



El arte visionario de Pablo Amaringo:
“la selva que nos mira”



1

Por el Prof. Joaquín Ponzinibbio

Profesor y Licenciado en Historias de las Artes Visuales
Docente titular de la Diplomatura en Arte y Cosmovisión de Pueblos Indígenas en Argentina (UDE)

joaquinponzinibbio@yahoo.com.ar

Resumen

El objetivo de este artículo es profundizar en algunas características de la “Pintura Amazónica” a fin de caracterizarla como un estilo particular dentro de la macro categoría de Arte Visionario. El análisis de imagen es expuesto mediante la interpretación de motivos iconográficos y recursos plásticos presentes en una obra de Pablo Amaringo quien se considera el padre de este estilo pictórico. Dichos detalles han sido confrontados con descripciones de la cosmovisión shipibo-conibo y aportes de las teorías etnológicas llamadas perspectivismo amazónico (Viveiro da Castro 2002) y animismo (Descola 1997).

Por último, los temas, aquí vinculados a la pintura, serán incorporados en una reflexión estética sobre las barreras ontológicas que definen la naturaleza, la cultura, el ser, la persona humana y la realidad que habitamos.

1. INTRODUCCIÓN

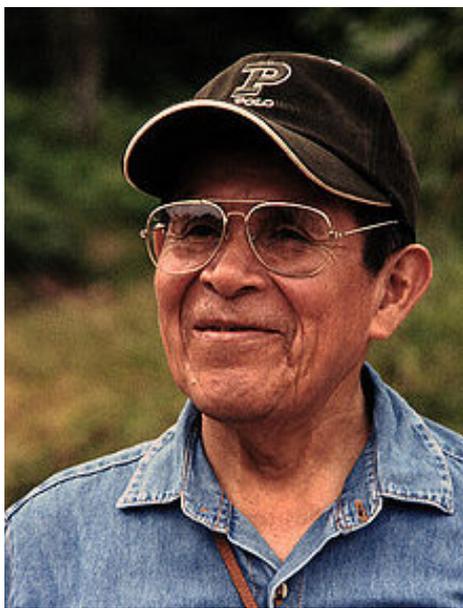
Pablo César Amaringo Shuña (1938 -2009) fue un pintor peruano mestizo criado como católico, aunque más tarde su padre se convirtió en adventista, y su madre era evangélica. Pablo mismo tenía sensibilidad hacia las cuestiones religiosas, a menudo oraba y fue muy curioso sobre temas espirituales. De chico, su humilde familia emigró a Pucallpa (Ucayali, Amazonía peruana), donde aprendió los secretos de la ayahuasca, ingesta elaborada a partir de las plantas Yagé (*Banisteriopsis caapi*) y Chacruna (*Psychotria viridis*). Entre 1970-1976 ejerció como sanador vegetalista.

En 1977, Pablo abandonó su vocación de chamán por los peligros que conlleva la exigencia de “las vibraciones del mundo espiritual”, las disputas a muerte entre chamanes y el peligro de la hostilidad de los espíritus. Así es que comienza a dedicarse a la pintura. Hacia 1985, conoce, en Pucallpa, al antropólogo colombiano Luis Eduardo Luna quien se encontraba adelantando un proyecto de etnobotánica. En 1988 ambos fundan la escuela Usko Ayar (en quechua: Usko “espiritual” y Ayar “príncipe”) donde gratuitamente los estudiantes aprendían la técnica de pintura de Pablo. La escuela se dedica también a la enseñanza de la preservación de los ecosistemas de la zona amazónica, labor por la cual en 1992, durante la Conferencia sobre la Tierra en Río

de Janeiro, Pablo Amaringo fue galardonado con la mención Global 500 Roll of Honour del programa de preservación ambiental de las Naciones Unidas. Casi un año antes de su muerte el Instituto Nacional de Cultura de Perú lo nombra Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana como estudioso de las tradiciones amazónicas, maestro de ayahuasca y artista plástico.

Fue Luna quien le sugirió a Amaringo un proyecto editorial para dar a conocer su pintura; este fue el origen de uno de sus libros más reconocidos: *Ayahuasca Visions, The religious iconography of a peruvian shaman* (1991). Algunas obras de este libro han sido consideradas como fuente para la interpretación iconográfica de este artículo. El reconocimiento logrado en vida le valió la posibilidad de exponer por todo el mundo llegando al Museum of Modern Art de Nueva York y el Hermitage en San Petersburgo.

La obra seleccionada es una pintura realizada en 2002 que nos ofrece la escena de una prolifera visión elaborada a partir de recuerdos de la experiencia con la ayahuasca (figura 1). Luego de la muerte de Amaringo, el estilo continuó desarrollándose gracias a otros aportes de indígenas asháninkas, shipibo-konibos, boras, uitotos, ocamas, awajús, ribereños mestizos y viajeros de todo el mundo que plasman, de modo testimonial, las visiones obtenidas en el uso ritual de las plantas sagradas.



Pablo César Amaringo Shuña (1938 -2009)

2

2. ONTOLOGÍA DEL PERSPECTIVISMO AMAZÓNICO

Descola (1997) explica que la ontología amazónica corresponde a una “Eco-cosmología”, es decir, el cosmos entendido como una compleja sociedad de almas donde interactúan diversas categorías de seres según el intercambio y predación que supone su subsistencia. Según esta visión de mundo, las diferentes especies establecen relaciones de alianza y parentesco análogas a las de las sociedades humanas. Esto es posible porque se parte de una definición del ser que trasciende al humano. Las características de los seres dependen más de sus hábitos, de qué se alimentan y quién se los come, que de una definición previa de su esencia. El “ser” no es únicamente un atributo del pensamiento humano sino que las facultades de reflexión y agencia se proyectan, total o parcialmente, en seres de la naturaleza, ya sea especies de animales y plantas (visibles) o de espíritus (invisibles).

En la ontología amazónica, el ser es un ánima que asume un régimen corporal más o menos fijo. Son los animales aquellos seres a los que especialmente se les atribuyen conciencia reflexiva, intencionalidad, afectos y ética. Su comportamiento se interpreta como costumbres de otra cultura diferente pero con relaciones de jerarquía, parentesco y comunidad análogas a las humanas. Así, las cosmovisiones animistas de la Amazonía definen de modo relacional lo propio y lo ajeno, ya se trate de las “especies” de seres o de sus dominios geográficos. El mundo se constituye de múltiples planos de realidad, mientras que la realidad del humano es una parte integrada al todo.

El pueblo Shipibo es la etnia que tradicionalmente vivió en la zona donde nació la pintura amazónica. Tiene su propia noción acerca del espacio donde vive, la cual difiere del concepto de territorio como espacio geográfico o superficie terrestre. Para los shipibo, el mundo está compuesto por cuatro “submundos”, Jene: el agua, Mai: la tierra, Niwe: el aire y Nai: el cielo. Así conciben su espacio como un todo interrelacionado, el Non nete. Cada categoría de ser tiene su espacio pero ninguno puede vivir independientemente de los otros seres:

“Todos tienen relación, porque el ser humano no puede vivir sin agua, nosotros no podemos vivir sin agua, ellos no pueden vivir sin agua, sin los peces que hay abajo. Pero, es otro mundo, ahí hay otras especies, en la tierra están los seres humanos”-José Rodríguez, 68 años- (Cugievan y López 2012).

Entre los espíritus naturales existe una categoría de enorme relevancia para los pueblos cazadores recolectores: los “dueños”. Estos pueden ser maestros que velan por determinada especie de plantas o animales, o también protectores de un ámbito geográfico como el monte. El dueño de una cosmovisión cuida de todos los seres que la habitan comportándose, a la vez, como “patrón” de los dueños de cada una. Algunas culturas no espiritualizan a ciertas especies, sobre todo vegetales, pero la conexión humano-animal o humano-vegetal aparece en la interacción con los dueños, todo tiene dueño.

Para los sabios de los grupos amazónicos, los seres tutelares tienen un origen mítico en una era anterior al mundo tal como lo conocemos. Dicha era se caracteriza por un estado originario de indiferenciación entre humano y animales, es decir, el tiempo en que ambos pertenecían a una misma categoría de ser cuyo espíritu podía tomar formas corporales diversas según sus necesidades. Es un estado de permanente metamorfosis. Estos personajes se consideran chamanes que según diversos acontecimientos, fueron convirtiéndose en los animales que el hombre consideraría como prototipos según determinadas cualidades y habilidades que los destacan. Descola (1997) llama a estos relatos “mitos de especiación”.

En la cosmovisión shipibo, los seres del agua deben su protagonismo principalmente a dos factores: la pesca, su más importante fuente de alimentación, y la idea de que el agua nutre a todos los seres. Lo que solemos percibir como arcoíris es un ser acuático con forma de serpiente a la que llaman ronin o en castellano yacumama. Esta teofanía “madre del agua” es una anaconda gigante protectora de todas las especies vinculadas al agua, entre ellas los peces. Estos también tienen su propia “madre”, de menor jerarquía que la gran boa: el akoro o yacuruna en castellano. Esta fiera se figura como un humanoide color verduzco montado en un enorme lagarto negro o en el lomo de una gran anaconda (Cugievan y López 2012).

EL PERSPECTIVISMO: SER DESDE EL PUNTO DE VISTA

“La identidad de los humanos, vivos y muertos, de las plantas, de los animales y de los espíritus es completamente relacional y, por tanto, está sujeta a mutaciones o metamorfosis según los puntos de vista que adopten, ya que se considera que cada especie puede percibir a las otras según unos criterios y necesidades propias” (Descola, P. 1997).

Viveiros de Castro profundiza estas nociones en su teoría del perspectivismo amerindio basada en un principio de “una unidad de espíritu y una diversidad de los cuerpos” (Viveiros de Castro 2002). Según estudios etnográficos, se describe que, en condiciones normales para el hombre, este se ve a sí mismo como tal y a los animales como animales. Pero si ve a los espíritus de la naturaleza, es gracias a un cambio en sus condiciones normales de percepción o a que ellos puntualmente decidieron manifestarse. Por otro lado estas entidades ven a los hombres como estos ven a sus presas.

La cosmovisión perspectivista interpreta que cada ser ve sus hábitos como cultura humana: “(los jaguares ven la sangre como cerveza de mandioca, los muertos ven los grillos como peces, los urubús ven a los gusanos de la carne podrida como pescado asado, etc.), sus atributos corporales (pelaje, plumas, garras, picos) como adornos o instrumentos culturales, su sistema social como organizado idénticamente a las instituciones humanas (con jefes, chamanes, ritos, reglas matrimoniales, etc).” (Viveiros da Castro 2002). Así la cultura se define por el punto de vista y por la forma del cuerpo en el que se haya anclado.

Algunas partes profundas de los ríos, donde abundan los peces, son considerados como la morada de las madres del agua, y por ello, se los considera sagrados; de allí que se les tema y preserve de las actividades de pesca. En sus cercanías, fuertes ruidos y remolinos se interpretan como las advertencias de la anaconda ronin (Cugievan y López 2012). De este modo, en la perspectiva amazónica, algo tan cotidiano para los shipibo como la superficie del agua, puede percibirse como una ominosa barrera ontológica que funciona como bisagra de mundos reversibles.

Otros seres del agua pueden transformarse en personas: los bufeos (delfines amazónicos), las sirenas y sirenos. Estos últimos son considerados diablos del agua ya que buscan raptar humanos para llevarlos a vivir con los jene jonibo: gente de las profundidades del agua. Otro tipo de seres son considerados peones o posibles encarnaciones de los chamanes, y por ello, se les trata con respeto para evitar enfermedades; su aspecto animal es el de la nutria y el lobo de río. Solo los chamanes pueden ver el mundo de las profundidades acuáticas (Cugievan y López 2012).

La gente shipibo, en cambio, viven en la tierra Mai, espacio que se organiza concéntricamente por la chacra, ambiente doméstico, rodeada de la selva Nii, ambiente de mayor tensión intra especies. La tierra se comparte con otros seres de diferente índole: los animales, las aves y los seres de la naturaleza. Entre estos últimos se cree en ciertos habitantes de monte con rasgos humanos que suelen tornarse invisibles o esconderse, son los inin jonibo y los “incas”. Otro tipo de seres son considerados seres malignos: rii kaman y mawa kaman y el xoke rono un ser que mata con la mirada (Cugievan y López 2012).

Así como hay dueños en el agua, también los hay en la tierra: los dueños de cada “palo” protegen cada especie vegetal, y los Chullachaki son dueños de los animales. Estos últimos son considerados con cuidado, dada su capacidad de adquirir el aspecto de algún conocido para atraer a las personas monte adentro y perderlas. En los casos más extremos también pueden producir enfermedades, o incluso causar la muerte a aquel cazador que mata de más o no trata con respeto los retos de las presas (Cugievan y López 2012).

El dueño selvático de mayor jerarquía es la Mai ronin, una anaconda gigante de color negro brillante que reposa en napas de agua debajo de la tierra y cuida los montes vírgenes. Su lugar, generalmente algún pantanal, se reconoce por la presencia de huesos de animales y humanos. Estos también son espacios sagrados. En este caso, el agua no se opone a la tierra, sino que nutre lo que en ella crece. Los derrumbamientos de suelo por acción del agua se interpretan como expresión de su furia (Cugievan y López 2012).

El plano del cielo Nai y el del aire Niwe entran en contacto como el agua y la tierra. El cielo es importante porque allí van los muertos a descansar o esperar para regresar a la tierra. Ese lugar es como una playa al final del cielo mientras que el aire lo rodea. Otras visiones dicen que las almas de los difuntos se remontan por los ríos hasta la ciudad dorada del Cusco o que pueden descender del cielo a través de remolinos (Cugievan y López 2012).

3

3. TEMAS, MOTIVOS Y RECURSOS DE LA IMAGEN VISIONARIA

Los cuadros de Amaringo representan escenas donde se combinan diacrónicamente diversas visiones de sus experiencias con ayahuasca. Se trata de un lenguaje figurativo con una paleta cromática estridente. Es notoria la superpoblación de detalles tipo horror vacui. Sus composiciones fueron pintadas con el acompañamiento de cantos ícaros, melodías que los chamanes reciben en el trance y luego sirven como recurso nemotécnico para plasmar visiones .

Siguiendo a Sántonyi cabe mencionar que “No hay religiones en cuya historia no apareciera el hecho fundamental de las visiones siempre en el sentido de entender, percibir, avizorar algo desconocido paradigmáticamente.” Podríamos tomar esas visiones como valiosas imágenes para “ver, acceder y sentir” lo que está más allá de la empiria (Sántonyi 2008).

En este apartado, serán identificados recursos plásticos y temas propios del “arte chamánico” tal como nos lo presenta Ana María Llamazares (2004). En su artículo “Arte chamánico: visiones del universo”, la autora organiza la definición de este tipo de obras en cuatro temas centrales: el viaje, el trance, la transformación y el poder. Los motivos identificados o “sospechados” en la obra seleccionada son presentados en grupos según los cuatro temas mencionados. El análisis detallado de la obra seleccionada (figura1) se realizó por medio de la confrontación de algunas de sus figuras con los motivos de las obras del libro *Ayahuasca Visions: The religious iconography of a peruvian shaman*.

CHAMANES COMO “SERES TRANS-ESPECÍFICOS”

La teoría perspectivista es un aporte fundamental para explicar el conocimiento de los chamanes desde su posibilidad de asumir los diversos puntos de vista de los otros. El chamán es un individuo que gracias a su poder de desdoblamiento y metamorfosis, envía su ánima a otros planos y es capaz de comprender a otras especies. En este sentido, la metamorfosis implica cambiar cuerpo, o sea, cambiar el punto de vista. De allí su comprensión del entorno y de las enfermedades espirituales causadas por lo que le haya sucedido al alma en otro plano.

Descola (1997) explica que las “sociabilidades” entre especies depende de las posibilidades que tenga una para comunicarse con la otra, es decir, de la formas de producir su mensajes y de decodificar mensajes o señales de los otros. En el caso de hombres, animales y plantas, cada cual habla su idioma y se entienden muy parcialmente. La intersubjetividad tiene otra vía que es el “discurso del alma” y puede tomar diversas formas sobre todo como “cantos mágicos” que son comprensibles a todos los seres y pueden “tocar su corazón” (Descola 1987). Esta es otra de las claves para comprender las apariciones en sueño, y sobre todo, el viaje del chamán:

“Para que una verdadera relación interlocutiva pueda establecerse entre los seres de la naturaleza y los hombres, hace falta que sus respectivas almas dejen sus cuerpos, liberándose así de los constreñimientos materiales de enunciación que les encierran ordinariamente” (Descola 1987).

Dada la categoría de “ser” animista, decir que el chamán es un individuo no implica necesariamente que se trate únicamente de un humano. Considerando el origen de los animales prototípicos, se entiende al vínculo inter-especie como un diálogo entre chamanes. El entendimiento entre los dueños y los chamanes humanos resulta facilitado por las habilidades de metamorfosis con la que ambos asumen formas corporales más cercanas: el chamán se convierte en la especie del dueño y toman aspectos humanoides. En el caso de la cultura shipibo, el conocimiento del meraya -chamán- viene de su conexión espiritual con los dueños de las plantas (Cugievan y López 2012).

El chamán es un diplomático que viaja a otros planos para dilucidar qué está pasando en el plano humano según lo que está pasando en los dominios de las teofanías que influyen en el mundo de los humanos. Su arte les permite interpretar las agencias de las teofanías ocultas abduciendo indicios de sus intenciones, es decir, “señales”, a partir de fenómenos cotidianos “naturales”.

RELACIONES ENTRE CULTURA Y NATURALEZA

“Las cosmologías amazónicas despliegan una escala de seres en la que las diferencias entre hombres, plantas y animales son de grado y no de naturaleza” (Descola, P. 1997)

El perspectivismo es una ontología donde lo espiritual es universal y las naturalezas de los organismos y sus hábitos son diversos. Entendida así, la naturaleza ya no puede definirse en oposición a la cultura, ni la naturaleza está sometida al humano. Esta visión de mundo ve a la naturaleza como “La Selva Culta” y a esta gran fuente de cultura como un ecosistema.

El mundo inanimado, el mundo de los acontecimientos fortuitos cambia ante la posibilidad de recibir “señales”. La visión perspectivista “cualifica” de manera diferente lo natural y lo inanimado. Nada es casual: “Y así, lo que unos llaman <naturaleza> bien puede ser la <cultura> de los otros” (Descola 1997). De allí su carácter “animista”.

“Los cuadros de Amaringo representan escenas donde se combinan diacrónicamente diversas visiones de sus experiencias con ayahuasca; se trata de un lenguaje figurativo donde se destaca el exceso de detalles al estilo horror vacu.”



Figura 1: Pablo Amaringo, 30 de noviembre de 2002.

El viaje

El viaje

El viaje del chamán se representa conjugando imágenes de diferentes momentos del ritual (Llamazares 2004). En la obra observamos una escena ceremonial de ingesta de ayahuasca y objetos de uso ritual como pipas y ollas junto a las plantas sagradas. El arte visionario es valioso por plasmar tanto el destino del viaje como las particulares vistas del iniciado en su complejo tránsito a otros mundos.

El tema de la ceremonia aparece claramente, aunque diminuta, en el grupo de personas alineado con el eje central sobre la base del cuadro. Tres personas alrededor de una vasija beben en pequeños pocillos tal como se hace en la ingesta de ayahuasca. Llama la atención que se trate de una pequeña porción del cuadro, libre de fenómenos extraordinarios, las figuras y su entorno más inmediato corresponden a una percepción todavía “normal” del mundo (figura 3: detalle 1). Desde una interpretación narrativa se trata del inicio del suceso visionario. Más allá de su círculo las figuras comienzan a ser rodeadas de una escena de apariencia “fantástica”. Este contraste señala el paso desde la percepción ordinaria a la amplitud de conciencia generada con la ingesta de ayahuasca.

En las curaciones chamánicas la voluntad, fuerza espiritual o mana, se transfiere al cuerpo del paciente mediante la saliva y el soplo de humo (figura 3: detalle 2). El humo es considerado halo de protección, forma de liberar los espíritus de las plantas e incluso su cuerpo. De allí, la relevancia iconográfica del humo junto con el motivo de las pipas. En el libro debajo de la Visión 11, “Los poderes de las pipas”,

Pablo explica:

“De estas pipas surgen majestuosos señores llamados ampishcashamuy -aquellos que vienen a curar- y su guardián es el domador de serpiente llamada Alli Urman.”

“Como el humo se eleva desde el tabaco, las mailcas Yura-cukchas -los antiguos sabios de nieve de peloson liberados. Son reconocidos médicos que pueden realizar curas milagrosas.” (Luna y Amaringo 1999) La obra también nos ofrece iconografías de objetos de uso ritual y de plantas sagradas utilizadas para inducir al éxtasis, o desdoblamiento del alma, para comenzar el viaje. Llama la atención la presencia de una vasija con el tradicional diseño geométrico Kené y tres rostros que podrían asociarse como los espíritus de los vegetales sagrados (figura 3: detalle 3 y figura 2). Esta vasija presenta ramas que se interpretan como la Chacruna (figura 3: detalle 3) ya que el otro componente de la ayahuasca es una liana: Yage (figura 3: detalle 4). Estas dos plantas aparecen en el texto como serpientes representadas en la visión 3 del libro de las visiones: la menor y más colorida corresponde a la Chacruna. Otro indicio de la presencia de la Chacruna es la propia paleta cromática de la obra puesto que la función del vegetal es potenciar la visión en colores: “Blanco y negro se ve cuando se toma la ayahuasca sola... Cuando se mezcla con Chacruna se ven los otros colores. Estas son cosas que enseñaron los Incas.” (Amaringo en Carnales y Vázquez 2007).

El tema clásico de vuelo chamánico (Llamazares 2004) se deduce del ascenso hacia la altura del vuelo de unas aves negras entre las nubes. Así es que se aprecia la figura de Amaringo levitando sobre el eje vertical de la composición (figura 3: detalle 5).

En estos viajes, aparecen espíritus auxiliares manifiestos como animales simbólicos. Cuando no flanquean al individuo, aparecen como “vehículos animales” en los que el chamán va montado (Llamazares 2004). Estas fieras facilitan el tránsito del viajero por sitios inaccesible a la condición humana como puede ser cierto mundo acuático o inframundo. La obra nos muestra una figura montada en la serpiente que escupe un arco iris (figura 3: detalle 6). El comentario de la visión 17 del libro de Amaringo: “visión de las serpientes” (figura 4), nos permite identificar a la serpiente que arroja arcoíris como Huairamama con cantos sagrados representados como anillos concéntricos (figura 3: detalle 7):

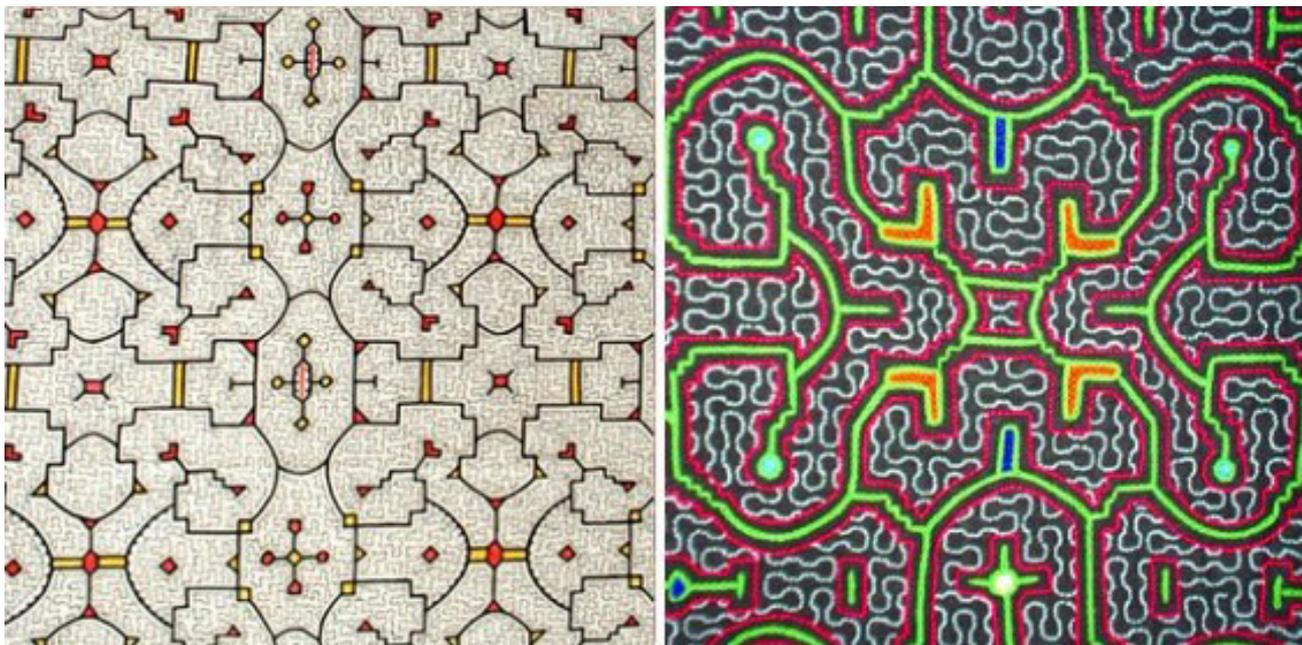
“vemos la Huairamama tirar su arco iris a la selva para dar fuerza a la medicina del sanador se prepara para su paciente, que fue mordido por una serpiente” (Luna y Amaringo, 1999).

La interrelación entre planos del cosmos es una idea que se representa en portales y pasajes. Ya se dijo que los diferentes ámbitos del cosmos chamánico son concebidos como mundos dentro del mundo o una suerte de realidades paralelas. Se trata de los mundos propios de cada tipo de especies: los seres de la noche, del inframundo, los seres acuáticos, las almas de los difuntos, etc. A veces se figuran como pisos unidos por un eje o axis mundi. La escalera junto con las cuerdas, pilares, montañas, pirámides, y la imagen de un gran árbol, que hunde sus raíces en el inframundo y alza su copa en el cielo, son uno de los recursos clásicos del arte chamánico en relación al tema del ascenso o descenso entre planos (Llamazares 2004).

El motivo de la una escalera azul iridiscente puede interpretarse como un axis mundi visualmente perdido entre la vegetación mientras una persona vista de espaldas se encuentra frente a la posibilidad de subir (figura 3: detalle 8). ¿Se tratará del desafío de dar ese paso para ascender a otros planos? Otro motivo de índole similar es el “portal” de círculos concéntricos de donde emerge la anaconda (figura 3: detalle 9). El cuerpo de la fiera se interrumpe saliendo de escena por margen derecho pero que vuelve a ingresar con la misma textura de escamas.

Considerando el tema de los pasajes, podemos decir, conociendo la cosmovisión amazónica, que la superficie del agua funciona como barrera ontológica de la que emergen sirenas (figura 3: detalle 10) y bufeos que se elevan al cielo (figura 3: detalle 11): ¿otra conexión entre mundos? También se aprecia que parece abrirse una bóveda celeste si comparamos el cielo de la selva con el entorno del ser de aspecto femenino que parece esperar recibir al chamán en vuelo, ¿un ángel? (figura 3: detalle 12).

“La obra nos ofrece iconografías de objetos de uso ritual y plantas sagradas utilizadas para inducir al éxtasis, o desdoblamiento del alma, para comenzar el viaje”



Tradicional diseño geométrico Kené.

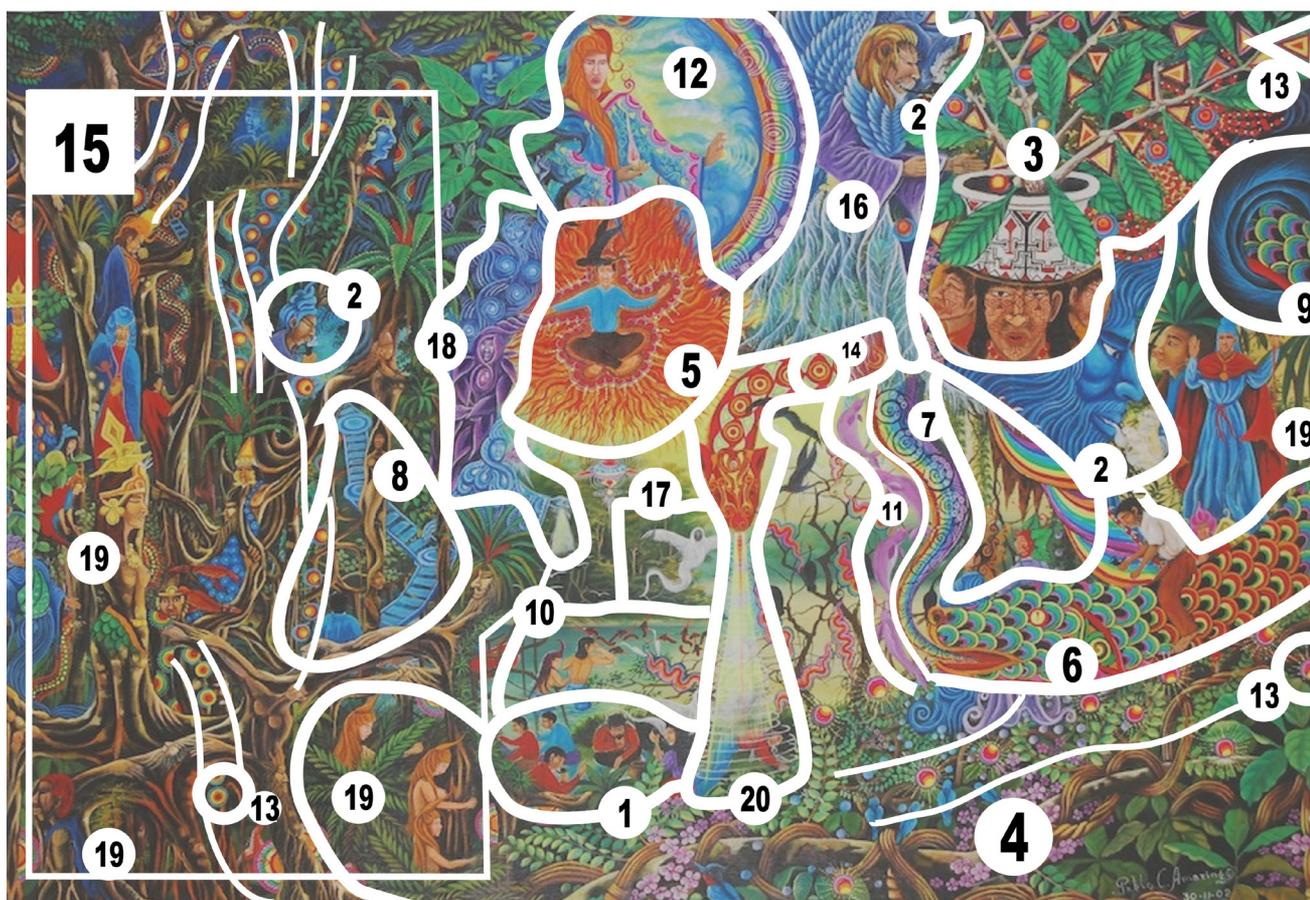


Figura 3: Mapa de detalles.

“En estos viajes aparecen espíritus auxiliares manifestos como animales simbólicos en los que el chamán va montado facilitando el tránsito del viajero por sitios inaccesible a la condición humana ”



Figura 4: visión 17, “visión de las serpientes”.

El trance

El trance: fosfenos y cosmovisión

En cuanto a los estados de trance y percepción modificada, hay dos tipos principales de imágenes: las figuras geométricas de origen interno, también llamadas fosfenos o formas entópicas, y los temas y escenas visionarias formados por imágenes figurativas. Entre estas últimas se destacan las escenas cosmogónicas y mitológicas, y la iconografía ligada a la ingestión de plantas sagradas. En la escena cosmogónica, como en todo evento sagrado, irrumpe el mito como sustrato primordial del mundo y sus fenómenos. Esto se expresa tanto en la presencia de personajes centrales como en las representaciones del estado de metamorfosis propio de la era de indiferenciación.

Los fosfenos:

“se describen técnicamente como sensaciones luminosas derivadas de la estructura del sistema óptico que aparecen en el campo visual bajo ciertas circunstancias, con independencia de cualquier fuente externa de luz. (...) Se trata de formas simples como enrejados, zigzags, puntos, espirales, estrellas, líneas curvas y onduladas, que suelen percibirse como figuras iridiscentes, vibrantes, en constante movimiento, agrandándose y achicándose, rotando o transformándose unas en otras.” (Llamazares 2004). En la pintura que aquí tratamos, los “puntos de luz” se entremezclan con la vegetación como círculos y triángulos iridiscentes (figura 3: detalles 13). A veces parecen flotar o entremezclarse con la maleza y otras aparecen adheridas a la superficie de las formas. En el caso de las esferas, su aproximación articulada de manera sinuosa sobre los troncos evoca el recorrido de una serpiente: ¿la forma en la que la gran boa comienza a hacerse visible? Es interesante observar el parecido de las luces de la selva con las esferas luminosas del cuerpo de la serpiente (figura 3: detalle 14).

Cosmovisión y seres mitológicos:

La idea de una relación de jerarquía y pertenencia entendida en clave de la relación entre un soberano y sus peones, ejércitos o hijos, subyace a las representaciones donde un espacio o un individuo mayor resulta constituido por seres menores. La relación figura fondo que define la relación sujeto-objeto o sujeto-espacio, claramente definida en el modo naturalista, se ve trastocada por las presencias que emergen del entorno, ya sea como figuras fractales, reversibles o abiertas. Así es como Amaringo busca representar a los grandes espíritus de la selva, la anaconda y el “jaguar” y “dueños” de cada “palo”: los espíritus de las plantas (figura 5). De un modo similar la anaconda Mai ronin o Sachamama se figura desde su existencia trashumante como selva viva: las plantas parecen “condensarse” o articularse en el cuerpo de la gran boa que emerge del monte (figura 6). En la pintura seleccionada se aprecian rostros y cuerpos mayoritariamente femeninos que brotan de los troncos de los árboles (figura 3: área 15).

Ya fueron mencionados los dueños de las plantas, la anaconda del agua y otros seres acuáticos: sirenas, sirenos y bufeos -delfines-. Para profundizar en el tema de las diferentes categorizaciones de “especies espiritualizadas” en las cosmovisiones perspectivistas amazónicas, debemos observar detenidamente al resto de los personajes. La obra nos ofrece diferentes personajes, en forma humana, animal y mixta, humano animal con alas emplumadas (figura 3: detalle 16), o humano vegetal (figura 3: área 15). También se observan seres que parecen nubes arremolinadas, siluetas fantasmagóricas o personas con atributos que los integrarían en la categoría de espíritus de la naturaleza. Siguiendo la cosmovisión shipibo: ¿las figuras fantasmales son seres malignos de la cosmovisión shipibo del tipo rii kaman y mawa kaman o fantasmas de una cosmovisión mestiza? (figura 3: detalle 17); ¿Los seres-nubes son almas que descienden del cielo tal como explica el modo en que lo harían en la cosmovisión Shipibo? (figura 3: detalle 18); ¿Están presentes los “Incas” o los habitantes de monte inin jonibo? (figura 3: detalles 19).

Considerando que el trance es la experiencia de un individuo, debemos aceptar que más allá de un repertorio estable de figuras descritas en las creencias y los mitos, pueden aparecer nuevas versiones y/o nuevos personajes que el chaman extrae de visiones que son personalísimas. Es por eso que resulta tan difícil lograr un absoluto rigor iconográfico en el análisis del arte chamánico. Sin embargo, para la

El poder

finalidad de nuestras reflexiones sobre la relación cultura y naturaleza, lo importante es comprender que los seres representados no son meras “fantasías” sino que puede tratarse de sujetos portadores de secretos, daños, formas invisibles al ojo humano y que pueden estar vinculados a especies de plantas y animales, espíritus de los difuntos y todas las demás implicancias que supone “selva culta”.

La transformación:

En la obra seleccionada este tema no aparece con fuerza como sí lo hace en otras obras de Amaringo. Ya fueron mencionadas las figuras mixtas del ser alado y los espíritus de los vegetales (figura 3: detalles 15 y 16).

El poder

El tema del poder es el tema de las “fuentes” del poder chamánico y de los “atributos” de este tipo de poder que distinguen al especialista. Entre los elementos que Llamazares (2004) cita como los más utilizados para la representación de las fuentes del poder, se mencionan algunos claramente relevantes en la escena de Amaringo: arcoíris, lenguas de fuego, seres celestiales, seres luminosos, haces o esferas de luz y cuerpos que irradian luz o energía a través de rayos, ondas, aureolas o auras. Estos elementos se convierten en atributos sobrenaturales de la figura del chamán que señalan su condición sagrada. La figura de nuestro chaman envuelto en llamas y cubierto por un aura luminosa representa el momento de mayor empoderamiento (figura 3: detalle 5). La figura que recibe las ondas exhaladas por la anaconda (cantos ícaros) representa el vínculo del Hombre con una indiscutible fuente de poder: el canto sagrado que lo envuelve quizás para protegerlo o abducirlo a la visión (figura 3: detalle 20). Se trata de un “idioma” universal de las vibraciones propias del flujo de energía.

“ Amaringo busca representar a los grandes espíritus de la selva como la anaconda, el “jaguar” y los “dueños” de cada “palo”: los espíritus de las plantas ”



Figura 5: visión 4 “Los espíritus de las madres de las plantas”.

“ La anaconda Mai ronin o Sachamama se figura desde su existencia trashumante como selva viva: las plantas parecen “condensarse” o articularse en el cuerpo de la gran boa que emerge del monte ”



Figura 6: visión 15 “La Sachamama”. Las enramadas se conforman como cuero de serpiente. El color negro y los huesos bastan para identificar el motivo.

4

4. Visiones de lo sagrado

En el libro de las visiones, el comentario de la escena 17: “visión de las serpientes”, Amaringo señala al arcoíris como trasmisor de cantos que, en la obra seleccionada, ascienden al cielo: “En el fondo son seres con radiación magnética que tocan música para hacer que el ícaro de la concentración sea más agradable” (Luna y Amaringo, 1991). El soplido de ondas también parece un canto pero en comparación con la visión 34: “Maituch Iscami: restablecimiento de la energía del cuerpo”, se trataría de un allí - Huaira (buen viento) que en forma de un gran tornado es capaz de dispersar la brujería que se le haya hecho a una persona. En el libro la visión 34, “Maituch Iscami: restablecimiento de la energía del cuerpo”, muestra el uso medicinal de los cantos sagrados representados como cono de ondas. Se trata de una acción de un ser sobre otros que implica un vínculo de poder.

Este breve repaso demuestra que los tópicos de la teoría perspectivista, junto a otros estudios etnográficos sobre chamanismo, nos permiten replantear aquello que vemos en la Pintura Amazónica, y así, percibir una visión de mundo diferente; visión que se plasma de modo general en el efecto abrumador del estilo pictórico.

Tal como fue caracterizado en el apartado anterior, el arte de Pablo César Amaringo Shuña es un ejemplo cabal de los esfuerzos del Hombre por poner un orden al caos desde lo indefinido hacia la comprensión de las formas y estructuras del universo. Se trata imágenes de lo sagrado entendido tal como lo expone Zátonyi:

“Lo sagrado, como nos enseña Freud, encierra un significado de dos direcciones, entre sí opuestas, pero la una constituyente de la otra. Su significado es el propio tabú : santificado y ominoso, dador y amenazador, amado –o al menos venerado- y temido, fuente de contención y de horror, dispensador de justicia y de terribles castigos. Al hombre común le está vedada su cercanía y no puede comunicarse con él sino por la intermediación de ciertos seres especiales, dotado por una fuerza especial, y que han sido adecuadamente preparados para este contacto. Pues eso es lo sagrado. Este límite defensivo, este límite peligroso, y lo que se vislumbra de aquellos infinitos tumultuosos que llaman y espantan a la vez.” (Zátonyi 1998)

Quiero detenerme en la noción de lo ominoso tal como aquella variedad de lo terrorífico que deviene de lo familiar (Freud 1919) ya que considero que esa es una sensación conexas al desafío de la ampliación de la conciencia. La condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso es la incertidumbre intelectual. Freud cita a E. Jentsch para ejemplificar lo ominoso desde la “duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte” (Jentsch en Freud 1919). Su exposición prosigue comentando que otra manera de sobrevenir lo ominoso es cuando la realidad conocida de pronto se torna extraña, como cuando uno anda por una habitación desconocida, oscura, en busca de la puerta o de la perilla de la luz y por enésima vez tropieza con el mismo mueble. La sensación de lo ominoso es inquietante ya sea en un entorno que se vuelve extraño o en la sensación de una presencia acechante.

Freud dice que las visiones animistas, que llenan el universo con espíritus por la sobrestimación de los propios procesos anímicos, dan lugar a la sensación de lo ominoso. Lo inquietante sobreviene en la experiencia chamánica del mundo, donde se abren las puertas a una multiplicidad de planos más allá de la realidad que le es habitual al Hombre. Estos planos, muchas veces, se describen como lugares hostiles, sea por los seres que lo habitan o por ciertas condiciones del medio como fuertes vientos, temperaturas extremas, falta de oxígeno, etc. En su viaje de conocimiento el chamán debe sortear diversos peligros.

Ya hicimos referencia a la impresión de las pinturas donde la continuidad de espacio circundante, ya no se ve como una continuidad homogénea. Belaunde (2011) define este tipo de imagen como “... espacios que contienen, están cruzados o conducen a otros espacios por medio de puertas, corredores, ruedas, recintos, capas y giros”. De este modo, la Pintura Amazónica nos hace pensar en potenciales nuevas aperturas, multiplicidades de dimensiones contenedoras y dimensiones contenidas, rotaciones e inversiones de los planos. El efecto se refuerza con invenciones de diseños que contienen otros diseños dentro de sí y así sucesivamente de modo fractal. En gran medida, la complejidad del viaje del chamán reside en el pasaje entre estos múltiples planos interconectados. Parece que la sensación de lo ominoso propia del extrañamiento de la realidad queda atrás en las disposiciones descriptivas de las representaciones. De todos modos, esto siempre depende de las creencias del observador ya que en la perspectiva animista, la imagen puede resultar gravemente “invocadora”.

Las potencias espirituales también suscitan la sensación de lo ominoso ya sea por la mera irrupción de lo sagrado o también desde sus rasgos monstruosos, señales de su poder primordial. Quienes deciden iniciarse en la ingesta de ayahuasca deben prepararse para estar fuertes y ser guiados por un chamán de experiencia, pero aún así difícilmente eviten algún pavor durante el éxtasis.

Otro temor similar es inducido frente a la omnipresencia y el castigo de “los dueños”. Estos seres son venerados con estrictas etiquetas en la predación de la naturaleza, así como también su invisible presencia propicia una obsesión por interpretar ciertos sucesos, o interdicciones de sucesos, como señales de estos entes protectores. La posibilidad de reprimendas generalmente en forma de enfermedades, otorga a los “dueños” un aura siniestra. En las obras de Amaringo, la omnipresencia de las miradas que emergen de la selva transmite una sensación de vigilancia permanente.

La importancia de los ojos en las figuras e inclusive como metonimia de los dueños reside en la mirada sujetadora: “el ojo que sujeta hace al sujeto” (Zántonyi 2008). En la visión chamánica, no se trata de una sujeción bondadosa, una mirada bella, sino de una mirada al menos inquietante dados los rasgos monstruosos de la teofanía. La impresión de su poder es tan abrumadora que una sensación de protección queda acotada a una suerte de pacto temeroso. Este tipo de reciprocidad corresponde a un complejo del “Don”: la donación de “secretos”, saberes, o sea cultura, por parte de un “espíritu de la naturaleza”. Este tipo de fenómeno invierte la relación cultura-naturaleza linealmente identificada con la dicotomía hombre-naturaleza.

Dado que el poder del chamán se origina en la reciprocidad con los Otros y que ello excluye necesariamente al resto de las personas –no iniciados– podemos decir que su poder o mana también es ominoso. En este sentido, cabe citar otro matiz de lo ominoso como algo “destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (Schelling en Freud 1919). De allí la necesidad de un fortalecimiento espiritual del chamán y el valor de las obras donde se plasma visiones de las barreras ontológicas, lejos de los peligros del viaje y las disputas espirituales.

Amaringo se pinta en la escena de modo que se reconozca su cocimiento, un saber de lo sagrado, del origen de las cosas del mundo, su estructura y la manera en la que fluye la energía. La presencia de seres monstruosos en su pintura realmente ya no resulta inquietante, sino que alimenta la curiosidad de una experiencia visual e intelectual escindida de los riegos a los que somete el chamán. Para cerrar esta reflexión vale citar una paradójica definición de Zántonyi (1998) sobre el arte sagrado: “el arte sigue velando para develar y devela para velar”.

5

5. PALABRAS FINALES

A lo largo de este trabajo me propuse aportar elementos que permitan caracterizar a la Pintura Amazónica como una versión chamánica del Arte Sagrado. En la actualidad este estilo pictórico ha devenido en un novedoso atributo del poder-saber de los chamanes. Estas visiones escenifican aspectos distintivos de la cosmovisión amerindia. Paradójicamente, esto se debe a la adecuación de las representaciones al uso de un lenguaje figurativo “occidentalizante”, pero que, gracias a la “liminalidad” de las imágenes (Belaunde 2011), logra convertir la narrativa de la escena en un “puente” entre culturas. Un puente hacia el mundo perspectivista amazónico: ¿Será, desde ese Otro mundo, que el universo nos mira? (figura 7) ■

Figura 7: “LLULLUN LLAKI SUPAI” Amor fresco de los Espíritus, año 2006.



CITAS

(1) Díaz Mayorga, R. (s/f)

(2) Amaringo explica que “Las cosas espirituales no son tan sencillas como parecen, si te has metido y te has salido los mismos espíritus te matan. Entonces para que no me maten yo no los fastidio. A mi padre lo mataron los espíritus. Mi padre cuando tenía veinte años tomó la ayahuasca y aprendió a ser médico, luego abandonó y cuando volvió a tomar a los cincuenta años en el medio de la mareación lo mataron los espíritus. Mi padre tomó la ayahuasca un día viernes de 1962, un treinta y uno de octubre a las nueve de la noche y a las doce de la noche estaba muerto. Ellos se molestan, no entran en acuerdos.” (Amaringo 2007 en Jimena Carnales y Sonia Vázquez s/f).

(3) El otro libro centrado en su obra plástica es *The ayahuasca visions of Pablo Amaringo* editado en 2011 con colaboración de Howard G. Charing y Peter Cloudsley.

(4) Considerado que en la región donde está instalada la escuela Usko Ayar habita la etnia Shipibo, las notas sobre la cosmovisión amazónica serán acotadas con las etno-categorías Shipibo extraídas del trabajo de Cugievan, G. y López F, C. eds, (2012).

(5) Así es como Descola titula en 1987 su trabajo sobre simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar.

(6) Tal como sucede con el patrón geométrico del tradicional diseño kené de los shipibo conibo donde la perfecta simetría y regularidad de los patrones son delineados sobre el plano blanco sin ningún tipo de croquis de base (figura 2).

(7) “el tabú se expresa también esencialmente en prohibiciones y limitaciones. (...) Todas esas prohibiciones parecen suponer algo de la índole de una teoría: como si ellas fueran necesarias por poseer ciertas personas y cosas una fuerza peligrosa que, así al modo de infección, se contagiara por contacto con el objeto cargado. (...) Lo más raro en todo esto es, sin duda, que quién ha conseguido violar una prohibición adquiere él mismo el carácter de lo prohibido; asume, por así decir, la carga peligrosa íntegra.” (Freud, S 1912-1913 en Satonyi 1998).

(8) Estas palabras de Amaringo sobre una de sus obras nos dan una noción sobre las posibles realidades paralelas: “... Acá vemos una pagoda encantada que se encuentra en una constelación y aquí van todos los maestros espirituales de todas las órdenes: masones, ayahuasqueros, toeros y de todas las plantas. No van los aprendices porque no están bien ordenados todavía. Van sólo los grandes maestros que enseñan a tratar con las enfermedades, a las personas, a las plantas, a los animales. Es un lugar de limpieza. Los aprendices van a otro lugar”. “(...) Todo es tan asombroso... Todo es vibrante. No es muerte. Todo está vivo. Está vivo ese edificio. Nosotros vivimos en casas muertas ellos no. Todo tiene espíritu.” (Amaringo en Carnales y Vázquez 2007)

BIBLIOGRAFÍA

- BELAUNDE, L. E. “Visión de espacios en la pintura chamánica del sheripiare asháninka Noé Silva Morales”, en *Mundo Amazónico* 2. Leticia: Imani, Universidad Nacional de Colombia Sede Amazonia, 2011, pp. 365-377.
- CARNALES, J. y VÁZQUEZ, S. (s/f) Entrevista a Pablo Amaringo en Pucallpa 2007. Disponible en fuente: <http://web.archive.org/web/20090906131211/http://ayariri.com/pags/amaringo2.htm>
- CUGIEVAN, G. y LÓPEZ F, C. (eds) 2012. *Investigación Aplicada a la Educación Inter cultural Bilingüe, Shipibo, territorio, historia y cosmovisión*. Lima: UNICEF, CILA Universidad Nacional Mayor de San Marco.
- DESCOLA, P. [1997]. “Las cosmologías indígenas de la Amazonía”. En Surrallés, A. y García Hiero P., 2004. *Tierra adentro: Territorio indígena y percepción del entorno*. Lima: IWGIA.
- DESCOLA, P. 1987. *La selva culta: simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*. Quito: Abya Yala.
- DÍAZ MAYORGA, R. (s/f) “Pablo Amaringo, pintor visionario qepd”. En *Visión Chamánica*. Bogotá. Disponible en <http://www.visionchamanica.com/Arte/Pablo-Amaringo-qepd.htm>
- FREUD, S. 1919. “Lo ominoso”. En *Obras Completas versión digital*. Disponible en <http://www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/LOOMINOSO.pdf>
- LLAMAZARES, A. M. 2004. “Arte Chamánico: Visiones del universo”. En Llamazares, A. M. y Martínez Sarazola C. (comps.) *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Biblos. Buenos Aires.
- LUNA, L. E. y Amaringo Shuña, P. C. 1991. *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley: North Atlantic Books.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. [2002]. “Perspectivismo y Multinaturalismo en la América Indígena”. En Surrallés, A. y García Hiero P., 2004. *Tierra adentro: Territorio indígena y percepción del entorno*. Lima: IWGIA.
- ZÁTONYI, M. 1998. *Aportes a la estética del arte y la ciencia del siglo XX*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- ZÁTONYI, M. 2008. *La Mirada: del arte desde la filosofía*. La Plata: FBA, UNLP.
- ZÁTONYI, M. s/f. “No es esto ni aquello”. En *ETHOS revista virtual*. Disponible en <http://www.ethosestudio.com/?p=1469>

Todas las imágenes son obra de Pablo Amaringo

- Las imágenes 1 y 3 fueron extraídas del artículo <http://www.yorokobu.es/pablo-amaringo-el-color-de-la-ayahuasca/>
- La imagen 2 fue extraída del artículo <http://psychedelic-information-theory.com/the-shipibo-indians-masters-of-ayahuasca>
- Las imágenes 4, 5 y 6 pertenecen al libro “*Ayahuasca visions, The religious iconography of a peruvian shaman*” de Luis Eduardo Luna y Pablo Amaringo. 1991 Berkeley: North Atlantic Books
- La imagen 7 pertenece al libro “*The ayahuasca visions of Pablo Amaringo*” de Howard G. Charing, Peter Cloudsley y Pablo Amaringo 2011 Rochester, Vermont: Inner Traditions