The palm and the Pleiades: Initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingold, Tim
 2000 *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge.
- Keifenheim, Barbara
 1996 Snake spirit and pattern art: Ornamental visual experience among the Cashinahua Indians of Eastern Peru (unpublished ms).
- Kopenawa, Davi y Bruce Albert
 2010 *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Terre Humaine.
- Krauss, Rosalind
 1993 *The optical unconscious*, Cambridge: The MIT Press.
- Lagrou, Els
 1998 *Cashinahua cosmovision: A perspectival approach to identity and alterity*, PhD thesis, University of St. Andrews, Scotland. <http://hdl.handle.net/10023/1676> (25.04.2019).
 2007 *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agencia em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
 2008 "A arte do outro no surrealismo e hoje." *Horizonts Antropológicos* 14 (29): 217-230. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100009>.
 2009 *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: ComArte.
 2012 "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción." *Revista Mundo Amazónico* 3: 17-42. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/32563> (25.04.2019).
 2015 "Chaquira, el Inka y los blancos: las chaquiras en los mitos e rituales Cashinahua y amerindios." *Revista Española de Antropología Americana* 43: 45-78.
 2017 "El grafismo indígena como técnica de alteración de la mirada: la quimera abstracta." En *Ocultar y mostrar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, coordinado por Johannes Neurath y Guilhem Olivier, 29-74. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Latour, Bruno
 1991 *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Coll. L'armillaire. Paris: La Découverte.

- Mauss, Marcel
1968 [1924] “Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques.” En *Sociologie et anthropologie*. Bibliothèque de sociologie contemporaine, editado por Marce, Mauss. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Michaud, Philippe-Alain
1998 *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Éditions Macula.
- Mitchell, William J. Thomas
2005 *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Miller, Joanna
2009 “Things as persons: Body ornaments and alterity among the Mmaindê (Nambikwara).” En *The occult life of things*, editado por Fernando Santos-Granero, 60-80. Tucson: University of Arizona Press.
- Montag, Suzan
1981 *Dicionário cashinahua*, 2 vols. Yarinacocha: Ministerio de Educación (MEP) / Instituto Lingüístico de Verano (ILV).
- Neurath, Johannes
2013 *La vida de las imágenes. Arte huichol*. México, D.F.: Artes de México.
- Overing, Joanna
1986 “Men control women? The ‘catch 22’ in the amalysis of gender.” *International Journal of Moral and Social Studies* 1 (2): 135-156.
- Panowsky, Erwin
1987 *Meaning in the visual arts*. New York: Viking Penguin Books.
- Piedade, Acácio
1999 “Flautas e trompetes sagrados do Noroeste Amazônico: sobre gênero e música do Jurupari.” *Horizontes Antropológicos* 5(11): 93-118. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-7183199900020000>>.
- Reis, Renan
2015 *Arte, corpo e criação: vibrações de um modo de ser Yawanawa*. Tesis de Maestría, Rio de Janeiro: PPGSA, IFCS, UFRJ. <https://www.researchgate.net/publication/328149877> (25.04.2019).
- Severi, Carlo
2007 *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Musée du quai Branly / Aesthetica / Éditions rue d'Ulm.
- Severi, Carlo y Lagrou, Els (orgs.)
2013 *Quimeras em diálogo. Grafismo e figurações nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Stolze Lima, Tânia
2002 O que é um corpo? *Religião e Sociedade* 22 (1): 9-20.
- Strathern, Marilyn
1988 *The gender of the gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- Taussig, Michael
1993 *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. New York / London: Routledge.

Vernant, Jean-Pierre

- 1991 "The birth of images." En *Mortals and immortals: Collected essays*, editado por Froma I. Zeitlin, 165-185. Princeton: Princeton University Press.

Viveiros de Castro, Eduardo

- 1986 *Os Araweté, os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
2002 "Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena." En *A inconstância da alma selvagem*, editado por Eduardo Viveiros de Castro, 347-399. São Paulo: Cosac Naify.
2006 "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos." *Cadernos de Campo* 14/15: 319-338. <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708> (25.04.2019).

Vilaça, Aparecida

- 1992 *Comendo como gente. Formas do canibalismo wari*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ e ANPOCS.

Wagner, Roy

- 1981 *The invention of culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Warburg, Aby

- 2015 *Histórias de fantasma para gente grande. Aby Warburg, escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras.