

# El resplandor de la selva invisible: hacia una fenomenología de las significaciones *invistas*\*

Julián García Labrador\*\*

Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador

Stéphane Vinolo\*\*\*

Pontificia Universidad Católica, Ecuador

<https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.07>

**Cómo citar este artículo:** Vinolo, Stéphane y Julián García Labrador. 2018. “El resplandor de la selva invisible: hacia una fenomenología de las significaciones *invistas*” *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 33: 125-144. <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.07>

Artículo recibido: 12 de octubre de 2017; aceptado: 30 de julio de 2018; modificado: 21 de agosto de 2018.

**Resumen:** Los autores que analizan el grafismo amerindio han señalado en múltiples ocasiones el papel primordial que ocupa en estos la categoría *invisible*. Sin embargo, paradójicamente, este invisible no se da como falta o carencia de visibilidad, puesto que no se presenta como la negación de la visibilidad sino, al contrario, como exceso de esta. Es por nuestra incapacidad de recibir la totalidad de lo que se da, que ciertas cosas permanecen invisibles. Mostramos en este trabajo que la fenomenología de la donación de Jean-Luc Marion nos permite pensar la invisibilidad por exceso de visibilidad, gracias a la categoría “fenómenos saturados”, aplicada al análisis del ídolo y del ícono. Utilizando el modelo fenomenológico de la anamorfosis, mostramos que la invisibilidad por exceso nos impone repensar tanto la relación entre el Sujeto y lo que aparece como la modalidad de lo invisible, que deja de ser

- \* El presente artículo es fruto del proyecto de investigación I25 “Modos de producción de conocimiento en las culturas amazónicas” de la Universidad Politécnica Salesiana (Quito, Ecuador).
- \*\* Ph.D. en Teología por la Universidad Pontificia Comillas de Madrid, máster en Lingüística Aplicada por la Universidad de Jaén y doctorando en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es docente-investigador de la Universidad Politécnica Salesiana en Quito. Entre sus últimas publicaciones están: “Régimen de historicidad e indigencia hermenéutica en Hannah Arendt”. *Revista Pensamiento* 74 (280): 457-474, 2018. “Lo nuevo y lo viejo. Fenomenología del mundo y ontología política en Hannah Arendt”. *Analecta Política* 8 (14): 37-59, 2018. [jjgarcial@ups.edu.ec](mailto:jjgarcial@ups.edu.ec)
- \*\*\* Ph.D. en Filosofía por la Université Michel Montaigne de Bordeaux—Francia, PhD en Teología por la Université de Strasbourg (Francia). Actualmente es profesor principal de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Entre sus últimas publicaciones están: “Le don de Spinoza à la phénoménologie de Jean-Luc Marion”. *Laval philosophique et théologique* 72 (2): 299-317, 2017; *Connaissance et reconnaissance chez Hobbes et Rousseau. La transparence est l’obstacle*. Paris: L’Harmattan, 2017. [svinolo@puce.edu.ec](mailto:svinolo@puce.edu.ec)

representado para ser significado. El Sujeto debe abandonar su primacía trascendental y hacerse secundario frente al fenómeno, con el fin de poder recibir la significación invisible que se da detrás de la pobreza representativa del arte amazónico. Así, partiendo de diferentes perspectivas, tanto los estudios amazónicos como la fenomenología nos permiten superar las aporías del fin de la metafísica.

**Palabras clave:** *Thesaurus:* Amazonía. *Autores:* fenomenología; invisible; invisible; Jean-Luc Marion.

### **The Glow of the Invisible Forest: Towards a Phenomenology of Unseen Significance**

**Abstract:** Authors analyzing Amerindian graphism have noted, on several occasions, the important role played by the category of the invisible. Nonetheless, and paradoxically, this invisible is not given as a lack of visibility since it is not introduced as a denial of visibility but rather, on the contrary, as its excess. It is due to our incapacity to receive the wholeness of what is given, that certain things remain invisible. This work shows that Jean-Luc Marion's phenomenology of givenness allows us to consider invisibility due to the excess of visibility, through the category of "saturated phenomena" applied to the analysis of the idol and the icon. Using the phenomenological model of anamorphosis, it is demonstrated that invisibility due to excess, makes us rethink the relationship between the Subject and what appears, and the modality of the invisible, which is not represented but signified. The Subject must abandon its transcendental primacy and make itself secondary with regards the phenomenon, in order to receive the invisible significance that is given behind the representative poorness of the Amazonian art. As such, from different perspectives, both Amazon studies and phenomenology allow us to overcome the end of metaphysics.

**Keywords:** *Thesaurus:* Amazonia. *Authors:* Invisible; unseen; Jean-Luc Marion; Phenomenology.

### **O resplendor da selva invisível: para uma fenomenologia das significações não vistas**

**Resumo:** Os autores que analisam o grafismo ameríndio assinalaram em múltiplas ocasiões o papel primordial que a categoria *invisível* ocupa nele. No entanto, paradoxalmente, esse invisível não se dá como falta ou carência de visibilidade, já que não se apresenta como a negação da visibilidade, mas, ao contrário, como excesso. É devido à nossa incapacidade de receber a totalidade do que se dá que certas coisas permanecem invisíveis. Mostramos neste trabalho que a fenomenologia da doação de Jean-Luc Marion nos permite pensar a invisibilidade como excesso de visibilidade, graças à categoria "fenômenos saturados", aplicada à análise do ídolo e do ícone. Ao utilizar o modelo fenomenológico da anamorfose, mostramos que a invisibilidade por excesso nos obriga a repensar tanto a relação entre o Sujeito e o que aparece quanto

a modalidade do invisível, que deixa de ser representado para ser significado. O Sujeito deve abandonar sua primazia transcendental e tornar-se secundário diante do fenômeno, com o fim de poder receber a significação invisível que ocorre por trás da pobreza representativa da arte amazônica. Assim, ao partir de diferentes perspectivas, tanto os estudos amazônicos quanto a fenomenologia nos permitem superar as aporias do fim da metafísica.

**Palavras-chave:** *Thesaurus:* Amazônia; fenomenologia. *Autores:* invisível; não visto; Jean-Luc Marion.

**L**a atención sobre el grafismo<sup>1</sup> amerindio se enmarca en el renovado interés de las ciencias humanas y sociales por las imágenes y artes visuales. Els Lagrou, Carlo Severi y Aristóteles Barcelos Neto han destacado la importancia de las expresiones plásticas amazónicas, tales como la cestería, la pintura facial y corporal y la confección de máscaras rituales. Estos manifiestan la vinculación entre contexto social, rituales e imágenes. El hecho de considerar el arte un “epifenómeno” contribuyó a que no fuera tomado en consideración por los investigadores sociales (Morphy y Perkins 2006, 22). Los estudios sobre el grafismo amerindio se enfocan, precisamente, en la relación de las imágenes con la vida diaria y con la formación de la identidad, trayendo al centro del debate los aspectos estéticos y formales. Si los análisis estructurales y simbólicos de la acción ritual habían insistido en su dimensión performativa, la apreciación estética de la forma ha venido a completar la relación del ritual con los aspectos sociales y culturales. El análisis y la reflexión sobre las imágenes y su producción se comprenden así desde una perspectiva integral y “multidimensional” (O’Hanlon 1995, 832) del arte.

El reconocimiento de la agencia de los creadores conduce a considerar las expresiones gráficas en toda su extensión artística, formal y contextual. Las manifestaciones plásticas de las sociedades no occidentales se aprecian “no como producto de una visión imperfecta, técnicamente cruda y ciegamente adherida a la tradición, sino en cuanto obra de arte de pleno derecho para ser juzgada como expresiones originales de un artista, a la luz de su propio legado cultural” (Firth 1992, 19)<sup>2</sup>. Resulta entonces inevitable pensar en la relación entre las atribuciones estéticas de los objetos y el propósito de los agentes: “los objetos artísticos son aquellos con atributos

1 Se utiliza la categoría *grafismo* tal como lo hace Ingold: “para Leroi-Gourhan todo grafo es el rastro de un movimiento hábil de la mano y, como tal, encarna el acompañamiento característico de todo movimiento de esta clase. Las formas de grafismo más tempranas habrían acompañado y, a su vez, habrían comentado actos de narración, canto y danza. Dado que estos contextos performativos están hoy irremediadamente perdidos, no podemos saber cuál era el significado original de las líneas trazadas” (Ingold 2015, 207).

2 Todas las traducciones son de los autores.

estéticos y/o semánticos (en la mayoría de los casos, ambos) que son usados para propósitos representativos o presentativos” (Morphy 1994, 655). Así, la agencia de creadores y objetos y su expresión formal son elementos centrales de la relación del ritual con los contextos sociales en que aparecen.

Teniendo en cuenta que el estudio de la forma conduce a la exploración de los subyacentes sistemas de significado y conocimiento se hace necesaria la implementación de un diálogo interdisciplinar. Pretendemos ofrecer la fenomenología como un camino heurístico de la estética amazónica, tendiendo puentes entre la filosofía y la antropología. Comenzamos identificando el supuesto rechazo de la iconografía en el arte amazónico y nos preguntamos si esto puede ser explicado a partir de dos dimensiones fundamentales: performatividad e indexicalidad. Es decir, el arte amazónico nos conduce de lo visible a lo no-visible a través de una serie de imágenes, relacionadas con el ritual, apuntando un exceso que no es capaz de reproducir: solo puede sugerirlo. Jean-Luc Marion, a través de categorías clave como “fenómeno saturado” y “sujeto adonado”, permite pensar ese invisible por exceso que, en el grafismo amerindio, aparece solo sugerido. De esta forma, proponemos una diferencia fundamental entre representación y significación. El grafismo amerindio es capaz de significar lo invisible de manera no representativa.

128

### ■ **Selva e imágenes, rituales e índices**

En su conocido *Primitive Art*, Franz Boas distinguió dos estilos entre los indios de la costa del Pacífico de Norte América: el arte de los hombres, dedicado a labrar y pintar la madera, y el arte de las mujeres, que consistía en tejer, bordar y entrelazar cestos. Los hombres representaban fundamentalmente animales a través del tallado de la madera, mientras que las mujeres elaboraban diferentes motivos en la ornamentación manual de las telas y los tejidos. El primero de ellos es para Boas simbólico, y el segundo, formal: “el arte simbólico tiene cierto grado de realismo y está lleno de significado. El arte formal tiene, como mucho, patrones nominales y no un significado especialmente marcado” (Boas 1955, 183).

Las expresiones gráficas artísticas en las culturas amazónicas comprenden, en efecto, el tejido, el bordado y el entrelazado de cestos, así como la decoración cerámica, la pintura facial y corporal, la creación de máscaras y la ornamentación corporal con plumas. El grafismo ligado a tales expresiones artísticas se presenta como un arte no directamente representativo y, sin embargo, indica y sugiere realidades que no están a la vista. Los trazos, fractales, grecas, líneas, puntos y motivos geométricos no presentan objetos de un modo directo, pero no parece tan claro que no tengan significado alguno, como pretendía Boas.

La relación del arte amazónico con las imágenes no es ni directa ni manifiesta, por lo que no nos permite afirmar que estemos ante un arte figurativo. Ello ha provocado dos tendencias interpretativas.

La primera ve en los diseños una estilización de los elementos naturales. Refiriéndose a los Shipibo del Ucayali, Bruno Illius afirmó que sus diseños podrían ser

“un ejemplo tomado de la naturaleza que fue variado artísticamente a fin de adaptar el dibujo de la piel de la víbora al estilo tradicional de pintar” (1991-1992, 31). En torno a los Shipibo, Brabec de Mori y Mori de Brabec señalan que el diseño shipibo (*Kené*) tiene una innegable relación con el medio: “muchas plantas o animales muestran *kené*, principalmente la anaconda (*rono ewa, ronin*) que es considerada la ‘madre de los diseños’. El pez *Ipo* lleva diseños en su cabeza. La planta *Ipo Kené*, con su mismo nombre indicando claramente su significado, entre otras servía para eso [...]” (2009, 111).

La segunda tendencia postula que, dada la escasez de representaciones figurativas del arte amazónico, nos encontramos ante un arte “iconofóbico” (Taylor 2010; Clastres 2004; Lagrou 2007). La relación entre imágenes y arte se traslada entonces a la pregunta por la “abstracción” y la relación de lo visible con lo invisible. Els Lagrou justifica que el arte amazónico es un arte abstracto, precisamente porque un “diseño abstracto opera el pasaje entre lo visible y lo invisible, en un mundo caracterizado por la intercambiabilidad de las formas” (2012, 98). Para esta antropóloga brasileña, en dirección contraria a Lévi-Strauss, el arte amerindio “tiende a la abstracción” (2012, 104).

El llamado “giro ontológico” de la antropología, surgido en la investigación amazónica, pretende dar cuenta de la lógica amerindia como un intercambio y transformación de formas y cuerpos. Ello ha llevado a considerar que las diferentes “formas de ser” u “ontologías” son intercambiables entre sí y que la referencialidad lingüística ha de tener en cuenta las perspectivas desde las que se habla. Esta lógica transformacional ha sido presentada por los trabajos de Viveiros de Castro (1992, 1998, 2007), Philippe Descola (2012) y Eduardo Kohn (2013). Junto con el giro ontológico, asistimos a un renovado interés por el papel de las imágenes, los objetos, trazos, diseños y motivos. Las obras de Alfred Gell (1998) y Carlo Severi (2007) no solo interpretan la relación entre las imágenes materiales y las imágenes virtuales, sino que proporcionan nuevas categorías con las que considerar la relación entre lo visible y lo invisible.

Las culturas amerindias muestran una destacada preponderancia de la imagen y lo visual: “las culturas amerindias evidencian un fuerte sesgo visual propio [...]. La visión es a menudo el modelo de percepción y conocimiento [...]; el chamanismo está cargado de conceptos visuales” (Viveiros 2007, 22). Si esto es así, conviene comprender lo invisible desde las caracterizaciones de lo visible, para lo cual nos servimos de dos categorías: *performatividad* e *indexicalidad*.

## **Performatividad**

A pesar de verse relegados en los últimos años (Langdom 2000), la danza, el canto, la pintura facial y corporal, las coronas de plumas, la ornamentación de la maloca y de las cerámicas son, entre otras, algunas de las expresiones artísticas más relevantes de las culturas amazónicas que no pueden entenderse sin el imaginario ritual de las que nacen. Este remite a la visión del cosmos, la cual se alcanza por la ingesta o inhalación de sustancias necesarias para que los estados alterados de conciencia la generen. *Banisteriopsis caapi* (yajé o ayahuasca) y *Anadenanthera peregrina* (yopo, cohoba o mopo) son los más comunes. Las visiones producidas en estos

estados de conciencia que salen de su curso ordinario quedarían replicadas en el arte amazónico. Los trabajos de Gebhart-Sayer (1985) y de Illius (1991-1992) con los Shipibo-Conibo del Ucayali abundaron en esta dirección. Reichel-Dolmatoff, en relación con los Tukano de Colombia, llega a la “confirmación de que el arte y las religiones chamanísticas se relacionan estrechamente con el uso de drogas alucinógenas [...]” (1985, 292). Langdom refiere que los Siona del Putumayo decoran con motivos geométricos sus lanzas, coronas, rostros, cerámicas, etcétera. Y añade que, según los Siona, “los diseños son copias de aquellos vistos adornando los espíritus y sus objetos durante los rituales alucinógenos” (2000, 67).

Imágenes y rituales se hallan, así, íntimamente relacionados. Lévi-Strauss (1992 [1955]) ya vinculaba el arte de los Caduveo del Mato Grosso con sus prácticas chamánicas. Por eso, las imágenes amazónicas no pueden entenderse sin los rituales, los cuales se realizan como un ejercicio performativo (Langdom 2016). También los ritos de paso implican el uso de trazados y diseños. Lagrou (2012) refiere que entre los Cashinahua, el grafismo sobre la piel es utilizado para indicar la permeabilidad y transformabilidad de los participantes, y que el grosor de las líneas y su disposición en la piel inducen la efectividad de la *performance* ritual (cantos, rezos, baños...). Barcelos Neto (2008) ha estudiado los rituales de máscaras de los Wauja del Alto Xingu, destacando que es el acto performativo el que da sentido al uso de las máscaras. Los grafismos presentes en las máscaras pueden ser comprendidos a medida que se realiza el ritual.

130

■ Hablar de contexto performativo nos permite adentrarnos mejor en lo que Viveiros llamaba “conceptos visuales”. En los fenómenos chamánicos es frecuente que se dé el fenómeno de la “sinestesia”, según la cual la visión y la audición no van por separado. Townsley (1993), refiriéndose a los Sharanahua, indica que el sonido pone en marcha la experiencia visual. Langdom relata que, para los Siona, la experiencia de la *Toya* implica la conjunción de facultades: “ver y oír son capacidades sensoriales estrechamente interrelacionadas que actúan juntas para adquirir la conciencia de percibir los eventos en el mundo y para poder actuar adecuadamente. Esta capacidad es concebida como ‘pensar’” (2015, 42). Gebhart-Sayer indica que “el chamán entona melodías que corresponden a las visiones luminosas” (1985, 171). En el mismo sentido, para Illius la ingesta de enteógenos entre los Shipibo “produce no solamente alucinaciones auditivas, sino en primer lugar (y en todos los que la utilizan) alucinaciones visuales” (1991-1992, 23).

El carácter performativo de la visión amazónica hace que sea el ritual el que le confiere toda su potencialidad, y, por eso, entendemos el acto de ver y lo visible en su máxima extensión, aplicando lo que Lloyd denomina “elasticidad semántica” (2014, 73). No solo respecto al oído, “la relación entre imágenes, sustancias, fluidos y cuerpos es altamente relacional y transformacional” (Lagrou 2012, 104). Así, los conceptos visuales señalan la posibilidad de transformación y se sumergen en una interacción de experiencias sensoriales y cognitivas que exceden la mera visión.

## Indexicalidad

Si en su dimensión performativa la visión era superada sensorialmente, la relación del grafismo con la visión apunta otro tipo de superación. La visión es más que lo “patente”. Hay una dimensión no visible evocada por el grafismo: “no es fortuito que el arte amazónico amerindio se haya especializado más en el arte de sugerir que en el de mostrar y representar” (Lagrou 2012, 97).

A la posibilidad de sugerir y de indicar algo más allá de lo patente la llamamos *indexicalidad*. “Las expresiones del arte gráfico, al igual que los cantos chamánicos, no deben ser analizadas como formas discursivas o de representación sino como índices de cualidades sensoriales de experiencias en la esfera oculta” (Langdom 2015, 47). Cuando Gell (1998) distingue entre *lo icónico* y *lo anicónico* no está cerrando la puerta a la referencialidad visual del grafismo amazónico. La indexicalidad se aplica a aquellos objetos que son índices de la agencia de sus creadores. Por ello, “los índices son objetos materiales que reclaman una determinada operación cognitiva para despejar la agencia que los ha motivado” (Martínez 2012, 179). Entendemos con Severi que, tal vez, el arte amazónico tenga por objeto el acto mental de la percepción. En el arte abstracto la intención del artista conduce a una región “donde no se puede ver sino un vacío, una falta de referencia a la naturaleza” y, así, no es sino “una reflexión sobre la mirada” (Severi 2011, 61). Cuando Lagrou defiende que el arte amazónico es un arte abstracto lo hace sobre este presupuesto. Pero apunta algo más. Respecto al detalle asimétrico del tejido de los Shipibo afirma: “un motivo genera a otro y ninguna de estas imágenes es una imagen de otra cosa: son antes que nada imágenes de ese movimiento inter-imagénico” (2012, 109). Con ello, está recogiendo y aplicando el dinamismo interno que Gell (1998) había atribuido a las imágenes y el grafismo.

La simetría compleja, el *horror vacui*, el contracambio o la repetición periódica (González 2016) indican una relación con lo invisible que excede lo presentado a la vista. Es más, los “leves cambios de unidades mínimas, el patrón cromático y la estructura simétrica” muestran la “búsqueda incesante de variabilidad a partir de elementos acotados” (González 2016, 33). Esta descripción del arte shipibo evidencia hasta qué punto el grafismo amerindio muestra un sorprendente interés en la sugestión de lo no visto. Es un “conjunto de índices visuales donde lo que es dado a ver llama necesariamente a una interpretación de lo implícito. Esta parte invisible de la imagen se encuentra totalmente engendrada a partir de índices dados dentro de un espacio mental” (Severi 2007, 70).

¿Por qué los índices de lo implícito? González (2016) sugiere que la división de los diseños diaguitas (Chile) en dos mitades revela la mediación del chamán entre los dos lados. Langdom cuenta cómo los Siona del Putumayo se ven obligados a distinguir dos lados (lo visible y lo oculto): “la percepción de uno depende del lado desde el que se está observando, la percepción y la experiencia tienen diferentes lados: *?i kã?ko* o ‘este lado’ se refiere a lo que normalmente es visible, mientras que el otro,

*yeki kãʔko*, ‘el otro lado’, es el de las fuerzas ocultas que influyen e interfieren en los procesos colectivos del bienestar” (Langdom 2015, 40).

El hecho de sugerir lo invisible y de hacerlo mediante la agencia de los diseños nos lleva a preguntarnos por la naturaleza de lo no visto. Si nos guiamos por la lingüística amazónica, lo no visto, lo es, en realidad, por un exceso: el exceso de luz y de brillo. Para los Yanomami, la mención *xapiripë* indica lo siguiente:

La palabra designa el utupë, imagen, principio vital, verdadera interioridad o esencia de los animales y otros seres, y al mismo tiempo, las imágenes inmortales de una primera humanidad arcaica, compuesta de los Yanomami con nombres de animales que se transformaron en los animales del presente. Pero Xapiripë designa también los chamanes humanos, y la expresión “convertirse en chamán” es sinónimo de “convertirse en espíritu” (*xapiri-pru*). (Viveiros 2007, 15)

Así, pues, la imagen del principio vital, la imagen inmortal de la primera humanidad y la posibilidad de transformación espiritual son referidas con la misma palabra que indica una luminosidad: “más que un cuerpo manifestando una apariencia magnífica y a veces aterradora, un cuerpo ornamentado magnífico, brillo, perfume, belleza, sobre todo un carácter excesivo en relación con las especies de las cuales son imágenes [...]” (Albert y Kopenawa 2004, 73). También los Siona caracterizan el otro lado como una región luminosa (*mia re'oto*) (Wheeler 1987, 54-55), y para los Araweté, los espíritus del otro lado son descritos como un brillo cegador, mientras que su pintura corporal refleja intensos colores y luminosidad (Viveiros de Castro 1992).

Por consiguiente, si el grafismo amazónico sugiere el lado de lo invisible, y las descripciones del otro lado son referidas en términos de luz, brillo y redundancia, cabe preguntarse si es posible pensar la selva como un invisible por exceso y no por escasez.

### Fenomenología de lo invisible

El tema del aparecer y de la visibilidad es coesencial a la filosofía. Desde su surgimiento griego, aunque sea de manera inconsciente, toda filosofía debe rendir cuentas del aparecer<sup>3</sup>. Pero es la fenomenología como tal la que se dio como tarea explícita el describir el aparecer. Para poder pensar la invisibilidad por exceso, acudimos entonces a instrumentos filosóficos que nos permiten a la vez precisar según qué lógica se construye el exceso, así como en qué medida este exceso remite a algo que nos es imperceptible de un modo directo en la misma manifestación del fenómeno. Los instrumentos que utilizamos pertenecen a una tradición filosófica que se opone explícitamente a la larga historia de la metafísica y a su constitución onto-teo-lógica<sup>4</sup>.

3 “Lo que queremos decir, es que todos, o la mayoría de los filósofos (incluso aquellos que distinguieron, en otro sentido, metafísico, ‘diferentes mundos’) quisieron hablar del mundo y plantearon a su manera la cuestión *del* mundo, para retomar la expresión de Fink, y que mundos no existen varios sino solo uno que siempre está en cuestión, incluso en la eventual separación de varios mundos que dice algo de él: es decir, el mundo que aparece, o por lo menos aquel al cual se hace referencia en cuanto apareciente” (Benoist 2001, 134).

4 Ver Courtine (2005).

Por esta razón, podemos encontrar en estos ciertos vínculos posibles con los estudios amazónicos, puesto que sus categorías nos llevan más allá de las del ser y de la representación, tan centrales en la metafísica occidental (Boulnois 1999).

La invisibilidad por exceso aparece con el surgimiento de la filosofía, en un autor influenciado por el orfismo (Burkert 1992), como es Platón. Si bien se suele interpretar el mito de la caverna como un proceso de liberación que toma la forma de una conversión desde un estado de oscuridad a un estado de plena visibilidad, presenta una doble invisibilidad. Por un lado, la oscuridad de la caverna impide que los prisioneros tengan acceso a la realidad. Padecen de una visión limitada: “[...] son como nosotros. Pues, en primer lugar, ¿crees que han visto de sí mismos, o unos de los otros, otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego en la parte de la caverna que tienen frente a sí?” (Platón 1986, *La República*, VII, 515a, 338-339). Sin embargo, hay un segundo tipo de invisibilidad, de la cual sufre el prisionero al salir de la caverna. Cuando se enfrenta directamente a la verdad, y sus ojos se focalizan en el sol, queda cegado por la intensidad de sus rayos. Platón utiliza entonces el vocabulario del encandilamiento:

Examina ahora el caso de una liberación de sus cadenas y de una curación de su ignorancia, qué pasaría si naturalmente les ocurriese esto: que uno de ellos fuera liberado y forzado a levantarse de repente, volver el cuello y marchar mirando a la luz y, al hacer todo esto, sufriera y a causa del encandilamiento fuera incapaz de percibir aquellas cosas cuyas sombras había visto antes”. (Platón 1986, *La República*, VII, 515c-d, 339)

Podemos así pensar dos tipos de invisibilidades en Platón: uno por defecto, por escasez de luz, y un segundo por exceso de luz, puesto que el prisionero que hubiese logrado liberarse: “[...] tras llegar a la luz, tendría los ojos llenos de fulgores que le impedirían ver uno solo de los objetos que ahora decimos que son los verdaderos” (Platón 1986, *La República*, VII, 516a, 340). Es notable que Viveiros de Castro proponga comparar la visión platonizante del mundo inteligible con el brillo de las imágenes amazónicas de los Yanomami, indicando que tal vez solo haya que adaptarlos: “‘todo’ lo que se necesita es cambiar la metafísica neoplatónica molar y solar del Uno por la metafísica indígena de las multiplicidades estelares y moleculares” (Viveiros 2007, 24).

Pero más allá de Platón, la fenomenología contemporánea permite acercarnos a la manifestación de lo invisible por exceso de visibilidad, sobre todo, la categoría *ídolo* desarrollada por Marion en su fenomenología de la donación (Marion 2008). Entre los fenómenos saturados (Vinolo 2012), Marion distingue el ídolo, en el cual el exceso de intuición que se da en él sobrepasa lo que nuestro concepto pueda recibir. Y dado que, en el caso del ídolo, el exceso satura la rúbrica kantiana de cualidad se presenta inmediatamente en términos de insostenibilidad y de deslumbramiento, es decir, de exceso de visibilidad: “[...] el fenómeno saturado se advierte por su aspecto insostenible y por el deslumbramiento, tal y como estos subvierten la categoría de la

cualidad llevada a su excelencia. Nombraremos esta paradoja ‘ídolo’ (Marion 2008, 371). Encontramos así en el ídolo una descripción posible de la invisibilidad por exceso, la cual debemos precisar para pensar en qué medida nos puede ayudar a explicitar el resplandor de la selva invisible.

La visibilidad común u *objetal* también se estructura según invisibles. En primer lugar, por un *concepto invisible*, ya que no podemos percibir un objeto del cual no dispongamos de su concepto. Así, todo objeto visto es *pre-visto* (Marion 2008, 365) por un concepto invisible que enmarca lo que se da en la intuición. Segundo, se estructura gracias a un *espacio vacío* que organiza lo que se da en planos: “[...] sin el vacío invisible que las extiende, no podríamos reconocer las superficies en eso que se reduciría a simple manchas de color, aglutinadas sin orden, ni sentido, ni figura, apiladas unas sobre otras [...]” (Marion 2006, 21). En fin, todo objeto visible presenta alguna de sus facetas, escondiendo necesariamente las otras. Para que una de sus partes se haga visible, otras deben permanecer invisibles o, como dice Marion (Marion 2001, 74-76) retomando a Husserl (Husserl 1986, §50, 171-175): *apresentadas*. Hay así tres invisibles que estructuran la visibilidad común: el concepto, el vacío y lo *apresentado*. Pero en estos casos, lo invisible no se manifiesta, sino que pone en escena todo lo visible: “lo invisible da relieve a lo visible tal y como se da un título y un feudo —para ennoblecerlo” (Marion 2006, 24).

134

El invisible por exceso excluye los tres primeros invisibles por defecto. Si la obra de arte —un cuadro, por ejemplo— es el paradigma del ídolo, lo invisible del cual se trata es diferente de los invisibles *objetales*. Primero, porque lo que percibimos en un cuadro no está *pre-visto* por un concepto. Lo que recibimos del cuadro es un efecto que se impone inmediatamente antes de que hayamos recortado la visibilidad del cuadro en diferentes objetos: “el cuadro [...] se reduce a su fenomenalidad última en tanto que se da su efecto. Aparece en tanto que dado en el efecto que se da” (Marion 2008, 103). Segundo, el espacio físico e invisible también se retira del cuadro. En sus dos dimensiones el espacio invisible organizador pasa de ser un espacio físico a ser un simple espacio intencional, un vacío de vacío: “se trata, con el vacío de vacío que realiza la potencia de lo invisible sobre lo visible en la puesta en perspectiva, de abrir la superficialidad del objeto-cuadro sobre y a un mundo [...]” (Marion 2006, 31). En fin, lo invisible como *apresentado* también desaparece del ídolo, puesto que el cuadro reduce el objeto a lo que en este se puede presentar<sup>5</sup>.

El invisible del cuadro es de otro tipo. Para este, Marion habla de *invisto*: “con el cuadro, el pintor, como un alquimista, transmuta en visible lo que en él hubiera permanecido definitivamente invisible. A eso lo llamaremos lo *invisto*” (Marion 2006, 55). Es aquí donde podemos establecer un vínculo con la antropología. En las

---

5 “El cuadro [...] reduce el objeto a lo que hay en éste de presentable, y excluye lo apresentable; [...] deshace el objeto para reducirlo a su visible, al puro visible, sin ningún resto; en el cuadro, solo queda visible totalmente presentado, sin que prometa nada más que ver que lo que ya ofrece; este visible reducido, presentado en su estado puro, sin ningún resto de apresentado, alcanza tal intensidad que satura la capacidad de nuestra mirada, e incluso la excede” (Marion 2001, 76-77).

culturas amazónicas la transformación potencial y la remisión a lo invisible son reunidas en la noción de “espíritu”. Viveiros reconoce que es una “categoría heteroclítica y heterogénea que admite cierto número de subdivisiones y contrastes enteros” (2007, 19), en la que siempre se hallan presentes lo invisible y su potencial transformación en visible. Continúa Viveiros: “lo que define los espíritus, en cierto sentido, es el hecho de que indexan los afectos característicos de las especies de las cuales son imagen, sin que por esta razón aparezcan como especie de la que son imagen” (2007, 19). El espíritu es una imagen interior, no accesible a la visión ordinaria, pero que apunta a un invisible que podría hacerse presente. Así, estimamos que con la noción de *espíritu* las culturas amazónicas entran en el campo de lo *invisto*.

La primera diferencia fundamental entre los invisibles *objetales* y el *invisto* es que, en ciertas circunstancias, lo *invisto* puede pasar al campo de lo visible:

Lo *invisto* depende ciertamente de lo invisible, pero no se confunde con él, puesto que puede transgredirlo para devenir precisamente visible; así, mientras que lo invisible permanece para siempre invisible —irreductible recalcitrante a su puesta en escena, a la aparición, a la entrada en lo visible—, lo *invisto*, invisible solamente provisional, ejerce toda su exigencia de visibilidad para, a veces por la fuerza, irrumpir. Lo *invisto* no deja de surgir incesantemente en lo visible. (Marion 2006, 55)

Pero lo más relevante es que, si bien los tres invisibles *objetales* provenían del Sujeto, lo *invisto* proviene del cuadro mismo. Razón por la cual lo *invisto* puede pasar a la visibilidad, con la condición de que el Sujeto se someta a la ley de su invisibilidad. Para las culturas amazónicas, la ley de visibilidad no es otra que el sometimiento a los espíritus. El *invisto* se ve con “ojos espirituales”: “ahora ve los espíritus con ojos igualmente espirituales” (Albert y Kopenawa 2004, 77). Dicho sometimiento se recalca con fuerza en los rituales chamánicos, los cuales se caracterizan por la alteración de las capacidades perceptivas ordinarias.

La inversión del polo de la visibilidad se puede pensar y teorizar gracias a la fenomenología. Para percibir lo *invisto* hay que saber adaptarse a su visibilidad, encontrar la perspectiva a partir de la cual podemos verlo surgir. Así, lo que más determina lo *invisto* es el proceso de anamorfosis que nos impone para poder ser percibido (Marion 2008, 214-216). Llamamos aquí “anamorfosis” el fenómeno que aparece de manera paradigmática en el cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven, y según el cual, dependiendo del punto de vista del espectador, una calavera se manifiesta, o no, entre Jean de Dinteville y Georges de Selve.

Solo quien sabe someterse a las reglas de visibilidad que nos impone el cuadro, y se deshace de su primacía de Sujeto transcendental y constituyente de la visibilidad, es capaz de percibir dicha calavera. La visibilidad del cuadro no se da como constitución de un mundo de objetos por parte del Sujeto, sino como abandono de sí para que surja la visibilidad de lo que, sin este proceso de anamorfosis, hubiera permanecido *invisto*. Así, lo *invisto* se da como efecto, a raíz de una modificación de la mirada: “el cuadro no es visible, sino que visibiliza; visibiliza en un gesto que

permanece pues, por definición, invisible —el efecto, el surgimiento, el despunte, del darse” (Marion 2008, 103). El fenómeno de anamorfosis nos permite entonces pensar la primacía de un invisible (*invisto*) que se da a un Sujeto que permanece secundario. La categoría *invisto* (o invisible por exceso) nos permite así construir un puente entre fenomenología y estudios amazónicos, puesto que, en las experiencias amazónicas, quien percibe lo invisible también cede su posición de Sujeto trascendental y se abandona a lo que se da.

### ■ **¿La significación icónica de la selva?**

Puesto que lo invisible no se da a ver, no se manifiesta según la lógica de la representación, sino según la lógica de la significación. Lo que se juega entre estas dos modalidades es la posibilidad de presentar de manera positiva una ausencia. Una imagen, por estar vinculada a la presentación o a la representación, no tiene acceso a ciertos objetos. Por muy original que sea, no puede representar una ausencia (Ramond 2002). En cambio, esta ausencia se puede perfectamente decir y por lo tanto significar (Vinolo 2013). Por este motivo, la imagen que más nos interesa en este trabajo, y la que debemos acercarnos a lo invisible en la selva, es la que, en estética, se suele llamar *ícono*. La distinción entre representación y significación es fundamental para comprender el ícono en su dimensión fenomenológica. Si se indicaba que el arte amazónico era “iconofóbico”, esto se hacía desde la identificación del ícono con lo representativo. Esta falta de distinción es la que motiva que Viveiros afirme respecto a los espíritus: “me parece que esta no-iconicidad y no-visibilidad empíricas indican una importante dimensión de los espíritus. Ellos son imágenes no-representacionales, ‘representantes’ que no son representaciones” (Viveiros 2007, 20).

136

Al distinguir significación y representación conservamos el potencial significativo del ícono, en su versión fenomenológica, para atender a las posibilidades de lo *invisto*. El ícono rompe el estatuto mimético de la representación para significar lo invisible: “el ícono se separa de la lógica mimética de la imagen porque se realiza enteramente refiriéndose a un prototipo —y a un prototipo invisible” (Marion 2006, 141). Pero ¿qué es lo que debemos ver para ver lo invisible? En ningún caso este invisible se puede manifestar según la lógica mimética de la representación, sino por la lógica antimimética de la significación.

Para esto es necesario saber ¿qué imagen puede pasar al ícono? Solo lo puede la que no se muestra a sí misma, sino la que nuestra mirada puede atravesar para alcanzar un significado más lejano, que permanece invisible: “el ícono no pretende hacerse ver, sino que permite ver y dejarse ver a través de él” (Marion 2006, 112). Encontramos esta lógica en el caso paradigmático de la mirada humana y del rostro. Cuando miramos un rostro, solemos mirarlo en los ojos, en las pupilas (Levinas 2002, 201-261), es decir, en el único lugar en el cual no hay nada que ver, nada que se manifieste en el campo de la visibilidad según la modalidad de la presencia. Son una pura mancha negra en la cual nada se manifiesta: “¿qué quiere pues ver mi mirada si no quiere ver lo visible de este rostro? Necesariamente, quiere ver lo invisible”

(Marion 2006, 105). De ahí la pobreza visual de las pupilas, así como la de los íconos en general. No es una falencia de lo visible, sino una condición necesaria para que lo visible pueda retirarse y dejarse atravesar hacia un significado invisible. Por eso, por ejemplo, la fealdad del arte sulpiciano, que permite que nuestra mirada no se focalice sobre lo visible de la imagen, sino que la atraviese hacia el lugar y el significado a los cuales nos remite: “[...] como lo señaló un día André Frossard, ante una *Virgen* de Rafael exclamamos: ‘¡Un Rafael!’, pero ante una *Virgen* sulpiciana reconocemos a la *Virgen* misma” (Marion 2006, 117).

La visibilidad del cuadro debe entonces ser pobre para no monopolizar nuestra mirada dentro del campo visible de lo que presenta o re-presenta<sup>6</sup>. A diferencia del ídolo, cuyo resplandor es visible, el resplandor del ícono se manifiesta en la significación invisible a la cual nos remite, limitando lo más que se pueda la visibilidad de lo que re-presenta. Aquí, la pobreza mimética es condición de la riqueza semiótica:

La pintura contemporánea practica ya, al menos en ciertas escuelas (*arte minimalista*, *arte povera*, *ready made*, etc.), un empobrecimiento sistemático del espectáculo que la obra ofrece a la mirada; por una parte, puede tratarse de la elección de materiales muy banales, incluso vulgares (cartón, yeso, embalajes, desechos varios, etc.); por otra parte, se puede tratar de renunciar a la invención plástica, reutilizando objetos o formas ya producidas, incluso duplicándolas sin innovación alguna, casi al infinito. (Marion 2006, 115-116)

Por lo tanto, si el resplandor de lo invisible se manifiesta como significación y no como representación, solo puede ser recibido por quien primero renuncia a constituir los fenómenos, por quien se abandona a lo que se da desde el fondo de lo invisible. Así, nos es necesario pensar un Sujeto en ruptura radical con el Sujeto moderno, un Sujeto que no sea principio ni fundamento sino simple testigo de lo que se da a él, un Sujeto cuya única actividad sea la de saber hacerse disponible para recibir la invisibilidad que se da, obligándonos a redefinir las fronteras de la actividad y de la pasividad (Marion 2005, 148-150): un Sujeto adonado (Marion 2008, 397-494).

El papel fundamental de la fenomenología para describir los mundos amazónicos ya ha sido notado por Mitchell: “una respuesta fenomenológica comenzaría, supongo, a partir de la relación básica del yo (como un sujeto que habla y que ve) y el otro (un objeto visto y silencioso)” (2009, 145). Pero lo que queremos aportar en este trabajo es que no basta con acudir a la fenomenología, que es, tal como lo mostró

6 A esta pobreza se refiere Ingold (2000, 2015) cuando nos habla del grafismo de los Walbiri, del desierto australiano. “Estos dibujos son una parte tan normal e integral de la conversación como el habla y el gesto. Las marcas en sí están estandarizadas hasta tal punto que constituyen una especie de vocabulario de elementos gráficos cuyo significado exacto depende, sin embargo, en gran medida de los contextos conversacionales o narrativos en que aparecen. Así, una simple línea recta puede ser (entre otras cosas) una lanza, una vara para pelear o para escarbar, o una persona o animal tendido; un círculo puede ser un nido, un pozo, un árbol, una colina, un cazo o un huevo” (Ingold 2015, 175). Es decir, la pobreza imagénica no merma su capacidad significativa. Prosigue Ingold diciendo “los significados asignados a cada elemento, aunque dependen del contexto, distan de ser arbitrarios” (Ingold 2015, 177).

Marion (2012), una escuela diversa y plural. Es necesario precisar el tipo exacto de fenomenología que nos puede guiar. Tal como lo había mostrado Derrida (1967), hay cierta fenomenología que permanece prisionera del modelo visual, es decir, representativo, de la manifestación de los fenómenos, por lo que esta fenomenología no nos permitiría avanzar sobre el camino de la significación para sobrepasar el paradigma de la representación. Es exactamente esta la dificultad que encontramos en la antropología de Mitchell, puesto que no distingue claramente lo visual de lo verbal: “así pues, la ambivalencia frente a la écfrasis se basa en nuestra ambivalencia frente a otras personas, a las que consideramos como sujetos y objetos en el campo de las representaciones verbales y visuales” (Mitchell 2009, 17). Más aún, de manera muy sorprendente, Mitchell asimila explícitamente lo visual con lo verbal:

Desde el punto de vista *semántico*, desde el punto de vista de referenciar, expresar intenciones y producir efectos en el espectador/oyente, no existe ninguna diferencia esencial entre los textos y las imágenes y, por tanto, no hay ningún cisma que deba quedar superado por estrategias ecfásticas especiales. El lenguaje puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el lugar del lenguaje, porque los actos comunicativos y expresivos, la narración, el argumento, la descripción, la exposición y otros así ‘llamados actos de habla’ no son específicos de un medio, no son lo ‘propio’ de un medio en particular. (Mitchell 2009, 144)

138

Ahora bien, ¿cuál es el problema de esta asimilación? Es el no distinguir la capacidad única que tiene lo verbal (oral o escrito) de presentar una ausencia, lo que ninguna imagen puede hacer, dado que, tal como lo mostró Derrida (1967) en sus análisis de la escena de la escritura de Lévi-Strauss, la ausencia no se puede presentar, menos aún re-presentar, sino únicamente significar. Belting evidencia perfectamente este punto cuando vincula la imagen con una voluntad de querer mantener la ausencia dentro de cierta presencia, tal como si nunca pudiera arrancarse de la metafísica de la presencia para entrar en la hermenéutica de la ausencia: “la contradicción entre presencia y ausencia, que aún hoy se manifiesta en las imágenes, tiene sus raíces en la experiencia de la muerte de otros. Las imágenes se tienen frente a los ojos, así como se tiene frente a los ojos a los muertos: a pesar de ello, no están ahí” (Belting 2007, 177).

En este proceso de presentificación de la ausencia, el antropólogo sigue prisionero del modelo más tradicional de la filosofía, el de la visión y del paradigma visual que ya encontrábamos en la caverna de Platón: “la imagen trasladaba así la encarnación, como re-presentación, al espectador y a sus imágenes interiores. El recuerdo en el sujeto individual borró la práctica colectiva de imágenes del culto a los muertos” (Belting 2007, 185). Por lo que la fenomenología de Marion, en su voluntad de salir de la representación y de la manifestación del ser en cuanto presencia, nos permite dar un paso hacia la manifestación de ausencias dentro de significaciones que solo pueden ser recibidas por un Sujeto secundario, que acepta someterse a la ley de su manifestación.

Respecto al procedimiento de significación, reconocemos que el grafismo amazónico ha rehusado la constitución de fenómenos. Si atendemos a su apariencia, no

diremos “a primera vista” que estemos ante un arte rico desde el aspecto representativo. El grafismo amerindio se caracteriza por su simplicidad. Cuando asignamos la categoría “iconofóbico” al arte amazónico no estamos indicando que no sea significativo, sino que la intención constitutiva de la expresión estética no responde a la creación fenoménica. El acento se pone en el dejarse afectar y recibir, así, un significado, el cual puede ser recibido en el descubrimiento de un código simple. Tal simplicidad no implica, sin embargo, que cualquier elemento decorativo pueda desempeñar la función significativa. Este arte, “pobre” desde la representación, garantiza la significación desde la “selectividad” (Severi 2014) de los signos. Los motivos elegidos para significar lo invisible no representan directamente, sino que requieren poner en marcha un juego interpretativo. Por ello, el arte amerindio se caracteriza por la “redundancia visual” (Severi 2014), en orden a conseguir que el juego interpretativo gane en intensidad. Busca significar el resplandor de lo invisible, intensificando la luz del otro lado.

Selectividad y redundancia visual son las dos características con las que Severi indica que el arte amazónico consiste, en realidad, en un procedimiento de “transmutación”: “podemos concluir que la transmutación en las tradiciones iconografías amerindias, incluso si no siguen reglas en el mismo sentido que la gramática de una lengua, puede ser evidenciada —de forma inesperada— como lógicamente consistente y, a su manera, sistemática” (2014, 51). La significación de lo invisible obedece, entonces, a la disposición sistemática de los elementos visibles, los cuales adquieren todo su potencial transformador durante la acción ritual.

El resplandor de lo invisible es significado así por transmutación, la cual implica la emergencia de lo invisible desde los índices visuales y su performatividad ritual:

El análisis de las formas de pensamiento implicadas en la trasmutación conduce a la conclusión de otra forma de ontología basada en principios muy diferentes, que existe en el mismo campo donde el perspectivismo supuestamente rige cada expresión cultural de significado. Podríamos denominarlo ontología plural de seres en transmutación, vinculada con la acción ritual y el pensamiento visual. (Severi 2014, 64)

Tomemos dos ejemplos de la significación de lo invisible en esta ontología plural: la cestería *minika*<sup>7</sup> (Vivas 2012, 2013, 2016) y la iconografía tukano (Reichel-Dolmatoff 1978, 1986, 1997). La cestería *minika* es solo la manifestación visible del “arte oral” (Vivas 2013) en que se da la relación con lo invisible. El “canasto”, *kirigai*, no es solo un artefacto tejido sino el depósito de conocimiento, “es un canasto que se va urdiendo con la palabra de las plantas de poder. De hecho, *kirigai* nos fue definido como ‘el hilo sembrado y visionado’” (Vivas 2012, 226). Este hilo *igai* o “sabiduría ancestral” (Vivas 2013, 102) es, en realidad, un “hilo invisible” (Vivas 2013, 102) que hace emerger el significado cuando se van narrando los *kirigai*. De todos

7 Preferimos esta denominación siguiendo a Selnich Vivas (2012), quien indica que “Uitoto” es una denominación exógena y académica, mientras que *Minika* es la autodenominación del clan Jitomagaro.

los “canastos —géneros literarios”, Vivas (2016) se centra en los *jagagiai*, debido a su carácter fundacional: “el *jagagi* da fundamento al origen de la cultura en general y al del clan en particular, mientras que los otros lo reafirman” (Vivas 2012, 238).

En este sentido, contrasta su capacidad significativa con la pobreza visual: “canastos como el *yetarafue* y el *jira* pueden llegar a ser más eficientes, inmediatos, y hasta vistosos, que el *jagagi*, pero nunca tan diversos en su repertorio de recursos expresivos” (Vivas 2012, 237). Los Tukano (Desana y Barasana) decoran sus malocas con dibujos que provienen de las visiones de estados alterados de conciencia. Del mismo modo, pintan bastones, tambores, cerámica. Reichel-Dolmatoff (1997, 246) relata su trabajo etnográfico con un grupo de hombres a quienes pidió dibujar los motivos que venían tras la ingesta de yajé, y llegó a darse cuenta de que la iconografía decorativa estaba ligada con el pensamiento visual que impregnaba toda su cosmovisión. Y una vez más contrasta la rigidez esquemática (líneas rectas, zigzags, espirales, arcos dobles, etcétera) con su potencial significativo. El vocablo *Keori* (Reichel-Dolmatoff 1978, 1986) designa este tipo de diseños y puede referirse a imagen, eco (tiene también un componente auditivo), reflejo, sombra o medida. Reichel-Dolmatoff señala que con ello los Tukano eran capaces de distinguir una “denotación que describía la percepción y una connotación que expresaba la conceptualización” (1978, 151) haciendo referencia a la elaboración subjetiva que seguía al ritual chamánico. Por ello, en perspectiva fenomenológica, tendríamos que indicar que los *Keori* son antes un ícono, que una “representación pictórica” (1978, 151)

140

■  
Tanto el ejemplo de los Minika como el de los Tukano nos remiten a la vinculación entre el pensamiento visual y la celebración ritual (narración comunitaria, en el primer caso, y toma de yajé, en el segundo), lo cual nos lleva a considerar la segunda perspectiva abierta por la fenomenología: el sujeto adonado. El abandono de la conciencia trascendental es un requisito indispensable para la donación de lo invisible. La efectividad del ritual se da porque los protagonistas se han dejado interpretar: “las imágenes que son la condición de las especies de las cuales son imagen, índices que nos interpretan antes de que las interpretemos, imágenes que deben mirarnos para que seamos capaces de verlas” (Viveiros 2007, 20). Consideramos entonces posible pensar en un sujeto adonado en las culturas amazónicas. El abandono amazónico no es sino la puesta en marcha de la dinámica del don. Por ello, Viveiros de Castro compara la figura del chamán con la de Sócrates: “si cada individuo capaz del razonamiento es un filósofo, un amigo potencial del concepto, de igual manera cada individuo capaz de soñar es un chamán un ‘amigo de la imagen’” (Viveiros 2007, 16), lo cual no significa sino realizar “una crítica chamánica a la razón vigilante” (Viveiros 2007, 16).

Ser amigo de la imagen implica dejar de lado muchas de las asunciones de la razón trascendental. No solo consiste en aprender a controlar ciertas emociones, sino en poner en suspenso la razón vigilante para interactuar, así, con el lado invisible. El abandono de sí es una condición ineludible. Así ocurre con la cultura minika en relación con los tejedores de canastos: “el tejedor del conocimiento es, por tanto,

un *jaieniki*, un ser dispuesto a hacer dieta (nada de sal, nada de carne, nada de sexo, nada de hijos) para tejerse desde sí mismo, y así poder enseñar a otros el *iyino* o poder de las plantas” (Vivas 2012, 228). Convertirse en chamán es cuestión de años, décadas en algunas culturas. Es, sin embargo, una figura incuestionable. Él, como Sujeto adonado (en terminología fenomenológica), hace posible la transmutación entre lo visible y lo invisible.

## Conclusiones

La fenomenología más contemporánea es un método que nos permite precisar algunas de las dificultades conceptuales que surgen en los estudios amazónicos. El diálogo entre filosofía y antropología parece no solo fructífero sino además necesario. Cada vez que se cuestionan el aparecer y sus diferentes modalidades, el método fenomenológico es de gran pertinencia. Gracias a la fenomenología ha sido posible determinar una modalidad de la invisibilidad que se da como significación invisible, tal como lo requiere el análisis del grafismo amerindio. Para esto, la fenomenología nos ha impuesto una doble reducción del fenómeno estético. Primero, la pobreza representacional de las obras amazónicas no resulta de una falta de sentimiento estético, sino, al contrario, de la misma necesidad de escasez de representación para que la mirada pueda atravesarla hasta lo invisible que significa.

En régimen fenomenológico, menos es más (Marion 2005). Para que lo representado no absorba la totalidad de la mirada, limitando su percepción a la de fenómenos *objetales*, la representación debe ser mínima para que la ausencia que significa lo invisible pueda manifestarse. Boas habría malinterpretado la pobreza del arte formal Kwakiult al no reservar una significación especial. Segundo, esta nueva modalidad de la invisibilidad supone también una reducción del Sujeto. El Sujeto trascendental solía construir o constituir los fenómenos desde la primacía de la certeza de su existencia, pero para alcanzar lo *invisto*, el Sujeto debe abandonarse al fenómeno, aceptar su carácter secundario y adonado. Tal como en toda anamorfosis, el recibir lo que da a ver la invisibilidad supone una inversión entre los polos de la fenomenalidad. No es un Sujeto que constituye el fenómeno, sino uno que, abandonando su mirada a la pobreza de la representación, logra alcanzar la significación invisible de esta. Así, tanto la fenomenología como los estudios amazónicos nos imponen seguir pensando después del fin de la metafísica y seguir planteando el problema del Sujeto después del anuncio de su muerte.

## Referencias

1. Barcelos Neto, Aristóteles. 2008. *Apapaatai. Rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp.
2. Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
3. Benoist, Jocelyn. 2001. *L'idée de phénoménologie*. París: Beauchesne.
4. Boas, Franz. 1955. *Primitive Art*. Nueva York: Dover.

5. Boulnois, Olivier. 1999. *Être et représentation: Une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot*. París: Presses Universitaires de France.
6. Brabec de Mori, Berndt y Laida Mori de Brabec. 2009. "La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los shipibo-konibo y sus relaciones con cosmovisión y música". *Indiana* 26: 105-134.
7. Burkert, Walter. 1992. *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, traducido por Margaret E. Pinder. Cambridge: Harvard University Press.
8. Clastres, Pierre. 2004. *Arqueología da violência*. São Paulo: Cosac Naify.
9. Courtine, Jean-François. 2005. *Inventio analogiae. Métaphysique et ontothéologie*. París: Vrin.
10. Derrida, Jacques. 1967. *La voix et le phénomène*. París: Presses Universitaires de France.
11. Descola, Philippe. 2012. *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
12. Firth, Raymond. 1992. "Art and Anthropology". En *Anthropology, Art, and Aesthetics* editado por Jeremy Coote y Anthony Shelton, 15-39. Oxford: Clarendon Press.
13. Gebhart-Sayer, Angelika. 1985. "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context". *Journal of Latin American Lore* 11 (2): 143-175.
14. Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
15. González, Paola. 2016. "La tradición de arte chamánico Shipibo-Conibo (Amazonía Peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21: 27-47.
16. Husserl, Edmund. 1986. *Meditaciones cartesianas*. México: Fondo de Cultura Económica.
17. Illius, Bruno. 1991-1992. "La 'Gran Boa'. Arte y cosmología de los Shipibo-Conibo". *Schweizer Amerikanisten-Gesellschaft* 55-56: 23-35.
18. Ingold, Tim. 2000. *The Perception of Environment*. Londres: Routledge.
19. Ingold, Tim. 2015. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa.
20. Kohn, Eduardo. 2013. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press.
21. Kopenawa, Davi y Albert Bruce. 2004. *Yanomami, o Espírito da Floresta*. Río de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ Fondation Cartier.
22. Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Río de Janeiro: Topbooks.
23. Lagrou, Els. 2012. "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción". *Mundo Amazónico* 3: 95-122. Doi: 10.5113/ma.3.32563
24. Langdom, Esther Jean. 2000. "A cultura Siona e a experiência alucinógena". En *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*, editado por Lux Vidal, 67-87. São Paulo: Nobel.
25. Langdom, Esther Jean. 2015. "Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas Siona del Putumayo, Colombia". En *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, editado por Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García, 39-53. Berlín: Gebr. Mann Verlag.

26. Langdom, Esther Jean. 2016. "The Performance of Diversity: Shamanism as a Performative Mode". GIS Gesture, Image and Sound. *Journal of Anthropology* 1 (1): 9-39, disponible en: <http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/116460/114057>
27. Lévi-Strauss, Claude. 1992 [1955]. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
28. Lévinas, Emmanuel. 2002. *Totalidad e infinito, ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
29. Lloyd, Geoffrey. 2014. *Being, Humanity and Understanding*. Oxford: Oxford University Press.
30. Marion, Jean-Luc. 2001. *De surcroît, Études sur les phénomènes saturés*. París: Presses Universitaires de France.
31. Marion, Jean-Luc. 2005. *Le visible et le révélé*. París: Cerf.
32. Marion, Jean-Luc. 2006. *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago Ediciones.
33. Marion, Jean-Luc. 2008. *Siendo dado, ensayo para una fenomenología de la donación*. Madrid: Síntesis.
34. Marion, Jean-Luc. 2012. *Figures de la phénoménologie, Husserl, Heidegger, Levinas, Henry, Derrida*. París: Vrin.
35. Martínez Luna, Sergio. 2012. "La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell". *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 7: 171-195.
36. Mitchell, William John Thomas. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
37. Morphy, Howard, 1994. "The Anthropology of Art". En *Companion Encyclopedia of Anthropology*, editado por Tim Ingold, 648-685. Londres: Routledge.
38. Morphy, Howard y Morgan Perkins. 2006. *The Anthropology of Art: A Reader*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
39. O'Hanlon, Michael. 1995 "Communication and Affect in New Guinea Art". *Journal of the Royal Anthropological Institute* 1 (4): 832-833.
40. Platón. 1986. *Obras completas, Diálogos IV, La República*. Madrid: Gredos.
41. Ramond, Charles. 2002. "Récits et images du rêve. conférence prononcée lors du colloque "le rêve entre science et philosophie", organisé par Christiane Chauviré, Université de Paris 1 Sorbonne, septembre, disponible en: [https://hal.inria.fr/file/index/docid/671824/filename/Recits\\_et\\_Images\\_du\\_Reve.pdf](https://hal.inria.fr/file/index/docid/671824/filename/Recits_et_Images_du_Reve.pdf)
42. Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1978. *Beyond the Milky Way. Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Ángeles: UCLA Latin American Center Publications University of California.
43. Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1985. "Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena". En *Estudios en Arte Rupestre*, 291-307. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
44. Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1986. *Desana. Simbolismo de los indios tukano del Vaupés*. Bogotá: Procultura.
45. Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1997. *Chamanes de la selva pluvial*. Bogotá: Themis Books.
46. Severi, Carlo. 2007. *Le principe de la Chimère. Une Anthropology de la Mémoire*. París: Editorial Rue d'Ulm, Musée du Quai Branly.
47. Severi, Carlo. 2011. "A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss". *Sociologia e Antropologia* 1 (2): 53-75.

48. Severi, Carlo. 2014. "Trasmutating Beings. A Proposal for an Anthropology of Thought". *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (2): 41-71.
49. Taylor, Anne Christine. 2010. "Voir comme un autre: figurations amazoniennes de l'âme et des corps". En *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, editado por Philippe Descola, 41-50. París: Musée du Quai Branly.
50. Townsley, Graham. 1993. "Song Paths: The Ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge". *L'Homme* 33 (126-128): 449-468.
51. Vinolo, Stéphane. 2012. *Dieu n'a que faire de l'être. Introduction à l'œuvre de Jean-Luc Marion*. París: Germina.
52. Vinolo, Stéphane. 2013. *Jean-Luc Marion: escribir la ausencia. El "giro teológico" como porvenir de la filosofía*. En *El giro teológico. Nuevos caminos de la filosofía*, editado por Carlos Arboleda Mora y Carlos Enrique Restrepo, 98-120. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
53. Vivas, Selnich, 2012. "Kirigaiari: los géneros poéticos de la cultura minika". *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología* 15: 223-244.
54. Vivas, Selnich. 2013. "Ñuera uaido: la palabra dulce o el arte verbal minika". *Devenires* 14 (28): 89-120.
55. Vivas, Selnich, coord. 2016. *Jagágiai. Hilo y aliento de los ancestros*. Medellín: Gelcil.
56. Viveiros de Castro, Eduardo. 1992. *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Chicago: University of Chicago Press.
57. Viveiros de Castro, Eduardo. 1998. "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4 (3): 469-488.
58. Viveiros de Castro, Eduardo. 2007. "The Crystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits". *Inner Asia* 9 (2): 13-33. Doi: 10.1163/146481707793646575
59. Wheeler, Álvaro. 1987. *Gantëya Bain. El Pueblo Siona del río Putumayo Colombia*, tomo II. Bogotá: Editorial Townsend Lomalinda.