

*De la naturaleza a la abstracción en el pinink
amazónico y su aplicación en el diseño*

From nature to abstraction in the Amazonian pinink and
its application in Design

Fabiola Virginia Rodas López
Universidad de Cuenca, Ecuador

Resumen: La búsqueda del arte e iconografía en nacionalidades y pueblos del Ecuador permitirá conocer sus expresiones culturales, pues en el país los estudios realizados sobre estos pueblos son de orden antropológico, sociológico, medicinal y mitológico, dejando de lado el quehacer artístico. Es posible la aplicación de una gráfica que se genere a partir de las abstracciones geométricas realizadas por los pueblos amazónicos para decorar sus objetos cerámicos, cuyas formas son extraídas de la naturaleza y plasmadas en sus producciones. La riqueza natural que rodea a los habitantes de la Amazonía comprende una diversidad de interpretaciones bidimensionales de las pieles de los animales, su morfología y cromática, dejando en evidencia la posibilidad de partir de diseños orgánicos para usarlos como motivos gestores.

Palabras clave: culturas amazónicas; *pinink* amazónico; mitología shuar; arte cerámico amazónico; abstracción geométrica.

Abstract: The search for art and iconography in nationalities and towns of Ecuador will reveal its cultural expressions, since in the country the studies conducted on these peoples have been anthropological, sociological, medicinal and mythological, leaving aside the artistic work. It is possible the application of a graphic generated from the geometric abstractions made by the Amazonian peoples to decorate their ceramic objects, whose forms are extracted from nature and captured in their various productions. The natural wealth that surrounds the inhabitants of the Amazon comprises a diversity of two-dimensional interpretations of animal skins, their morphology and chromatic, leaving in evidence the possibility of starting from organic designs to use them as managing motifs.

Keywords: Amazonian cultures; Amazonian *pinink*; Shuar mythology; Amazon ceramic art; geometric abstraction.

INTRODUCCIÓN

Ecuador es un país pluricultural y multiétnico que conserva un gran legado procedente de culturas ancestrales que cohabitan en nuestro territorio en el siglo XXI. Estos pueblos y nacionalidades guardan celosamente su conocimiento sobre plantas medicinales, mitos, ritos, idiomas, tradiciones, entre otros elementos de su cultura.

Dentro del vasto mundo pluricultural del que somos parte es preciso conocer la historia de nuestro arte, de nuestras manifestaciones plásticas. Aproximarnos a la cosmovisión que tienen los diferentes grupos étnicos del Ecuador, nos abrirá puertas hacia el desarrollo de formas propias con las cuales podremos identificarnos y revalorizar nuestro acervo cultural para aplicarlo y transmitirlo en productos de diseño que retorne a nuestras generaciones actuales.

Nuestra identidad como nación ecuatoriana solo será genuinamente forjada cuando consideremos que la historia de nuestros pueblos y nacionalidades son parte de nuestra historia, que su arte es nuestro arte, que sus lenguas son nuestras lenguas, que sus ritos son nuestros ritos, que sus atropellos son nuestros atropellos, que la lucha por su hábitat es nuestra lucha también. Solo entonces dejaremos de ser ese tipo de sociedad mimetizada.

La selva amazónica es, sin dudas, un mundo cromático, sonoro y de variada morfología que abre las puertas a la creatividad y a la producción artística. Es por esto que sus habitantes representan la diversa flora y fauna en sus elementos cotidianos como el *pinink*, que es un plato para servir los alimentos. Es precisamente el enfoque de este estudio indagar sobre el proceso de creación del *pinink* amazónico desde su fuente de contemplación natural hasta su geometrización y sus posibles aplicaciones en el diseño.

Adicionalmente, es necesario comprender los mitos y deidades que acompañan a la fabricación del *pinink* y otros objetos cerámicos elaborados por las etnias amazónicas, pues están directamente relacionados con la obtención de la materia prima y de la guía que requieren para confeccionarlos. A continuación se presentan algunos mitos que acompañan a la obtención de la arcilla y de la deidad que enseña a las mujeres a trabajarla.

DESARROLLO

Mitos y deidades relacionados con el uso de la arcilla

1) *El mito de Auju*

Se pueden encontrar varios mitos sobre el origen de la arcilla, aquí se expone el siguiente:

El mito nos cuenta que *Auju* (una mujer shuar) (Descola, 1996: 270) queriendo seguir a su marido *Nantun* (Luna) al cielo, trepó detrás de él en el bejuco que antiguamente unía la tierra a la bóveda celeste. *Nantun* cortó la liana y *Auju* cayó por tierra donde, de sobrecogimiento, se puso a defecar aquí y allá en desorden; cada uno de sus excrementos se transformó en un yacimiento de arcilla blanca *nuwe*.

Nantun se convirtió en la Luna que nosotros vemos hoy, y su perturbada y sola esposa se convirtió en el Cu-sumbe Común¹ (ver en «Los Pájaros del Ecuador» por Ridgely y Greenfield), el cual tiene un melancólico grito, especialmente en las noches de la luna llena, cuando ella se lamenta por la partida de su esposo. Cuando canta, *aújuuuu, tintiu tintiu*, está parada sobre buena arcilla. Cuando, en cambio, canta *aújujuju... su su su* (Juncosa, 2000: 131) está parada sobre arcilla mala.

2) *Nunkui muestra la buena arcilla* (Rueda, 1987: 88-90)

(Informante: Juana Yampaniak)

Había una mujer a la que no querían enseñarle el arte de hacer las ollas. Y sufría la pobre al no tener en qué cocinar, cuando su marido le traía piezas cazadas.

Un día el marido le dijo:

—Mira, cuando se vayan las otras mujeres a traer la arcilla te vas tú también.

Así fue como la mujer llegó hasta el lugar donde había arcilla. Las mujeres entre charlas tumultuosas sacaban la arcilla. La mujer permaneció escondida hasta que regresaron las otras. Entonces, al ir a coger la arcilla, encontró a *Nunkui*² que estaba sucia.

¹ Ave nocturna: *Nyctibius grandis*

² Madre tierra y mujer ejemplar, deidad de las huertas, los cultivos, del hogar y la cerámica. Portadora de los conocimientos del mundo femenino.

Nunkui preguntó:

—¿Por qué andas así?

—Se ríen de mí, y me mezquinan la arcilla —dijo.

Nunkui le entregó un *pinink* (plato para servir la comida), *muits* (vasija grande para guardar la comida), *ichinkian* (olla para cocinar) y otro más. Y así regresó a la casa.

En el mismo día, cuando el marido regresó de cacería, la mujer ya tenía la chicha en un recipiente de barro bien hecho, el que ofreció al marido.

—¿Y esto de dónde es? —dijo el marido.

—Toma en silencio —contestó la mujer.

Ella hacía rápidamente («a montón»), pues, *Nunkui* le sopló la mano para darle habilidad. *Nunkui* maldijo a las otras mujeres para que no pudieran hacer. Por eso ellas rogaban a la mujer que las hiciera.

Y las demás mujeres que le mezquinaban la arcilla y le molestaban vinieron a rogarle para que le enseñara. Más ella, en desquite, no les enseñó.

Ella contestó:

—No, yo también solía sufrir.

3) Nuwe: *La arcilla*

Nunkui había establecido antiguamente que las vasijas de arcilla se hicieran solas, sin necesidad que las mujeres las construyeran. Pero unas mujeres presumidas pensaron que podían hacer ollas mejores que las que proporcionaba *Nunkui* y, para ganarse el corazón de los hombres, recogieron arcilla de máxima calidad y se construyeron sus propias vasijas.

Entonces *Nunkui* las maldijo diciendo: Desde ahora cada mujer tendrá que fabricar sus propias vasijas, sufriendo en la búsqueda de la buena arcilla, en la demorada elaboración y en la cocción. Por no conocer la buena arcilla, muchas vasijas se rajarán en el proceso de fabricación y las demás serán muy frágiles, rompiéndose el menor impacto. Como nadie sabía de alfarería, las mujeres se redujeron a cocinar en viejos tejos, que aún les quedaban de las ollas de *Nunkui*. A pesar de que esas mujeres engreídas hacían vasijas de pésima calidad, las demás mujeres tenían que rogar que les prestaran siquiera una olla para cocinar.

En aquellos tiempos un joven cazador contrajo matrimonio con una mujer muy hermosa que quería mucho. Esta sabía cocinar muy bien y hacer una rica cerveza de yuca, pero no podía hacerla por falta de recipientes. Su marido le traía de la caza las mejores presas y ella se moría de vergüenza por no poderse las preparar.

La joven rogaba a las mujeres engréidas que le enseñaran cómo construir las vasijas, pero estas se burlaban de ella y la humillaban, diciendo: ¡Yo tendría vergüenza de ofrecer la comida a un valiente en un mísero tejo! ¡Si se hubiese casado con nosotras, le serviríamos en primorosas vasijas! y le ocultaban hasta la arcilla, para que no se le ocurriera imitar sus vasijas.

A pesar de ser más hábiles que las demás mujeres, se morían de envidia, porque los hombres amaban a las demás que eran sencillas y trabajadoras. Querían hacer quedar mal a la mujer, para que el esposo comenzara a preferirlas. Pero cuando el esposo encontraba a su esposa que lloraba por su impotencia, aumentaba más su aversión contra esas mujeres egoístas, que no querían participar su saber a las demás. Un día las engréidas salieron con sus canastos para traer arcilla de la mina.

Pasaron delante de la joven esposa, burlándose de ella, diciendo que iban a buscar cangrejos para su esposo. Ella adivinó que estaban engañándola y, fingiendo salir para la puerta, las siguió ocultamente hasta la mina. Ellas no se dieron cuenta de nada, porque iban bromeando y soltando largas carcajadas. Se pusieron a jugar embarrándose con la misma arcilla, tirándola por doquier. Entonces la esposa las dejó, regresándose a la casa.

Dejó preparada la comida para su esposo y, cuando las mujeres regresaron, corrió a la mina. Ya estaba llegando, cuando escuchó que alguien hablaba. Se ocultó detrás de un árbol para observar. En la mina estaba la misma *Nunkui*, muy enojada, lanzando improperios contra las mujeres que no habían respetado la arcilla.

Recogía la arcilla desperdiciada entre la basura, la limpiaba y la colocaba sobre unas hojas que había tendido en el suelo, diciendo: Esta era la mejor arcilla, la que servía para la formación de los genitales femeninos y ellas la profanaron.

¡Malditas sean! ¡Que queden estériles e incapaces de hacer lo poco que saben! ¡Esas ignorantes se llevaron la arcilla peor y se creen entendidas!

Entonces la joven esposa corrió hacia ella, suplicando que le tuviera compasión y le diera algo de arcilla y le enseñara cómo trabajarla. Luego contó sus angustias por no poder servir a su esposo y no poder aprender la alfarería. *Nunkui*, conmovida, entró en su casa *jea* que tenía debajo de la mina y sacó unas hermosas vasijas de barro, bien cocidas y muy resistentes. Se las entregó diciendo: Llévalas a tu casa y que te sirvan de modelo.

Esta es la olla para cocinar llamada *ichinkian*. Esta otra de boca más estrecha es la *muits*, para que fermente el masato de yuca y esta es la olla *ajáta*, para que dejes las hojas de yuca *namaj* bajo vinagre. Puedes servir la comida a tu esposo en este plato, llamando *pinink* y servir la cerveza en la taza *umámuk*. Para que tome la guayusa, para purificarse el estómago al amanecer, entrega a tu esposo esta taza con pomo, llamada *yukunt* y para que coloque el tabaco ritual, dale este vaso, llamado *nátip*.

Luego le entregó la arcilla que había colocado sobre las hojas, explicándole que no la colocara en la pared de la casa para que se oree, sino sobre una tablilla. Le decía que rogara al esposo que le hiciera bastantes tablillas *tatank*, una para cada vasija, para que sirviera de base para comenzar la construcción y facilitaran el traslado de las vasijas tiernas recién terminadas.

Le enseñó cómo construir la vasija por medio de espiras de arcilla, como alisarlas con una cáscara llamada *kuíship*, cómo cocinarlas cubriéndolas con la leña entre dos gruesos troncos, cómo untarlas con piedras rojas (pura), blancas (*kitiún*) y como encharolarlas con brea *yukáip*, *chipia* y con cera de *kantse*. Por fin le enseñó los *anent* o plegarias que debía cantar para que cada acción diera el resultado deseado y le sopló en las manos su mismo poder, despidiéndola.

Las mujeres envidiosas cuando la vieron llegar con tan hermosas vasijas, la acusaron de ladrona. Pero su envidia se hizo incontenible cuando se dieron cuenta que se había transformado en la mejor alfarera del mundo. Ellas se hicieron estériles y siempre más incapaces, despreciadas por todos.

Viendo que todas las mujeres iban a aprender la alfarería donde la mujer elegida por *Nunkui*, ellas se sentían siempre más avergonzadas.

Aprendieron así que no hay que guardar para sí lo que se sabe, sino que debemos pasar con generosidad nuestros conocimientos a los que no saben; poniéndolo todo en común para el adelanto de todos. La mujer elegida cumplió con su deber de transmitir a los demás lo que había aprendido de *Nunkui*. Sus técnicas y sus plegarias *anent* fueron transmitidas entre los shuar de generación en generación, por medio de los ritos de iniciación de las jóvenes, en la celebración del *Nua-tsáank*. (sic), (Pellizzaro, 1996: 18-20).

De acuerdo a los mitos expuestos, el buen material o la buena arcilla para fabricar los objetos cerámicos debe ser obtenido por las mujeres y además deben contar con la ayuda de una deidad para que les dote de la habilidad y experticia requerida.



Fig. 1. Mujer shuar de la Comunidad de Guadalupe, fabricando objetos cerámicos de uso cotidiano.

Adicionalmente, en la fabricación de estos elementos es necesario cantar los *anents* (plegarias) para que todo el proceso de producción sea un éxito.

Hay una conexión interesante entre la mujer, que tiene la tarea exclusiva de hacer las vasijas, la tierra y la arcilla con las cuales se hacen. La vasija de barro, de acuerdo a la idea de los indígenas, «es una mujer». Respecto a las creencias de por qué solamente las mujeres trabajan la arcilla, Karsten (2000) sostiene: «El barro es obtenido de la tierra y la tierra es una mujer; por eso las mujeres tienen que hacer las vasijas de barro».

Durante las indagaciones realizadas sobre la generación de las formas abstractas basadas en la flora y fauna, se evidenciaron dos posibilidades; la primera, sostiene que estas abstracciones se transmiten de generación en generación, gracias a las enseñanzas de las abuelas a sus nietas elegidas por manifestar el don para trabajar la cerámica. Estas mujeres son quienes repiten estas formas geométricas que han extraído de la contemplación de la naturaleza. La segunda versión indica que estas formas son vistas durante la ceremonia de ingesta de alguna planta sagrada que les permite observar a diferentes animales, fenómenos naturales y plantas en sus visiones y, una vez culminado el efecto, pueden recordar las formas y dibujarlas.

Para elaborar los objetos cerámicos se usa un tipo de barro especial que se encuentra solamente en ciertos lugares del río, encontrándose tres clases de barro:

1. *Tsari*: arcilla arenosa de color negro.
2. *Mukusa Nuwe*: barro de color gris.
3. *Kapantin Nuwe*: barro de color amarillento.

Uno de los objetos cerámicos elaborados por los pueblos amazónicos son los llamados *pinink*, que los usan como platos. Pero hay una variedad de objetos cerámicos que realizan las mujeres con especial cuidado, como los pequeños vasos de barro en los que se guarda la bebida para las fiestas que solamente toman el *uwishin* (sabio y curandero).

Los utensilios de cocina son de dos tipos: la olla ordinaria de cocina (*ichinkian*) y los vasos pequeños llamado *yukúnda* en los que los hombres preparan zumo de tabaco que es la substancia esencial para la ceremonia del tabaco.

El exterior de los *muits* y *pinink* se pintan de color rojo usando el achiote (*bixa orellana*); el interior, a su vez, lo cubren con un especial y hermoso barniz amarillo rojizo llamado *yukáipi*. El barniz se obtiene de un árbol en la selva, al que dividen y sacan el jugo obteniendo una materia viscosa y blanca que se hierve en una pequeña olla de barro junto con las semillas de achiote, que hace rojo o amarillo rojizo al barniz.

Las ollas negras de cocina se pintan interiormente con un pulimento negro llamado *sekáta* que es una cera negra producida por abejas que hacen su panal en agujeros en la tierra. Cuando esta cera se calienta al fuego se derrite y forma un barniz lustroso.

Iconografía representada en el *pinink* amazónico

La iconografía representada en el *pinink* amazónico es diversa y está conectada a la flora, fauna y fenómenos naturales, pues las figuras geométricas que se plasman en estos objetos cerámicos representan serpientes, jaguares y otros animales feroces, plantas, rayos, ríos, etc. Según Bozal (1987, 36): «la representación se lleva a cabo mediante la producción de un ícono gráfico o plástico» y es de esta manera cómo se reduce a la expresión abstracta un elemento de la naturaleza.

En relación con la iconografía usada por los pueblos y nacionalidades amazónicas en sus objetos; generalmente se aprecian figuras geométricas, libres de figurativismos, tal como lo sostiene Escobar (1998):

El arte indígena evade el figurativismo ya que los objetos ejecutados tienen una estrecha relación con lo social y con lo religioso, los mismos que son irrepresentables por lo que se genera un arte principalmente abstracto. [...] Estas formas estéticas reflejan su propia verdad, aunque posean funciones y usos de carácter social y carezcan de unicidad, lo cual es desvalorizado por el arte occidental, pero han sido estas características fundamentales para la conformación de todo un conjunto de paradigmas de valores universales.

El arte se manifiesta en la cultura indígena en los objetos de uso cotidiano como la cerámica y la cestería y en los que se los utiliza para la ejecución de rituales y ceremonias, entre los que constan por ejemplo los trajes y adornos corporales embellecidos con plumas, semillas, mullos, pieles, piezas y textilera, etc.

[114]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

El diseño facial y corporal y los infaltables cantos y danzas fundamentan todo la ceremonia; además se recalca la utilización de piezas cerámicas y de madera que forman parte del convite al que son congregados estos grupos étnicos; además, si se le otorga el carácter estético al ritual y a la ceremonia, podrían estos relacionarse fácilmente a lo que hoy en día en el arte se consideran nuevas tendencias como el *happening*, instalaciones, *body art*, *eat art*, etc., algo que en el arte popular ya existía desde hace mucho tiempo.

Efectivamente, como lo indica Escobar, en la producción amazónica se utilizan diferentes materiales para fabricar objetos cotidianos y rituales con la materia prima que la naturaleza les otorga, por lo que muchas veces son objetos efímeros o perecibles que se biodegradan con facilidad en su entorno y por ende se desvanece la manufactura de estas culturas.

Sin embargo, la vida de diversas culturas se ha plasmado en las piezas cerámicas y, de hecho, esto ha permitido reconocerlas y ubicarlas en los periodos históricos. La abstracción zoomorfa y antropomorfa ha permitido identificarlas, ubicarlas y datarlas; aquí radica la importancia del empleo de la cerámica como manifiesto tangible de una cultura.

En las expresiones amazónicas la decoración de los objetos es plasmada con la utilización de líneas rectas y en zigzag principalmente, lo que permite caracterizar sus piezas, como lo afirma Karsten (1989) en el caso de las creaciones Shuar, pues, asevera que «tienen un sentido estético natural, sus vasijas de barro atraen la atención por la armonía casi clásica de las líneas y de igual manera la forma con que combinan los colores en sus adornos de plumas, etc., revela un sentido natural del color» (555-560). La nacionalidad Shuar utiliza el cabello humano para realizar pinceles y trazar líneas paralelas en la decoración con la iconografía que corresponde a cada integrante de la comunidad, de acuerdo al espíritu que posee.

Según Karsten, en su libro *The Civilization of the South American Indians*, cuando en las pinturas indígenas hay líneas grabadas, triángulos, cuadrados, círculos, etc., en sus pertenencias, no significa que han salido desde la idea abstracta de tal «geométrica» figura. Todos, o al menos la mayoría de estas cifras son derivados de algunos prototipos concretos, tomados del mundo de la

experiencia de los indios. En muchos casos en estos prototipos, de los cuales el indio parece ser consciente, están las representaciones de las partes del cuerpo humano o los cuerpos de los animales, y de allí realiza la simplificación y modificación para hacer el patrón original casi irreconocible.

El nivel en que el arte de los indígenas está influenciado por las ideas religiosas o mágicas, la idea que los espíritus pueden ser controlados al imitarlos en su apariencia exterior, es también visible en los diseños ornamentales aplicados al cuerpo y a ciertos objetos, como por ejemplo en su cerámica. Todos estos diseños son tomados del mundo animal, y es interesante anotar que invariablemente representan animales peligrosos, o animales en los cuales se piensa que aparecen los espíritus del mal.

Los indígenas pintan los ojos del guacamayo (*arara hyacinthinus*), que conocen por el nombre de *yusa* y que es uno de los principales pájaros-demonios. Los indígenas pintan los ojos del pájaro separadamente, y los pequeños círculos son precisamente idénticos a los ojos del guacamayo. La mente indígena pone especial atención en ellos, porque en los ojos está concentrado el poder del pájaro diabólico. Por lo tanto, los ojos funcionan como adornos mágicos independientes en el arte de los indígenas.

El patrón en círculos, sin embargo, ocurre en dos formas y tiene dos significados: no solo representa el ojo del guacamayo, sino también las manchas redondas en la piel de la anaconda. Frecuentemente el diseño tiene dos círculos concéntricos con un punto negro en la mitad. Los ojos del guacamayo de hecho están rodeados por anillos concéntricos; pero el diseño puede representar también las manchas de la anaconda. Cómo son estas manchas en realidad, y cuán fiel las representan los indígenas en su arte, resulta claro al comparar la piel de anaconda con los diseños grabados por los indígenas. Las manchas de la anaconda también la pintan en la cara y en los escudos ornamentales.

La serpiente gigante, especialmente la boa de agua o anaconda (*eunectes marinus*), es uno de los animales más frecuentemente representados en el arte ornamental de los Shuar y es natural el relacionar este hecho con el otro de que es uno de los demonios más temidos que conocen los indígenas.

Otra culebra-demonio, casi tan frecuentemente representada en los platos de arcilla, es la *lachesis*, una de las culebras más comunes y más venenosas en Sudamérica.

[116]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

Que los indígenas representen a los animales-demonios más temidos en su arte ornamental aplicando sus figuras inclusive a vasijas de comida y bebida es un hecho significativo que sugiere que ciertas ideas misteriosas están relacionadas tanto con las vasijas como con los ornamentos.

En general, puede decirse que el *panki* (anaconda) es un «símbolo» especial del guerrero shuar. Los elementos geométricos con los que se pintan la cara expresan serpientes. Tiene el poder de inmovilizar a sus enemigos entre sus brazos fuertes como lo hace la anaconda.

Las pinturas faciales en los hombres significan el poder recibido de *Arútam*³ en las chorreras de los ríos. Así, por ejemplo, si se pinta como *tsere* (mono), es porque recibió de *Arútam* el poder de estrangular a sus enemigos como hace *tsere* con sus presas; al pintarse como *yamunk* (serpiente equis) traspasará con su lanza al enemigo que está en acecho, sin ser visto, como una equis; cuando se pintan como *shiashia* (tigre) es porque tienen el poder de desgarrar a la víctima como un tigre. Las pinturas que agrandan desmesuradamente la boca son pinturas de guerra, que dan al atacante un aspecto terrorífico porque asemejan su boca a la boca ensangrentada de un tigre.

No solo entre los pueblos donde los gestos y las estructuras geométricas evocan respuestas inconscientes más profundas por correspondencia están escondidas imágenes y simbolismos, analogías y asociaciones. El arte visual opera hasta cierto punto a través del simbolismo y expresa ciertos significados a las personas familiarizadas con los símbolos. Al respecto Beals *et al.* (1972) sostienen: «La representación se realiza en base de los datos que la percepción y la memoria nos ofrecen, y sabemos que, por lo que respecta a la primera, el proceso de la experiencia sensorial está propagando en cada momento un conocimiento anterior» (: 593).

Pero esta representación en la decoración de la cerámica es llevada a cabo con propósitos estéticos, encierra valores simbólicos que constituyen una manifestación de la tradición cultural que procura satisfacer al fabricante dentro de los límites de las convenciones del grupo y que deparar placer al observador o usuario.

³ Es el Dios de los dioses, habita en las cascadas y entrega el espíritu a los shuar.

La realidad se muestra ante nosotros a través de signos, que son la parte externa y observable, pertenecientes al mundo físico. El símbolo es una construcción cultural que hace posible, a su vez, la construcción de los sentidos de la existencia de los individuos y las sociedades. A partir de la profusión visionaria y de las valiosas experiencias emocionales impulsadas por la ayahuasca en cada sujeto, cabe afirmar que no se trata de fantasía vacua sino que existen unas constantes simbólicas personales y universales. (Fericgla, 2000: 27-42)

Como se mencionó anteriormente, existe la posibilidad de que la decoración que las mujeres realizan en los elementos cerámicos puedan ser un producto de las visiones que tienen con el consumo de la ayahuasca u otra planta sagrada, y posteriormente dibujen sus visiones.

El termino ayahuasca proviene del *kichwa*: *aya*, «cuerpo muerto» o simplemente «muerto», y *huasca* que significa «cordel gordo» y «soga». Según el Diccionario de Lengua Kichwa del P. Diego Gonçalvez, publicado en 1952 por el Instituto de Historia de Lima (Perú), *Aya Huasca*, viene a significar «la sogá (liana) que permite ir al lugar de los muertos».

Pero sea con la contemplación de la naturaleza o por las visiones con *ayahuasca*, los iconos encontrados en la decoración de los objetos representan animales como: serpientes, jaguar, tigrillo, rana, papagayo, mariposa, grillo, gusano y muchos representantes más de la fauna amazónica.



Fig. 2 *Pinink* con decoración de las fauces de un jaguar, según interpretación de la Mst. Mariana Awak, informante de la nacionalidad shuar.

Debido a la gran diversidad de especies de serpientes se distinguen varios iconos para la anaconda, serpiente equis, coral, boa constrictor, boa arcoíris, entre otras.

Pigmentos utilizados

A través de un mito shuar se da a conocer el origen de las plantas Achiote y Genipa Americana, de las cuales se extraen los pigmentos para la pintura corporal y el teñido de sus textiles:

Ipiak se sentó en el suelo pensativo. Luego rompió el silencio diciendo: Yo me transformo ahora mismo en una planta de achiote, para que vengan los hombres a buscarme para pintar sus vestidos y sus cuerpos, cuando quieran atraer a los espíritus que buscan. Entonces Sua agregó: Yo me transformo ahora mismo en una planta de Genipa Americana, para que vengan los hombres a cosecharme, para pintar sus vestidos y sus cuerpos, cuando quieran alejar de ellos a los malos espíritus.

Del fruto de la genipa los shuar obtienen la tintura negra (*sua*), con la cual se pintan el cuerpo y la cara para la guerra y para ciertas ocasiones ceremoniales, a esta se le atribuye un poder mágico. Los shuar dicen que se pintan de negro para la guerra, «para parecerse al *iwanchi*» (espíritu demoníaco que habita en la planta de la chonta, una madera tan dura como el hierro, según aseguran los shuar). La genipa es, por lo tanto, una pintura «diabólica».

La pintura mágica más popular de los indígenas se prepara con las semillas rojas del arbusto *bixa orellana* (achiote), que es uno de los árboles sagrados de los shuar. Con esta tintura roja (llamada *ipyáku*) se pintan la cara con muchos fines, por ejemplo, como protección contra las enfermedades y hechicería o en general para adquirir fuerza y poder de resistencia o para ganar el amor de una mujer. Las magníficas propiedades de la pintura se deben al espíritu que anima el árbol, según aseveran los shuar.

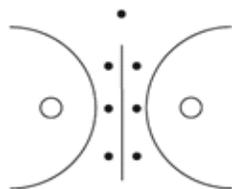
En ciertas festividades, el *wea* (maestro de la celebración) viste al victimario con un traje festivo, rompe su ayuno y, por último, le corta el cabello y le pinta el cuerpo de negro con genipa; divide su cabello en tres colas, una grande atrás a la que corta parcialmente y otras pequeñas en las sienes que desaparecen completamente y cuyo cabello es utilizado para realizar cinturones que son usados

por los hombres. El triunfador finalmente se pinta la cara con el achiote rojo, con la asistencia del jefe.

El mito que explica el uso de los colores en las ceremonias shuar y en la cerámica de los pueblos amazónicos no dista mucho la cromática, pues, en las decoraciones se utilizan el rojo, negro y blanco.

Aplicaciones y reinterpretaciones usando la operatoria de Diseño

Al reinterpretar la vasta iconografía generada por los habitantes amazónicos se obtienen motivos gestores que derivan en innumerables propuestas y aplicaciones gráficas. Para poner un ejemplo se incluye la abstracción geométrica de la piel del tigrillo o *yantana*. Una vez obtenido el motivo gestor, se procede a realizar ejercicios gráficos con la operatoria de diseño para obtener nuevas propuestas que pueden tener diversas aplicaciones, como estampados en el área textil, papel tapiz, transferencia en elementos decorativos, etc.



Yantana, Tigrillo (*Leopardus Pardalis*)

Fig. 3. Interpretación de las manchas de la piel del tigrillo.

En el ámbito del diseño, de acuerdo a estos ejemplos, las aplicaciones son infinitas y trasladables a diversos objetos tridimensionales o pueden emplearse en elementos bidimensionales.

Sin embargo, el origen iconográfico en las culturas amazónicas se ve desvanecido en la aplicación en los objetos porque no se remite necesariamente al pelaje del tigrillo sino adquiere una característica propia gracias a la concreción morfológica en diferentes materiales, proporciones, funcionalidad y cromática.

La labor del diseño es fundamental para originar nuevas morfologías que nacen del estudio de la geometrización de formas naturales de la amazonia y poseen un carácter propio, pero, a la vez, es aplicable en objetos actuales.



Fig. 4. Obtención de la escala cromática de la piel del tigrillo y operatoria aplicada al motivo gestor para la obtención de propuestas gráficas bidimensionales.

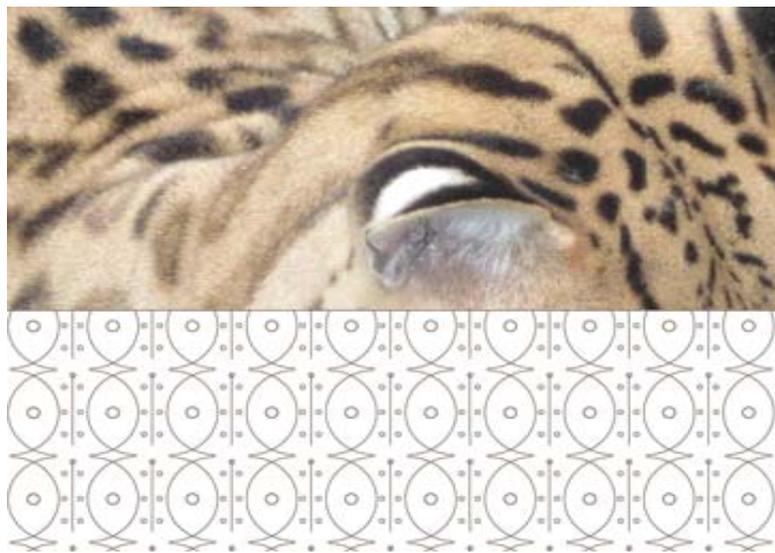


Fig. 5. Fotografía de un tigrillo con acercamiento a su pelaje.



Fig. 6. Propuesta gráfica de aplicación del motivo gestor en la orfebrería.

CONCLUSIONES

Debido a las diferentes opiniones de los entrevistados no se ha podido establecer que los iconos utilizados en la decoración de los *pinink* son producto de la observación de elementos de la naturaleza, o si son parte de abstracciones geométricas conseguidas luego de las visiones ocurridas con la ingesta de las plantas sagradas. Sin embargo, la riqueza iconográfica de los pueblos y nacionalidades amazónicas es extensa, así como la naturaleza que los rodea, por lo que llevarla a la mínima expresión mediante líneas que conllevan mucha sobriedad en sus formas es una labor que requiere investigación.

El diseño debe recuperar la riqueza morfológica que guarda nuestro país, debe ser un instrumento para la representación y generación de propuestas, debe encontrar motivos gestores que contienen además un legado histórico y mítico para reproducirlo en objetos y elementos gráficos actuales.

Observar la naturaleza y las diversas etnias siempre aportará ideas innovadoras con una revalorización de nuestra producción y un reconocimiento propio de que somos poseedores de fuentes inexploradas de inspiración, de un legado de saberes, significados y cosmovisión únicas; por tanto, es indispensable la investigación, pero con un interés mayor por descubrir la proveniencia de los elementos gráficos con el mito y el ritual que estos conllevan y para no desvincularlo de su origen.

BIBLIOGRAFÍA

- BEALS, R. & HOIJER, H. (1972). *Introducción a la Antropología*, Madrid: Aguilar.
- BOZAL, V. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- CARRASCO, A. (2001). *Análisis del diseño de objetos dentro del arte indígena amazónico del Ecuador*. Caso: la actual cultura Shuar. Cuenca, Universidad del Azuay, Tesis de Licenciatura.
- DESCOLA, P. (1996). *La selva culta: simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*, Quito: Ed. Abya-Yala.
- ESCOBAR, A. (1998). *La Invención del Tercer Mundo: Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Barcelona: Editorial Norma.
- FERICGLA, J. M. (2000). *Al trasluz de la ayahuasca*. Antropología cognitiva. Oniromancia y consciencias alternativas. Quito: Ed. Abya-Yala.
- JUNCOSA, J. E. (2000). *Etnografía de la comunicación verbal shuar*, Quito: Ed. Abya-Yala.
- KARSTEN, R. (1926). *The Civilization of the South American Indians. With Special Reference to Magic and Religion*. Argonaut Inc., Publishers Chicago. MCMLXIX. Thomas Nelson Printers Ltd., London and Edinburgh.
- KARSTEN, R. (1989). *La vida y la cultura de los Shuar: Cazadores de cabezas del Amazonas Occidental*. Quito: Abya-Yala.
- KARSTEN, R. (2000). *La vida y la cultura de los Shuar: Cazadores de cabezas del Amazonas Occidental*. 2da. Edición. Quito: Abya-Yala.
- PELLIZARO, S. (1996). *Arútam: Mitología Shuar*. Quito: Abya-Yala.
- RUEDA, M. V. (1987). *Sesenta Mitos Shuar*, Quito: Abya Yala.

Recepción: 17 de junio de 2019

Aprobación: 15 de julio de 2019



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

[123]

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)