

Fragmentación y 'ritos de completud' Reflexiones desde la fiesta ceremonial entre los Yanomami

ALÈS CATHERINE

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS),
École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), París, Francia
Correo electrónico: ales@ehess.fr

Resumen

En este artículo reflexionaremos sobre el rito de la fiesta ceremonial funeraria yanomami. A través del análisis del ritual y sus instrumentos (bailes, pinturas y adornos, juegos, cantos...) mostraremos que los diferentes ritos practicados en una sociedad, sean individuales o colectivos, frecuentemente estudiados de manera independiente, ganan al ser considerados como elementos de un solo conjunto. Se explorará el significado socio-cosmológico e ideológico de las diferentes dimensiones de esta forma de encuentro festivo, y veremos cómo la fragmentación de la unidad social y la completud de sus diferentes partes están representadas en las fiestas. Los ritos festivos reconstruyen así la unidad originaria y demuestran que la continuidad incluye la discontinuidad, elementos que pueden permitir la comparación con otros ejemplos de fiestas y celebraciones.

Palabras claves: fiesta ceremonial funeraria, arte corporal, ritos de totalización, Yanomami, Amazonia.

Fragmentation and 'Rites of Completeness'. Reflections on the Ceremonial Festival Among the Yanomami

Abstract

In this article we will reflect upon the Yanomami funeral ceremony. Through the analysis of the ritual and of its instruments (dances, paintings and adornments, games, songs...), we will show that the different rites practised in a society, whether these rites are individual or collective, are better understood when considered as elements of a single whole, although they are frequently studied separately. We will explore the socio-cosmological and ideological meaning of the various dimensions of this form of festive encounter, in order to show how the fragmentation of social unity and the completeness of its different parts are represented in the ritual. Festive rites there by restore original unity, and demonstrate that continuity includes discontinuity, elements that can enable comparison with other examples of ceremonial festivals and celebrations.

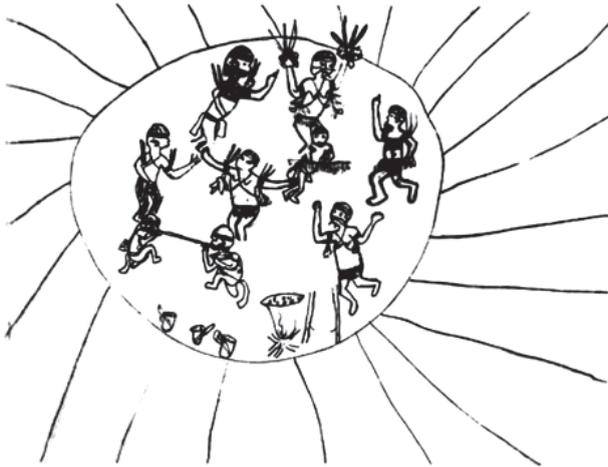
Key words: Yanomami, ceremonial funerary festival, body art, rites of completeness, Yanomami, Amazonia.

Fecha de recepción: 02-02-2016 / Fecha de aceptación: 03/05/2016

I. De los ritos de la fiesta ceremonial

Para dar algunas elementos de los significados de la fiesta yanomami, y siendo que los Yanomami tienen la particularidad en Amazonia de no fabricar ni usar máscaras o instrumentos de música para actuar sus rituales, me apoyaré entonces sobre sus pinturas y aderezos, que sí lucen especialmente en la ocasión de este encuentro intercomunitario que es, para ellos, el más importante de todos.

En las fiestas ceremoniales, llamadas *reafu* o *reabu* según el lugar, los miembros de una comunidad procuran parecer magníficos, y los hombres jóvenes en particular procuran sorprender a sus anfitriones por la originalidad de sus pinturas y de sus adornos y por la extravagancia de sus accesorios. El fin de las pinturas y de la apariencia es suscitar la sorpresa, lo que infaliblemente provocará exclamaciones de alegría, risas y, así, placer y amistad. Es en esta ocasión festiva, que son los grandes encuentros intercomunitarios, que se observa el más grande número de personas pintadas y adornadas *simultáneamente*. Nunca las decoraciones son tan abundantes. La proliferación, la exuberancia y el brillo de los colores ofrecen un espectáculo destinado a provocar el alborozo y el deseo.



*Dibujo 1. La fiesta ceremonial yanomami.
(Tomado de Chiappino y Alès, 1997: 221).*

Las fiestas yanomami –que son fiestas ceremoniales funerarias en las que se honra a uno o varios muertos– presentan una paradoja aparente: la de abrigar ritos de alegría (en los que se canta, se regocija, se divierte y se ríe), y también tener momentos dramáticos (con los lamentos fúnebres, notablemente al momento de la ingestión o de la consumición por fuego de las cenizas de los muertos que constituye el motivo de la organización de la fiesta), antes de continuar con los intercambios de amistad, risas y discursos.

Las fiestas mortuorias y sus ritos convocan entonces dos emociones opuestas: el júbilo y la melancolía. Ambos están siempre presentes: en realidad, se articulan con una oposición entre mayores y menores. De un lado, están los jóvenes –soberbios, pintados de colores luminosos y adornados de sus más bellas decoraciones– que deben divertirse, excitarse y acercarse. Del otro lado, están los adultos de más edad –feos, para algunos afligidos y descuidados; para otros armados y amenazantes, pintados de colores oscuros– en realidad, como los guerreros, que recuerdan el motivo primero de la ceremonia: la muerte de uno de los suyos. Los primeros significan la felicidad, la plenitud, la vitalidad y así el deseo sexual y la reproducción de la vida. Los segundos simbolizan el tormento, la pena y la cólera y así el deseo de venganza y la destrucción de la vida (Alès, 2001a, 2006: 279).

¿Qué significa el papel de los más jóvenes? El júbilo y el frenesí de los jóvenes provocan la excitación sexual y, por allí, suscitan la reproducción bajo todas sus formas: la de las matas del jardín y de la selva, la de los animales y, finalmente, la de los humanos.

Todos los cantos y juegos actuados cuando se prepara la fiesta ceremonial y durante los días de festividad, con sus demostraciones de alegría y risa, están destinadas a crear, mantener y reproducir la proximidad y la amistad, sea esta moral o física, tanto al nivel de la alianza política, como al nivel de la sexualidad y de la alianza matrimonial. Hay muchos juegos colectivos, que no se pueden detallar aquí, que los Yanomami realizan en particular en la ocasión de las fiestas ceremoniales, que sea entre residentes, cuando preparan la fiesta, o entre residentes e invitados cuando esta se desarrolla. Citaremos los cantos *herii*, los bailes (realizados por los invitados a su llegada a la comunidad de acogida; luego al contrario, el mismo baile efectuado en el curso de la fiesta por los anfitriones, como se verá luego); el consumo de la bebida fermentada de frutas y los juegos asociados con este rito de bebida; de numerosos juegos colectivos en forma de batallas lúdicas:

con las brasas de leña ardiente durante la noche, batallas de lodo o de hojas durante el día, batalla de plátanos maduros, entre otras. En particular, la noche, los invitados y los huéspedes juntos pueden cantar cantos *herii* y las mujeres agarran hombres, y viceversa. Este rito, llamado *hakimou* (agarrar), es un rito de seducción, a menudo culminando por una escapada por fuera de la casa. Es uno de los momentos de la fiesta donde parejas se forman, se seducen, no vacilando en usar de encantos para lograr a sus fines¹.

El objetivo de todos los cantos, juegos y bailes durante las ceremonias funerarias es el de proveer el frenesí y la excitación –mejor dicho, la excitación sexual– entre los espíritus de las matas, tanto en los conucos como en la selva, así como la excitación sexual entre los animales. Y no se debe olvidar la excitación sexual entre los humanos. Los jóvenes que se divierten, cantando, bailando y realizando varios juegos, permiten en última instancia la renovación de las generaciones.

La agitación frenética de los juegos, cantos y discursos, debe prorrogarse imperativamente hasta la primera luz del alba. Así recrean la continuidad en la discontinuidad, la luz del día en la noche, la vida eterna, sin muerte: todas estas manifestaciones recrean los tiempos primordiales, cuando la selva era generosa, la cacería abundante, los humanos felices –en aquellos tiempos no había noche y la alternancia día y noche, el día era perpetuo, los humanos eran inmortales, no conocían el sufrimiento, las enfermedades, la brujería y la muerte (Alès, 1990b, 2001a, 2003, 2006: 91, 138-139, 271).

De esta manera, los bailes y los cantos, que se puede pensar a primera vista como ritos autónomos, o todos los juegos, risas, chistes y bromas, que se pueden concebir como prácticas lúdicas, sencillas y frívolas, sólo para divertirse y de valor secundario, son de hecho expresiones de excitación. Hay que destacar aquí que no se trata de una excitación que sería natural e iría de sí, pero de una excitación ordenada, dirigida, y necesaria. En los días que se prepara y que se realiza la fiesta, los mayores les señalan *muy específicamente* a los jóvenes que canten y jueguen. Al hacer eso, les incitan directamente a alborozar y a reír. Es una animación teorizada que es autorizada, favorecida y recomendada por los mayores y que se ejecuta bajo su supervisión (Alès, 2001b). Es que todas las acciones que provocan la alegría son concebidas como benéficas. La meta es de inducir un máximo de “agitación” pues, jugando y divirtiéndose, exhibiéndose alegres, demostrando felicidad y excitación las personas reproducen la imagen del frenesí reproductivo –y

supuesto concomitante— de todos los seres del universo. Como lo hemos visto, favorecen la de las matas cultivadas y salvajes, la de las abejas, la de los demás animales, y también la de los humanos: la excitación festiva constituye una precondition simbólica para la fertilidad general del cosmos (ver Alès, 2001a, 2006: 259-60).

No obstante, en el transcurso de la fiesta, la alegría y el entrenamiento de la gente joven contrastan con la actitud de las personas de edad, las cuales, por su parte, aseguran la manifestación de la aflicción y de la ira por el muerto o los muertos para los cuales se organizó la fiesta.

Los jóvenes, pintados y adornados de colores luminosos, irradian belleza. Al revés, los mayores tienen pinturas oscuras y amenazantes, o, están sin adornos y entristecidos: la intensidad de los lloros también recrea la continuidad en la discontinuidad, pero esta vez reproduce la obscuridad de la noche durante el día, la muerte eterna, sin vida. Ella recuerda el episodio mítico de la aparición de la discontinuidad en los tiempos primordiales, cuando día y vida eran eternos. Ella significa la intensidad de la obscuridad que corresponde al origen de la noche, cuando los humanos empezaron a sufrir, a matarse, y a conocer así la existencia de la muerte, y de los muertos. Ahora bien, el mito del origen de la noche también es el del origen de la guerra, del intercambio de los homicidios —una operación que es necesaria para perpetuar la existencia de los seres vivientes y del universo por el aporte de la sangre de los asesinados—. Precisamente, es una sola y misma palabra —*hushuo*— que significa tanto “estar enojado” como “estar triste” en el idioma Yanomami. La ira y la aflicción de los mayores despiertan las venganzas por cumplirse, piden venganza. Es sumamente importante saber que las fiestas funerarias también pueden ser una ocasión de reunirse para coaligarse y formar una tropa antes de cumplir una expedición belicosa de venganza. Es la razón por la cual los lloros y las demostraciones de ira, que culminan al momento de la ceremonia de ingestión o de la quema de las cenizas, prefiguran las expediciones de retaliación para vengar a los difuntos; en otras palabras, corresponden al intercambio agonístico con los enemigos.

En suma, durante las fiestas ceremoniales funerarias, los niños, los adultos jóvenes, y las personas de edad, los hombres y las mujeres, conforman una “completud”², marco de la cual la muerte esta “englobada” al interior

de un proceso ritual general a favor de la reproducción, a la vez, biológica y social (Alès, 2001a, 2006, 2008).

Así es como, en el ritual, las pinturas y las decoraciones expresen el dualismo de las funciones que acabamos de ver, la distribución de los papeles entre los menores y los mayores, e igualmente la distribución de los papeles entre los amigos, los aliados y los enemigos, y entre los asesinos y los asesinados.

Pinturas, decoraciones significan el lazo entre dos campos semánticos opuestos pero indefectiblemente ligados, el de la satisfacción y el de la cólera y la melancolía, el del bien-estar y el del sufrimiento y la muerte, ellos siendo los diferentes rostros de la condición humana.

El arte corporal recuerda aquí que el principio de vida es indisoluble del principio de muerte. Él significa el desequilibrio perpetuo entre los dos términos de esta oposición que genera la dinámica de la vida social, la destrucción y la creación.

Y los ritos individuales no nos dicen otra cosa. Al salir de un período de confinamiento, una mujer que tuvo sus primeras menstruaciones, o un hombre que cometió un homicidio, son pintados y adornados en una ceremonia particular. Es solo una vez pintados a la perfección y decorados de adornos nuevos y multicolores que los interesados podrán reintegrar la vida normal, cada uno dotado de su nuevo estatus, el de mujer reproductora, y el de hombre homicidio. Por su apariencia singularizada, el uno y el otro están en una posición metonímica; ellos representan la totalidad de los ancestros míticos asociados a la fertilidad (Alès, 1998, 2001a).

II. El significado de las pinturas y de los colores³

En efecto, según la mitología, los primeros en haberse pintado son los ancestros que asesinaron al homicida que buscaban. Deseosos de cumplir con la venganza de un homicidio cometido por Zarigüeya, los antepasados cumplen varias expediciones guerreras, y después de muchas tentativas sin éxito, finalmente logran matarlo. Sobre el lugar del crimen, ellos se pintan con la sangre, y con las demás sustancias del cuerpo de Zarigüeya (Rabipelado, Oposum). Es el origen del color rojo de los aves, de la guacamaya roja, del tucán de garganta roja, del gallo de roca..., y del color del pelaje de todos los animales, del coatí, del venado, etc., también el de la perezosa, la que por cierto, por ser lenta, llegó de última y por ello el pelaje blanquecino

proviene del cerebro de Zarigüeya, ¡lo único de sus restos que le quedaba! Lo que pasa en este momento es fundamental. Los antepasados, metamorfoseados en distintos animales, se huyen esparciéndose en el monte, cada quien en el lugar que le corresponde a la manera como todavía viven las distintas especies de animales en la selva.

Uno de los puntos más notables que deseo subrayar aquí es lo de la separación de los grupos. En este enunciado se destaca la idea de la fragmentación, el proceso de diferenciación que ocurre y disemina los antepasados-animales, convertidos en especies distintas, en diferentes territorios de la selva.

Este mito Yanomami, aquí resumido pues es uno de los más largos entre los Yanomami, se asimila al grupo de los mitos suramericanos dicho “del origen del color de las aves”. No obstante, si, explícitamente, este episodio relata la acción de los antepasados míticos que darán nacimiento al color de las aves y de las diferentes especies de animales, implícitamente, él recela otras enseñanzas de una importancia mayor. Señala en particular una relación fundamental, la que existe entre las calidades benéficas de la sangre de Zarigüeya y la sangre vertida con los homicidios cometidos hoy en día, y ya hemos evocado más adelante que el homicidio es una precondition simbólica a la procreación (ver Alès, 1998, 2006: 186-192, 290; 2008).

Los Yanomami dicen que, cuando se pintan, imitan al Gallo de las rocas y todos los demás Antepasados que se pintaron con rojo. Desde entonces, ellos continuaron a imitando a los que cometieron el crimen y se embardunaron con la sangre de Zarigüeya.

En el arte corporal yanomami, es frecuente observar una sobrecarga de adornos y de colores sobre una misma persona. Es un rasgo que se puede encontrar entre numerosos grupos amerindios. Todo pasa como si hubiera una acumulación sobre los individuos de las apariencias singulares adquiridas por los animales en el momento de este episodio de la mitología. Pinturas y adornos deben ser comprendidos como un conjunto. La profusión de los dibujos, las decoraciones y los colores no simbolizan ninguna especie animal en particular: aunque se pinta como el jaguar, no se trata de parecerse a un jaguar. La abundancia, el recargo de las pinturas y de los adornos destaca a significar la completud, de donde surge la diferenciación, la continuidad de donde nace el discontinuo, el discreto. Hace resaltar el momento cuando se

produjo la metamorfosis. Capta el acto mismo de la transformación de los antepasados en animales cromáticamente diferenciados –sobre todo, señala una transformación en numerosos animales–. Es la pluralidad que es dada a ver, la multiplicidad de las apariencias y de los colores que es significada. En las pinturas y los adornos esta multiplicidad es ensamblada de nuevo, condensada y desplazada sobre los cuerpos singulares. La parte vuelve a representar el todo.

No es tanto la metamorfosis corporal de los antepasados lo que el mito describe sino su metamorfosis al nivel cromático. Las pinturas y los adornos no son entre los Yanomami la expresión de una jerarquía de estatutos como entre los Caduveo o sirven para introducir discrepancias en el seno de la sociedad como entre los Bororo (ver Lévi-Strauss, 1955, 1964: 60). Tampoco son marcadores de una pertenencia a una mitad o a un clan, o de un tótem personal, pero sin embargo ellos figuran esta distinción de las apariencias de los seres de los tiempos míticos. Ellos significan pues el acto aprehendido en su totalidad, y sobre todo su eficacia, la de inducir la proliferación. En efecto, la acción de los antepasados autoriza una discriminación de las especies, es decir, una diversificación. Ahora es importante notar que se puede analizar esta división mas allá de una dilución y disolución del grupo inicial como constituyendo también una multiplicación de las especies. El acto de los antepasados provoca la división de los elementos componiendo una unidad y así la dispersión múltiple y diversificada de los elementos a partir de esta unidad. Esta división –que corresponde de hecho a una multiplicación de los grupos– proporciona así los medios de una propagación de los seres.

Para explicar el origen de los motivos que dibujan hoy en día sobre su piel, los Yanomami acuden a otro episodio de la mitología. Se trata de una historia en la que Omawë, el antepasado mítico del Yanomami, percibe a una mujer en una laguna que va a atraer con encantos botados en el agua y tomar por esposa (se puede considerar así como la madre de todos los Yanomami). La heroína de esta historia se llama “Mujer-Anaconda”, y ella es la hija de un monstruo acuático llamado “Raharariwë”. Notaremos desde ahora que para los Yanomami el arco iris (que, según nosotros, pone de manifiesto los colores del prisma por la refracción y la reflexión del sol en las gotas de lluvia) es la emanación luminosa de Raharariwë⁴, un detalle que tomara todo su sentido más lejos. Según informantes chamanes, la mujer

encontrada en la laguna por Omawë encarna la belleza física, es el “modelo” o la “imagen del origen” de las decoraciones corporales. Es la razón para la cual todos los descendientes de Omawë, es decir, los Yanomami, los seres humanos, van a continuación ensayar hacer los dibujos de los anacondas, los de las boas, y que todavía son los motivos que siguen dibujando sobre sus cuerpos⁵.

También relatan que es Omawë quien trazó sobre un acantilado estos signos que los Yanomami todavía imitan hoy en día⁶.

Uno de estos chamanes prosigue: “Antes, cuando descubrieron la existencia de todos los dibujos sobre la montaña, los antepasados se pintaron los primeros con sangre. Ellos se pusieron bonitos”. “Cuando eran completamente rojos, ya entonces pensaron: ‘haré el amor’. Hoy, los que se pintan y se ponen bonitos piensan: ‘¡Espera un poco! ¡Haré el amor!’. En las fiestas, todavía es así. Pensamos siempre como pensaron los primeros que se pintaron. Cuando se refiere a estos antepasados, les llamamos ‘los del onoto’”.

Efectivamente, hay varios episodios míticos que pueden ser asociados al tema de las pinturas y de los colores. Acabamos de ver lo que enlaza a la aparición de los motivos pictóricos con Mujer-Anaconda que Omawë descubre y agarra en una laguna. Vimos más adelante lo del origen de los colores de las aves. Pero también hay otro mito que cuenta el descubrimiento de la mata de onoto⁷, de su color rojo y de su buena fragancia. La heroína es una mujer muy seductora y de una gran belleza. Se llama Yawari. Un día que ella anda cerca del gran río percibe un árbol que luce particularmente. Parece cubierto de sangre. Era la “imagen del origen” de los que se pintaron con la sangre que se había encarnada en el árbol. Ella se acercó y empezó a oler las frutas del árbol. “¡Yáá!”. ¡Se olía muy bien! La fragancia era irresistible y ella decidió pintar su cuerpo con los granos rojos de sus frutos para embellecer su piel. “Es lo que hacen desde entonces los Yanomami para pintarse”.

Cuando se consideran estos tres episodios míticos se puede pensar que son disociados. En realidad, se pueden confirmar sus conexiones con la ayuda de las relaciones establecidas por Lévi-Strauss en el primer tomo de las *Mitológicas* (1964), algunas iluminando los mitos yanomami, e inversamente.

Es interesante aquí volver a visitar las funciones de Zarigüeya (Oposum) y de Serpiente-Arco Iris (Anaconda) y la interpretación que hace Lévi-Strauss del Arco Iris como una fragmentación correspondiendo a la aparición de la discontinuidad anatómica de las especies (Lévi-Strauss 1964: 285). Esta separación está asociada a las epidemias y el veneno de pesca, a un diezmado de las poblaciones (*Ibidem.*: 324-25). Ahora, a la luz del análisis de los materiales yanomami, se puede mostrar que esta fragmentación-diezmado corresponde más a una operación de diseminación y, haciendo esto, de multiplicación, o, de proliferación de los seres vivos.

En *Lo crudo y lo cocido* (1964: 255, 287), Zarigüeya parece marcado con ambigüedad por ocupar dos funciones en principio opuestas: él está tal vez donador de muerte, seductor envenenador, tal vez donador de comida, y entonces de vida. Mientras que estos dos atributos parecen antitéticos, los materiales yanomami indican que, si Zarigüeya es bien un donador de muerte por veneno, su dimensión “maternal” nutritiva comprobada en las *Mitológicas* es aquí más directamente la del donador de vida por medio de su sangre. En efecto, su sangre es generadora de vitalidad, y se encarna en el árbol de onoto, procurador de un pigmento rojo perfumado que favorece el acercamiento entre los sexos, y así el engendramiento.

Pero Lévi-Strauss (*Ibidem.*: 256) observa también que Zarigüeya es vinculada al cromatismo del arco iris, él mismo unido con la serpiente por su relación al agua. Si Serpiente-Arco Iris es asociada con las enfermedades y con los venenos en las *Mitológicas*, aparece entre los Yanomami bajo otro aspecto, y es marcado con ambigüedad como Zarigüeya, tal vez donador de muerte, tal vez donador de vida. Ahora, según nuestros datos, el cúmulo de ambas funciones es indispensable, el proceso de destrucción de la vida siendo necesario para poder asegurar el proceso de la generación de la vida. Según Lévi-Strauss (*Ibidem.*: 285, 308-312, 326, 333), la fragmentación del arco iris corresponde a la discontinuidad anatómica de las especies vivas, y es isomorfa con el diezmado de una población. Zarigüeya y Serpiente-Arco Iris ocupando, como se lo mostró, posiciones intercambiables, adelantaremos la idea que esta división, esta fragmentación-diezmado, corresponde también a una operación de multiplicación y de proliferación de las especies vivas.

En breve, las pinturas representan los colores de los animales que representan la sangre, el seso, las sustancias de la víctima, del enemigo, y así los antepasados que dan vida por la acción del homicidio y mas allá la

muerte que da vida. Ilustran el proceso de creación y de multiplicación que nace del proceso de destrucción y de división.

Significando la interdependencia de la muerte y de la vida, las pinturas y las decoraciones significan la solidaridad consustancial del sí y los enemigos entendidos como diferentes partes de un todo. Refieren a una alteridad-diversidad que procede del mismo, y al servicio de la creación y de la reproducción. Es esta pluralidad consustancial de los existentes, tal la paleta del arco iris, que es aprehendida en la mitología a través de la multiplicidad de los colores y de las especies. Dicho de otra manera, a imagen y semejanza del arco iris que corresponde a la descomposición de la luz en los diferentes colores existentes, es la multiplicidad conseguida a partir de la descomposición del uno para la composición de diferentes otros que se expresa en el ritual por la policromía de las decoraciones.

III. Simbolismo del baile

La aparición ordenada de las comunidades invitadas a la fiesta yanomami conforta este análisis. Una comunidad invitada a participar es convocada en el tiempo debido y se encamina para la comunidad anfitriona el día fijado. En el último río antes de llegar, escondidos de la vista de sus anfitriones, los invitados se paran para lavarse en ese río, y proceder a la confección de sus pinturas así como a la puesta de sus adornos. Un mensajero, pintado y adornado de gala, es enviado por los anfitriones para ya regalarles una cesta de comida y acompañarles. Cuando están listos, se marchan hacia la casa colectiva (*shapono*) de los anfitriones. Pero no entran de inmediato. Quedan escondidos a la orilla del pasaje de entrada a la casa. Al interior, ya les esperan los residentes. Ellos son puestos en el borde de la plaza central para recibir con exclamaciones de alegría, bailando sobre lugar, a los invitados mientras estos últimos ejecutaran un baile sobre la plaza central de la casa. Para realizar este baile, los danzantes se presentan primero, uno por uno, y por orden crescendo de edad. Empiezan los niños y las niñas más jóvenes, siguen los chicos y chicas y los adolescentes, hasta los adultos jóvenes y los de más edad⁸. Cada uno de ellos ejecuta un baile dando una vuelta completa de la plaza central, antes de volver a salir, escapándose afuera de la casa. Danzan solos en la mayoría de los casos. Pero también, a veces, algunos se atreven bailar por pareja para ser originales y sorprender a sus anfitriones. La meta del tiempo de su aparición y de su presentación es de provocar la admiración por la perfección de su apariencia y las aclamaciones de gozo y

de contento de sus anfitriones. Al terminar las presentaciones individuales, los invitados, que regresaron uno tras otro al exterior para quedarse escondidos, entran de nuevo corriendo en la casa y ejecutan un baile girando sobre la plaza, esta vez todos juntos y en orden mezclado, bajo los clamores redoblados de los residentes. Súbitamente se inmovilizan en el centro de la plaza. Se quedan silenciosos y esperan, hasta que unos anfitriones mayores se acercan y les indican en que hogar ponerse y descansar.

Esta presentación bailada de los distintos miembros componiendo una comunidad es repetida al idéntico para cada una de las comunidades invitadas a una fiesta (pueden ser una, dos o tres lo más frecuentemente⁹). Bailan cada uno de manera separada y son recibidos y incorporados en la casa de la comunidad de la misma manera por los anfitriones. Al finalizar su baile, individualmente y ordenados por edad, luego colectivamente y indiscriminados, se incorporan, tras uno otros, en la casa de los residentes.

Cuando todos han llegado, y que la fiesta ya está en plena marcha, son los residentes que –a su turno– van a actuar un baile, de manera idéntica. Salen a esconderse en la selva para confeccionarse lindas pinturas y vestirse con sus más bellos adornos. A su vez, entran, uno por uno por edad, luego colectivamente e indiferenciados, para bailar sobre la plaza central de su propia casa: todo pasa como si ellos también hubieran llegado de lejos. Inversamente y simétricamente, son los invitados que se ponen esta vez en el borde alrededor de la plaza para recibirles, exclamar y gritar de alegría a verles bailar y cantar, singularizados por sus pinturas y ornamentos colorados (Alès, 2006: 254-55).

Esta inversión de los papeles permite a los anfitriones, a la vez, diferenciarse como entidad distinta a los demás comunidades que fueron invitadas, y de hacer parte de manera idéntica al colectivo formado por las comunidades reunidas (Alès, 1990a, 2006: 61).

Cada individuo presentando y guardando su apariencia singularizada, paso a paso, uno por uno, uno tras otro, divididos y diferenciados, luego reunidos y mezclados, los grupos están como si fueran indiscriminados. Una cierta indiferenciación es creada en el tiempo de la fiesta. La “completud” –con los diferentes individuos, diferentes edades, diferentes sexos, los joviales y los coléricos, los amistosos y los combativos, los reproductores y los destructores– se configura. Un “todo” se constituye. Así, el ritual de la fiesta ceremonial es una “totalidad” que se está realizando. El ritual de la

fiesta recompone la totalidad de los tiempos primordiales, cuando la discriminación y la separación de los grupos todavía no existía. Rompe con la discontinuidad entre las unidades discretas y reinstaura la continuidad y la indivisión. Y para realizar eso, invierte el proceso de división que se efectuó en los tiempos de los ancestros-animales míticos. Dijimos antes que la parte volvía a ser el todo, que la multiplicidad era a la vez reunida de nuevo, condensada y desplazada sobre los cuerpos singulares. Desde una coreografía individual inicial, el ballet culmina cuando los danzantes surgen agrupados y dan vueltas alrededor y hacia el centro de la plaza central, antes de inmovilizarse. El festival de los colores está entonces en su cumbre: los danzantes reproducen todo conjunto la integridad de la luminosidad. Y el arco iris precisamente es esto, la señal, prueba visible, del continuo compuesto del discreto, del discontinuo, de las unidades discretas componiendo el todo.

Pasado estos bailes iniciando la reunión de los grupos distintos a la fiesta, esta última perdura día y noche con juegos, sesiones de chamanismo, luchas verbales y a veces físicas, lamentaciones alrededor de las urnas de cenizas de difuntos¹⁰. Se finaliza con el dar de comida –el “*reafu*”– de parte de los residentes a cada grupo de los visitantes¹¹. Este dar a los invitados se efectúa justo antes que se desaparecen rápidamente en la selva, uno por uno, por su lado, para regresar a su lugar de vida.

Hemos dicho que la aparición ordenada de las comunidades invitadas a las fiestas yanomami confortaba los análisis desarrollados a partir del tema del arte corporal y la multiplicidad de los colores. Mejor se entiende si se considera también *su desaparición*, cuando se van –de manera ordenada y diferenciada– los distintos grupos de invitados.

Generalmente, son la llegada, la presentación bailada de los grupos invitados, y los diferentes ritos efectuados en el corazón de la fiesta, los que llaman más la atención. Poco se hace caso de lo que pasa cuando se ha finalizado la fiesta y que cada uno se regresa. En realidad, es de tomar en cuenta lo que se juega en la acción de la desaparición de los grupos de invitados que permite de revelar más directamente el significado del encuentro.

Es destacable que la salida de los invitados se hace muy rápidamente, casi huyendo, se podría decir.

¿Qué paso durante el lapso del ritual de la fiesta ceremonial? Durante el transcurso de la fiesta, los grupos que fueron invitados se encuentran todos

juntos y mezclados. Al final del encuentro, cada grupo diferente se va por su parte, uno tras otro, separadamente.

Del múltiple y el discriminado al empezar de la fiesta, se rehace en el uno el tiempo de la fiesta, antes de volver a salir en la selva para esparcirse de nuevo en el múltiple y el diferenciado al finalizar de hacer una fiesta *reafu*¹².

Tal como en una película mostrada al revés, un retroceso en el tiempo es hecho para rehacer en el ritual la unidad de todos los grupos viviendo separados en la selva. Desde la diferenciación y autonomía de cada comunidad, la totalidad originaria se ha recompuesto el tiempo del encuentro ceremonial. El ritual actúa para encontrarse en sincronía con los antepasados del origen antes de su división, para reproducir la continuidad original, así como para demostrar que la continuidad contiene la separación. El rito se actúa para significar a la vez la unidad originaria que se diferencia, y la unidad y separación que persiste hasta hoy. Como lo hemos dicho anteriormente, el ritual de la fiesta ceremonial funeraria yanomami es un rito de reproducción social. Este principio de separación del uno en el múltiple debe perpetuarse para reproducirse, así mismo, así como la fecundidad general en el universo.

Haremos aquí algunas observaciones conclusivas. La interdependencia de la muerte y de la vida significa la alteridad, y pues las pinturas y los adornos significan también la alteridad, como se lo ve en la coreografía de la fiesta ceremonial *reafu* yanomami: la diversidad, la multiplicidad de los colores, de los individuos y de los grupos, la alteridad está en el servicio de la multiplicación, de la reproducción. Pero, a la vez, esta manifestación de la alteridad necesaria confiere una fuerte identidad colectiva.

En efecto, más allá de un análisis específico a las fiestas de Yanomami, si se toma en consideración todos estos datos, otra enseñanza puede ser extraída respecto a las concentraciones festivas. Siguiendo la idea expresada por el mito sobre el origen del color de las aves, eminentemente hablan ellas de la diversificación de los diferentes grupos que componen una sociedad. Estos diferentes grupos que se distinguen al nivel de los rituales por sus trajes y sus adornos, sus instrumentos, sus cantos y sus coreografías, entre otros, componen juntos una totalidad: nos distinguimos pero nos reunimos para mostrar, adentro del todo que componemos, esta diferencia, de allí su fuerte carácter identificatorio.

Este análisis elaborado a partir de materiales amazónicos puede en realidad aplicarse a numerosas fiestas colectivas, tradicionales o campesinas¹³, donde los diferentes componentes de una sociedad o de una de sus partes, de un pueblo, un grupo de pueblos, una ciudad, un país o un grupo de países, se reúnen distinguiéndose al mismo tiempo del grupo o país vecino, o del grupo representando una clase social o profesional en el seno de un grupo¹⁴.

Estos ritos tienen en común el conformar los que se pueden llamar “ritos de completud” o “ritos de totalización”. Este tipo de ritos abarca con la reunión de las partes diferenciadas de un colectivo y demuestra que más allá de sus marcas de diferenciación y de su división componen un conjunto a un nivel superior. Una de las significaciones del rito, y no la menor, es de expresar la continuidad entre los grupos separados, su identidad común y el sentimiento de pertenecer a esta totalidad. Son “ritos de re-totalización”, que corresponden a ritos de reconstrucción de la continuidad originaria. Al restablecer la continuidad entre los grupos discretos significa que la diversidad de las unidades distinguidas no se concibe sino en el marco del cuerpo que la engendró.

Notas

- ¹ Se trata efectivamente de “flirteos ceremoniales”, que no tienen vocación de formar forzosamente parejas sostenibles. Todas las mujeres, y todos los hombres, a los que se les impidió dormir en el curso de los juegos de noche reciben un don alimenticio de parte del sexo opuesto. En principio, las mujeres reciben un don de carne, y los hombres, un don de frutas: cada uno de los sexos remite al otro un obsequio de comida que corresponde a sus atribuciones económicas. Para más detalles, ver Alès, 2001a, 2006: 261-62.
- ² Expresión que utiliza Louis Dumont ([1983] 1991: 280-81) y que corresponde a una “completud” orgánica de los cuales los términos son interdependientes y que “ponen el acento sobre una mutualidad (...) progresiva entre funciones y partes diversificadas en su conjunto cuyas fronteras son abiertas y fluctuantes” (Alès, 2006: 242).
- ³ Para una versión más detallada, ver Alès, 2010.
- ⁴ Los arcos iris son denominados “emanación luminosa de Raharariwë” o “emanación luminosa del anaconda”.
- ⁵ Así como a menudo se encuentra en Amazonia, por ejemplo entre los Piro del Ucayali, los Karib del Alto Xingu o los Wayâpi del Oyapock (Gow, 1999; Franchetto, 2003; Gallois, 2002), los motivos entre los Yanomami están en número limitado (lo descontamos un poco más de una veintena). Ellos

proviene en su mayoría de los dibujos que adornan a las anacondas, a las boas, así como a otras serpientes, donde solo se reproduce el más grande de sus motivos. Pero uno se pinta también como el cérvido, el puma y la guacamaya cuando se enrojece, como especies de jaguar cuando se pone atigrado. Los informadores se ocupan de precisar, ya lo evocamos, que los dibujos de la cara son diferentes de los del cuerpo y que no hay identificación al animal cuyos motivos ellos imitan. Añadamos que los motivos sexualmente no son diferenciados y que no sirven para marcar el género.

⁶ Se puede pensar que no es imposible que la tradición oral yanomami haga referencia aquí a unos petroglifos grabados sobre rocas que poblaciones anteriores han dejado en ciertos lugares.

⁷ Se trata de la mata *Bixa orellana*.

⁸ Respecto a su edad, no bailan las mujeres que ya tienen varios niños, tampoco los ancianos de los dos sexos, ellos entran discretamente, sin exhibirse, en la casa de los anfitriones.

⁹ El número de grupos invitados, así como el número de días que demoran ellos (uno, dos o tres), depende entre otros de la capacidad de los organizadores de la fiesta para poder nutrir a todos los invitados y se decide en función del mayor o menor grande éxito de la expedición de cacería que precede una fiesta. Si consiguen más cacería, más gente y/o más tiempo podrán invitar.

¹⁰ Ver Alès, 1984; 2000: 173, 175; 2001a: 255, 257; 2003; 2006: 22-24, 138-139, 173, 175, 255, 257.

¹¹ Alès, 2001a, 2006: 173. El “*reafu*” se compone de cestas de carne ahumada acompañadas de vegetales cocidos que son expuestas, alineadas sobre la plaza central, y son discutidas entre los organizadores de la fiesta para ser estrictamente divididas por los anfitriones. Son remitidas a uno o varios adulto(s) de cada comunidad invitada encargado(s) de llevar la carga.

¹² Presento aquí brevemente solo una parte del análisis; presentaré una interpretación más extensa del significado del ritual de la fiesta ceremonial yanomami en un trabajo aparte.

¹³ Resaltaremos brevemente aquí que hay versiones del mito del origen del color de las aves y de todos los animales, como el mito colectado entre los Arekuna por Koch-Grünberg y mencionado por Lévi-Strauss (1964: 309), que indican que, además de su plumaje o pelaje, es así que todos los animales obtuvieron su “flauta”, es decir, su grito distintivo. En otras palabras, la diferenciación entre las especies animales –o sea, de los grupos discretos– comprende la de su canto o de su grito. Podemos analizar así la diversidad de los cantos y de los instrumentos de música utilizados en las fiestas (que sean cantos, silbidos, gritos, o sonidos de flautas, pitos, tambores, maracas, entre otros) como un significado y/o una reminiscencia de este mito de origen de la diferenciación

–y multiplicación– del pelaje de los animales y de su “flauta”. En muchos bailes indígenas hay instrumentos, como las flautas, confeccionadas a partir de huesos o cráneos de aves y animales como la garza, el venado, el tamandúa, la caparazón de tortuga, entre otros; y tales instrumentos hechos a partir de elementos corporales de animales, como la flauta llamada “cachos de venado”, también se encuentran en fiestas campesinas de Venezuela como, por ejemplo, en las fiestas de las Turas (ver Herrera y Contreras en este volumen).

- ¹⁴ Se podría evocar a los miembros de cada uno de los pueblos que bailan de modo ordenado y separado en los rituales de los pueblos del Xingú, o las hermandades o los grupos que desfilan en el momento de las procesiones o de los carnavales, para dar algunos ejemplos.

Referencias bibliográficas

- ALÈS, Catherine. 1984. “Violence et ordre social dans une société amazonienne”. En *Etudes Rurales* 95-96: pp. 89-114.
- _____. 1990a. “Chroniques des temps ordinaires: Corésidence et fission yanomami”. En *L'Homme* 113, XXX (1): pp. 73-101.
- _____. 1990b. “Entre Cris et Chuchotements. Représentations de la voix chez les Yanomami”. En C. Alès (dir.). *L'Esprit des Voix. Etudes sur la fonction vocale*. Grenoble, Editions de La Pensée Sauvage: pp. 221-245.
- _____. 1998. “Pourquoi les Yanomami ont-ils des filles?”. En M. Godelier & M. Panoff (dirs.). *La Production du Corps*. Amsterdam, Editions des Archives Contemporaines, Overseas Publishers Association : pp. 281-315.
- _____. 2000. “Anger as a Maker of Love. The Ethic of Conviviality among the Yanomami”. En J. Overing & A. Passes (eds.). *Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native South America*. New York and London, Routledge: pp. 133-151.
- _____. 2001a. “L'Aigle et le chien sylvestre. La distinction de sexe dans les rites et la parenté yanomami”. En C. Alès & C. Barraud (dirs.). *Sexe relatif ou sexe absolu? La Distinction de sexe dans les sociétés*. París, Editions de la MSH: pp. 157-200.
- _____. 2001b. “Is Laughter a Serious Matter?”. Artículo para CIASE Conferencia *The Ethnography of Laughter, Humour and Play*, University of St Andrews, 18-20 junio.
- _____. 2003. “Función Simbólica y Organización Social. Discursos Rituales y Política entre los Yanomami”. En C. Alès & J. Chiappino (dir.). *Caminos Cruzados. Ensayos en Antropología Social, Etnoecología y Etnoeducación*. Mérida, IRD Editions/ULA-GRIAL: pp.197-240.
- _____. 2006. *Yanomami, l'ire et le désir*. Éditions Karthala. París.

- _____ 2008. “On Cannibalism. Yanomami Warfare, Temporality and Production of Life”. En S. Beckerman & P. Valentine (eds.). *Revenge in the Cultures of Lowlands South America*. University Press of Florida: pp.60-78.
- _____ 2010. “Art corporel, savoir et engendrement chez les Yanomami”. En G. Boetsch, D. Chev e & H. Claudot-Hawad (dirs.), *Décors des corps*. Paris, CNRS Editions: pp 331-341.
- CHIAPPINO, Jean y ALÈS, Catherine (eds.). 1997. *Del microscopio a la maraca*. Editorial Ex Libris. Caracas.
- DUMONT, Louis. [1983] 1991. *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Editions du Seuil. Paris.
- FRANCHETTO, B. 2003. *Ik u gu h tu higei. Arte gráfica dos povos karib do alto Xingu, estres karib do alto Xingu*. Museo do Indio/Funai. R o de Janeiro.
- GALLOIS, Dominique. 2002. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica waj pi*. Museo do Indio/Funai. R o de Janeiro.
- GOW, Peter. 1999. “Piro Designs: Painting as meaningful Action in an Amazonian lived World”. En *J. Roy. Anthropol. Inst.* 5: pp. 229-246.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1955. *Tristes Tropiques*. Plon. Paris.
- _____ 1964. *Le Cru et le cuit. Mythologiques I*. Plon. Paris.