

Ra Ximhai

Revista de Sociedad, Cultura y Desarrollo
Sustentable

Ra Ximhai
Universidad Autónoma Indígena de México
México

2010

GRAFISMO DE LOS NIÑOS KADIWÉU

Sonia Grubits y José Ángel Vera-Noriega

Ra Ximhai, septiembre-diciembre, año/Vol. 6, Número 3

Universidad Autónoma Indígena de México

Mochicahui, El Fuerte, Sinaloa. pp. 401-410.



e-revist@s

GRAFISMO DE LOS NIÑOS KADIWÉU

THE KADIWÉU CHILDREN'S DRAWING

Sonia Grubits¹ y José Angel Vera-Noriega²

Universidad Católica Don Bosco, Campo Grande-MS, Brasil (UCDB/MS.) E-mail: sgrubits@uol.com.br. Av. Mato Grosso, n. 759, Centro, Campo Grande/MS, Brasil, CP 79002 – 231, Tel./Fax: (55) (67) 3382 36 31¹. Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo, A.C., México (CIAD/MX)²

RESUMEN

El objetivo del estudio es comparar el desarrollo del grafismo de niños Kadiwéu de 3 a 9 años con los patrones descritos por diferentes autores sobre la producción de niños no indios. Se trabajó a través de talleres de dibujos, primero, con dos niños, uno de dos y otro de tres años. Posteriormente, visitando la aldea de dos a tres días, realizando trabajos analíticos durante cuatro sesiones mensuales, con un grupo de niños de 7 a 9 años, seleccionados durante dos años. Se organizaron talleres de dibujo con niños de diferentes edades. Se identificó en la producción de los niños Kadiwéu las tres fases del grafismo: garabateo, dibujos intencionalmente figurativos y la representación de objetos que se definen en sus relaciones con otros objetos. En las tres fases se resalta la identidad e influencia del trabajo en cerámica Kadiwéu, se discute desde la teoría etnopsicológica.

Palabras Clave: grafismo, Kadiwéu, cultura, etnopsicología.

SUMMARY

The aim of this study is to compare the development of graphics Kadiwéu children 3 to 9 years with the patterns described by different authors on the production of non-Indian children. We worked through workshops drawings, first with two children, one of two and another three years. Later, visiting the village for two to three days, carrying out analytical work for four monthly sessions with a group of children from 7 to 9 years were recruited for two years. Drawing workshops were organized with children of different ages. Identified in the production of children Kadiwéu the three phases of the form: scribbling, drawing and intentionally figurative representation of objects defined in its relations with other objects. In all three phases highlights the identity and influence of Kadiwéu ceramic work, we discuss the theory ethnopsychological.

keywords: Graphics, Kadiwéu, culture, ethnopsychology.

INTRODUCCIÓN

Trabajamos con grupos de niños en la comunidad Kadiwéu de Bodoquena, intentando entender la construcción de la identidad infantil, analizando la producción artística, en especial el dibujo. En esta ocasión, surgió la oportunidad de trabajar con dos niños, uno de dos y otro de tres años, a pedido de la propia madre en un taller de dibujo. Notamos inmediatamente en los primeros

trabajos una gran diferencia entre los dibujos de esos niños y aquéllos de los niños no indios o incluso de otras etnias como la Terena, por ejemplo, grupo con el que trabajamos posteriormente.

Permanecíamos en la aldea de dos a tres días en cada visita, realizando trabajos sistematizados, con cerca de cuatro sesiones mensuales, con un grupo de niños de 7 a 9 años, seleccionados durante un periodo de dos años. Este hecho nos permitió desarrollar observaciones e investigaciones paralelas que favorecieron el entendimiento y la profundización en estudios referentes a la interferencia de la cultura en el desarrollo y la producción artística de la población infantil.

Por esta razón y por el gran interés manifestado por todo el grupo por los dibujos y otros trabajos de expresión artística, organizamos talleres de dibujo con niños de diferentes franjas de edad, por solicitud de las familias. Los indígenas siempre apoyaron la participación de los niños de diferentes comunidades en tales actividades.

En el grupo Kadiwéu en comparación con otros grupos estudiados, tales actividades fueron muy relevantes, pues la exuberancia de su arte en los delicados trazados abstractos de su cerámica, en el cuerpo y en el rostro, hacen al grupo reconocible por la originalidad de su producción. Así, tuvimos la oportunidad de reunir trabajos de niños de 3 a 9 años, comparando el desarrollo del grafismo Kadiwéu con los padrones descritos por diferentes autores sobre la producción de niños no indios o incluso de otras etnias.

LOS KADIWÉU

Para entender mejor el grafismo de los niños Kadiwéu, es necesario conocer algunas especificidades importantes de la referida

nación. El grupo ocupa, hace más de dos siglos, un área situada entre la sierra de Bodoquena, al este y Paraguay al sudoeste y al sur del pantanal de Mato Grosso, en la parte oeste del estado de Mato Grosso del Sur. Subrayamos que la referida área es de difícil acceso.

La lengua Kadiwéu es la única representante de la familia Guaicuru al este del río Paraguay. Las lenguas de la familia Guaicuru son habladas por pueblos típicamente chaqueños, habitantes del Chaco paraguayo y argentino. Las afinidades entre los varios dialectos de esta familia son muy próximas, ya siendo observadas por los jesuitas en el siglo XVII.

La cuestión de las relaciones intertribales siempre fue significativa para el entendimiento del funcionamiento y dinamismo de la sociedad Kadiwéu, siendo lo que justifica y establece la pauta de estas relaciones. El mito de la creación y la diferenciación de la humanidad evidencia el carácter de las relaciones intertribales asimétricas y contextualiza el surgimiento de los *ekalai*, los no indios, y define el comportamiento de los Kadiwéu, como guerreros. Siqueira Jr. (1987) relata que versiones y variantes más recientes ya añaden el tema territorio, como atributo diferenciador.

La literatura histórica existente sobre este grupo destaca su estructura social, basada en una organización estratificada en castas: los nobles o señores, los guerreros y los cautivos. Estos últimos eran capturados durante las guerras intertribales e integrados en la sociedad Guaicuru, recibiendo determinadas atribuciones. Actualmente, no existen más las guerras intertribales ni la captura de cautivos, pero términos específicos se emplean para indicar relaciones de consanguinidad y afinidad, relaciones socialmente determinadas, como las que se establecen entre descendientes de señores y cautivos, y, entre padrinos y ahijados, adoptados de la población regional.

Los Kadiwéu practican además rituales de iniciación y los relacionados a la muerte y al luto, actividades rituales realizadas en las fiestas del *Bate-Pau* y del *Bobo*, que, a su vez, ocurren principalmente el día del indio y

ocasionalmente en otras fechas festivas. La Fiesta de la Moza se constituye como el ritual de iniciación femenina, realizado cuando la adolescente Kadiwéu tiene su primera menstruación.

A pesar de que la actividad de los chamanes haya perdido mucho de su importancia en la vida de este grupo, el reducido número de *nidjienigi* (chamanes), también llamados padres, existentes actualmente en la Reserva Indígena Kadiwéu, conservan un cierto prestigio. Una de sus principales actividades, la de curador, sufre la competencia directa de la asistencia médica prestada por los misioneros evangélicos o de la Fundación Nacional de Salud - FUNASA, siendo que los Kadiwéu recurren frecuentemente a las dos prácticas.

La economía Kadiwéu se organiza hoy en día, principalmente en torno a la obtención de los recursos provenientes del arrendamiento de los pastos, actividades agrícolas, de cría de ganado bovino y equino y, en menor escala, de la caza, pesca y recolección, además de la realización de peonadas y la venta de la fuerza de trabajo en las haciendas vecinas a la reserva incluyendo a los propios arrendatarios. Todas estas tareas son básicamente masculinas, exceptuándose la recolección. Las mujeres son las principales productoras de artesanía para venta, generando recursos razonables para la economía familiar. Nuestros estudios indicaron dos cuestiones importantes para el grupo Kadiwéu: las cuestiones de género, principalmente en los aspectos referentes a la división del trabajo y, la otra, la importancia del arte, en especial, los dibujos, los trazados abstractos, indicando la marca de cada grupo familiar, con la preservación de las técnicas originales y naturales en la preparación y elaboración de las piezas de cerámica.

EL ARTE KADIWÉU

Estudios sobre el arte Kadiwéu, el trazado de los dibujos en el cuerpo y en las cerámicas, el uso de los colores entre otros aspectos importantes identificados en los diferentes estudios sobre la referida etnia, son relevantes para intentar entender el garabato y el simbolismo de los dibujos en el inicio del

desarrollo del grafismo de los niños del grupo. En este aspecto, Lévi-Strauss (1955) en *Una sociedad indígena y su estilo*, en la obra *Tristes Trópicos*, destaca la originalidad, la belleza e importancia y el significado de su arte, no siempre revelado para los no indios.

Lévi-Strauss describe como trazo extraordinario un arte gráfico de los Kadiwéu, cuyo estilo “*es incomparable ante casi todo lo que la América precolombina nos legó y que sólo recuerda, tal vez, a la decoración de nuestras cartas de la baraja*”(1955.p.168). Los hombres modelaban en la madera dura y azulada del guáiacó y decoraban en relieve las astas de cebú que les servían de tazas, con figuras de hombres, ñandús y caballos; o eventualmente dibujaban, para representar follajes, seres humanos o animales. Las mujeres decoraban la cerámica y las pieles, y las pinturas corporales de sus rostros o sus cuerpos enteros, con un trenzado de arabescos asimétricos que alternaban con motivos de geometría.

Aparentemente las mujeres mayores conservaban estas habilidades, según el autor, pero una publicación ilustrada de una colección hecha quince años después por un colega suyo brasileño cuyo nombre no citó, indicó que durante todo ese tiempo, el estilo y la técnica se había mantenido, como fue el caso durante los cuarenta años transcurridos entre la visita de Boggiani y la del propio Lévi-Strauss. El autor además apunta hacia una decadencia de las cerámicas, alegando que sería una prueba de la importancia que las pinturas corporales, y en especial las del rostro, poseen en la cultura indígena.

Comenta que (...). Apelan a motivos relativamente simples, tales como espirales, eses, cruces, rombos, griegas y volutas, pero éstos se combinan de tal forma que cada obra posee un carácter original: en cuatrocientos dibujos reunidos en 1935 no observé dos semejantes; sin embargo, como hice la constatación inversa al comparar mi colección con la reunida más tarde, se puede deducir que el repertorio extraordinariamente extenso de los artistas es, incluso así, fijado por la tradición. Infelizmente, no me fue posible, ni para mí ni para mis sucesores, penetrar en la

teoría subyacente a esta estilística indígena: los informantes revelan algunos términos correspondiendo a los motivos elementales, pero invocan la ignorancia u olvido para todo lo que se refiere a las decoraciones más complejas. Sea porque, de hecho, actúan con base en un saber empírico transmitido de generación en generación, sea porque se imponen guardar secreto con respecto a los arcanos de su arte (1955, p. 175).

Cuando su visita a los Kadiwéu, observó que ellos se pintaban apenas por placer, pero anteriormente las castas nobles sólo solían pintarse la frente, y apenas aquellos de la población más baja en el sistema de castas, se ornamentaban todo el rostro. Sólo las mozas seguían la moda y era raro que las mayores perdiesen el tiempo con esos dibujos. El autor reflexiona además que, hasta el misionero Sánchez Labrador, citado por él, era consciente de que estas pinturas tenían para los indígenas una importancia primordial y que, en cierto sentido, eran un fin en sí mismas. Él criticaba a los hombres que perdían días enteros a ser pintados, olvidándose de la caza y de sus familias. Relata además que ellos afirmaban que necesitaban estar pintados para ser hombres, pues quien se mantenía en la etapa de la naturaleza no se diferenciaba del bruto.

El autor compara los motivos en forma de barras, de espirales y de barrenas, con el barroco español, en sus hierros forjados y en sus estucos. Informa que los Mbaiá ya tenían la costumbre de pintarse y su estilo curvilíneo presenta analogías con documentos arqueológicos descubiertos en diversos puntos del continente, algunos anteriores en varios siglos al descubrimiento: Hopewell, en el valle de Ohio y la cerámica caddo reciente en el valle del Mississippi; Santarém y Marajó, en la hoz del Amazonas, y Chavín, en el Perú. Según él, esta dispersión es una señal de antigüedad.

La originalidad de los dibujos Kadiwéu no deviene de los motivos elementales, que son bastante simples para haber sido inventados de modo independiente y no copiados, y probablemente los dos procesos coexistieron. Ella resulta del modo como estos motivos se combinan entre sí, ella se sitúa en el nivel del

resultado, de la obra acabada. Lévi-Strauss (1955) afirma que los procesos de composición son tan requintados y sistemáticos que rebasan las sugerencias correspondientes que el arte europeo del tiempo del Renacimiento podría haber dado a los indios. Por lo tanto, cualquiera que sea su origen el hecho sólo podría ser explicado por motivos que le son propios.

Observó que el arte Kadiwéu estaba marcado por un dualismo: el de los hombres y el de las mujeres, unos escultores, otras, pintoras; los primeros relacionados a un estilo representativo y naturalista, a pesar de las estilizaciones, así como las segundas se dedican a un arte no representativo. Sobre el arte femenino, resaltó que ahí el dualismo se prolonga en varios planos.

“Las mujeres practican dos estilos, igualmente inspirados en el espíritu decorativo y en la abstracción. Uno es angular y geométrico, el otro curvilíneo y libre. La mayoría de las veces, las composiciones están basadas en una combinación regular de los dos estilos. Por ejemplo, uno se emplea para los bordes o la moldura, el otro, para la decoración principal; más impresionante aún es el caso de los recipientes, en los que existe, en general, una decoración geométrica en la garganta, y una decoración curvilínea en el núcleo, o viceversa. El estilo curvilíneo es más comúnmente adoptado para las pinturas de rostro, y el estilo geométrico, para las del cuerpo; a no ser que, por una división suplementaria, cada región tenga una decoración que a su vez proceda de una combinación de los dos” (1955, p. 179).

Sus trabajos traducen una preocupación con equilibrio. La mayoría de las obras se basa en la alternancia de los dos temas; y casi siempre la figura y el fondo ocupan aproximadamente una superficie igual de tal suerte que es posible percibir la composición de dos formas, invirtiendo los grupos convocados a desempeñar uno al otro papel. Cada motivo puede ser visto en positivo o en negativo. Muchas veces la decoración respeta un doble principio de simetría y de asimetría aplicados al mismo tiempo, lo que se traduce en la forma de registros opuestos entre sí, raramente

partidos o cortados, generalmente franjeados o tallados, el estilo Kadiwéu revela toda una serie de complejidades: un dualismo que se proyecta en planos sucesivos como en una sala de espejos, hombres y mujeres, pintura y escultura, representación y abstracción, ángulo y curva, geometría y arabesco, garganta y núcleo, simetría y asimetría, línea y superficie, contorno y motivo, pieza y campo, figura y fondo.

Lévi-Strauss (1955), indagando y reflexionando sobre el arte Kadiwéu, afirma que las pinturas del rostro le confieren al individuo su dignidad de ser humano, operan el paso de la naturaleza a la cultura. Diferentes en cuanto al estilo y a la composición según las castas, expresan en una sociedad compleja la jerarquía de los estatus, poseyendo así una función sociológica.

DIBUJO: DESARROLLO Y SIMBOLISMO

En la literatura sobre dibujos infantiles la evolución del trazo y la representación de la realidad son objeto de estudio. En relación a los niños Kadiwéu dos cosas se contemplan en este trabajo: el garabato y la influencia de la cultura. Según Royer (1995) el dibujo es un acto complejo, que pone en movimiento los mecanismos biológicos múltiples, sensoriales, cerebrales y motores, para la realización de aquello que necesita no solamente el buen funcionamiento específico de cada uno de ellos, sino además una coordinación satisfactoria entre ellos.

Wallon, Cambier y Engelhart (1990) puntúan la contribución motora y perceptiva en la evolución del dibujo del niño, estrechamente ligado, no solamente a la madurez de los aparatos perceptivos, motores, sino también a la madurez cerebral. La realización del dibujo evoluciona paralelamente al saber general, lo que modifica progresivamente las capacidades del dibujante de percibir el mundo a su alrededor, transforma las imágenes mentales que él construye y las proyecciones que él ahí realiza dibujando. Además, la autora reflexiona sobre el hecho de que, el desarrollo de la motricidad es también función de la reunión de experiencias sensoriales, cognitivas,

socioafectivas, que cada uno de nosotros vive a lo largo de la vida.

Todos los estudios de la interpretación del dibujo suponen inicialmente, que nosotros sepamos en qué medida el grado de madurez perceptiva, visual e intelectual intervienen en la elección de las formas y de los temas.

Bajo el punto de vista psicológico, desde su nacimiento, el niño se desarrolla en el seno de una cultura que lo marca profundamente. La influencia de las imágenes que lo envuelven, el lenguaje del que dispone, no pueden ser subestimados. Luquet (1994) trajo para la distinción en la evolución del dibujo infantil, una serie de fases, todas caracterizadas por un modo particular de realismo. El autor afirma que el niño tiene en cuenta sus medios y busca siempre producir lo real. Su preocupación por la observación, su gusto por el detalle, sus comentarios, todo muestra la tendencia realista, según el autor.

Así, la primera fase es aquella del realismo fortuito, pues para el niño, inicialmente, el dibujo no es un trazo ejecutado para hacer una imagen, sino un trazo ejecutado simplemente por trazar líneas, siendo que, la identidad entre una forma así producida y aquella de un objeto acontece por acaso.

En la medida en que los éxitos, en el dibujo de las imágenes, ocurren con más frecuencia, un estilo original se desarrolla, marcado por el realismo intelectual, según Luquet (1994). Cabe resaltar que las cosas, en esta fase, no se representan en función de lo que el niño ve, sino de lo que él sabe sobre ellas. Así, cuando el autor relata que el estilo general del dibujo del niño está marcado por el realismo, él pretende utilizar el término en un sentido general.

El niño no se interesa por los valores formales en sí mismos, sino por la posibilidad de representar el significado. Después de haber visto como él describe la evolución de esta preocupación realista, nosotros podemos constatar que él confiere a este término otro sentido. Él identifica el realismo como realismo visual y considera las etapas que lo preceden como preparatorias. Cuando se habla

de realismo visual, se considera una relación entre el objeto y la representación que le permite la percepción bruta del objeto. O sea, el niño va a dibujar lo que ve y no lo que él sabe o su significado. El autor, sin embargo, informa sobre la dificultad para explicar este paso del realismo intelectual hacia el realismo visual.

Luquet (1994) distingue una fase de garabatos cuando el niño se ejercita con el placer de trazar formas sobre una superficie sin intentar darles un significado, una fase del realismo infantil que corresponde a la del realismo intelectual, el apogeo del dibujo infantil y otra de realismo visual cuando el niño somete la figuración de los objetos a un punto de vista único. Las tres se separan por los cambios con el inicio de la figuración, el inicio de la intención representativa, el abandono del realismo infantil y el declive del dibujo del niño.

El momento determinante, originario del dibujo es aquel cuando el niño descubre la relación entre el gesto y la persistencia del trazo, lo que le confiere al acto un uso diferente de la actividad de garabatear. A fin de cuentas, lo que permanece, el momento originario del dibujo, es aquel cuando el niño reconoce entre el trazo y su gesto una relación causal y emprende el largo aprendizaje que, paralelamente al desarrollo motor, lo llevará a disciplinar su gesto.

En la fase del garabato, llamada realismo fortuito por Luquet (1994), el niño se interesa por las líneas que él traza y que intenta reproducir, con un control progresivo de esta actividad, sin intención representativa. El primer dibujo intencionalmente figurativo del niño, o sea, la primera reunión de trazos al que el niño le da un sentido, es aquel que corresponde al momento en que él es capaz de identificar la forma, él puede descifrar el significado. Es el encuentro del desarrollo de actitudes perceptivas motoras y sus progresos en el descifrado o entendimiento simbólico. Este encuentro es ampliamente determinado por los procesos de madurez motora y perceptiva y de los efectos socio-culturales, o sea, el uso educativo de las imágenes.

El momento en que el niño descubre que él es capaz, con un sistema más o menos desarrollado de señales, de representar cualquier cosa, es decisivo. Antes, se trata verdaderamente de un realismo fortuito, después, de un sistema simbólico, llamado por Luquet (1994), realismo intelectual. Antes, el niño se sirve del dibujo como nosotros nos servimos de algunas palabras de una lengua extranjera, aunque nosotros ignoremos lo restante. Él sabe que, para algunos conceptos, él es capaz de realizar la transcripción gráfica en imágenes. Pero él ignora aún la clave del sistema de expresión. Se puede preguntar también como él pasa del realismo fortuito hacia el realismo intelectual, o de una intención representativa accidental hacia un sistema coherente de señales.

Widlöcher (1998) critica el término realismo intelectual, diciendo que la preocupación del niño no es representar las cosas tal como son, sino figurarlas de manera identificable. Todos los artificios que él utiliza: la ejemplaridad de detalles, la multiplicidad de puntos de vista, apunta a este fin de representatividad.

Podemos decir que el desarrollo del grafismo es la revelación de la naturaleza emocional y psíquica del niño. Es su lenguaje gráfico donde deja registradas sus ideas, sus deseos y sus fantasías (Dantas, 2007).

Según la autora, alrededor de un año y medio, el niño ya explora el medio ambiente e imita lo que las personas hacen. Usando un lápiz y un papel descubrirá que es capaz de dejar marca y se sorprenderá que al repetir el movimiento, una marca más surgirá, y así él actuará con gestos sucesivos despertando el interés y el gusto por este descubrimiento. Si le damos una caja de lápices de colores variados, él usará cada uno de los colores, sin ninguna pretensión de expresar nada, apenas repetirá innumerables veces este gesto para cerciorarse de su dominio sobre el lápiz, el papel y sobre su propio cuerpo. Así, la autora caracteriza la fase del garabato.

Poco a poco él va descubriendo que puede hacer nuevos movimientos, aún sin ningún compromiso con la representación.

La percepción de la relación que existe entre su movimiento y las marcas que deja propiciará un aumento de su control sobre la mano, surgiendo entonces los movimientos en espirales y caracoles que contribuirán mucho al apareamiento del primero círculo cerrado alrededor de los 3 años, ocurriendo el descubrimiento de la forma.

Los garabatos comienzan a ganar nombres y detalles como ojos, piernas y brazos y hasta cabellos, comenzando a existir una intención de lenguaje escrito, dibujando personas y diferentes objetos y animales más próximos, así como a él mismo. Dantas (2007) comenta que el color usado para dibujar y pintar no se condiciona aún por la realidad, pues en esta fase el niño aún está descubriendo y experimentando los colores.

La actividad gráfica es enteramente una expresión de nosotros mismos, de aquello que nosotros somos en un momento dado de nuestra historia personal y la transmisión de un mensaje particular a nuestro círculo de amigos, a la familia; como todo hecho psíquico, ella es la resultante de un proceso temporal de integración, el producto de una etapa de elaboración progresiva de nuestra experiencia de nosotros mismos y de nuestro conocimiento de los objetos y de las personas (Dantas, 2007).

Según Osson (1981) el dibujo del niño es inicialmente una semántica abierta, donde cada signo se combina a otro de una manera siempre compleja. Esta semántica testifica bien evidentemente sobre la persona, de su individualidad, de aquello que ella es en el momento presente, pero también, sin duda, de un saber colectivo legado de una convención simbólica. Se puede pensar que, como todo lenguaje, el dibujo infantil está profundamente marcado por los fundamentos esenciales de la cultura y refleja de manera privilegiada los valores que subentienden la comunicación social.

Además de la dimensión biológica, la elaboración de los signos y su organización son los índices de socialización, de culturización: dibujar es para el niño aprender a manipular las relaciones o las reglas que

ligan los significantes a los significados en nuestro medio.

Las investigaciones relatadas y otros estudios, afirman Wallon, Cambier y Engelhart (1990), los lleva a pensar que cada sociedad, cada grupo, se exprime gráficamente de manera diferenciada y específica, sin excluir la existencia de signos y de reglas universales. El dibujo cuenta también, a quien lo pueda entender, lo que yo soy en el momento presente, integrando el pasado y mi historia personal. El dibujo cuenta sobre el objeto, él es la imagen del objeto y se inscribe entre numerosas modalidades de la función semiótica: ilustrar, dibujar, es hacer el sentido con los trazos, quiere decir con otras señales o con las imágenes que son muchas veces difíciles de decir con las palabras.

El dibujo es un soporte donde se mezclan y se cruzan los valores del objeto y los valores de la persona. Él es la concreción de un diálogo inconsciente, buscando conciliar las exigencias del sujeto y aquellas del objeto, un diálogo que organiza el conocimiento y permite reducir la distancia entre el yo y el no yo.

La identificación y la legibilidad de la producción son generalmente tributarias de una semejanza visual, visión fotográfica con el objeto: la imagen dibujada aparece como una transcripción, sobre la hoja de papel, de las cualidades sensibles del objeto; ella reduce lo real para mejor evocarlo; ella es una elaboración original, en un agregado de significados, cuya naturaleza y estructura son largamente determinadas por los procesos diversos, de orden perceptiva cognitiva, sociocultural, procesos que, además de eso, subentienden y trabajan la personalidad del dibujante.

Wallon, Cambier y Engelhart (1990) alertan sobre los riesgos que corremos al analizar el dibujo, cuando para facilitar o por falta de claridad, nuestra actitud pragmática nos lleva a olvidar los orígenes del dibujo y a considerarlo como un objeto autónomo, sin preocuparnos inicialmente con las circunstancias particulares y los procesos que orientan su producción. Sabemos también, que los objetos no pertenecen solamente a las clases de objetos,

sino que ellos se definen en sus relaciones con los otros objetos, según las leyes que hacen de nuestro universo un mundo de fuerzas y relaciones.

Finalmente, el valor narrativo del dibujo tiene, sobre todo, un significado simbólico. Él nos muestra la manera como el niño, a través de las cosas, vive los significados simbólicos que él les atribuye. Es la reunión de su mundo imaginario lo que se refleja en su dibujo. Lo que él no puede decirnos de sus sueños, emociones, en las situaciones concretas, él nos lo indica por sus dibujos. Se observa tanto mejor no contentándose en estudiar un dibujo aislado, sino procediendo a un análisis comparativo de una serie de dibujos del mismo niño buscando los temas comunes.

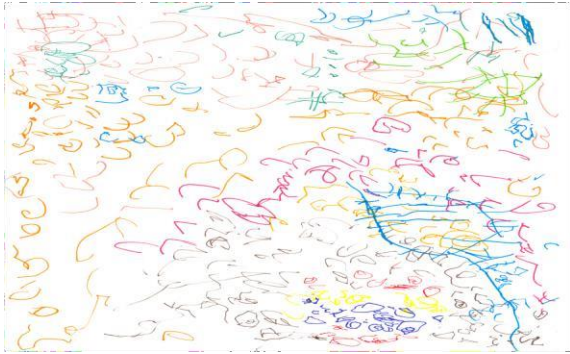
DIBUJOS DE NIÑOS KADIWÉU

De acuerdo con los autores citados, aspectos biológicos, sociales, culturales determinan una evolución en el grafismo desde los primeros años de vida. Siendo así es posible entender semejanzas y diferencias en el estudio de niños pertenecientes a grupos indígenas y niños de la sociedad no india.

Más allá de esto, los objetos no pertenecen solamente a las clases de objetos, sino que ellos se definen en sus relaciones con los otros objetos, según las leyes que hacen de nuestro universo un mundo de fuerzas y relaciones indicando que las circunstancias particulares y los procesos que orientan su producción son también relevantes. Siendo así, temas como animales, plantas, astros y estrellas, aunque con significados y contextos diferentes, aparecen en las producciones de los niños indios y no indios.

La primera fase en el desarrollo del grafismo se denomina garabateo por los diferentes autores, y es donde el niño se interesa por las líneas que él traza y donde intenta reproducir, sin intención representativa, y fue también identificada en la producción de los niños Kadiwéu. La referida fase, entendida como un momento en el que el niño se ejercita con placer al trazar formas sobre una superficie sin intentar darles un significado, ya presentó especificidades en el tamaño, regularidad de

los movimientos y variedad en los colores no registrados por los diferentes autores citados (dibujo 1).



Dibujo 1 – Garabato de un niño de dos años. El niño usa el lápiz descubriendo que puede hacer nuevos movimientos, todavía sin ningún compromiso con la representación. Notamos, sin embargo, pequeñas formas redondeadas y muy coloridas en el dibujo de un niño de dos años, probablemente por la influencia de las actividades maternas con formas y colores del trabajo como ceramista.

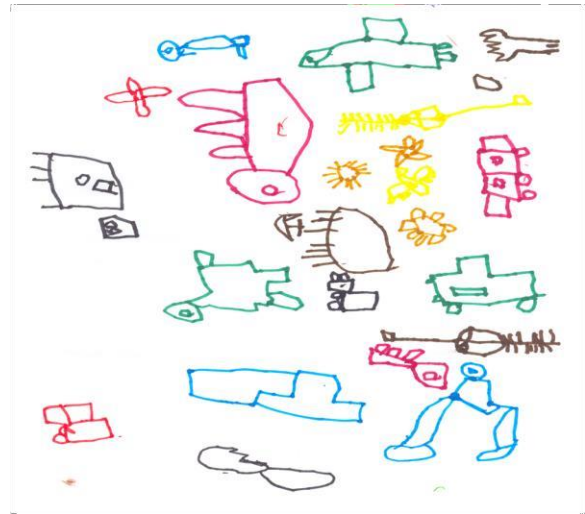
Registramos también en niños con edades entre 3 y 4 años los primeros dibujos intencionalmente figurativos, cuando él le da un sentido a la reunión de trazos y él es capaz de identificar la forma, pudiendo descifrar el significado.

O sea, el encuentro del desarrollo de actitudes perceptivo-motoras y sus progresos en el descifrado o entendimiento simbólico. Percibimos que ahí también aspectos universales del dibujo aparecen, sin embargo una vez más en una ordenación de las figuras y en la elección de colores peculiares al grupo Kadiwéu. (dibujos 2 y 3).



Dibujo 2 – Trabajo de un niño de tres años. Los garabatos comienzan a ganar nombres y detalles

como ojos, piernas y brazos y hasta cabellos, comenzando a existir una intención de lenguaje escrito, dibujando personas y diferentes objetos y animales más próximos, así como a él mismo.



Dibujo 3 – Trabajo de un niño de tres años. Otro trabajo del mismo niño Kadiwéu de tres años con una intención de lenguaje escrito, dibujando personas y diferentes objetos y animales más próximos.

Este encuentro, por lo tanto, ocurrió determinado por los procesos de madurez motora y perceptiva y los efectos socio-culturales. Recordemos que el grupo étnico en cuestión tiene en los colores y trazos originales de su cerámica y el diseño una notable relevancia entre las diferentes culturas indígenas de Mato Grosso del Sur e incluso entre los diferentes grupos brasileños.

El momento en que el niño descubre que él es capaz, con un sistema más o menos desarrollado de señales, de representar cualquier cosa, es decisivo. Él sabe que, para algunos conceptos, él es capaz de realizar la transcripción gráfica en imágenes, pasando hacia el realismo intelectual, hacia un sistema coherente de señales, disponiendo de esquemas gráficos de los que dispone con el objetivo de expresar la realidad exterior.

En esta fase, acompañando la representación de objetos que se definen en sus relaciones con los otros objetos, como en los dibujos de niños no indios, el trazo colorido en la fachada de las casas, plantas o animales, trae la marca de su cultura, con sus especificidades en el color y en el trazo, influencia de la cerámica Kadiwéu. Vale resaltar, como dato muy relevante, que la

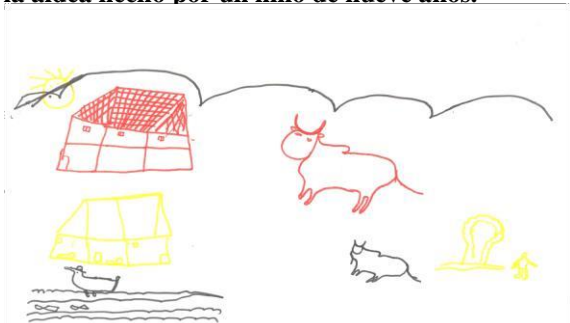
influencia materna, o sea, de la madre ceramista aparece claramente en los garabatos, tanto de los niños como de las niñas. Además otro dato del grupo de niños Kadiwéu es que, en la medida en que maduran y pasan por la etapa del simbolismo y realismo, reproducen en los dibujos aspectos de la naturaleza y la división de trabajos femeninos (dibujo 4) y masculinos (dibujos 5, 6 y 7) propios de la etnia. Solamente las mujeres hacen la cerámica. Los hombres trabajan con el ganado, caballos y eventualmente en la agricultura.



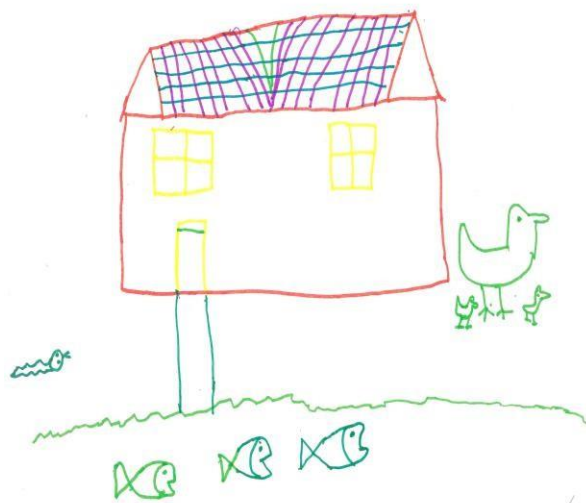
Dibujo 4 - Las niñas utilizan los colores y motivos de la cerámica Kadiwéu en sus dibujos. Trabajo de una niña de ocho años.



Dibujo 5 - Dibujo de la naturaleza y ambiente de la aldea hecho por un niño de nueve años.



Dibujo 6 - Un niño Kadiwéu de nueve años dibujó el ganado, la casa y el ambiente de la comunidad.



Dibujo 7 - Dibujo de un niño Kadiwéu de ocho años representando la naturaleza.

Retomando, por lo tanto tres fases en el desarrollo del grafismo, fue posible acompañar aspectos importantes en el desarrollo infantil Kadiwéu en las semejanzas y diferencias entre niños indios y no indios, lo que implica en aspectos de la identidad muy relevantes para el estudio de la etnopsicología.

REFERENCIAS

- Dantas P. 2006. **Educar Já – Grafismo Infantil** <http://cybelemeyer.blogspot.com/2007/11/grafismo-infantil.html>, acceso el 25 de agosto de 2008.
- Grubits, S., & Darrault-Harris, I., 2001. **Psicosemiótica na construção da Identidade Infantil: um estudo da produção artística de crianças Guarani/Kaiowá**. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Lévi -Strauss, C., 1955. **Tristes tropiques**. Paris: Plom.
- Luquet, G. H., 1994. **L'Art primity**. Paris, PUF.
- Osson, D., 1981. **Dessin d' enfant et émergence du signe**. France, Psychologie médicale.
- Siqueira Jr., J. G. **Arte e Técnicas Kadiwéu**. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 1987.
- Royer, J., 1989. **Le Dessin D'Une Maison - Image de l'adaptation sociale de l'enfant**. França : EAP Editions.
- Royer, J, 1989, **Que nous disent les dessins d'enfants**. Paris : Hommes et Perspectives.
- Wallon, P.; Cambier, A. ; Engelhart, D., 1990. **Le dessin de l'enfant**. França : Press Universitaires de France.

Widlöcher, D., 1998. **L'interprétation des dessins d'enfants.** France, Sprimont : Pierre Mardaga, éditeur.

Apoyo del CNPq y FUNASA.

Sonia Grubits

Doctora con estatus de Post-doctora en Semiótica por París 8 – Sorbona, Francia, Post-doctora y doctora en Salud Mental por la Facultad de Ciencias Médicas de la UNICAMP, Máster en Psicología Social por la PUCSP, Psicóloga por la PUCRJ, Licenciada en Comunicaciones por la UFRJ, profesora, investigadora y coordinadora del Programa de Maestría en Psicología de la Universidad Católica Don Bosco, UCDB, MS, Brasil, becaria de productividad investigadora del CNPq. E-mail: sgrubits@uol.com.br. Av. Mato Grosso, n. 759, Centro, Campo Grande/MS, Brasil.

José Ángel Vera Noriega

Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo, A.C., México (CIAD/MX).