

Sobre lenguajes corporales: una visión transversal del tratamiento simbólico del cuerpo en el mundo indígena en Venezuela¹

Alessandra CAPUTO JAFFÉ

Proyecto Postdoctoral FONDECYT 3150061
Universidad de Chile
alessandra.caputo@gmail.com

Recibido: 15/12/2015

Aceptado: 12/9/2016

RESUMEN

Este artículo explora los usos y significados del tratamiento del cuerpo en las culturas indígenas que habitan y habitaron el territorio que actualmente conforma Venezuela. Esperamos elucidar a través de éste las distintas formas de simbolización a través de la corporalidad, para comparar entonces las diferencias y concomitancias en el tiempo y el espacio. Pensamos que existe un imaginario simbólico en torno al cuerpo que es compartido en diversos horizontes culturales desde regiones y períodos muy lejanos, y que continúan existiendo hoy en día. Podremos comprobar así en qué medida la representación del cuerpo y el tratamiento del mismo coinciden en estas sociedades con nociones que conectan al individuo con ideales trascendentales, relacionados con su cosmogonía y mitología particulares.

Palabras clave: pintura corporal, atuendos amerindios, correspondencias estilísticas, imaginario simbólico, corporalidad y mito.

On Body Languages: A Transversal Study on the Symbolic Treatment of the Body among Venezuelan Amerindians

ABSTRACT

This article explores the uses and meanings of embodiment in indigenous cultures that inhabited and still live in Venezuelan territory. Our aim consists identifying different means of symbolic representation through corporality, and proof differences and correlations in space and time. We understand there exists a symbolic imaginary on the body, which is shared by different cultural horizons, from very distant periods and regions, and which still exists in the present. We shall proof to what extent the representation and treatment of the body coincide in these societies with notions that connect each individual with transcendental ideals, related to their particular cosmogony and mythology.

Key words: body painting, body customs, stylistic correspondences, symbolical imaginary, embodiment and myth.

Sumario: 1. Introducción. 2. Los lenguajes del cuerpo. 3. Significados míticos y relaciones con lo Trascendente. 4. Correspondencias formales y simbólicas a través del espacio y el tiempo. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

1. Introducción

El cuerpo constituye el fundamento primordial a partir del cual el hombre se relaciona con el mundo tangible, natural y cultural, así como el mundo intangible, atemporal

¹ Este trabajo es una versión corregida y ampliada de un capítulo de la tesis doctoral de la autora, titulada *Continuidad y cambio en el arte indígena en Venezuela. Entre la estetización de lo sagrado y la desacralización del mundo amerindio*, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2014.

y sobrenatural. Para la mayoría de las culturas indígenas que habitan actualmente en territorio venezolano el cuerpo es el medio por el que el hombre demuestra su pertenencia a una sociedad y un mundo espiritual particular, distinguiéndose de las demás culturas, así como del reino inhóspito de la naturaleza.

Existen diversos tipos de codificación visuales en torno a las ornamentaciones y modificaciones corporales, las cuales contienen varios niveles de significación (Conklin 1995, 1996, 1997): los atuendos y grafismos sobre el cuerpo pueden llegar a tener un significado más «sínico» –las pinturas y prendas indicarían así la pertenencia a un clan, el estado de madurez sexual, el estado civil, etc.– o bien, pueden simbolizar y encarnar estados espirituales más abstractos, como la conexión con los animales-espíritus y el mundo «otro» de los ancestros y divinidades (Mauss 1936).

En este artículo enumeraremos en primer lugar algunas tipologías de intervenciones en el cuerpo más relevantes entre diversas sociedades amerindias de las regiones andinas, costeñas y amazónicas enmarcadas en el territorio venezolano, tanto del período prehispánico como del presente. Entre estos lenguajes corporales incluimos prácticas como la pintura corporal, los atuendos, adornos y otros tipos de intervenciones en el cuerpo, que son implementadas tanto en el ámbito ritual como en la vida cotidiana. En segundo lugar procederemos a destacar cómo todos estos lenguajes corporales están relacionados, por lo general, con significaciones que remiten a los conocimientos míticos y a la cosmogonía de cada cultura, otorgando así al cuerpo un simbolismo trascendental y sagrado. Por último, procederemos a destacar las concomitancias históricas que han prevalecido entre estos lenguajes del pasado prehispánico y el presente, señalando sobre todo la gran extensión que tuvieron estos lenguajes temporal e históricamente, a pesar de fuertes cambios sincrónicos y sociales, como la colonización.

Esperamos ofrecer con ello una perspectiva transversal sobre las prácticas del cuerpo, en las que buscaremos aquellas continuidades entre el pasado prehispánico y el presente a partir de la comparación de las evidencias arqueológicas, los registros históricos de los períodos colonial y republicano, además de los actuales. Así, nos interesamos también en destacar las descripciones que realizaron los colonizadores y exploradores sobre distintas prácticas, reconocibles en vastas distancias, tanto geográficas como temporales. Con esto no pretendemos sugerir una visión universalista ni mucho menos difusionista sobre los motivos culturales de las culturas indígenas que aquí vivieron, sino demostrar en qué medida existieron y existen formas de significación que han conseguido una amplia utilización en diferentes contextos espacio-temporales. Asimismo, podremos comprobar la medida en que éstas son prácticas que pertenecen a un universo cultural amerindio que proviene de épocas ancestrales y que ha sido compartido por diversas sociedades procedentes de distintas regiones, demostrando así el amplio intercambio cultural interregional que ha existido siempre entre estas culturas.

2. Los lenguajes del cuerpo

Procederemos a realizar un recorrido por diversas prácticas realizadas sobre el cuerpo en culturas que han habitado las regiones antes mencionadas. Muchas de éstas exis-

tieron hasta el período colonial, mientras que otras han perdurado hasta el presente. Todas se han encontrado indistintamente en diversos contextos espacio-temporales, han sido implementadas por diversos grupos humanos, a veces tan distantes, que probablemente nunca tuvieron alguna relación directa. Otro elemento a distinguir son los distintos niveles de intervención sobre el cuerpo: tenemos tipos de prácticas que modifican directamente el cuerpo de manera permanente, otras que son debiles con el tiempo y otras que son accesorios que pueden usarse y dejar de usarse según la ocasión.

Entre las intervenciones que los amerindios hacían y hacen directamente sobre su cuerpo incluimos: la pintura, los tatuajes permanentes, las escarificaciones en la piel y las deformaciones en general, tales como orificios lobulares y labiales, deformaciones en las piernas y cuellos, así como las deformaciones craneales. Podremos observar que aquellas intervenciones indelebles sobre el cuerpo resultaron ser más vulnerables al proceso colonizador y occidentalizado, mientras que aquellas temporales pudieron sobrevivir con más facilidad.

Comenzamos con aquellas prácticas ya extintas, pero que se remontan a época prehispanica, como es la deformación craneal (Figura 1). En Venezuela esta práctica fue bastante común entre diversas sociedades, tal como lo comentan diversas crónicas y estudios que van del período colonial hasta la actualidad (Gumilla 1963 [1741]; Humboldt 1826 [1807]). Las primeras incursiones arqueológicas en las que se documentaron las deformaciones craneales proceden de los alrededores del Lago de Valencia en la región nor-central de Venezuela (Cruxent 1946; Jahn 1932; Marcano 1889). Numerosos cráneos con deformaciones tabular-erecto así como tabular-oblicuo pudieron ser identificados tanto en niños como en adultos, cuyas fechas oscilan desde el año 1000 d.C. hasta entrado el siglo XIX (Zamakona y Lagrange 2007: 72). En sus investigaciones arqueológicas, José María Cruxent (1946) encontró algunos de estos ejemplares en el interior de urnas funerarias, lo que le permitió ubicarlos en un contexto cultural asociado a la serie alfarera Valencioide, asociada al grupo lingüístico Caribe. A pesar de ser una práctica conocida entre los caribe, Alexander von Humboldt (1826 [1807]: 111) se percató que ya había entrado en desuso durante su estadía entre las Misiones Católicas en el oriente de Venezuela, las cuales habrían agrupado distintos grupos étnicos en reducciones hacia el siglo XIX.

En sus crónicas del siglo XVIII, José Gumilla (1963 [1741]) dedicó numerosas páginas a la meticulosa descripción de las diversas costumbres estéticas corporales. No llegaría a mencionar la existencia de deformaciones craneales entre los pueblos con los que estuvo en contacto durante sus viajes por el Orinoco, aunque sabía de la exis-



Figura 1: Cráneo con deformación craneal tabular-erecta, ca. 1200 a 1500 d.C. Lago de Valencia (¿Los Cerritos?), Estado de Carabobo. Colección privada, Caracas. (Fotografía de la autora).



Figura 2: Mujer ka'liña con deformación en las pantorrillas, Guayana Francesa, 1892. Fotografía del Príncipe Roland de Bonaparte. Iconoteca del Museo del quai Branly, París.

tencia de hombres «entablillados»², los cuales aplicaban el mismo método de las tablillas prensadas fuertemente a la cabeza desde temprana edad. Sí describió, sin embargo, otros tipos de deformaciones permanentes sobre el cuerpo.

Leemos así que a las mujeres caribe del Orinoco se les amarraban desde pequeñas las pantorrillas con fuertes fajas que no volvían a quitarse en vida y que producían con el paso del tiempo (durante el crecimiento) una fuerte deformación (Gumilla 1963 [1741]: 118). Estas costumbres también han sido prolíficamente documentadas en otros registros históricos, e incluso actualmente continúa siendo practicada en algunas regiones amazónicas, aunque cada vez de manera menos frecuente. En otro contexto geográfico y temporal, Humboldt (1826 [1807]: 110) también describió estas prácticas entre varios grupos de la rama caribe (Figura 2) que se encontraban congregados en las reducciones y misiones de los Llanos orientales de Venezuela. Casi dos siglos

después, Johannes Wilbert (1972: 122) volvió a documentar este gusto de las mujeres, quienes desde pequeñas apretaban fuertemente sus pantorrillas y brazos con hilos decorados con mostacillas para lograr así una deformación en las extremidades, a las cuales atribuían un gran valor estético.

Cabe destacar que esta práctica también es cada vez menos común entre las sociedades indígenas actuales, sobre todo debido al proceso de occidentalización y evangelización llevado a cabo en las últimas décadas. Sin embargo, aún podemos reconocer entre los ye'kuana (grupo de habla caribe del Amazonas venezolano), las marcas de estas deformaciones en los cuerpos de las personas más ancianas, e incluso una persistente moda por ponerse brazaletes modernos y cadenas de mostacillas que emulan las formas antiguas.

Gumilla (1963 [1741]: 119) también enumeró los diversos tipos de alteraciones del cuerpo, como las perforaciones de las orejas y de los labios inferiores, los cuales eran estirados para incrustar ornamentos de distintos tamaños. Dichas costumbres estaban difundidas por toda Suramérica y Mesoamérica y habían sido documentadas por los primeros cronistas arribados al Nuevo Mundo. Más adelante, Koch-Grünberg (1979 [1917]) describió que entre los taulipáng y makuschí (grupos de habla caribe

² No se sabe exactamente a qué región se refiere el padre Gumilla, pero podría tratarse de la entrada hacia el Amazonas desde los Andes ecuatorianos. Véanse los comentarios de Nucete Sardi en Gumilla (1963 [1741]: 120).

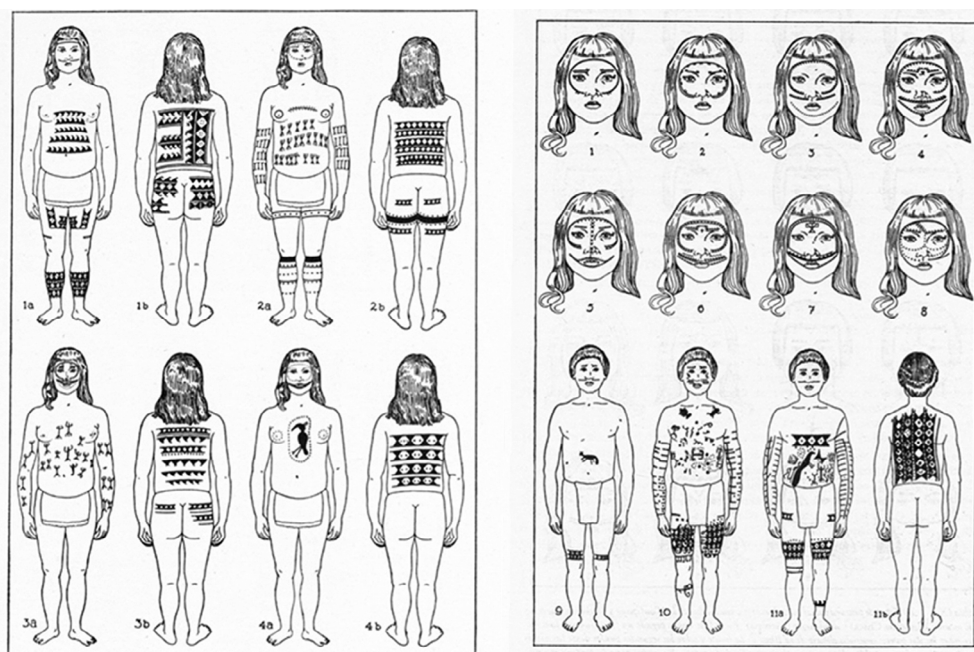


Figura 3: Patrones de pintura corporal taulipáng y makushí (Koch-Grünberg 1979, tomo 3: 52-53, tablas X y XI).

de la Guayana brasilera y venezolana) eran comunes los tatuajes permanentes en la cara –costumbre prácticamente extinta en la actualidad– que hacían, sobre todo, las mujeres maduras. Estos tatuajes se realizaban con finas puntas de vidrio y, antes del contacto europeo, con puntas de espinas de madera.

Ahora bien, de todas estas prácticas la pintura corporal continúa teniendo un uso bastante general. Difundida entre prácticamente todas las sociedades amerindias, ésta se remonta también a tiempos ancestrales. En su descripción sobre la práctica de pintura corporal, nos llama la atención que los taulipáng del Roraima pintaran sus cuerpos con figuras estilizadas zoomorfas (Koch-Grünberg 1979 [1917]) –diseños que hoy en día son difícilmente observables (Figura 3)–.

Diversos estudios han demostrado que las pinturas corporales y los patrones abstractos que revisten las caras y los cuerpos de las poblaciones amerindias no dependen del soporte sobre el cual han sido realizados (Lévi-Strauss 2006; Vidal 1992). De hecho, podemos apreciar cómo los patrones «saltan» indiferentemente del cuerpo a otros materiales y objetos de uso ritual y cotidiano. En este sentido, los yanomami no diferencian entre la ornamentación corporal y aquella que se encuentra en los objetos de uso cotidiano, como las cestas. Al igual que la pintura para el cuerpo, el pigmento se aplica en estos casos directamente sobre el tejido. Esto resulta particularmente significativo puesto que el valor de los patrones visuales impregna todo objeto y ser que pertenezca a la sociedad, incluyendo el mundo de la cultura material. La pintura define, en otras palabras, lo que se inscribe en el universo social o cultural, diferen-

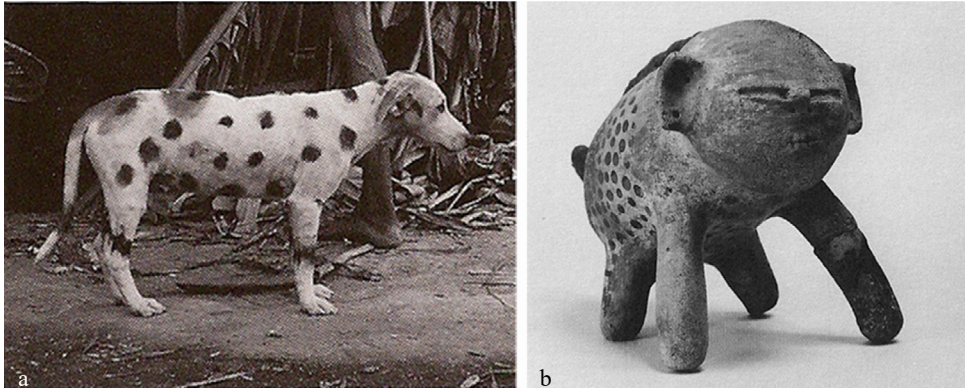


Figura 4: a) Perro decorado para celebraciones, Estado de Amazonas (Prinz 1999: 90); b) figurilla zoomorfa, sonajero, de estilo Betijoque (170 a 320 d.C.), Colección Mannil, Caracas (Arroyo *et al.* 1999: fig. 168).

ciándolo de lo que permanece bajo el dominio de lo indómito. A nivel simbólico, las formas representadas en el cuerpo remiten a un orden social más complejo que abarca todas las funciones y elaboraciones culturales.

Todo lo relacionado con el revestimiento en pintura trasciende la mera decoración estética: se trata de un lenguaje simbólico que adhiere tanto a la persona, como al animal u objeto pintado a un contexto cultural y/o ritual específicos. De esta manera, la pintura corporal no se limita únicamente a revestir los cuerpos de los hombres y mujeres en el interior de una comunidad. Es posible apreciar por ello cómo algunos animales domésticos han pasado a formar parte de la sociedad, adquiriendo también las características culturales de la misma. Esto explicaría, por ejemplo, la imagen del perro decorado con pintura de caruto o genipapo (*Genipa americana*) durante un ritual yanomami (Figura 4a). También reconocemos la existencia de pintura corporal en las iconografías de las figurillas de cerámica que representan el proceso de transformación del ser humano al animal, establecido en un plano mítico-espiritual. De este modo, el sonajero precolombino (Figura 4b) conjuga una cara de humano con el cuerpo de algún animal que, por el diseño, podría representar la piel de un cunaguaro (*Leopardus pardalis*).

A pesar de estar entrando cada vez más en desuso, la pintura corporal todavía puede observarse en numerosas culturas indígenas en Venezuela. Asimismo, conseguimos aún sellos o pintaderas con las que se pintan los cuerpos, como es posible apreciar en la imagen del sello ye'kuana (Figura 5a). Sin embargo, algunas características de las pintaderas del pasado ya no se ven en la actualidad: si antes prevalecían sobre todo los sellos tubulares elaborados en cerámica (Figuras 5b y c), hoy prácticamente se han dejado de hacer en este material, prefiriéndose en cambio las tallas en madera. Asimismo, en la actualidad son más comunes los sellos planos que los sellos en forma de cilindro (aunque éstos aún se pueden encontrar en algunos casos). Otro método común para la decoración corporal es la aplicación directa sobre la piel, con ayuda de pequeños pinceles de madera mojados en algodón; muy frecuente en la actualidad y que, seguramente, también debió existir en el pasado. Mediante esta técnica es posible realizar un trazo más libre sobre el cuerpo.



Figura 5: Sellos para la decoración corporal. a) Sello ye'kuana, madera tallada, Alto Ventuari, Estado de Amazonas. Colección Etnográfica ICAS, Fundación La Salle, Caracas (fotografía de la autora). b) Sello precolombino arauquinoide; arcilla rehundida; Pueblo Viejo, Estado Bolívar, Guayana; serie Arauquinoide; 600 a 1500 d.C.; Colección doctor Eduardo Jahn Montauban, Ciudad Bolívar; (Arroyo et al. 1999: fig. 86). c) Sello precolombino cilíndrico en arcilla; fecha y complejo cultural no determinados; región del Cauca Medio, Colombia (Labbé 1988: fig. 88).

Las plantas de las cuales se extrae la pintura roja o naranja-marrón, en las regiones de Guayana y el Amazonas, son el onoto (*Bixa orellana*) cuyas semillas son secadas, molidas y mezcladas generalmente con una aromática resina llamada caraña (*Protium carana*), que también es utilizada como ungüento terapéutico y profiláctico. El color negro se obtiene con la extracción de la pasta de la semilla del caruto o genipapo (*Genipa sp.*) mezclada también con caraña, así como con carbón de leña, cenizas y otras resinas quemadas (Vallés 1998).

Las resinas y ungüentos de los cuales se extraen estas pinturas también se pueden rastrear siglos atrás, por ejemplo, en las crónicas de Gumilla (1963 [1741]: 117). Si bien se adornaban en las festividades con diseños particulares, en la cotidianidad también untaban sus cuerpos enteros con diversos tintes, a veces negros, a veces rojos. Describió así cómo los indígenas mostraban un fuerte rechazo hacia las vestimentas que les ofrecían los misioneros—explicando que sentían «pudor» al ser vistos con los atuendos europeos—prefiriendo en cambio sus unturas elaboradas a base de aceite y achote, llamadas «anoto» (pintura roja a base de onoto). Las utilizaban diariamente, especificaba Gumilla, y en ocasiones especiales se pintaban con «mucha variedad de dibujos de varios colores», mientras que para las guerras los hombres «se pintan fea y horriblemente» (1963 [1741]: 116). Leemos cómo para ellos, estar pintados era lo mismo que estar vestidos; por lo contrario, no significaba de ninguna manera lo mismo que estar desnudo. Al asistir a la doctrina cristiana, los propios indígenas hacían distinción entre la desnudez y la vestimenta y no entraban si estaban desnudos, más sí cuando sus cuerpos estaban pintados, adjudicando estar «vestidos» (*ibid.*).

Aparte de la pintura corporal, existen otros accesorios corporales que pueden ser utilizados según ocasión. Entre éstos cuenta el arte plumario (Figura 6) que forma parte de los atavíos del hombre amerindio en la actualidad, utilizado sobre todo en



Figura 6: Corona piaróa de plumas de loro, plumas de guacamaya, fibra de tirite e hilo de algodón. Río Sipapo, Estado de Amazonas. Colección Etnográfica ICAS, Fundación La Salle, Caracas. (Fotografía de la autora).

el contexto ritual, o momentos en los que se hace necesario vestir o lucir los colores y las prendas que remiten al «otro mundo». El arte plumario es un elemento fundamental en la decoración ritual de la mayoría de las sociedades amazónicas. Si bien no ha quedado vestigio alguno del arte plumario que se remonte al período prehispánico de estas regiones, sí podemos saber a través de las crónicas y registros históricos, que dichos pobladores se adornaban con estos atavíos. Gumilla también ofreció algunas descripciones sobre el arte plumario: «[...] sobre los dibujos que deja en sus cuerpos la *caraña* pegajosa van pegando variedad de plumas exquisitas en filas regulares, blancas, encarnadas y de otros colores, que a la verdad hacen juego curioso y espectáculo vistoso» (Gumilla 1963 [1741]: 118). Dichos atuendos eran utilizados por los caribe en contextos festivos (describió asimismo los instrumentos musicales utilizados).

Sin embargo, según el misionero, las pinturas no sólo respondían a una función simbólica sino también práctica, puesto que, usadas en el día a día, servían como método profiláctico contra picaduras o como protección solar (las coronas de plumas servirían como una especie de visera). Los amarres que se hacían los indígenas del Orinoco en las piernas cumplían también una función de protección contra las picaduras de mosquitos y de garrapatas: «[...] y en las piernas, a la raíz de los tobillos atan cuatro borlas muy esponjadas de gala y de remedio contra infinitas garrapatas menudas» (*ibid.*). Puede que las interpretaciones de Gumilla se vieran filtradas por la

Figura 7: a) Tapa-sexo de azabache (10 cm altura). Posiblemente procedente del Estado de Lara. Colección Reinhard Kistermann, Aquisgrán (fotografía cortesía del coleccionista).

b) Figurilla con tapa-sexo de arcilla modelada, incisa (12 cm altura). Procedencia desconocida. Colección Reinhard Kistermann, Aquisgrán (fotografía de la autora).



necesidad de leer en estas prácticas motivaciones puramente utilitarias y «profanas»; sin embargo, apuntamos sobre el hecho de que, toda cultura material contiene una multiplicidad de usos y significados, imbricando, en palabras de Ocampo (1985), lo social, lo utilitario, lo sagrado y lo estético.

Los tapa-sexos también representan un elemento importante dentro del complejo mundo simbólico de la vestimenta. Antaño se utilizaban suntuosos tapa-sexos tallados en azabache³ o elaborados de conchas marinas (Figuras 7a y b), los cuales podrían indicar un tipo de uso en ocasiones ceremoniales.

Si comparamos diversas crónicas que documentan la existencia de delantales de tela entre los pueblos caribe guayaneses, notamos diferencias en su uso, marcadas según género. Gumilla (1963 [1741]: 116) describió los diversos tipos de tapa-sexos masculinos y femeninos, así como los delantales realizados por los indios caribe del Orinoco con cuentas de vidrio, los cuales eran usados por las mujeres diariamente. Koch-Grünberg (1979 [1917]: 41) describió, a inicios de siglo XX, que los hombres taulipáng utilizaban «guayucos» de algodón (generalmente de tela azul y con menor frecuencia roja), mientras que las mujeres vestían delantales de abalorios. En todo caso, resalta el hecho que ambos autores reconocieran elementos que provenían de la influencia europea en la elaboración de guayucos (de hecho Koch-Grünberg pensaba que este tipo de delantales rectangulares había sido introducido por los mismos europeos).

En nuestras entrevistas realizadas en el Caura⁴ se nos informó de que sólo las novicias ye'kuana llevan estos delantales (*muwaaju*) (Figura 8) el día de su iniciación:

³ En las crónicas de los primeros colonos que se adentraron en territorio venezolano reportan la existencia de azabache en la zona de los Llanos venezolanos. Además, se ha encontrado presencia de este material en toda la zona noroccidental venezolana, hasta la cuenca de Maracaibo.

⁴ Entrevistas realizadas durante el trabajo de campo de 2011 en diversas poblaciones ye'kuana, de las riberas del río Caura, Surapire, el Palmar, Nichare, El Playón (Estado de Bolívar). Todas las citas aquí aportadas



Figura 8: Familia ye'kuana vestida con atavíos rituales, 1992. Poblado de Culebra, Alto Orinoco, Estado de Amazonas. (Fotografía de Oswaldo Lares).

«antes se utilizaban [los *muwaaju*] cotidianamente, pero ahora solamente cuando hay una cuestión especial de menstruación. Este material [las mostacillas] no es de nosotros sino es más bien cultura apropiada» (Luz María García, informante ye'kuana del Caura, comunicación personal, 2011).

Cierto es que hoy en día estas vestimentas se ven cada vez menos debido al creciente contacto con el mundo criollo. Con la progresiva introducción de estilos de vida occidentales, el vestuario fue uno de los primeros rasgos incorporados durante el contacto con el hombre europeo. En las poblaciones indígenas que se encuentran en contacto con el mundo criollo, los atuendos tradicionales son utilizados generalmente en ocasiones festivas, para las cuales hombres y mujeres se despojan de sus vestimentas occidentales y retoman las insignias identificativas de su cultura.

Otro tipo de adorno corporal ritual que apenas prevalece en las comunidades ye'kuana son los colgantes, llamadas pecheras, de madera en forma de murciélago (Figura 9a), de los que cuelgan aves (tucanes) disecadas, y que se pueden lucir colocados tanto en el pecho como en la espalda. En período prehispánico, los colgantes o pectorales de piedra (Figura 9b) abundaron en las regiones del piedemonte andino, así como en las penínsulas de Paraguaná, la Guajira y en la cordillera de la costa (Perera 1979: 25), y fueron labrados por lo general en serpentinita y esteatita (aunque también granito y otros tipos de piedra), materiales que no se consiguen en dichas regiones, por lo que debieron ser importados de zonas más distantes (Wagner 1999: 97). Las piezas más antiguas, encontradas en los Andes venezolanos, se remontan del 300 al 1000 d.C. y pertenecen a la tradición de las Guayabitas (Boconó) y Miquimú (Carache) del Estado de Trujillo, asociadas a la serie estilística Miquimúoide. A partir del 1000 d.C. aparecen los pectorales en la región de Mucuchíes (Estado de Mérida), pertenecientes a la serie estilística Tierroide (Perera 1979: 68).

son transcripciones textuales de las entrevistas grabadas en video y/o audio.



Figura 9: a) Colgante o pechera ye'kuana de madera (aprox. 50 cm largo). Alto Orinoco, Estado de Amazonas. b) Colgante o pechera de serpentinita (aprox. 40 cm largo). Los Andes. Estilo Miquimúoide, ca. 650 d.C. Colección Reinhard Kistermann, Aquisgrán (fotografía de la autora). c) Colgante o pechera de concha de caracol (*Lobatus Gigas*) (31 cm largo). Boulevard de Quíbor, Estado de Lara. Fase Boulevard (siglos II-VII d.C.) (fotografías de la autora).

En el valle de Quíbor (en el noroccidente venezolano, Estado de Lara) también se hallaron numerosos colgantes con clara forma de murciélago talladas de conchas de caracol (*Lobatus Gigas*) (Figura 9c). Se han encontrado, asimismo, algunas láminas elaboradas en metal (aleación de oro, cobre y plata) con la técnica de cera perdida, y que procedieron probablemente de las regiones Chibcha o Tairona de Colombia, ya que este procedimiento no se desarrolló en los Andes venezolanos.

Se trata, por lo tanto, de objetos de gran valor que tuvieron una larga difusión intercultural y que fueron productos de intercambio interétnico. La procedencia u origen de las formas estilizadas de murciélago ha sido así ampliamente debatida ya que, en líneas generales, y teniendo en cuenta los diversos detalles estilísticos que les daba cada cultura en particular, encontraron un amplio radio de difusión por toda la América precolombina. Muchos estudios sugieren una influencia procedente desde Centroamérica (Costa Rica, Colombia, hasta Venezuela); otras voces, en cambio, debaten acerca de un posible origen endógeno de estas formas en la región venezolana (Perera 1979: 30).

Por último, un accesorio muy común en el período prehispánico y extinto en la actualidad fue el uso de cuentas labradas en piedra o cerámica, presentes sobre todo en la región andina y sub-andina, en contextos ceremoniales y rituales (Figura 10). Las cuentas, amarradas generalmente con cuerdas, se encontraron en conjunto con otras ofrendas en cuevas y contextos funerarios. Esto resulta palmario en las ya mencionadas crónicas de Juan de Castellanos (1962: 256), en las que describió los altares votivos de los pueblos cuica en Escugue (actual Estado de Trujillo). También se encontraron estas cuentas en varios contextos funerarios –tanto en enterramientos directos (inhumaciones) como en urnas– en la región del Lago de Valencia y la Cabrera, así como en la región de Quíbor. Como podremos apreciar en el último apartado, las cuentas fueron sustituidas a partir del contacto con Occidente con un sistema monetario, así como por las mostacillas importadas de países europeos, mostrando así un claro ejemplo de discontinuidad histórica.



Figura 10: Cuentas en forma de rana talladas en serpentinita. Procedencia indeterminada (¿Trujillo?). Estilo indeterminado (¿Mirinday?) Colección Reinhard Kistermann, Aquisgrán. (Fotografía de la autora).

3. Significados míticos y relaciones con lo trascendente

El hecho de que muchas de estas costumbres ya no se practiquen en las sociedades amerindias contemporáneas puede explicarse en parte por el proceso colonizador: durante este período, la mayoría de prácticas fueron interpretadas como «paganas», por lo que los misioneros cristianos porfiaron en su lucha por erradicarlas. Si las deformaciones craneales respondían a una intencionalidad por acercarse más hacia un ideal religioso y a una diferenciación social, se explicaría aún mejor el motivo por el que los encomenderos se afanaron por eliminar este tipo de costumbres, siendo, quizás, más indulgentes en otros tipos de manipulaciones no-permanentes del cuerpo, como la eventual pintura corporal o el uso de prendas decorativas, las cuales veían como más profanas, aunque no lo fueran desde el punto de vista indígena.

Sostenemos que las formas simbólicas de la pintura corporal han podido escabullirse a los cambios producidos tras la colonia, otorgando a los cuerpos que las lucen un significado que los adhiere a un contexto cultural particular y que los identifica en sí como seres humanos, diferenciándolos de los animales y los espíritus (Lagrou 2011). Pese a que los patrones y formas simbólicas que dejan su rastro en la pintura corporal varíen sensiblemente según grupo cultural y período, todos tienen como común denominador la intención de acercar al individuo a las diferentes dimensiones metafísicas que ellos conciben según sus cosmogonías, ya sea para comunicar con las mismas personas de la comunidad, o bien, para relacionarse con seres del «otro» mundo, espíritus y ancestros. La pintura realza el valor humano de la persona y crea un cambio tanto en el propio individuo como en la estructura social. En palabras de Lévi-Strauss (2006: 202), su importancia se fundamenta en el hecho de que dota de identidad al ser humano y, por tanto, es la marca que distingue al hombre como un ser cultural, diferenciándolo de los demás seres no-humanos y del mundo indómito.

Además, por medio de la pintura corporal los animales que se encuentran dentro del contexto cultural son antropomorfizados, de la misma manera en que también los humanos toman rasgos visibles de algunos animales. Sólo a través de los diseños

corporales el hombre puede camuflarse y entrar en contacto con otras dimensiones de la realidad espiritual así como con el mundo animal. Es por ello que, cuando los yanomami van de cacería, suelen pintar sus cuerpos para así «engañar a la presa», haciéndoles creer que son de la misma especie; o bien, la pintura sirve como un gesto de ofrenda para pedir permiso a los espíritus protectores de los animales (Prinz 1999: 86).

En referencia a la pintura corporal en general, la antropóloga Marie-Claude Mattei-Müller ha señalado la naturaleza preponderantemente abstracta de los diseños corporales. A través de éstos «se manifiesta un principio de «geometrización» del espacio», añadiendo que «los diseños figurativos son sumamente escasos» (Mattei-Müller 2005: 164). La simbolización de las figuras geométricas varía según la etnia y, dependiendo de cada cultura, las figuraciones zoomorfas pueden aparecer con más o menos frecuencia:

«Una línea serpentina puede representar a la serpiente para los Ye'kuana, el rastro de la serpiente para los Panare o el camino del caracol para algunos Yanomami. Muchos de estos dibujos corresponden con la vida en la selva o con características resaltantes de animales y plantas, como lo son las pintas del jaguar o sus ojos, la piel de una oruga [...]. No existe una interpretación única ya que estos «signos» están íntimamente relacionados con la percepción que cada grupo tiene de la naturaleza y con el papel que el animal o la planta tiene en ese entorno cotidiano en particular, en sus celebraciones rituales o en su imaginario mitológico» (Mattei-Müller 2005: 164).

Esto nos lleva a reflexionar sobre cada detalle de las decoraciones, como las líneas de zigzag en el guayuco de mujer ye'kuana (*muwaaju*) que significan el cambio que vive una mujer durante su desarrollo (ver Figura 8): «al usar el zigzag cambia la mujer. De ser una niña, pasa a ser una mujer preparada, lista para tener una familia» (Luz María García, informante ye'kuana, comunicación personal, 2011). Asimismo, los bordes de líneas paralelas de esta prenda corresponden a «los límites hasta donde debe de llegar la mujer, las limitaciones que las muchachas deben de aprender. Es como una etapa para la mujer que se va desarrollando» (*ibid.*).

Esta naturaleza abstracta la encontramos también en los patrones de las pintaderas prehispanicas. Si observamos con detenimiento algunos patrones presentes en los sellos de diversas familias estilísticas podemos observar una gran variedad de estilos. Es frecuente encontrar en estas figuras formas laberínticas, mientras que otras parecen sugerir patrones aislados, como la forma solar (ver Figura 5c), etc. En muchos, sin embargo, se aprecian formas cíclicas, característica ésta que se intensifica sobre todo en el sentido de que estos cilindros van imprimiéndose en la piel una y otra vez, dejando una marca repetitiva y homogénea. Además, las estatuillas de arcilla encontradas en contextos funerarios también están revestidas de pinturas «corporales» que adornan sus cuerpos con patrones repetitivos y cíclicos.

Desde las primeras interpretaciones sobre los diseños y atuendos corporales, se ha reconocido un complejo significado «mágico» (Koch-Grünberg 1979 [1917]: 50) o mítico, el cual es claramente codificable para todos los habitantes pertenecientes a la comunidad –así como para algunas poblaciones externas– que reconocen a través de éstos el estatus social y espiritual de la persona. Así, por ejemplo, algunos patrones indican si la persona pintada está casada, si es viuda, si ha alcanzado su madurez

sexual, etc.⁵ La pintura adquiere, en este sentido, la función de un «signo» para todos los habitantes que forman parte del ordenamiento del mundo al interior de la comunidad.

Cierto es que el valor y el uso de los colores utilizados varía según época y lugar, sin embargo, encontramos como constante que los tintes utilizados para el cuerpo son por lo general de color negro o rojo. Estos colores son aplicados en momentos y con propósitos distintos según grupo indígena. Los wayúu (del noroccidente venezolano), por ejemplo, se pintan la cara de negro cuando están de luto, mientras que viven su día a día con la cara teñida de rojo. En cambio, en el caso de algunas comunidades ye'kuana, el rojo es utilizado para las fiestas, mientras que el negro es visto como decorativo y es utilizado a diario sobre todo por los niños como protección⁶. Entre los yanomami la pintura corporal es practicada habitualmente, pero adquiere un valor especial en ceremonias. Wilbert (1972: 20) registró unos cuarenta patrones de pintura corporal, los cuales representan por lo general simbolismos de la fauna y flora de su entorno geográfico. Para los yanomami el rojo es el color de la felicidad, por lo que ambos sexos cubren sus cuerpos habitualmente con estos tintes. El negro, en cambio, representa el color de la muerte, la guerra y el luto, por ello los guerreros cubren sus cuerpos con este color antes de entrar en litigios con otros pueblos y ambos sexos se pintan de este modo en ocasiones de luto. En este caso, las mujeres suelen dejar sus rostros pintados de negro durante un año entero (Wilbert 1972: 21). Así, en los rituales funerarios, los yanomami extraen la pintura negra de la ceniza de los huesos de los difuntos, mezclada con ceniza de resinas, saliva y lágrimas o agua.

Los tintes utilizados para la pintura del cuerpo –así como para teñir textiles y fibras– se justifican y tienen por lo general una razón de ser explicada en los mitos de creación. Se trata de tinturas sagradas, que deben ser utilizadas correctamente y en consonancia a lo prescrito en los relatos míticos. En las narraciones ye'kuana recolectadas por Barandarián (1979) podemos identificar el origen mítico del genipapo o caruto (pigmento negro) a través del ciclo de mitos de los Gemelos Primordiales (o bien, sobre la creación de los primeros pobladores).

En uno de estos capítulos se relata la historia de cómo el Creador, Wanadi, poseía un «Huevo Cósmico Germinal» o *Huehanna* (que contenía la humanidad), que le fue robado por su hermano antagónico Nuna (o Luna), porque quería «comérselo». No obstante, el Huevo Cósmico fue robado a su vez por su hermana Hidemene⁷ quien, para evitar que Nuna se lo comiera lo escondió en su vientre. Nuna se percataría de las acciones de su hermana e intentaría recuperarlo, introduciéndose a escondidas en su hamaca durante la noche; mas fracasa en su primer intento puesto que ésta se daría cuenta del intruso. Hidemene, asustada por el acecho del misterioso asaltante nocturno, decide así teñir su cuerpo con la pintura de caruto para dejar manchas en el

⁵ Es mucho más abundante la literatura respecto a este tema en Brasil. Un ejemplo imprescindible en torno a este tema es el estudio de Lux Vidal, *Grafismo indígena*, en el que codifica cada uno de los patrones presentes en la cultura Cayapó-Xikrin (Vidal 1992: 177-184).

⁶ Entrevistas durante el trabajo de campo en las riberas del río Caura, Maripa, Estado de Bolívar, 2011.

⁷ Según la versión de Civrieux (1992: 75), Hidemene se llama Frimene, y el Huevo Cósmico es denominado Huehanna, que tomaba la forma de una gran colmena, de la cual se podía escuchar un zumbido de la gente (los primeros habitantes de la tierra) que vivían adentro y que bailaban y cantaban.

acosador y poder reconocerlo al día siguiente, a la luz del día. En efecto, a la mañana siguiente, Hidemene vio que el culpable era su hermano, que mostraba las manchas de pintura negra: «desde entonces», concluye el mito, «Nuna (Luna) tiene manchas negras en su cara nocturna, y desde entonces las mujeres tienen su menstruación lunar» (Barandarián 1979: 964)⁸. El negro del caruto remite de este modo a los mitos lunares de fecundación, relacionados con un «pecado original», del cual surgirán los nuevos pobladores humanos.

La relación con los mitos y, sobre todo, con los animales que encarnan a los héroes culturales, adquiere particular importancia cuando los hombres dialogan –o negocian, más bien– con las fuerzas telúricas con el objetivo de sobrevivir en este mundo. A través de los procesos rituales, en los que se elabora toda una puesta en escena que pone de manifiesto el mundo espiritual, se negocia con los espíritus de animales y ancestros para sobrellevar los afligimientos y quehaceres diarios, como tener una buena cacería, superar enfermedades, etc. Particularmente poderosos resultan los rituales de los yanomami, en los que la pintura corporal adquiere una importancia fundamental en el proceso de encarnación espiritual de los chamanes (*shapori*); sobre todo durante los rituales de iniciación chamánica, los rituales funerarios (*reahu*) y los rituales de curación (*hékuramou*), en los que los chamanes encarnan a espíritus (*hékura*) particulares para comunicarse en el mundo «invisible» (Acuña 2009: 20). Todos los participantes en los rituales de iniciación chamánica yanomami –constituidos por varios chamanes y hombres iniciados– pintan sus cuerpos durante estas ceremonias, encarnando así «roles» espirituales de animales míticos distintos, como por ejemplo, el araguato (*Alouatta*) o el jaguar (*Panthera*), los cuales protegen y ayudan al neófito a superar las duras pruebas que lo aguardan. En su estado de éxtasis, los chamanes realizan verdaderas puestas en escena y hacen visibles los combates y diálogos con los espíritus de animales, procedentes del mundo invisible (Wilbert 1972: 22).

En su conjunto, la pintura corporal y los diversos atavíos que se utilizan durante los rituales remiten a los colores y a las formas de los seres y espíritus que habitan el otro mundo, y que el chamán representa para hacerlos visibles en el mundo de los no iniciados. La pintura corporal, las plumas y los atuendos del chamán yanomami son reproducciones que ponen de manifiesto el aspecto y la belleza de los espíritus (Acuña 2009: 17).

Las plumas contienen aquí diversas utilidades y significados (Kensinger 1991: xx): proveen a quienes las lucen de una identidad particular que les permite emular (en el contexto ritual) el comportamiento de los animales con los que conviven en un plano funcional y espiritual, y que les dan fuerza y protección. Wilbert (1972: 18) describió, por ejemplo, cómo los brazaletes de monos, así como las perforaciones de los lóbulos de las orejas decoradas con plumas, suelen identificar al guerrero que ha matado algún enemigo en la guerra.

⁸ Tras su descubrimiento, Nuna escapa avergonzado de su familia celeste, pero también lo hace Hidemene, puesto que el Huevo Celeste pertenecía únicamente a Wanadi. De este modo, el Creador emprendería una cacería al acecho de su hermana Hidemene, quien fue asesinada a flechazos. Del Huevo nacerían primero los peces y otros animales acuáticos; pero también sobrevivirían dos huevos de su interior, del cual saldrían los dos Gemelos, Iureke y Shikiemona. Éstos serían adoptados por Kawao, la rana, esposa del Jaguar y dueña del Fuego.

Al igual que en el caso de la pintura corporal, también el arte plumario encuentra su primer uso en los mitos de origen. Según el mito *ye'kuana* encontramos la serpiente emplumada, *Hui'io*, dueña del mundo subacuático, señora de los espíritus acuáticos llamados *Mawari* y progenitora de todas las especies de peces: «*Wiiyu* [transcripción que hace Barandarián de *Hui'io*], el *Mawari* supremo es propiamente una serpiente emplumada con los colores del arco-iris. Tal es el personaje mítico-religioso genuinamente americano común a las tradiciones indígenas de la mayor parte del Continente» (Barandarián 1962: 82).

Como ha sido mencionado anteriormente, según la acepción del mito transcrito por Civrieux (1992), *Hidemene*, la hermana del dios solar *Wanadi* y *Nuna* (Luna) se transforma en *Hui'io*, la serpiente emplumada, al apoderarse de las aguas para escapar de sus hermanos. Como castigo por robarse el Huevo Cósmico, la Gran Serpiente será perseguida por *Wanadi* hasta encontrar la muerte, quien inicia con esta acción la Primera Cacería mítica. Además, el mito relata cómo los cazadores logran atrapar finalmente a su víctima cuando ésta exhibía su hermoso plumaje al sol para secarlo del agua, haciendo visible, por primera vez, el arco iris.

Por un lado, la serpiente es la dueña de las frías y húmedas fuerzas telúricas, simbolizando por ello el «flujo y reflujo de la vida» (Durand 2005) –por lo cual también se le atribuyen cualidades taumatúrgicas–. Por otro lado, la serpiente emplumada ejerce también su poder sobre el espacio celeste, el aire y el cielo, completando así su dominio totalizante sobre las fuerzas cósmicas. De este modo, para los *ye'kuana* (según las narraciones recolectadas por Barandarián) el colorido del plumaje remite precisamente a aquel carácter sagrado de las aves, las cuales reproducen los colores del emplumado de *Hui'io*:

«El emplumado de *Wiiyu* [*Hui'io*] y de sus *Mawaari* son en realidad las plumas de guacamayas, tucanes y otras aves polícromas, con las cuales aquéllos adornan sus largos cuerpos. El arco-iris (*Huasuudi*) son las plumas que *Wiiyu* se despoja y las expone en el cielo, al calor del sol, para secarlas» (Barandarián 1962: 82).

En este sentido, los colores de los espíritus míticos son también peligrosos y deben ser utilizados con cautela: por ello, los arcoíris son fenómenos de mal augurio para los *ye'kuana* (como para muchas otras etnias), puesto que indican un cambio o momento de irrupción de los espíritus acuáticos, que podría afectar al mundo de los humanos. Ello explica también que los colores no sean elegidos de forma azarosa, y que según el grupo étnico adquieran diversos significados y deban ser utilizados en contextos específicos y por personas especializadas.

En resumidas cuentas, la inserción de elementos de la naturaleza indómita en el ámbito cultural es llevada a cabo por la mayoría de grupos amerindios como parte de un proceso de asimilación, tanto a nivel formal, como a través de sus mitos. Como podemos leer en la recopilación de mitologías de Lévi-Strauss (2010), los mitos realizan una transición de los elementos naturales hacia el mundo cultural. Por ejemplo, la gran variedad de especies de pájaros (que poseen los más numerosos y esplendorosos colores) se explica generalmente a través de narraciones en las que los proto-hombres o héroes culturales desafiaron o emprendieron alguna hazaña que perturbó el mundo de los espíritus, desencadenando como consecuencia la creación de nuevas especies (Lévi-Strauss 2010: 19).

Según estos mitos, las plumas son literalmente los vestigios de los dioses quienes, indignados con los quehaceres del hombre, se desvanecieron de *este* mundo, a partir de cuyo momento serían accesibles únicamente mediante el ritual. Las plumas, la pintura corporal, así como otros objetos naturales manipulados por el hombre para incorporarlos en su universo cultural, son de este modo el producto de un frágil balance entre la voluntad de los héroes culturales o el mundo espiritual, las acciones del hombre (rebeldes y sumisas) y la naturaleza. El hombre quiere ejercer su poder sobre la naturaleza, pero a la vez, debe asumir las consecuencias que sus acciones tienen sobre el orden cósmico, señalado en los mitos.

4. Correspondencias formales y simbólicas a través del espacio y el tiempo

Todas las prendas corporales exhibidas hasta ahora son simultáneamente improntas de la permanencia de una tradición milenaria, así como de la capacidad de adaptación de los pueblos amerindios a nuevas costumbres, dinámicas comerciales y cánones estéticos a partir del contacto con otras culturas, dentro de las que se incluiría la occidental. En definitiva, sugerimos que las diversas prendas de vestir que podemos identificar en el repertorio cultural amerindio son portadores de complejos significados simbólicos que los conectan con un pasado arcano y, a su vez, son perfectos catalizadores de los cambios y adaptaciones que estas sociedades van aplicando a través del contacto con otras culturas, incluyendo la occidental.

En este apartado mostraremos algunas correspondencias espaciotemporales que podemos reconocer entre los vestigios arqueológicos y las formas de representación y simbolización del cuerpo en el presente. Con esto queremos señalar en qué medida existen ciertas concepciones del cuerpo que provienen de período prehispánico y que además fueron compartidas por diversos grupos culturales. Así, las figurillas de cerámica contextualizadas en usos votivos de época prehispánica también pueden darnos ciertos indicios de cómo se ataviaban sus creadores en el pasado.

La práctica de deformación craneal ha encontrado diversas correspondencias visuales con algunas figuras de cerámica, encontrando numerosos ejemplos y estilos que podrían estar indicando diversos tipos de deformación craneal. Asimismo, señalan en qué medida esta práctica estaba relacionada a significados que adquirirían importancia en el ámbito ritual o funerario. Otros tipos de deformaciones del cuerpo más comunes en Venezuela encuentran también su paralelismo en los vestigios arqueológicos a través de las decoraciones de las estatuillas antropomorfas de cerámica.

Los sellos de pintura corporal no sólo constituyen un ejemplo de persistencia de ciertas concepciones estéticas y estilísticas que se han mantenido a lo largo de milenios, sino que también demuestran ciertas similitudes conceptuales en referencia a la noción que se tiene del cuerpo. La gran propagación que tuvieron los sellos de pintura corporal también puede elucidar ciertas conexiones interculturales durante el período prehispánico y en el presente. Notamos que prevalece un estilo general en la técnica de aplicación de la pintura, así como en los tipos de sellos que se utilizaban, conformados en su mayoría por rótulos o sellos planos. Asimismo, notamos la semejanza entre ciertos patrones abstractos de sellos pertenecientes a culturas étnicamente y geográficamente distantes.

Por ejemplo, a través de las imágenes de distintos sellos de pintura corporal pudimos apreciar ciertas coincidencias formales y simbólicas entre pintaderas procedentes de regiones distantes. Del lado de Venezuela (ver Figura 5b) evidenciamos un sello con símbolos que podrían interpretarse como solares, perteneciente a la serie estilística Arauquinoide, de los Llanos occidentales de Venezuela y difundida a lo largo del Orinoco (Navarrete 1999: 41). Por otro, mostramos un sello excavado de la región del Cauca en Colombia (Labbé 1988: 117), que muestra, si bien con un estilo distinto, una simbología similar que parece aludir también a lo solar (ver Figura 5c).

Cabe destacar nuevamente que esta asociación no implica un parentesco directo entre las sociedades que forjaron estas piezas; más bien, las concomitancias podrían sugerir una idea general de los motivos simbólicos que se manejaban en distintas culturas, y que fueron difundándose poco a poco por diversos territorios durante largos períodos.

Podemos evidenciar que las soluciones estilísticas parecen repetirse una y otra vez entre los más variados contextos históricos y geográficos. Por ello nos aventuramos a pensar que las pinturas corporales son análogas a los ornamentos presentes en las figuras votivas del pasado prehispánico, puesto que los patrones pintados sobre estas piezas se asemejan también a las figuras geométricas que decoran los cuerpos en la actualidad

De este modo, la figurilla femenina sentada con las manos apoyadas sobre las rodillas (Figura 11), procedente de las regiones andinas de Venezuela, luce en su pintura las típicas bandas que se entrecruzan transversalmente en el torso en forma de «X». Como pudimos apreciar en el ejemplo ye'kuana (ver Figura 8), este tipo de bandas cruzadas aún son utilizadas por diversas sociedades muy distantes a nivel histórico y geográfico.

A partir de las descripciones que Koch-Grünberg (1979 [1917]: 43) hizo de las prendas decorativas de los taulipáng y makuschí de la Guayana venezolana, podemos verificar la existencia de algunas adaptaciones estéticas en otros tipos de atuendos corporales, desde principios de siglo. El antropólogo alemán describió así que los aretes y adornos para niños con formas de media luna o triangulares (Figura 12) eran elaborados con monedas brasileñas de plata (Koch-Grünberg 1979 [1917]: 40). Hoy, las mismas formas de aretes son realizados por los ye'kuana a base de latón, material también procedente de Occidente. En todo caso es sorprendente que, a pesar de los cambios que han vivido estas culturas a lo largo de un siglo, este tipo de aretes haya perdurado hasta la actualidad entre los ye'kuana (Figura 13). Del mismo modo se han mantenido las distinciones de uso por género, ya que tanto en las descripciones de Koch-Grüneberg como en la actualidad vemos cómo los zarcillos triangulares (*janaasede*) son utilizados por las mujeres, mientras que la forma de media luna (*janaasede nunnö*) es llevada por los hombres.

Otro elemento a resaltar es la adopción de la cultura ye'kuana de las mostacillas o abalorios de cristal o de plástico para la realización de los ornamentos tradicionales, que, como pudimos ver en los ejemplos anteriores, ya habían sido introducidas en el mundo cultural indígena a inicios del siglo XVIII, como describe Gumilla (1963 [1741]: 116) en sus vivencias entre los caribe. Junto a la adopción de nuevos materiales procedentes de Europa (vidrio, latón, etc.), también se amplió la paleta de colores



Figura 11: Figurina femenina sentada, en arcilla, engobe blanco, marrón oscuro y rojizo. Procedencia indeterminada, Occidente de Venezuela; Estilo indeterminado (¿Betijoque?) Colección privada, Caracas. (Fotografía de la autora).

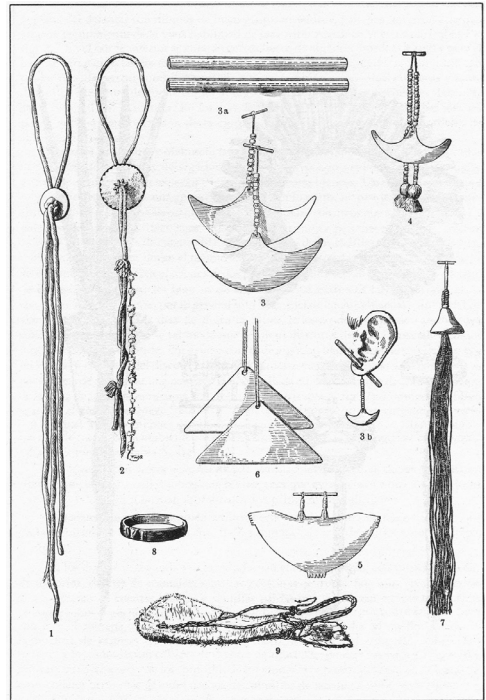


Figura 12: Adornos corporales taulipáng, makushí y monoikó diseñados por Theodor Koch-Grünberg (1979, tomo 3: 43, tabla V).



Figura 13: Aretes ye'kuana: *janaasede* (forma de triángulo, para el uso diario, uso femenino), y *janaasede nunnö* (forma de media luna, uso masculino); aluminio o monedas de plata martilladas. Alto Ventuari, Estado de Amazonas. Colección Etnográfica ICAS, Fundación La Salle, Caracas. (Fotografía de la autora).

en las diversas decoraciones, y así las mostacillas importadas de la antigua Checoslovaquia, de color amarillo, azul oscuro, azul celeste y rojo, conforman hoy en día un auténtico símbolo de identidad ye'kuana (Figura 14).

Estos abalorios se han convertido en un producto cada vez máspreciado entre los ye'kuana, puesto que la llegada de las mostacillas de plástico, elaboradas en China (que utilizan para confeccionar collares y prendas para los turistas) han reducido las importaciones de las de vidrio checas, que cada vez son más difíciles de conseguir. La apropiación de las cuentas de vidrio europeas en el universo cultural amerindio se explica por el hecho de que, a raíz del contacto con Occidente, se generaría la necesidad de reforzar nuevos motivos o símbolos de resistencia e identidad que demarcaran la diferenciación y reivindicación de una tradición propia y «originaria». Así pues, dichas cuentas fueron apropiadas y re-interpretadas en clave indígena. Siguiendo las costumbres que la tradición les daba a las propias cuentas de conchas o de piedra, éstas eran reutilizadas, por lo general, como adornos corporales, amuletos, o monedas de intercambio comercial.

Cabe destacar que la inserción de cuentas de vidrio –junto con otros materiales occidentales– formaba parte de una economía colonizadora, con la que se intentaba conseguir una relación de dependencia de los indígenas hacia los productos europeos. No obstante, esta pretensión colisionó con la estrategia indígena de construir con éstos su propio estatus personal y reforzar su poder político. Por tanto, este comercio se entremezcló con un sistema de valores indígenas diferente al de los europeos, y logró convertirse en el símbolo mismo de la resistencia y refuerzo de identidad diferenciadora respecto a los europeos (Scaramelli y Scaramelli 2005: 153).

Por último, esta compleja red de intercambios forma parte de una tradición practicada desde tiempos prehispánicos, que unía comercialmente a culturas tan distantes como las amazónicas o de la región costera con las andinas. Esta red se refleja, entre otros ejemplos antes señalados, en el hallazgo de aretes de oro repujado procedentes de la tradición de Tolima de Colombia (Figura 15) en la región del Lago de Valencia⁹. La apropiación de objetos de oro procedentes de culturas lejanas significaba en este sentido una forma de establecer diferencias jerárquicas (probablemente rituales) dentro de la misma sociedad, así como con otras sociedades foráneas (Gassón 2000: 587). Pero también, reflejaba el intercambio de estilos, usanzas y, por lo tanto, formas de ver el mundo entre diversas culturas.

5. Conclusiones

En relación con el estudio de la corporeidad, es importante tener en cuenta que la noción de «sujeto» es en las sociedades amerindias ciertamente más amplia e inde-

⁹ Estas piezas provenían en su mayoría de intercambios con los Llanos orientales de Colombia, aunque no se descarta la posibilidad del desarrollo de una tradición alfarera local, a partir de la explotación de los recursos regionales. En las crónicas, se constata una escasa presencia de este material precioso; Juan de Castellanos (1962 [1589]: 262) menciona algunas «pepitas de oro» de las orillas del lago de «Tacarigua» (actualmente Lago de Valencia). También encontramos algunas escuetas descripciones sobre la presencia de oro en las crónicas de Nikolaus Federmann (1916 [1557]).



Figura 14: Muchacho con los collares ye'kuana, wo'mo. Mostacillas, hilo de algodón. Pueblo de Nichare, río Nichare/Caura, Estado de Bolívar. (Fotografía de la autora).



Figura 15: Aretes para la nariz de oro repujado (5x3 cm aprox.). Posiblemente de Tolima, Colombia; encontrados en Valencia, Estado de Carabobo. Colección Reinhard Kistermann, Aquisgrán (fotografía cortesía del coleccionista).

terminada que en la tradición occidental, según la cual, a partir del cartesianismo, el cuerpo se ha opuesto al espíritu y a la razón (Escribano 2011). Generalmente, las intervenciones y manipulaciones ejercidas sobre el cuerpo comprenden aquí un significado más ascético, individual y, por tanto, menos conectado con un sentido colectivo de lo sagrado. A partir de la lectura de Merleau-Ponty (1970) entendemos que la percepción se encuentra de por sí condicionada por la subjetividad, en la medida en que ésta pasa necesariamente a través del cuerpo, el cual sirve como receptáculo de los impulsos que recibimos y emitimos. Al ser «el cuerpo un elemento del Ser» (Merleau-Ponty 1970: 147), contiene el mundo interior y la percepción subjetiva de cada individuo, por lo que sirve en definitiva como intercesor entre el mundo interior

y el exterior. Reconocemos así la existencia de diversos «mundos» que conviven y deben amoldarse para interactuar entre ellos.

Las alteraciones sobre el cuerpo sirven para construir la propia identidad, así como para ubicarse dentro de un contexto social y cultural. No obstante, si tomamos en cuenta que la percepción del cuerpo en las sociedades amerindias se halla siempre en relación con una dimensión «invisible», arraigada en los mitos y en las concepciones religiosas, las intervenciones sobre el cuerpo también deben remitir necesariamente a aquella esfera de lo sagrado.

En el contexto ritual el cuerpo adquiere una importancia capital, precisamente, porque sólo mediante éste es posible materializar o escenificar un diálogo con lo sobrenatural y aquellos seres del mundo «invisible». Como ha indicado Acuña (2009: 17), a través de los atavíos y pinturas corporales la imagen del chamán yanomami se extiende más allá de su propio cuerpo, y las plumas y los adornos son por tanto reflejo de la belleza de aquel mundo «invisible». A través del ritual, el chamán accede a un estado espiritual, se traslada hacia mundos pertenecientes a los espíritus y antepasados, imperceptibles a los ojos de los no iniciados.

El cuerpo se convierte en espejo de lo invisible, reflejando de manera tangible aquel lado oculto a la percepción sensible. Dichos rituales no son por tanto meras representaciones, sino verdaderos acontecimientos reales de lo que ocurre en el mundo sobrenatural. La iconicidad adquiere así una particular relevancia en la pintura corporal. Una de las funciones más importantes de ésta es que permite *mimetizar* la apariencia metafísica de las especies no-humanas¹⁰.

A partir de la variedad de atuendos corporales vistos en este estudio podemos colegir que éstos conforman, a la vez, un ejemplo de la permanencia de una identidad cultural autóctona, así como del cambio constante que viven estas sociedades, a partir de los intercambios con otras culturas; lo cual comprueba una vez más el carácter móvil y fluctuante de la tradición. Dichos elementos, fundamentales en la representación del universo cultural indígena, nos hablan por tanto de las conexiones interétnicas que estos pueblos han mantenido desde épocas milenarias y de la capacidad de adaptación a nuevos sistemas económicos, culturales, así como de nuevos paradigmas estéticos.

Se trata pues de un complejo imaginario simbólico en el que el cuerpo se convierte en reflejo de las fluctuaciones culturales. La comparación entre objetos del pasado y el presente nos permite verificar la medida en que este imaginario ha logrado mantener una continuidad durante extensos períodos históricos, compartidos por diversos desarrollos culturales, demostrando así la fuerte tensión entre la continuidad y el cambio existente entre estas sociedades amerindias de tradición oral.

AGRADECIMIENTOS: Este trabajo fue realizado gracias al apoyo del proyecto postdoctoral del FONDECYT (Chile) No. 3150061 Etapa 2015. Se extienden los agradecimientos al Dr. José Luis Martínez Cereceda de la Universidad de Chile (Santiago) y a la Dra. Estela Ocampo de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona).

¹⁰ Taylor, Anne Christine, «Les visées de la figuration» en *Inauguration du cycle Conférence enregistrée au Salon de lecture Jacques Kerchache le 27 février 2010*. Paris: Musée du quai Branly. Registro sonoro.

6. Referencias bibliográficas

ACUÑA DELGADO, Ángel

2009 «Cuerpo y representación en los rituales chamánicos yanomami». *Boletín Antropológico* 75: 7-30.

ARROYO, Miguel, Lourdes BLANCO y Erika WAGNER, eds.

1999 *El arte prehispánico de Venezuela*. Catálogo de exposición. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

BARANDARIÁN, Daniel de

1962 «Shamanismo Ye'kuana o Makiritare». *Antropológica* 11: 61-90.

1979 «Introducción a la cosmovisión de los indios Ye'kuana-Makiritare». *Montalbán* 9: 737-1004.

CASTELLANOS, Juan de

1962 *Elegías de varones ilustres de Indias* [1589]. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

CIVRIEUX, Marc de

1992 *Watunna. Un ciclo de creación en el Orinoco*. Caracas: Monte Ávila.

CONKLIN, Beth A.

1995 «Thus are our Bodies, thus was our Custom': Mortuary Cannibalism in an Amazonian Society». *American Ethnologist* 22 (1): 75-101.

1996 «Reflections on Amazonian Anthropologies of the Body». *Medical Anthropology Quarterly* 10 (3): 373-375.

1997 «Body Paint, Feathers, and VCRs: Aesthetics and Authenticity in Amazonian Activism». *American Ethnologist* 24 (4): 711-737.

CRUXENT, José María

1946 «Descubrimiento del primer cráneo con deformación intencional tabular-erecta en la zona del Tacarigua (Aragua-Venezuela)». *Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales* 69: 335-361.

DURAND, Gilbert

2005 *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

ESCRIBANO, Xavier

2011 «Fenomenología y antropología de la corporalidad en Bernhard Waldenfels». *Ética & Política / Ethics & Politics* 13 (1): 86-98.

FEDERMANN, Nikolaus

1916 *Narración del primer viaje de Federmann a Venezuela* [1577]. Caracas: Litografía y Tipografía del Comercio.

GASSÓN, Rafael

2000 «Quirípas and Mostacillas: The Evolution of Shell Beads as a Medium of Exchange in Northern South America». *Ethnohistory* 47 (3-4): 581-609.

GUMILLA, José

1963 *El Orinoco ilustrado y defendido* [1741]. Caracas: Academia Nacional de Historia.

HUMBOLDT, Alexander von

1826 *Viage á las regiones equinociales del Nuevo continente. Tomo IV* [1807]. París: Casa de Rosa.

JAHN, Alfredo

- 1932 «Los cráneos deformados de los aborígenes de los valles de Aragua». *Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales* 8: 295-310.

KENSINGER, Kenneth M.

- 1991 «Why Feathers?», en *The Gift of Birds. Featherwork of Native South American Peoples*, Ruben E. Reina y Kenneth M. Kensinger, eds., pp. xviii-xxi. Filadelfia: The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor

- 1979 *Del Roraima al Orinoco* [1917], tomo 3. Caracas: Ernesto Armitano Editor, Banco Central de Venezuela.

LABBÉ, Armand

- 1988 *Colombia antes de Colón*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

LAGROU, Els

- 2011 «Le graphisme sur les corps amérindiens. Des chimères abstraites?». *Gradhiva* 13: 68-93.

LÉVI-STRAUSS, Claude

- 2006 *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
2010 *Mitológicas II: De la miel a las cenizas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

MARCANO, Gaspar

- 1889 «Ethnographie précolombienne du Venezuela (région des Raudals de l'Orénoque)». *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris* III^e Série, 12 (1): 391-402.

MATTEI-MÜLLER, Marie Claude

- 2005 «El arte del cuerpo», en *Venezuela indígena: arte y arte de vivir*, Eduardo Castro Ramírez, ed., pp. 157-212. Caracas: ExxonMobil.

MAUSS, Marcel

- 1936 «Les techniques du corps». *Journal de Psychologie* 32 (3-4): 1-23.

MERLEAU-PONTY, Maurice

- 1970 *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.

NAVARETE SÁNCHEZ, Rodrigo

- 1999 «El Orinoco medio», en *El arte prehispánico de Venezuela*, Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner, eds., pp. 34-51. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

O CAMPO, Estela

- 1985 *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas estéticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria.

PERERA, Miguel Ángel

- 1979 *Arqueología y arqueometría de las placas líticas aladas del Occidente de Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

PRINZ, Ulrike

- 1999 «Decked Out in Borrowed Plumes», en *Orinoco-Parima. Indian Societies in Venezuela. The Cisneros Collection*, Gabriele Herzog-Schröder y Ulrike Prinz, eds., pp. 86-97. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers.

SCARAMELLI Kay y Franz SCARAMELLI

- 2005 «The Roles of Material Culture in the Colonization of the Orinoco, Venezuela». *Journal of Social Archaeology* 5 (1): 135-168.

VALLÉS, Christian

- 1998 *Signos en la piel. La pintura corporal en la cultura panare*. Caracas: Colección V Centenario del Encuentro entre Dos Mundos.

VIDAL, Lux (organizadora)

- 1992 *Grafismo indígena: estudios de antropología estética*. Sao Paulo: Studio Nobel-Fapesp-Edusp.

WAGNER, Erika

- 1999 «La Región Andina» en *El arte prehispánico de Venezuela*, Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner, eds., pp. 90-105. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

WILBERT, Johannes

- 1972 *Survivors of Eldorado. Four Indian Cultures of South America*. Nueva York: Praeger Publishers.

ZAMAKONA, Gentzane y Hélia LAGRANGE

- 2007 «Craneología indígena de Venezuela. Cráneos no deformados y deformados. La Pica, estado Aragua, Venezuela». *Revista de la Sociedad de Historia Médica de Venezuela* 56 (1-2): 70-84.