

# Versos cantados: imaginarios bordados en la obra de Chonon Bensho

## Sung Verses: Embroidered Imaginaries in the Art of Chonon Bensho

Angela Laura Parga-León

Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile

angela.parga@ulagos.cl

ORCID: 0000-0002-2729-338X

**Resumen:** La colección de imágenes producidas en los últimos cinco años por la artista visual Chonon Bensho exhibe una serie de paisajes bordados de acuerdo con las pautas de diseño tradicional shipibo-konibo, bajo la elaborada técnica del kené. Nuestra proposición es que las escenas que se muestran permiten comprender la interacción entre palabra e imagen en la forma peculiar de representación visual que la imaginación productiva de la artista expone. Esta interacción verboicónica se expresaría esencialmente en la incidencia de los actos de habla y, en específico, del canto o poesía cantada en la construcción del bordado. Para el análisis de obra, entablamos el diálogo entre los componentes de esta última y las voces de la filosofía y teoría de la imagen europeas. Se busca una aproximación a los modos en que cada diseño shipibo rebasa la literalidad de la representación paisajística, consolidando su presencia icónica y a su vez, una intraimagen. Todo lo anterior, gracias a la correspondencia entre las metáforas del canto y la órbita simbólica de los bordados.

**Palabras clave:** kewé, imaginario, imagen, verbo, Chonon Bensho

**Abstract:** The collection of images produced in the last five years by visual artist Chonon Bensho exhibits a series of embroidered landscapes according to traditional Shipibo-Konibo design guidelines, under the elaborate kené technique. Our proposal is that the scenes that are shown allow us to understand the interaction between word, and image in the peculiar form of visual representation that the productive imagination of the artist exposes. This verbo-iconic interaction would be expressed essentially in the incidence of speech acts, and specifically, of singing or sung poetry in the construction of embroidery. For the analysis of the work, we establish a dialogue between the components of the latter and the voices of European philosophy and theory of the image. An approach is sought to the ways in which each Shipibo design goes beyond the literal nature of landscape



representation, consolidating its iconic presence, and in turn, an intrain-image. All of these, thanks to the correspondence between the metaphors of the song, and the symbolic orbit of the embroidery.

**Keywords:** kewé, imaginary, image, verb, Chonon Bensho

**Recibido:** 26 de agosto de 2022

**Aceptado:** 19 de octubre de 2022

«*METSA NETE: sueños, visiones y cantos de Chonon Bensho*» reúne cinco imágenes producidas por la artista visual Chonon Bensho en la comunidad Santa Clara de Yarinacocha, Perú. *Maya Kené* (2018), *Jene Noma* (2018), *Jene Nete* (2020), *Koshi Honi* (2022) e *Inin Paro* (2022) exhiben una serie de paisajes bordados de acuerdo con las pautas de diseño tradicional shipibo-konibo, bajo la elaborada técnica del kené, heredada de los ancestros femeninos. El dinamismo creador de Chonon Bensho reúne los registros lingüístico y visual en la profundidad de un imaginario vegetalista amazónico y místico;<sup>1</sup> entendiendo a este como el mundo de representaciones, independientes de la información que la percepción empírica produce, cuya dinámica y pregnancia semántica participan de la vida individual y colectiva amazónica, “confirman el poder de un ‘fantástico trascendental’ que [...] designa un poder figurativo de la imaginación que excede los límites del mundo sensible”.<sup>2</sup> En consecuencia, sus registros son fundamentales para la reproducción e innovación de la imaginación de la artista, quien, en estrecha ligazón con el conocimiento de las plantas como medio de relación poética con el mundo, afirma un orden no visible y en acto, extensivo a la cultura en general.

El compendio de texto-imágenes expuesto en las obras de la artista, expresa la necesidad de una relación armoniosa con el planeta, en la medida que en él se expanden todo tipo de formas y modos de existencia según la heterogeneidad de la vida. Reforzando éticamente este aspecto de la tradición cultural y de la cosmopercepción shipibo-konibo, el doble soporte de expresión dispone por correspondencia canto y bordado para ilustrar y fortalecer las creencias colectivas y el pensamiento filosófico-estético que aquí revisamos; el imaginario de nuestro interés, situado en el contexto de una vida en torno a los ciclos de ríos y

<sup>1</sup> Revisar la definición y caracterización de una estética linfática, como del imaginario místico en la obra de Chonon Bensho: Angela Parga-León, “Bajo el ojo solar de una golondrina”, en *Taller interdisciplinario de historia y memoria: Mujeres indígenas en contextos de colonialidad* (Santiago de Chile: Pehuén, 2021). En prensa.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Antropología del imaginario* (Buenos Aires: Del Sol, 2008), 25.

chacras dentro de la selva tropical, se acopla a la producción del medio. Los anepasados y espíritus de la naturaleza se encuentran y comunican con Chonon a través de sueños y la dieta vegetal. El nombre shipibo de la artista, *golondrina de los campos medicinales*, alude específicamente a la observancia y compenetración profunda con los procesos de transformación de la materia que las plantas desempeñan, adoptando así los conocimientos acerca del uso de los principios terapéuticos —también letales— y de cómo ellos se activan según relaciones específicas con otras plantas o bajo las entidades tutelares imperantes en los diferentes territorios amazónicos, los *Chaikonibo*.

El filósofo de la mixtura<sup>3</sup> E. Coccia ha afirmado que “nuestro mundo es un hecho vegetal antes de ser un hecho animal”, pero mucho antes los pueblos amerindios reconocieron sus ecosistemas, advirtiendo la multitud de organismos vivos que en ellos interactúan y su interdependencia. Los pueblos de la Amazonía afirman el parentesco lejano con una población ancestral, ascendente, de animales, flores, vegetales e insectos, incluyendo la humanidad misma,<sup>4</sup> comunidades espiritualmente en consonancia con el medio ambiente y que, en los tiempos

<sup>3</sup> El filósofo Coccia sitúa la metafísica en la relación de simbiosis que planta y cosmos experimentan, al ser ambos fuente, materia y producto del ciclo de la vida. Afirma que el proceso de captación de dióxido de carbono y producción de oxígeno por las plantas nutre otros cuerpos y materias, haciendo posible la existencia en todas sus formas y estados mediante el aliento respiratorio vegetal. Dicho aliento vendría a ser manifestación del mundo y sustancia misma de él (Emanuelle Coccia, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* [Buenos Aires: Miño, 2017], 7).

<sup>4</sup> Las mismas ciencias de la biología afirman la evolución de todos los reinos y especies desde un tipo de organismo unicelular eucarionte cuyo núcleo de ADN hizo posible el desarrollo y la complejización posterior de la vida. Por su parte, los pueblos amazónicos consideran que la naturaleza está vinculada con los seres humanos desde sus orígenes; en la literatura etnográfica, animales y plantas poseen la condición de persona y están dotados de intencionalidad y conocimiento. Descola anota: “En la medida en que la categoría de las ‘personas’ engloba a espíritus, plantas y animales, todos son dotados de un alma, esta cosmología no discrimina entre los humanos y no humanos” (Philippe Descola, *Más Allá de Naturaleza y Cultura* (2012) | PDF (scribd.com), 29. K. Arhem escribe: “La mayoría de las cosmologías de la zona no distingue claramente entre naturaleza y cultura” (220); y sobre los Makuna de la Amazonía colombiana: “se dice que cada especie de animales posee su propia cultura [...] los Makuna exaltan la continuidad entre naturaleza y sociedad y, en última instancia, la unicidad esencial de toda la vida” (190) [...] “la depredación humana —la caza, la pesca y la recolección— se interpreta como un acto generador a través del cual la muerte es aprovechada para la renovación de la vida [...] otros animales son tratados como ‘iguales’ y como personas. Son las partes de un contrato moral que guía las relaciones dentro de la sociedad humana, así como de una sociedad mayor que incluye a todos los seres” (200-201) (Arhem Kaj, *The Cosmic Food Web: Human-Nature Relatedness in the Northwest Amazon* (London: Routledge, 1996).

primeros, participaron de un mismo verbo. Esta disposición favorable al entorno ha implicado la acción material sobre la selva, sus ríos y pajonales mediante técnicas hortícolas, el manejo selectivo de las especies silvestres como de la buena interrelación y lazos con los seres de la naturaleza, asimismo un tipo de reflexión acerca del medio de tipo paisajístico,<sup>5</sup> susceptible de ser representada y sostenida desde el laborioso trabajo con la tierra y el tratamiento del ecosistema como a un otro legítimo.

En consecuencia, mediante una indagatoria que entrevera las imágenes producidas por la artista y su canto, consideramos, por una parte, el enfoque francés de los estudios del imaginario,<sup>6</sup> y, por otra, la llamada ciencia de la imagen germana<sup>7</sup> —que centra su atención en los medios que los hacen visibles—; se busca comprender cómo confluyen y se articulan las modalidades del habla, el canto y la mirada en la expresión del bordado, considerando a este último como medio donde se hospedan y transmiten relatos poéticos, míticos, y/o nuevas subjetividades desde la posibilidad de una innovación simbólica que tiende a formular un arte sintético y de carácter místico.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Nos parece aquí que el concepto de paisaje utilizado por los grupos letrados y citadinos de la historia del arte o la arquitectura modernos no es apropiado a la descripción de esta experiencia. Nos interesa más bien comprender el paisaje en tanto experiencia sostenible respecto del carácter, pensamiento y acción de los pueblos amazónicos en el planeta.

<sup>6</sup> Son apreciables aquí los estudios de lo imaginario o imaginal en la perspectiva de G. Bachelard, H. Corbin y G. Durand, pues encaran fenomenológicamente la conciencia extasiada por las imágenes poéticas, una conciencia imaginante comprendida como un nuevo ser del lenguaje, en el caso de Bachelard, quien sostiene que toda conciencia crece y refuerza su coherencia psíquica cuando el lenguaje crea y vive la imagen poética, esto es, que ensueña. En un primer nivel de contenidos, nos es útil el modo en que el filósofo restituye para la recepción la acción innovadora del lenguaje poético a través del rescate en la escritura, del cariz constructivo y espiritual de las imágenes creadoras.

<sup>7</sup> La *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen surgida en la década de 1990 toma por herencia los planteamientos de Aby Warburg, atendiendo a la imagen como fenómeno cultural en su complejidad corporal, mental y espiritual. En este contexto, desde una perspectiva interdisciplinar, la *Bildwissenschaft* propone un giro (icónico) que se desliga del modelo semiótico que comprende las imágenes como textos, centrando su atención en el logos, que instala las imágenes por medios exclusivamente visuales y propios de su singularidad material. Cabe señalar, además, que la ciencia de la imagen se diferencia de los estudios visuales del contexto anglosajón, que sitúan su atención más bien en la visualidad y su construcción cultural y política.

<sup>8</sup> Al complementar la mirada francesa con la alemana, hemos asumido el riesgo de reunir dos corrientes que en principio pueden parecer opuestas; sin embargo, consideramos que este riesgo se puede sortear aclarando la noción de representación en ambas tradiciones. En el ámbito francés, la palabra *représentation*, como señala Derrida, “no se

## La perspectiva vivenciada

Asociada a la experiencia escópica de Chonon, la forma de hábitat amerindia ostenta el saber geográfico que ha modificado y ha hecho evolucionar el paisaje, gracias a la consecución de generaciones constructoras del entorno como de la predación recíprocamente ética. En este sentido, el goce y elaboración del paisaje en la Amazonía es un aspecto de efectuación social que no forcluye la naturaleza en su dimensión material y simbólica<sup>9</sup> respecto de lo antropológico; la cadencia de la vida humana posee su símil en el bosque tropical. Inmersos en este último, los pueblos de la Amazonía han creado el medio que les es propio, visto, percibido y concebido en tanto como se les presenta el mundo; en otras palabras: “la realización del sujeto se ha dado por los sentidos, la acción, por el pensamiento y el lenguaje. Y esto es lo que concretamente produce la realidad de *los medios* de los seres vivos en general, como de los humanos en particular”.<sup>10</sup>

puede, y aún menos que otros, desprender o disociar de su instancia lingüística, o lexical, y sobre todo nominal, otros se apresurarían a decir de su representación nominal” (Jacques Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía* [Barcelona: Paidós, 2009], 3). Sin embargo, como el mismo autor aclara, es importante considerar que en alemán existe, para representación, las palabras *Vorstellung* y *Darstellung*. Como señala H. Belting: “Los términos alemanes *Vorstellung* y *Darstellung*, para los que en francés solo existe la palabra *représentation*, son aquí complementarios. Dicho de forma simplificada, las imágenes nacen en la *Vorstellung* que tenemos del mundo: son imágenes mentales [...]. En la *Darstellung*, en cambio, generalmente pensamos en imágenes físicas con las que controlamos nuestra *Vorstellung*” (Hans Belting, *Florecia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* [Madrid: Akal, 2012], 393). Para abrir la discusión, diremos que el imaginario corresponde a la *Vorstellung* y que en el verso y el canto se hace la *représentation*, mientras que, en su dimensión mostrativa, se hace *Darstellung* en el diseño kené. Consideremos, de todos modos, que en el mundo shipibo-konibo, la palabra *representación* no existe y que, por lo tanto, nuestro esfuerzo es dar comprensión a nuestra experiencia occidental.

<sup>9</sup> Fenómeno propio de las sociedades industriales (con una compleja división del trabajo y explotación del planeta y sus comunidades) la forclusión del trabajo de la tierra revela el control que los dueños de los medios de producción ejercen sobre el conocimiento acerca de la naturaleza. El geógrafo A. Berque explica el proceso por el que la experiencia ‘paisajera’ de los trabajadores, pierde, por omisión intencionada, el valor histórico y práctico de su incidencia en y con el territorio, restringiendo, como consecuencia, el pensamiento paisajístico a las formas de apreciación estética de un grupo privilegiado y distanciado del entorno, cuya comprensión exalta la contemplación ociosa: “—ya que posee a la vez las tierras y las letras— se supone que la naturaleza por sí misma, *ipsa*, por su propio movimiento, *automaté*, otorga sus frutos a la humanidad” (Augustin Berque, *El pensamiento paisajero* [Madrid: Biblioteca Nueva, 2009], 41).

<sup>10</sup> “... autrement dit la réalisation de S (sa transformation en une réalité) par les sens, par l’action, par la pensée et par le langage. Voilà ce qui, concrètement, produit la réalité (S/P) des milieux (S/P), ceux du vivant en général comme ceux de l’humain en particulier

Podemos comprender entonces el sentimiento paisajístico de la artista Chonon Bensho, “el paisaje no está en la mirada sobre los objetos, está *en la realidad de las cosas*, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno”.<sup>11</sup> Desde un punto de vista estético, Chonon sueña poéticamente el entorno, canta las alturas del dosel, del sol que baña a flores y fauna, borda los filamentos y vibraciones de su lengua en la frescura del tocuyo.<sup>12</sup> Así, las imágenes poéticas de la naturaleza se dan en la mirada de la artista, mas no se agotan en ella, ya que Chonon emplea el medio —plantas, luz, agua y tierra— como sustancia de conocimiento y vehículos de percepción y ensamble con los espíritus *Chaikonibo*. El cuerpo de la artista —todos sus sentidos— es cómplice de la herbolaria amazónica, de una vida sensible y suprasensible favorable a la conciencia creadora. Esta última vocaliza desde el lugar que las imágenes cosmológicas poseen en su cuerpo; su cuerpo es un sensor de las múltiples formas vitales, un lugar para la proyección y recepción de imágenes vistas, recordadas o soñadas, “vemos con todo el cuerpo y no solo con los ojos”.<sup>13</sup> Desde esta misma experiencia clarificada por el filósofo Maurice Merleau-Ponty, afirmaremos que Chonon puede verse, viendo y siendo el medio, es decir, su mirada es urdimbre e hilo de este, su cuerpo “está en el número” de las materias y seres donde la visión misma del paisaje, “se hace” en movimiento.<sup>14</sup>

En el mismo sentido, lejos de la expectación central cartesiana, el carácter corporal y mediado culturalmente de la mirada de la artista implica, primero, atender al alcance temporal de su visión, la que, parafraseando a Merleau-Ponty, participa en amplitud de la visibilidad de seres y objetos como punto de intersección entre su propio lugar manifiesto y el de estos. Esto es patente en las corrientes compositivas de los bordados *kené*, a saber, las puntadas descongelan toda esce-

---

(Augustin Berque, *Qu'est-ce qu'une logique du milieu, et pourquoi nous en faut-il une aujourd'hui?* [Université Pierre et Marie Curie, 2016], 9). La traducción es mía. Pongo en cursivas *los medios* para enfatizar el plural, adhiriéndolos a la idea de *multiplicidad* de Deleuze, entendida como las posibilidades infinitas de reacción ante un estímulo, de satisfacción de la propia vida (Gilles Deleuze, *Spinoza: Filosofía práctica* [Barcelona: Fábula, Tusquets, 2016], 61-65).

<sup>11</sup> Berque, *El pensamiento*, 59.

<sup>12</sup> Tela plana y firme de algodón.

<sup>13</sup> Hans Belting, “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”, en *Filosofía de la Imagen*, edit. Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 185.

<sup>14</sup> Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Barcelona: Paidós, 1986), 17.

na movilizándolo y trayendo a presencia los puntos de vista en, desde y hacia los bordados.

Segundo, evocando en el bordado la absorción del ser corpóreamente activo, aflora la propia actividad interna en desmedro de la tradicional construcción de imagen desde la *perspectiva artificial* renacentista —y moderna—. Nutrida por la linfa selvática, la artista dimensiona los espacios —*los milieux*—<sup>15</sup> en concordancia con su estado interno, reconociendo privativamente un espacio cualitativo, discontinuo e influyente en la experiencia escópica, cuyo propósito difiere plenamente del de racionalizar la experiencia óptica. No puede la conciencia creante percibir una forma de manera íntegra si no repara en la virtualidad de esta, en su extensión suprasensible como declara el filósofo H. Corbin, quien añade que una ‘mirada natural’ por ejemplo,

en la representación del paisaje de los grandes frescos romanos [...] permite a cada parte de espacio tener su propio horizonte, y el detalle representado es verdadero, tal como se presenta para ese horizonte [...]; por el contrario, la ‘mirada artificial’ presupone todo un trabajo previo de unificación del espacio que desemboca en un universo unificado y homogéneo [...] en donde el Ser no puede estar ‘en su Verdad’.<sup>16</sup>

No se trata de bordar escenas estáticas en un espacio geometrizado escenificando un ambiente idealizado y distante; más bien Chonon Bensho, sin perder de vista un plano de inscripción más profundo, cumple con organizar varias extensiones de campo que reproducen la experiencia de la luz y el color acaecida en el ojo. No obstante, este último acontecimiento visual no es producto de un mero impresionismo; solo puede darse a través de la asimilación —ablusiones, ingesta, dieta vegetal— de la artista en el ambiente material y con los seres de la creación, habitantes del *Metsa Nete* o “mundo hermoso” shipibo-konibo; hay tras de ello la explicitación del continuo socioespiritual entre todos los modos de existencia, así como también, siguiendo a Viveiros de Castro,<sup>17</sup> un “perspectivismo interespecies”, es decir, la manera de aprehensión de unos en relación con otros, según sus respectivas intencionalidades, características y capacidades. En los paisajes aludidos, los detalles operan libres, retrayendo al plano volúmenes de color, próximos unos a otros; cada elemento mantiene su autonomía, y ello es parte del

<sup>15</sup> *Los medios*, traduciendo del texto arriba, *les mileiux*.

<sup>16</sup> Henry Corbin, *Templo y contemplación* (Madrid: Trotta, 2003), 185-186.

<sup>17</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural* (Buenos Aires: Katz, 2010), 33.

tratamiento legítimo con el que la artista los referencia. Más aún, superando lo que se muestra, rielan los hilos en todas direcciones, los trayectos del *kené* enfatizan la importancia del cómo se borda, más que lo que se borda.

En una cultura hondamente signada por la ancestralidad, la técnica de bordado es un procedimiento que reafirma el modo de filiación con los antepasados, transfiere la sabiduría y estética de cada linaje familiar, provee el sentido de ubicuidad que tempranamente una mujer shipibo aprovechará para potenciar sus habilidades en la confección de indumentaria, ajuares, cerámica, junto a otras labores en beneficio y resguardo de sí y de su familia. Y si bien, por encomio de su madre, tías y abuelas, cada niña ‘cura’ sus ojos y cuerpo con el zumo de las plantas *rao*,<sup>18</sup> con el propósito de hermostrar y desarrollar sus capacidades perceptivas, el bordado *kené* inicia a ciertas jóvenes en la botánica de cada nicho ecológico (anfibia, aéreo, terrestre) con mayor fortaleza, propiciando su ingreso a la esfera de las transformaciones de la energía primordial, operadas por la sabiduría vegetalista. *Maestra Meraya* es el apelativo que la artista posee dados los conocimientos terapéuticos, visionarios y técnicos<sup>19</sup> incorporados, que han regido y orientan contingentemente el diseño energético y material de la creación entera.

Cual refulgentes estrellas, las puntadas son los grafemas de un viaje cosmológico. Más que en los objetos naturales, el interés creador de Chonon Bensho radica en la vivencia de una conciencia plena —sumando la mirada y el cuerpo— cuya contemplación no percibe resistencia u opacidad; por el contrario, el ver, soñar, ensoñar e imaginar propicia la travesía desde las apariencias del mundo profano hacia el sitio donde las fuerzas de la vida se renuevan, ya sea a horcajadas en el viento, penetrando el abismo terrestre o navegando la luz lunar. Grecas, aspás, óvalos, rombos, líneas en zigzag, triángulos, entre otros, figuran en el tocyo; son la intensidad interactiva con la que el hábitat se despliega. El calado

<sup>18</sup> La categoría *rao* refiere a plantas terapéuticas o alucinógenas, plantas para cazar o pescar, para modificar los comportamientos o para la seducción, para el embellecimiento, entre otros (Jacques Tourony U. Reátegui, “Investigaciones sobre las plantas medicinales de los shipibo-conibo del Ucayali”, *Revista Amazonia Peruana* 10, Lima, CAAAP [1984]: 91-118).

<sup>19</sup> En el más amplio sentido del origen de la palabra. Como τέχνη o ‘tekné’ en Grecia, “ars en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna [...], significaba la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes [...]. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas” (en Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* [Madrid: Tecnos, 2016], 45).

de la aguja exterioriza preceptos como los de armonía, complementariedad, interrelación y reciprocidad en patrones de conjunción, comunicación, paralelismo y también disyunción. Todas las facultades de la Maestra *Meraya* perseveran gracias a una alianza entre ella y los amos de la naturaleza: las inteligencias y virtudes vegetales. Chonon borda reteniendo el emplazamiento corporal de su visión, y al mismo tiempo devuelve al espectador la condición táctil del bordado, intencionando el estímulo inmersivo y no solo retiniano, en la recepción. Paulatinamente, en la medida que se mantiene la atención en los bordados, se supera la distancia entre nosotros como observadores y las telas, y se encuentra un reposo en un ser permanente, indiviso, y nos acercamos hasta poseer ese mundo bordado; lo que en ellos aparece se hace presente para todos los sentidos, quiere hacer visible cómo nos afecta: “Nosotros vemos la profundidad, la suavidad, la tersura, la dureza de los objetos [...] al punto de afirmar que vemos su olor”.<sup>20</sup>

Hay en el procedimiento de construcción de la imagen, en el cómo se borda, la importante participación de aspectos no meramente ópticos: la conciencia mística<sup>21</sup> naturalista y lo poético literario. El reconocimiento del poder de la ensoñación, de un estado del alma para la producción de obra, “el alma no vive siguiendo la corriente del tiempo y encuentra su reposo en los universos que la ensoñación imagina”.<sup>22</sup> En un estado de enlace entre Chonon y el mundo de sus antepasados —ya sea en la vigilia o en el onirismo—, la artista organiza las imágenes que le permiten abrazar, comprender, aceptar el *anima mundi*, la ley universal del todo con la más elevada emoción; en definitiva, desde un horizonte de posesión eterna y extensa ante sus ojos,<sup>23</sup> se adquiere una fuerza de coherencia poética entre la imaginación creadora y la memoria: “la memoria sueña, la ensoñación recuerda [...] la imaginación reanima la memoria, la ilustra”.<sup>24</sup> En este sentido, la memoria moviliza todas las raíces de la artista conservando la familiaridad de los primeros objetos, los primeros pasos, entonaciones y sueños

<sup>20</sup> Cit. en Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx* (Madrid: Akal, 2007), 124.

<sup>21</sup> Nos referimos aquí a un campo de experiencia en la vida espiritual profunda de Chonon Bensho, quien, desde un sentimiento hondo de autoridad interna y lucidez que no se da cotidianamente, asume la creencia en un orden no visible respecto del cual la vida debe ajustarse en armonía a él, para la serenidad gozosa propia y de los más cercanos.

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 30.

<sup>23</sup> Para profundizar en los estados diversos de la vida religiosa, desde una interpretación casuística de la experiencia personal, revisar a William James, *Variedades de la experiencia religiosa. Un estudio de la naturaleza humana* (Madrid: Trotta, 2017).

<sup>24</sup> Bachelard, *La poética*, 29.

trasvasados en la dieta, el trabajo de la tierra o a través de los cantos medicinales, los *bewá*, de su sabio abuelo *Onanya*.<sup>25</sup>

yo fui criada en el ambiente de las plantas medicinales, porque mi abuelo [Ranim Bima] era el médico tradicional, que curaba a la gente que venía hacia él, a los que realmente querían curarse y lo necesitaban [...]. En las familias shipibas, cada una tiene sus propios conocimientos de las plantas y saben qué planta usar en cada momento, porque es un conocimiento que viene de los abuelos.<sup>26</sup>

Es innegable el influjo del régimen de las plantas, del canto y la palabra medicinal en la perspectiva vivenciada que la obra de Chonon Bensho exhibe, los trazados en movimiento de los hilos anhelan explicitar un sentido asidero, mostrar, dar a conocer algo que posee su propia energía en acto y que supera lo meramente comunicativo. Este exceso reconoce la importancia de una aproximación a los bordados, “no como sistemas de signos, sino como el lugar de la configuración de energías”<sup>27</sup> en las condiciones materiales del *kené*, pero no en físico como tal, sino por medio de su *mostrar algo como*. Siguiendo a Boehm, el proceso de sustracción —en el ojo— del fondo continuo e impenetrable (la tela, las hebras)<sup>28</sup> efectúa la visibilidad de un espacio virtual que se presenta por contraste y procesualmente.<sup>29</sup> Y en la medida que nos entregamos a las imágenes bordadas, lo que está figurado allí fulgura visualmente opacando el fondo, acompañándose de las potencias del color, forma, textura, longitud, temperatura, aroma y volumen cósmicos. Todos los pespuntos parecen hacer reverberar flujos, masas,

<sup>25</sup> “Su abuelo, Ranim Bima, fue un médico *Onanya* que se inició en el saber medicinal y visionario siguiendo los pasos de los antiguos” (Pedro Favaron, “‘Soi Noma’. El arte amazónico de Chonon Bensho”. *Revista Ojoxojo* 3 (2022), en <<https://ojoxojo.xyz>>.

<sup>26</sup> Cit. en Favaron, “‘Soi Noma’”.

<sup>27</sup> Gottfried Boehm, *Cómo producen sentido las imágenes. La fuerza del mostrar* (Berlín: Berlin University Press, 2010), 70.

<sup>28</sup> “La figura niega el lugar donde resulta visible: la ausencia entra veladamente en la imagen” (Boehm, *Cómo producen sentido las imágenes*, 68).

<sup>29</sup> El filósofo de la imagen Boehm profundiza acerca del proceso de negación icónica: “Sin embargo, las relaciones de contraste visual, consideradas exclusivamente, no producen ninguna imagen. Encontramos contrastes en todas partes: en cualquier superficie, por ejemplo, en los muros, en la naturaleza, mirando nubes en el cielo, etc. Recién cuando el contraste visual organiza el campo de su aparición de tal modo que este pueda manifestarse como una magnitud *sui generis* abarcable, es decir, cuando el contraste visual se vincula con límite y medida, entonces tenemos una imagen. Para ello se requiere de la distribución artificial que ejecuta la mirada, la cual —*simul et singulariter*— refiere la figuración hacia el campo y hace justicia tanto al individuo como a la simultaneidad de la imagen” (Boehm, *Cómo producen sentido las imágenes*, 69).

descargas, acumulación, entre otros. Las agujas nos ofrecen una vista de lo que se muestra y se presenta ante nosotros de manera activa: el hermoso, resplandeciente y sonoro mundo de las filiaciones suprasensibles de la Maestra *Meraya*. La vista del mundo de los diseños *kené* guía nuestra percepción llevándonos hacia dentro de la imagen mientras estos parecen mirarnos, en ese cruzamiento de ojeadas, la “grandeza soberana”<sup>30</sup> de las escenas retratadas por Chonon inaugura el sentido en un constante ir y venir, incidiendo “de manera emergente en la motricidad del espectador que se desplaza hacia, alrededor y dentro de la imagen”.<sup>31</sup> El gesto del bordado y las imágenes convergen en su potencial “mostrativo”, superando significaciones ya constituidas fuera, los patrones de diseño se abren a una decibilidad originaria: presentan. Ellos hacen aparecer delicadamente el tono vital de la conciencia creadora, de la mano que recorre la materia, de toda acción largamente meditada y rápidamente realizada. Se manifiesta el *tono* que surge de un movimiento expansivo y recibido en la ensoñación celeste.

Los paisajes producidos por Chonon Bensho gozan de su propia organización dadas las intensidades de sus elementos figurativos; potencialmente más variados que el espacio plano (el fondo de unificación) suponen posibles perspectivas a mostrar de manera fragmentada, no solo en virtud de la opacidad de la tela de tocuyo misma, sustrato de la aparición, sino también, respecto del tipo de acceso frontal al espacio visual del *kené*, donde el reverso permanece constitutivamente velado. Si se establece en tanto vista, este último tenderá también a superponerse respecto del dorso del bordado, complejizando en su duplicidad el aparecer especular del gesto primario de hendir. Ahora bien, la importancia contextual del diseño *kené* bordado sobre tela, el *kewé*, radica en que esta es una práctica meditativa que impone a la Maestra *Meraya* dar testimonio de su espacio y tiempo contingente. El *kewé* revela el valor de la enunciación, pensamiento y acción de la bordadora en el entorno, “un diseño mal hecho, puede verse más o menos bien por la parte frontal; pero si la espalda de la tela, que es el lado oculto, está desordenado, esta mala factura da testimonio de la intranquilidad interior de la bordadora, de la inquietud de su pensamiento”.<sup>32</sup> Aun cuando la espalda del *kewé* permanezca en su condición de revés, de reflejo obliterado, las figuraciones

<sup>30</sup> Gottfried Boehm, “El lugar de las imágenes. Lo que se muestra. De la diferencia icónica”, en *Pensar la imagen*, Emmanuel Alloa (ed.) (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020), 32.

<sup>31</sup> *Ibidem*: 34.

<sup>32</sup> Pedro Favaron y Chonon Bensho, “*Metsá kené*: los diseños y la identidad del pueblo shipibo-konibo”, *Revista Visitas al Patio* 14, núm. 2 (2020): 102.

en negativo promueven sus propias relaciones exhibitivas y presentan a su vez la silenciosa observancia de lo que se muestra preciso y con fineza ante el atisbo rápido, subversivo, conformando una intrainmagen. Algo encuentra visibilidad reforzando el volumen, la estructura del *kewé*. Las vistas del bordado —incluyendo la trasera— espacializan, aumentan, encarnan la motilidad de las puntadas, nutren la actividad de los diseños, dan cuenta de su acontecer en simetrías y secuencias de motivos estrechamente vinculados a los principios estructurantes base del *kené*, como a los de armonía social, escatológica y estética del pueblo shipibo. No obstante, a nuestro juicio, todos estos asuntos reafirman seriamente el *tono* particular de Chonon Bensho, articulando el uso del color, motivos, la morfología del bordado en virtud de la técnica y la configuración escogida, se conforma una pieza textil específica.

Señalábamos que dicho tono incorpora semblantes expresivos no meramente ópticos. Entre ellos, lo poético literario, ligado invariablemente a la fruición de la artista por lo absoluto y lo eterno. Lo literario aquí adhiere a un sofisticado tenor expresivo asociado al mapa mental/emocional de la artista, desde el cual funda su arte centrado en las ideas o conceptos de una filosofía relacional con énfasis en la filiación ancestral. Esta última proporciona densidad a cada objeto de su arte con la determinación de exteriorizar un primer momento original en el que el hombre no estaba esclavizado por el lenguaje ni por la consecuente escisión entre objeto y sujeto. La vida terrena es reconocida a la manera de una huella, de un recuerdo sobre una vida anterior, inmutable, sustraída al tiempo, pero que puede ser recuperada por la creación de un espacio exterior, consignado a mantener la intimidad de la conciencia creante con el todo disperso del mundo. En esta circunstancia, el renunciamiento es parte de la *poiesis*, puesto que la actitud mística impele a la artista a responder solemnemente hacia aquella realidad primaria; ella debe hacerse eco del *ser* que jamás concluye, que *es* solamente y que “aún habla cuando todo ha sido dicho”.<sup>33</sup> La creación de Chonon Bensho emplea el poder del silencio para hacerse sensible, por mediación contemplativa, del “murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío”,<sup>34</sup> es el recurso del dominio de la *Meraya*, la posibilidad de callar y propiciar que el silencio adquiera integridad y hable sin comienzo ni fin en el bordado, “el infinito de la obra no es sino el infinito del espíritu”.<sup>35</sup> La alegría de la palabra e imagen poética

<sup>33</sup> Blanchot, *El espacio*, 20.

<sup>34</sup> *Ibidem*: 21.

<sup>35</sup> *Ibidem*: 17.

es la alegría de vivir episódicamente, aliento por aliento, y en ello, la valoración de la vibración y sonido de la voz sanadora es clave en el contexto de la sabiduría medicinal de *Onanyas* y *Merayas*. El canto tradicional que los antepasados de Chonon proyectaron en ella fue parte de las acciones medicinales y rituales en las que fue tratada, purificada y engalanada; en la rememoración corporal y afectiva de la artista resuenan los *bewás* que han vigorizado a su progenie, siendo actualmente entonados exclusivamente en ocasiones pertinentes. Toda la sapiencia y poder vegetal reina en el proceso de componenda de los cuerpos y espíritus, imprimiendo en ellos mediante la vocalización poética, una serie de surcos o cauces por los que los principios activos de *las plantas maestras* y *anfibiás*<sup>36</sup> ingresan al ámbito físico y suprasensible de los cuerpos. Homólogos a los meandros, a las estrías en la piel y pelaje animal, a los movimientos de traslación, a las ranuras vegetales, los *kené* reproducen los tránsitos y flujos del medio, mas, el canto persevera en el gesto de las puntadas de bordado en cuanto pasión de la imagen, susurro, resplandor que no se apaga y que siguiendo al filósofo Bachelard, efectúa en ese esplendor la comunión de la conciencia creadora con el alma cósmica, el alma solitaria, alma principio de toda soledad; allí la palabra poética cantada “no sirve para designar algo ni para expresar a nadie, [pues] el lenguaje mismo es obra”, añadirá Blanchot. El propio ser del habla expande su poderoso universo de palabras “cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica”<sup>37</sup> en un espacio que, aunque autónomo a nuestro juicio, complementa desde su esencia la forma y existencia del diseño mótil *kené*. Tanto códices, como petroglifos y geoglifos, estelas, quipus, entre otras formas de arte amerindio, agotan la función puramente comunicativa del lenguaje. Del mismo modo, los bordados *kewé* superan la decodificación semántica y trasuntan fenómenos trascendentes y sensoriales en correspondencia con las dimensiones acústicas, ópticas y significantes de la poesía cantada y del canto medicinal.

## Dimensión icónico-verbal del imaginario

En una relación intensa con la selva y los ríos, tras siglos de vida, acción y reflexión común, los pueblos amazónicos han producido, desarrollado y legitima-

<sup>36</sup> En la Amazonía occidental las llamadas *plantas maestras* utilizadas por el sabio vidente *Onanya* son el tabaco (*Nicotiana tabacum*), la ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y el floripondio (*Brugmansia arborea*). No obstante, la Maestra *Meraya* utiliza preferentemente una serie asociada de especies, vinculadas al saber de las aguas.

<sup>37</sup> Blanchot, *El espacio*, 35.

do sus creencias, transmitidas por una fuerte tradición oral y material, en imaginarios. Estos imaginarios han observado menesteres, efectos o prácticas de tipo individual y/o colectivo, aparejadas en el último siglo a las formas de dominio y opresión que la modernidad desarrollista y letrada ha hecho pesar sobre la historia cultural de la zona y que, como bien describe Ana Pizarro, ha tenido como consecuencia, entre otros contenidos del imaginario selvático, la propagación de una serie de representaciones acerca de la “milenaria resistencia de la naturaleza a la injerencia del hombre”.<sup>38</sup> A su vez, la Amazonía exhibe una amalgama cultural y biológica, propia de los pisos ecológicos que la erigen como el área cultural “de aguas” compartida por nueve países,<sup>39</sup> según Pizarro, cuya diversidad de formas de interacción predatoria, cognitiva, comunicativa, estética, espiritual, etc., sitúa estilos de vida antropológica en la trama del medio ambiente. Esta ligazón de la naturaleza, especialmente con el mundo simbólico amerindio, presente en los aspectos religiosos y filosóficos de las comunidades del área, caracteriza especialmente los imaginarios del bosque tropical húmedo.

Continuando el planteamiento anterior, sin encapsularse en conceptualizaciones del pensamiento puramente cartesianas, combinando la formación académica en artes con la herencia de antiguos artistas shipibo, la obra de Chonon Besho expande un *lar* paralelo a la inmediatez percibida como realidad actual de los objetos y los seres. El desenvolvimiento de su imaginario posee estructuras, contenido, y “sobre todo, una perspectiva de la conciencia” que soslaya por medio del arte, lo dado.<sup>40</sup> He aquí que la intencionalidad de la bordadora presenta como posibles, contenidos concretos inefables/místicos a partir de la profundidad de sentidos auxiliares, de la *poiesis* interna y del *tono* de la artista. La autora inscribe en su obra ciertos mitemas amazónicos y otras representaciones más autónomas, cristalizando dicho imaginario como el punto de realización, fijación y expansión de la subjetividad inspirada por lo divino.<sup>41</sup> Sintetizar este último, dada la heterogeneidad verboicónica en la que se sustenta, es un ejercicio que no se agota en esta aproximación; por ello advertimos ya las diver-

<sup>38</sup> Ana Pizarro, *Amazonía. El río tiene voces* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 17.

<sup>39</sup> Países situados en torno al río Amazonas y sus afluentes: Brasil, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Surinam, Guayana y la Guayana Francesa.

<sup>40</sup> Wunenburger, *Antropología*, 45.

<sup>41</sup> Aquí utilizamos la comprensión del sentimiento personal con lo religioso-místico del filósofo y psicólogo W. James, es decir, “los sentimientos, los actos y las experiencias de hombres particulares en soledad, en la medida en que se ejercitan en mantener una relación con lo que consideran la divinidad” (James, *Variedades de la experiencia religiosa*, 52).

gencias de sus propiedades y la imposibilidad de equiparar ambos registros o los imaginarios que pudieran reforzar por sí solos. En efecto, ya hemos señalado que la verbalización/canto en la obra de la Maestra *Meraya* difiere en tanto registro de la expresión propiciada por la experiencia escópica; empero, planteamos la correspondencia o incidencia de la primera en la segunda, puesto que ambas son sedimentos, impresiones de una cosmogonía en acto, mediando el ser de lo sensible en la ensoñación poética.

La conciencia imaginativa de Chonon crea y vive la imagen poética activamente, al ponernos en presencia directa de la existencia, proyectando en el registro visual pequeños paraísos, escenificando mundos que parecen cobrar conciencia de su tersura. En ellos, una ataviada colección de seres antropomórficos, expresiva flora y fauna, consienten a la mirada a admirar la unicidad conquistada. Los paisajes coloridos ubican al espectador en una posición de visión extensa y sintética, en la que aparecen los detalles ya sea en circularidad, como en el caso de *Maya Kené (El diseño circular)* o *Jene Nete (El mundo del agua)*; su plenitud redonda conecta con la seguridad y abrigo del vientre, centro de las conversiones de la vida, “laboratorio alquímico”.<sup>42</sup> La información visual explícita sinópticamente la relación del hombre y el conjunto de la naturaleza, aludiendo con ello al “único aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo”.<sup>43</sup> La circularidad es reforzada aún más por la cuádruple disposición espacial de astros y peces en vertical, de árboles y humanos en canoa, en horizontal. *Maya Kené* y *Jene Nete* integran las cuatro orientaciones cardinales, sus elementos y la recíproca —prácticamente especular— relación entre los géneros y las especies que habitan la selva. En el nivel de simbolismo psicológico, ambos *kewé* unen los opuestos desde el centro en tanto núcleo de completamiento; en ellos, los seres espirituales del agua, *Jene Chaikonibo* o las plantas y el árbol en floración marcan el carácter de iluminación, de perfección. En definitiva, proponen desde el aspecto visual del imaginario místico la noción de cohesión, de plenitud en la fusión con el espacio divino; de ahí la fuerza ascensional de ambos bordados, escalando los mundos o, como exhibe *Jene Nete*, ondulando suavemente desde el fondo calmo del agua, materia realzada por la artista en su aptitud vivificante de las formas, elemento puro “capaz de reanimar sin cesar las imágenes tradicionales”<sup>44</sup> y por

<sup>42</sup> Gino Testi, “1950”, en *Diccionario de símbolos*, Juan Cirlot (Madrid: Siruela, 2021), 464.

<sup>43</sup> Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Paidós, 2017), 240.

<sup>44</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 203.

tanto vehículo transparente que encumbra la entidad de *Ronin*, serpiente mítica, en el bordado.

J. Wunenburguer sostiene que la instantaneidad del contenido visual no puede darse en la imagen lingüística sometida a la linealidad discursiva; no obstante, admite que la expresión “se revela susceptible de un uso más dócil y universal que la mera representación analógica”.<sup>45</sup> Según esta razón, la experiencia de entonar la palabra vegetal, en el caso de la bordadora, aunque difícil de conciliar con la imagen directa que nos ofrece del bosque tropical, complementa nuestra sensación paradisiaca e indisoluble de dicha estética. Gracias a la polivalencia de significados que la imagen poética original del mundo hermoso *Metsa Nete*, madura en la enunciación de Chonon, nos situamos *in illo tempore* suspendidos al borde del espacio terreno: “[Para que conozcas este mundo] / Yo vierto cantando en tus ojos / [la savia de las plantas] / hasta el límite de tu mirada. / Tu pensamiento absorbe / [las hojas del conocimiento] / para que puedas encaminarte en una visión / en la que haré que emerjan tus propios diseños/”. Bordado y verbo, nos transfieren *in situ* la contemplación y lo hablado de la visión que “acaricia los bellos frutos del mundo sin desprenderlos del árbol”.<sup>46</sup>

Estas diferenciaciones entre registros del imaginario fortalecen los valores de comunión interespecífica amazónica, propiciando la permanencia de lo medular del universo fundacional mítico, bajo una forma u otra. La transmisión de las normas, fundamentos e instrucciones puede ser reprimida o puesta en valor por la primacía de la palabra, más aún si estas obedecen a un verbo revelado, afirma Wunenburguer. Aplicando su argumento, es imprescindible señalar que los mitos, narraciones extraordinarias, fábulas, historias de vida, poesía cantada y canto cósmico del Sabio vidente medicinal, pertenecen al conocimiento que los pueblos amazónicos legitiman y transmiten enfatizando un discurso que se produce y rememora gracias al valor comunitario de los ancianos. Citando a Bertrand-Ricoveri, las heterogéneas maneras verbales de los shipibo-konibo expresan especialmente “la totalidad de la vida en sociedad, pues son la manifestación de una cultura verbal”;<sup>47</sup> no obstante, afirmamos que dicha cultura renueva sus imaginarios multimodalmente. Las representaciones visuales de la bordadora cimentan la oralidad y su realidad creencial mediante una sintaxis,

<sup>45</sup> Wunenburguer, *Antropología*, 28.

<sup>46</sup> Gaston Bachelard, *El derecho de soñar* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 20.

<sup>47</sup> Pierrette Bertrand-Ricoveri, *Mitología shipibo. Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico* (París: L'Harmattan, 2010), 30.

una arquitectura óptica y material que tiende a liberar el espacio estético en los *kewé*; no solo abren los paisajes a interpretaciones variadas: aquí el bosque, allá una imagen de estabilidad, de centralidad; sino permiten pensar las piezas de bordado en cuanto artefactos icónicos o mapas auténticos del mundo que imagina el hombre amazónico, alternativos al olvido tecnológico. Los límites de la interpretación de igual modo se expanden: *Jene Noma (La mujer espiritual del agua)* exhibe al gran bajel productor del mundo, legítimo ser del agua que enseñó a los shipibo el valor de la belleza. Y no es el conocimiento de lo real lo que la convierte en preciada fuente nutricia; primero es la afectividad que el paisaje revela: Chonon Bensho nos impele a venerar la naturaleza apenas conociéndola, atrayendo nuestro amor presente en otros objetos, para luego situarlo allí en la tela, en sus detalles, en un bulbo, en una hoja enhiesta, en los abalorios de la mujer tendida, hasta prendarnos de ella por entero, como se abriga y nutre en la madre el niño. La pintura, en palabras de Wunenburger, “posee la ventaja por sobre la literatura de prestarse a ensueños más espontáneos”<sup>48</sup> y en este orden de cosas, el verso que ya excede el lenguaje referencial mediante un cuasi retruécano:<sup>49</sup> “Mientras el viento sopla / el río se aleja girando / y se encamina oliendo el perfume de las flores” pugna con la fluida composición de *Inin Paro (El río de los perfumes medicinales)*, bordado que nos sumerge en el agua lustral. La imagen del río perfumado trae a presencia su frescura, semeja el momento de la luz amainada, la lluvia tiende un puente hacia el cenit, muestra en su inmediatez lo que la temporalidad del signo lingüístico demora. Ambas bellezas, aquella que ilustra de súbito y la que se distiende temporalmente, orquestan la fuerza creativa del imaginario místico. Se asiste a una continuidad, a una complementariedad en la reunión de imagen y palabra, adicionando la rítmica del *bewá* y/o de la propia forma musical de los versos.

Este último término, la sustancia adicional de significación del imaginario, es decir, la firma acústica del verbo poético propio de la Maestra *Meraya*, apunta al anhelo de oír y ser oído, pues vivir en la Amazonía habilita el poder de crear sonoridad. El mundo manifiesta su sustancia sonora desde la cual provienen el movimiento, la dilatación, la agitación, como en un juego de espejos que multiplica el canto de la oropéndola, del grillo, del agua. Todo ello intensifica la imaginación poética. Aludiendo a Fenollosa, la poesía “requiere de palabras concretas, cargadas de significación intensa en el centro, como un núcleo que

<sup>48</sup> Wunenburger, *Antropología*, 29.

<sup>49</sup> Y que restituye en la *ekphrasis* la vida misma del sueño, fuente original de la escena.

irradia hacia el infinito, como una gran nebulosa”.<sup>50</sup> Una energía muy alta es solo posible en una poesía orgánica, “donde lo que las palabras se hacen unas a otras y hacen unas junto a otras [...] no puede ser separado de la significación de lo que las palabras dicen cada una por sí misma”.<sup>51</sup> La *poiesis* en la obra de Chonon Bensho urde sus fuerzas para convertir la emoción de lo sagrado en imagen y palabra, en expresión de los niveles profundos de la conciencia, de los sueños y ensueños; a ella se reserva la potestad de síntesis, y con ella verbo, imagen y sonido dinamizan el imaginario. Ya hemos mencionado que el canto tradicional proyectado en la biografía de la artista incide orientando la tendencia musical de su producción poética; de la melodía verbal, una titilación se desprende hacia el montaje vibratorio de los diseños *kené* si observamos el bordado denominado *Koshi Joni (Hombre fuerte)*, la multiplicidad de patrones trazados con pulcritud exhibe la correlación vital entre las variadas formas y el entorno, saca a la luz conexiones que subyacen a la lengua y a la oralidad shipibo-konibo, por las que sus formas musicales, imagéticas y contextuales<sup>52</sup> hacen posible la activación del bordado más allá de las condiciones productivas de creación. El *kewé* forja así su propia temporalidad viva. Al revelar nuevamente la fisonomía ética del gesto de afianzar las hebras, retorna a la naturaleza misma, a sus materias, puesto que todo viene de ella y por ella existe. *Koshi Joni* es cómplice del oteo sobre todas las cosas, el que a su vez se ve a sí mismo y a lo que se prolonga de él; “el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo”.<sup>53</sup> La pureza de la geometría en la indumentaria ritual escenificada no es otra cosa que la visibilidad interna poseyendo el cosmos, restituyéndolo a lo visible por las puntadas de la aguja.

## Para finalizar

Para finalizar, diremos que el imaginario y cosmopercepción de Chonon Bensho no encuentran con facilidad un correlato desde las élites letradas; nuestro es-

<sup>50</sup> Ernest Fenollosa y Ezra Pound. Madrid: Visor, 2001. Cit. en Andrés Claro, *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la ‘tarea del traductor’* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012), 433.

<sup>51</sup> Claro, *Las vasijas quebradas*, 434.

<sup>52</sup> El poeta E. Pound definirá estas formas poéticas como “*Melopeya*, en la que las palabras están cargadas por sobre su acepción común con alguna propiedad musical que dirige la orientación o tendencia de este significado; *Phanopoeia*, que es la proyección de imágenes sobre la imaginación visual y *Logopoeia*, ‘la danza del intelecto entre las palabras’” (Ezra Pound, *Ensayos literarios* [Santiago de Chile: Tamar, 2016], 49).

<sup>53</sup> Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, 18.

fuerzo constituye una aproximación, humilde tal vez, que ambiciona contribuir al conocimiento de un mundo que discurre en su diferencia por caminos distintos a los que hemos recorrido los habitantes de las ciudades modernas. Nos parece relevante, fundamental, si se quiere, en momentos en que la depredación de la naturaleza, nuestro modo de poseerla —hijos pródigos— nos ha llevado al límite, y con nosotros a los pueblos que han convivido con ella sostenible, amorosa y complementariamente. La vida en armonía y consonancia con la creación toda encuentra su simetría estética en el verbo y el bordado como un regalo de sonidos y miradas al espíritu corpóreo de la selva tropical, a lo animal y vegetal que nos ofrece pertenencia, un retorno, una invitación a encontrar ese fragmento de ser que se nos aleja hace mucho.

Al proponer una aproximación a la obra de Chonon Bensho que observe las correspondencias entre las modalidades poéticas asociadas a la vista, habla y canto, notamos que cada bordado trae las voces de los antepasados, su ensoñación: la lucidez y claridad de la selva entrelazada en los hilos y la tela. Así es como el poder exhibitorio del diseño *kené* presenta la singularidad shipibo del mundo y su imaginario palpitante en el cuerpo de la Maestra *Meraya*. La vibración de la voz y del verso se dibujan pacientes, puntada tras puntada, con afectividad, receptividad y el perfume de los seres espirituales de la naturaleza. Dicho de otro modo, la imaginación poética se hace de un sitio donde dar forma sensible al conocimiento ancestral vegetalista, otorgándole al *kewé* la facultad de traer a presencia, en su lado visible, la perspectiva vivenciada de la visión trascendente como las propiedades sonoras y significantes de la oralidad y la visualidad tradicional shipiba. Por otra parte, el lado oculto del bordado, su reverso, completa la obra con el espacio-tiempo de la bordadora, su contingencia, ratificando los valores y prácticas de vida que tienden a la reintegración al todo y a su orden.

## **Bordados de Chonon Bensho | Embroidery by Chonon Bensho**

*Textos de Pedro Favaron*

### **Maya Kene (Diseño circular)**

*Maya kene* significa ‘diseño circular’. El trazado del maya kene se asemeja al movimiento de los ríos amazónicos y sus prolongados meandros. Para los antiguos, los ríos eran sus principales vías de comunicación; en sus canoas navegaban para internarse en el monte a conseguir sus medicinas, para pescar, para visitar a los parientes. El maya kene, al igual que el río, es símbolo de lo que mantiene al pueblo unido entre sí e indesligable del resto de la vida. En el caso de este trabajo, el maya kene sostiene la composición desde el centro del cuadro: el centro es fuente de vida y raíz que permite el equilibrio; el ser humano no puede vivir de forma armónica y evitando los excesos si no conoce su propio centro, si ignora su lugar en el mundo. El equilibrio, según las concepciones ancestrales heredadas por Chonon, nace de la complementación de los diferentes; por eso en este trabajo la simetría se consigue mediante una suerte de tensión armónica entre opuestos complementarios (el hombre y la mujer, el lago y el terreno de altura, entre el movimiento horizontal de los peces y el crecimiento vertical de los árboles, entre el sol y la luna). Al mismo tiempo, este diseño propone una inclinación ascendente, que va desde el mundo del agua (*jene nete*), pasando por nuestro mundo (*non nete*), hasta alcanzar el mundo superior (*nai nete*), el mundo del cielo. En el cielo también se lleva a cabo un diálogo complementario entre el sol y la luna. El diseño principal está rodeado por diseños *beshe kene*, que son “diseños menores”, los que dan cuenta de que toda la existencia tiene una vibración espiritual y anímica.



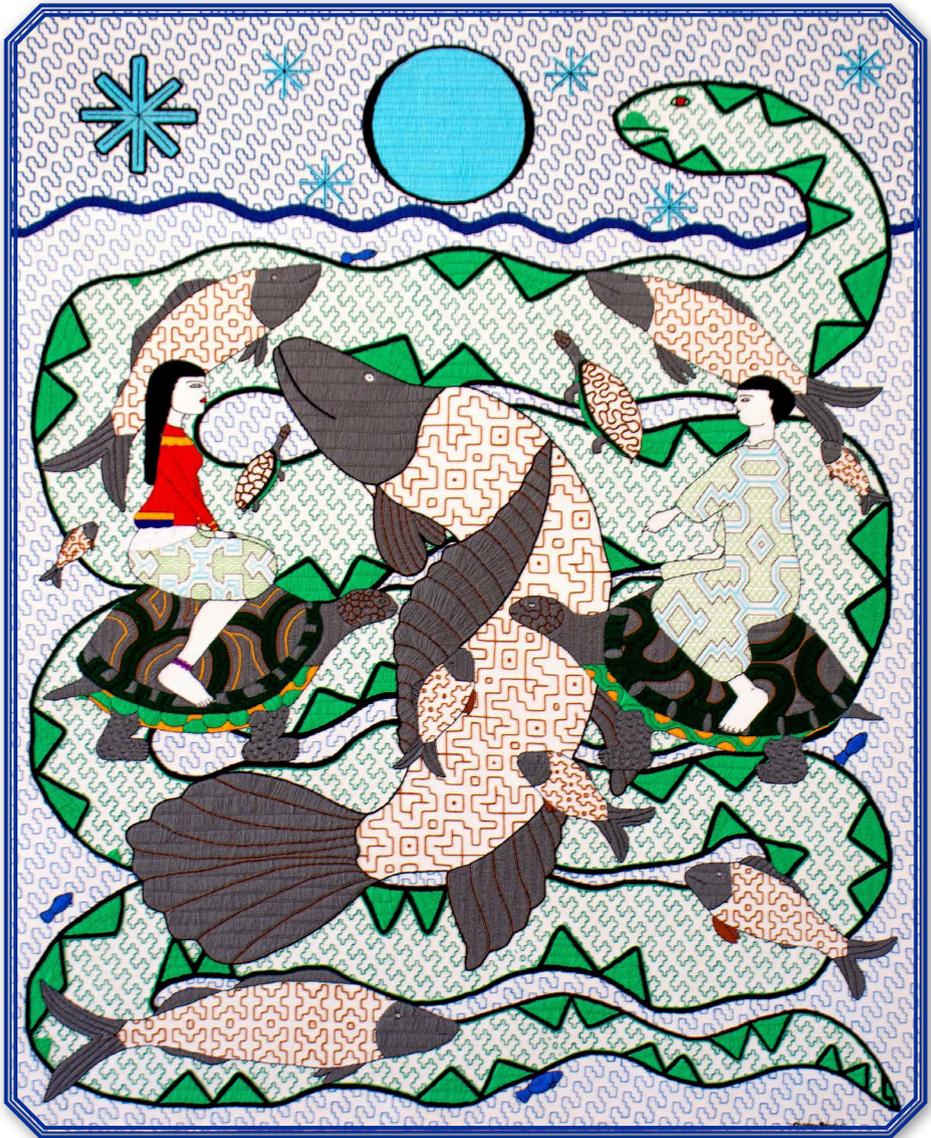
Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuyo

Dimensiones: 120 cm × 90 cm

Foto: Marcio Pérez

## ***Jene Nete* (El mundo del agua)**

Este trabajo bordado da cuenta del mundo del agua, el *Jene Nete*, que es de ineludible importancia para los médicos visionarios. La pareja que vemos en el centro del cuadro no son humanos, sino seres espirituales del agua, *Jene Chaikonibo*. Así como los ríos amazónicos son pródigos en vida, y son morada de diversos peces y mamíferos, también son el hogar de seres extraordinarios. Los ríos y los lagos guardan insondables misterios y conocimientos espirituales bajo su superficie. El *Jene Nete* es como un espejo de nuestro mundo: bajo el agua se puede encontrar todo lo que tenemos los seres humanos, pero siempre un poco diferente. En vez de sillas, los seres del agua se sientan en tortugas; en vez de canoas, viajan en las serpientes ronin. Se puede decir que nuestro mundo entabla una relación simétrica con el del agua; pero esta simetría no pretende generar una igualdad, sino que deja espacio para la diferencia y la particularidad de cada uno de los mundos. Nuestro mundo y el mundo del agua se reflejan y se complementan como ambos lados de un kene. Los espíritus de las aguas son como nosotros, pero con habilidades espirituales y psíquicas extraordinarias. La persona que dieta plantas acuáticas puede soñar con ellos. Nuestros abuelos nos contaban que los antiguos *Meraya*, que habían dietado muchos años en el bosque y alcanzaban los más altos grados de sabiduría, podían hundirse con todo su cuerpo biológico en los ríos y lagos; con el humo de sus pipas formaban remolinos y desaparecían ante la mirada de sus parientes, para pasar horas o incluso días bajo las aguas. Vincularse con los Dueños del mundo del agua es fundamental para alcanzar la maestría medicinal. Las serpientes ronin son dragones amazónicos, más grandes que las anacondas; son dueños de distintos espacios, como cochas o remolinos de río. Tienen la potencia espiritual necesaria para hacer temblar la tierra y para estremecer las aguas y causar olas. Es necesario que el *Meraya* domine a ronin con la fuerza de su pensamiento y lo utilice de manera positiva, para defender a quienes son víctimas de los brujos. Aunque el *Meraya* no es un ser perfecto, si es un humano trascendido con habilidades extraordinarias. Solo las personas de buen pensamiento alcanzan el saber de los Dueños de la medicina; cuando dieta una persona rabiosa, solo aprende brujería, pero no puede ascender a las estancias más elevadas de la sabiduría.



Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuyo  
Dimensiones: 152 cm x 124 cm  
Foto: Christian Bendayán

## ***Jene Noma* (La mujer espiritual del agua)**

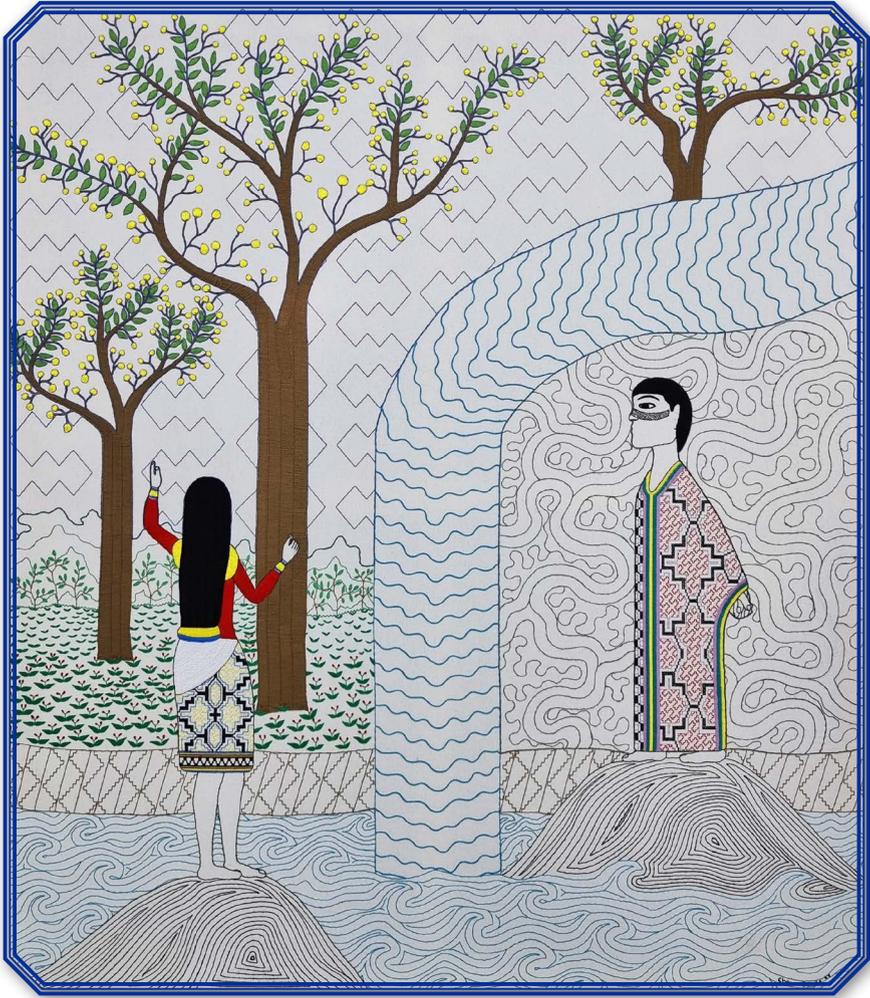
Nuestros abuelos contaban que al principio de los tiempos, cuando el mundo era nuevo, los antiguos shipibos se vestían pobremente. Su ropa no tenía nada especial, ninguna belleza, ninguna alegría. Hasta que un día una mujer encontró a una mujer espiritual del agua en la orilla de un lago; era una joven hermosa que tenía todo el cuerpo cubierto con diseños kene. La mujer regresó a su casa y dibujó en la tierra los diseños que había contemplado. Desde entonces, los antiguos shipibos bordaron esos diseños en su ropa, los pintaron en sus telas y en las cerámicas, los tallaron en los horcones de sus casas y en los remos de sus canoas. Para nuestros abuelos, el diseño kene no fue un invento de los seres humanos, sino un regalo de los seres invisibles de las aguas. Este trabajo de Chonon conversa con el agua, reconociéndola como fuente de vida para los seres humanos, para los peces y las aves pescadoras, y para las plantas medicinales; pero el agua también es el hogar de los seres invisibles, que son los legítimos Dueños de ese mundo. Algunos espíritus del mundo del agua son grandes sabios que donan a los médicos *Meraya* sus conocimientos medicinales, sus pensamientos elevados y su fuerza espiritual. Este cuadro se ha inspirado en la fauna que rodea los lagos amazónicos y también en las plantas flotantes; tanto el interior de las plantas, así como las formas geométricas que las vinculan, evidencian que los diseños kene existen en la naturaleza. El kene, entonces, proviene tanto de la contemplación de las formas geométricas en la propia naturaleza, como de una revelación brindada desde el mundo espiritual.



Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuyo  
Dimensiones: 90 cm × 144 cm  
Foto: Adrián Portugal (Shipibo Art Center NY)

## ***Inin Paro* (El río de los perfumes medicinales)**

“El río de los perfumes medicinales” es el bordado con el que Chonon ganó el Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reservas del Perú, uno de los concursos artísticos más importantes del país, y fue la primera artista indígena y ucayalina en ganar tal distinción. Este cuadro, nacido de los sueños de la artista, nos muestra el río perfumado del *jakon nete* (el mundo sin mal de los espíritus medicinales), en el que los médicos *Onanya* deben bañarse para impregnarse del olor de las plantas aromáticas y, de esa manera, recibir el influjo curativo de la savia medicinal de las plantas. Los antiguos sabios contaban que los Dueños espirituales de la medicina, los Chaikonibo, encontraban desagradable el olor humano; por eso, para poder relacionarse con ellos y aprender de sus conocimientos, era necesario que los médicos se bañaran en estas aguas perfumadas. Solo entonces podían entrar en las comunidades de los seres escondidos en lo más profundo del bosque y ser recibidos en ese mundo. Algunos médicos se casaban con mujeres espirituales para, de esa manera, pasar a formar parte de los vínculos de parentesco de los espíritus; cuando esto llegaba a suceder, los Chaikonibo les transmitían sus saberes y su fuerza, ya que la transmisión de los conocimientos sagrados se da siempre dentro de la familia. El médico, al transformar su olor, impregnarse del bosque, casarse con una mujer espiritual y recibir estos saberes, se volvía un ser semejante a los espíritus y desarrollaba habilidades psíquicas, perceptivas y espirituales extraordinarias. Este cuadro de Chonon, entonces, manifiesta uno de los momentos más importantes de la iniciación visionaria. La técnica empleada por Chonon realiza una flexibilización poco habitual de los diseños kene (sobre todo en la cascada, en las piedras y en el río) para ampliar las posibilidades de la estética ancestral en diálogo con el arte moderno.



Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuyo

Dimensiones: 170 x 140 cm

Foto: Juan Pablo Murrugara (MUCEN – Banco Central de Reservas del Perú)

## **Koshi Joni (Hombre fuerte)**

Este cuadro se inspira en uno de los momentos más esenciales de las antiguas celebraciones rituales del pueblo shipibo-konibo, la fiesta del *ani sheati*, en la que una familia organizaba la celebración e invitaba a todos sus parientes (que en esa época vivían distantes los unos de los otros). Los parientes tenían la obligación ética de visitarse para cuidar de los vínculos de parentesco; y en las celebraciones *ani sheati* se juntaban todos para recordar su pertenencia a una misma cultura, compartiendo un lenguaje, similares relatos constituyentes, un mismo pasado y una misma esperanza de presente y de futuro. El cuadro muestra los duelos rituales que tenían lugar en el *ani sheati*, cuando los hombres (y algunas veces las mujeres) se enfrentaban para medir fuerzas y probar su coraje en una suerte de danza marcial. Nuestro abuelo Ranin Bima, cuando era joven, participó muchas veces de estos enfrentamientos, y cuando era anciano aún tenía las cicatrices en su cuerpo dejadas por aquellas peleas. Como los shipibo-konibo eran un pueblo sin Estado y sin un aparato legal fijado de antemano, estos duelos también servían para resolver sus diferencias, y atemperar los posibles roces y conflictos provocados por la convivencia. En estas peleas no se buscaba eliminar al rival, sino que la sangre volcada aliviaba las tensiones, alimentaba la vida y permitía seguir viviendo juntos, olvidando las ofensas recibidas a favor de la continuidad del estar-en-común. Como todos se consideraban necesarios y miembros de una misma familia, cuando la pelea se acababa, quienes se habían enfrentado bebían juntos masato fermentado (bebida alcohólica de mandioca) y reafirmaban su amistad y parentesco. El centro del cuadro muestra al hombre vencedor, que es siempre alguien de gran corazón: para tener la fuerza física necesaria para derrotar a sus rivales había dietado plantas maestras y tenía vínculos con el mundo de los espíritus; es un hombre fuerte (*koshi joni*) como sus ancestros y mediante el combate se liga a todos aquellos que lo precedieron. Su grito de victoria es una celebración de la vida, de la fuerza anímica de las plantas, de los espíritus y de su pertenencia a una red de parentesco que se extiende más allá del presente, que proviene de los ancestros y sueña con un futuro digno para sus hijos y para su pueblo.



Técnica: Bordado con hilos de colores sobre tocuyo

Dimensiones: 142 × 200 cm

Foto: Adrián Portugal (Shipibo Art Center NY)

## Bibliografía

- ARHEM, Kaj. "The Cosmic Food Web. Human-nature Relatedness in the Northwest Amazon", en *Nature and Society: Anthropological Perspectives*, Philippe Descola y Gísili Pálsson, 185-204. London: Routledge, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *El derecho de soñar*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- BACHELARD, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- BELTING, Hans. *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal, 2012.
- BELTING, Hans. "Cruce de Miradas con las Imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo", en *Filosofía de la Imagen*, edición de Ana García, 179-210. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- BERQUE, Augustin. *Qu'est-ce qu'une logique du milieu, et pourquoi nous en faut-il une aujourd'hui?* Colloque international *Milieu / Mi-lieu*. École des hautes études en sciences sociales. Université Pierre et Marie Curie, 2016.
- BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*, edición de J. Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- BERTRAND-RICOVERI, Pierrette. *Mitología shipibo. Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2012.
- BOEHM, Gottfried. "El lugar de las imágenes. Lo que se muestra. De la diferencia icónica", en *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa; traducido por Ninoska Vera y Jorge Cáceres, 29-46. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.
- BOEHM, Gottfried. *Cómo producen sentido las imágenes. La fuerza del mostrar*. Berlin: Berlin University Press, 2010. Traducido por Roberto Rubio. Curso "Pensamiento e Imagen", Universidad Alberto Hurtado, Chile.
- CIRLOT, Juan. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2021.
- CLARO, Andrés. *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la 'tarea del traductor'*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
- COCCIA, Emanuelle. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- CORBIN, Henry. *Templo y contemplación*. Madrid: Trotta, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Barcelona: Fábula, Tusquets, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *Envío. Discurso inaugural del XVIII Congreso de la Sociedad Francesa de Filosofía sobre la representación*. Traducción de Patricio Peñalver <<https://elarte-depreguntar.files.wordpress.com/2009/08/envio.pdf>>.
- DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1996.
- DESCOLA, Phillippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

- FAVARON, Pedro. “‘Soi Noma’: El arte amazónico de Chonon Bensho”, *Revista ojoxoxo.xyz* 3 (2022).
- FAVARON, Pedro y Chonon BENSHO. “Metsá kené: los diseños y la identidad del pueblo shipibo-konibo”, *Revista Visitas al Patio* 14, núm. 2 (2020): 100-114.
- JAMES, William. *Varietades de la experiencia religiosa. Un estudio de la naturaleza humana*. Madrid: Trotta, 2017.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*. Madrid: Akal, 2007.
- JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 2017.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- PIZARRO, Ana. *Amazonía. El río tiene voces*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- POUND, Ezra. *Ensayos literarios*. Santiago de Chile: Tajarar, 2016.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2016.
- TOURON, Jacques y Ulises Fernando PÉREZ REÁTEGUI. “Investigaciones sobre las plantas medicinales de los shipibo-conibo del Ucayali”, *Revista Amazonia Peruana* 10, Lima, CAAAP (1984).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- WUNENBURGUER, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

### **Angela Laura Parga-León**

Doctorante en Filosofía, Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (becaria ANID, Chile). Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, UACH. Antropóloga Social, UACH. Investigadora y profesora de la Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile. Sus principales líneas de trabajo refieren a las posibilidades metodológicas y estéticas de la Etnografía, el registro/catalogación de los imaginarios y producciones estéticas amerindios y las narrativas etnográficas sobre la experiencia de trasmundo y su vinculación con la naturaleza como medio de lo sensible.