CATALOGO

Museo de Arte Indígena

CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO

The Getty Foundation

Catálogo
Museo de Arte Indígena

Publicado con el apoyo de

The Getty Foundation

CENTRO DE ARTES VISUALES/ MUSEO DEL BARRO

Asunción • Paraguay
2008

Catálogo Museo de Arte Indígena
© **Centro de Artes Visuales/Museo del Barro y los autores**

Director del Centro de Artes Visuales: Carlos Colombino
Director del Museo del Barro: Osvaldo Salerno
Director del Museo de Arte Indígena: Ticio Escobar

Calle Grabadores del Cabichuí entre Emeterio Miranda y Cañada
Asunción, Paraguay
Telefax: 595.21.607996
info@museodelbarro.com
www.museodelbarro.com

La mayoría de las fotografías que ilustran los artículos de los autores forman parte del Departamento de Documentación e Investigaciones del CAV/Museo del Barro (DDI). Las restantes fueron cedidas por sus autores cuyos nombres se consignan en cada epígrafe.

Catalogación: Ticio Escobar.
Documentación y fichaje: Lía Colombino.
Cuidado de Edición: Lía Colombino.
Diseño del Catálogo: Osvaldo Salerno.
Diagramación: Miguel López y Julio Cardozo.
Diseño de fichas y programación: Susana Salerno y Julio Salvatierra.
Fotografías: Susana Salerno y Julio Salvatierra.
Corrección: Derlis Esquivel.
Impresión: Arte Nuevo - Montevideo 1665, Asunción, Paraguay.

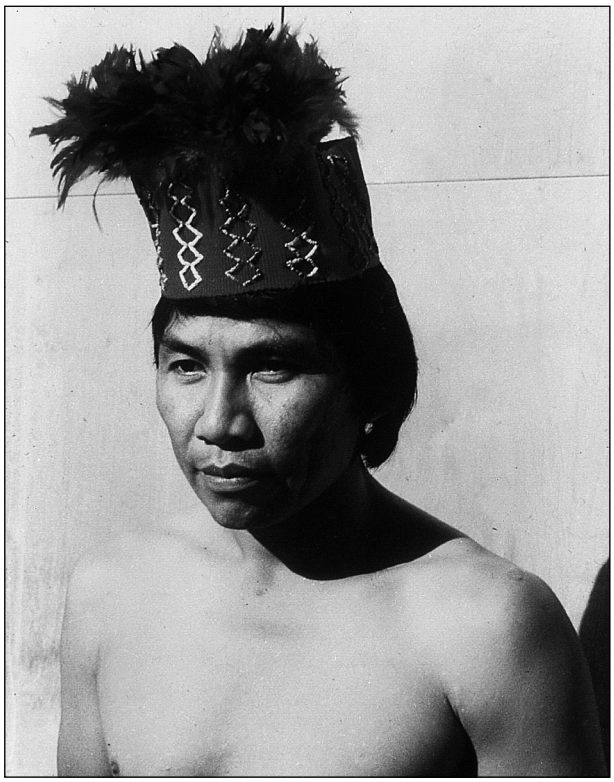
Primera Edición de 1250 ejemplares.
Asunción, Paraguay, Marzo de 2008.

Hecho el depósito que marca la Ley Nº 1328/98

Catálogo/MUSEO DE ARTE INDÍGENA

PRELIMINARES

Criterios de Clasificación



Jefe nivaklé con penacho plumario adornado con abalorios. Foto: Miguel Chase-Sardi. Archivo del Departamento de Documentación e Investigaciones del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro (DDI).

Asumiendo la particularidad de las piezas que componen el acervo de arte indígena del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, el correspondiente catálogo debe recurrir a ciertas estrategias expositivas que faciliten la clasificación y la presentación de los diferentes objetos. Dado que -según lo expresado en los textos teóricos publicados en este catálogo- las notas de lo artístico indígena son diferentes a las del arte occidental, especialmente el marcado por la estética moderna, se vuelve necesario apelar a diferentes dispositivos de ajuste, que implican ciertas transgresiones a una lógica taxonómica estricta.

En primer lugar, la unicidad de los objetos -que considera éstos como productos de una creación individual, original y única- no constituye un valor para el arte indígena, basado en la reiteración de los cánones colectivos, aunque no cerrado a las inflexiones particulares de cada artista. Existen muchas piezas que, si bien se encuentran manufacturadas, resultan, de hecho, idénticas entre sí. Ante este caso, se optó por describir los tipos generales registrando el número de objetos que integran cada uno de ellos. La descripción individual de las piezas que componen el total del acervo aparece desarrollada en el disco que acompaña cada ejemplar del catálogo. Si se precisa identificar una obra específica se recurre al listado que acompaña cada tipo general o al sistema informático que, ubicado en el local del Museo, detalla esa obra particular y permite relacionarla con otras. La propia determinación de qué pieza se constituye en un tipo general es relativa: existen variaciones notables entre categorías secundarias que exigen su presentación como caso separado.

Vista General de la Sala del Museo de Arte Indígena. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Archivo DDI.

En segundo lugar, los materiales y técnicas, que juegan un papel determinante en la constitución del hecho artístico, presentan variaciones notables que impiden una clasificación tajante y unívoca. Esta cuestión se complica porque el arte indígena no apuesta a una sola variable de significación: a veces ésta privilegia el color; otras, el material o la forma; de manera que resulta imposible mantener criterios clasificatorios estables sin sacrificar el

Confección de hilos de fibra de karaguata. Comunidad ishir. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

sentido de piezas particulares, irreducibles a una categoría. Esta clasificación ha optado por partir de los materiales que componen cada objeto, a fin de considerar luego la etnia que lo produjo, el tipo de objeto (definido por su forma y su función) y su nombre indígena. Sucesivamente se consideran las técnicas de confección, los materiales secundarios, los sistemas de decoración, las localizaciones geográficas, etc., de modo que un objeto puede ser identificado desde diferentes entradas. En algunos casos se ha debido contravenir la lógica clasificatoria para facilitar esa identificación. Por ejemplo, los indígenas ishir producen aderezos plumarios multiuso: ciertos adornos ceremoniales y shamánicos consisten en ristras de plumas cuya función, y aun su forma final, son definidas en cada caso: según la circunstancia, el mismo elemento puede servir de muñequera, falda, corona, tobillera, cubrenuca, etc. En este caso, el objeto es clasificado simplemente como *Ristra*, atendiendo al procedimiento de su confección, y descrito en sus muchas posibilidades expresivas y funcionales. Otras piezas también plantean dificultades taxonómicas: por ejemplo, los adornos ceremoniales de los indígenas mataco otorgan igual valor al material de base (la lana roja), a las plumas que los guarnecen y a las mostacillas o conchas que los decoran. Entonces, para clasificar esta pieza, se toma como material principal la pluma, considerando que ésta constituye el elemento más estable (la lana roja y los abalorios pueden, eventualmente, variar). De todas maneras, el sistema informático permite que pueda accederse a cualquiera de los tocados pertenecientes a este tipo igualmente desde las categorías *Pluma*, *Lana* o *Abalorio*.

Buscando establecer categorías básicas de clasificación, se optó por partir de las diferentes culturas étnicas, buscando considerar luego los objetos específicos a partir de sus componentes materiales, sus técnicas y sus usos. Pero estas categorizaciones resultan de un valor apenas indicativo, puesto que la informatización del catálogo permite que las búsquedas tengan accesos diversos: el número individual que cataloga cada objeto resulta el mejor indicador para obtener información completa del mismo y, desde la ficha correspondiente, iniciar la búsqueda en los distintos campos a que se abre la misma.

Las otras escrituras

Se utiliza la grafía del idioma guaraní solamente para escribir vocablos pertenecientes a esta lengua. Ante la ausencia de convenciones sistematizadas en su escritura, los términos correspondientes a otros idiomas indígenas siguen la ortografía del español.

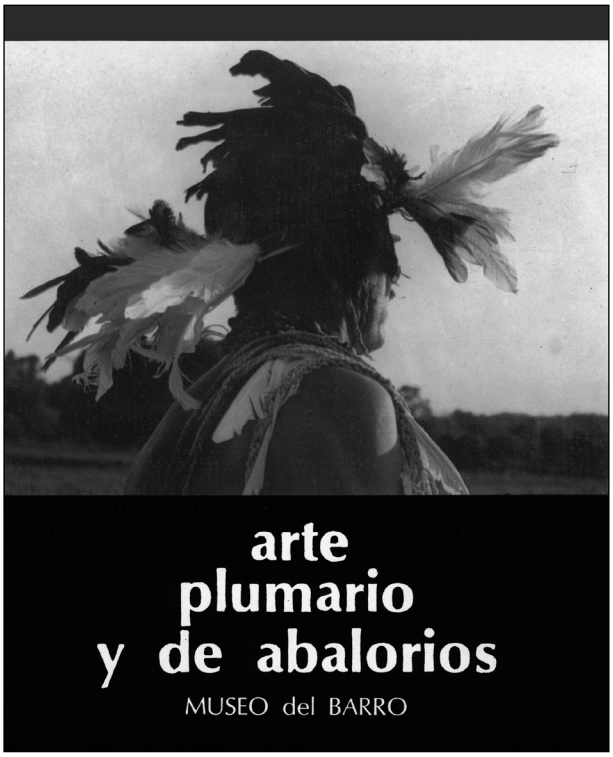
Se mencionan a continuación sólo las convenciones más comunes del guaraní: la *y* indica la sexta vocal, gutural; la virgulilla (~) colocada sobre las vocales vuelve éstas nasales; la *h* se pronuncia en forma aspirada, como en inglés, y la *j*, como la *y* en español; por último, en guaraní se marca el acento de las palabras sobresdrújulas, esdrújulas y llanas: todas las que no llevan tilde son leídas como agudas (por ejemplo *tujuju* se lee "tuyuyú"; *jaguarete*, "yaguareté", etc.). Siguiendo la tradición, esta

última regla no se aplica en la escritura de los gentilicios de las etnias (por lo tanto, éstos se acentúan aun siendo agudos: los mbyá, avá, etc.). El *puso* es un signo ortográfico utilizado en guaraní para indicar un corte fonético entre dos vocales. Se lo indica con el signo del apóstrofo (').

Aunque provengan del guaraní, las denominaciones de vegetales y animales incorporadas al español no se ajustan a las reglas citadas más arriba ni son escritas en cursivas. Tampoco emplean esta grafía las palabras pertenecientes a la cultura aché: si bien corresponde a la familia lingüística guaraní, el idioma aché presenta marcadas particularidades que justifican un tratamiento diferente de su escritura. Se mantiene la convención de no pluralizar los nombres de las etnias atendiendo a que los mismos responden a sistemas propios de pluralización (p.e., los ayoreo). Se respeta, sin embargo, la pluralización en lengua indígena utilizada por algunos de los autores cuyos textos integran este volumen (p.e., los ayoreode). También se mantiene la escritura particular de nombres indígenas empleada por cada autor.

Breve historia de la colección de arte indígena

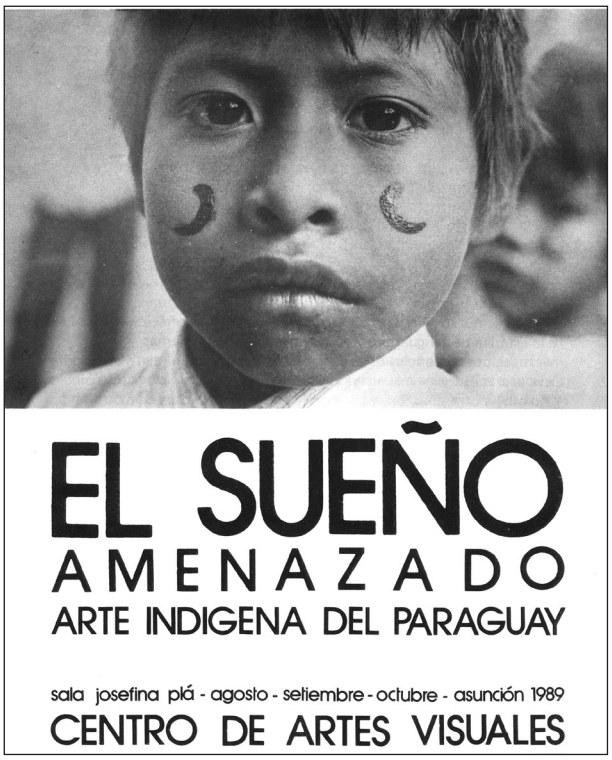
En más de un 90%, los objetos que integran esta colección fueron adquiridos por Ticio Escobar con fondos propios en distintas comunidades indígenas, tiendas de artesanía y colecciones particulares. La otra parte del acervo fue comprada por el Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro y donada por misioneros (Bjerni Fostervold, Alejandro Pytel, y Juan Reis), antropólogos (Miguel Chase Sardi, Benno Glauser, Marilín Rehnfeldt, Jürgen Riester, Guillermo Sequera y Oleg Vysokolán) y particulares (Angélica Baldwin, Bruno Barrás, Heddy Benítez, Lia Colombino, Derlis Esquivel, Cristina Gómez, Marcelo Hernáez, Clemente López, Ricardo Migliorisi, Rosa María Ortiz, Marilín Parini, Josefina Plá, Mercedes Rodríguez de Chase, Joaquín Sánchez, Félix Toranzos y Karina Yaluk).



Catálogo de la exposición "Arte Plumario y de Abalorios" del CAV/MdB realizada en la galería Arte-sanos. 1985. Archivo DDI.

En 1982 Ticio Escobar publicó el primer tomo de *Una interpretación de las artes visuales en Paraguay*, un libro que argumentaba teóricamente en pro del carácter artístico de ciertos objetos, imágenes y prácticas de la cultura indígena y los consideraba en pie de igualdad con las producciones populares y eruditas. Esta posición no sólo le llevó a levantar un registro del arte indígena producido en el Paraguay, sino que le impulsó a iniciar una colección de piezas de diferentes etnias, base de la que luego sería la colección del Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro (CAV).

La colección inicial adquirió un carácter más sistemático a partir de 1985, cuando el CAV organizó en la Galería Arte-Sanos, Asunción, Paraguay, la muestra *Arte plumario y de abalorios*. Ticio Escobar y Osvaldo Salerno, curadores de la muestra, visitaron diferentes comunidades indígenas y recurrieron a algunas pocas colecciones privadas con el objeto de colectar piezas representativas para la citada exposición. La muestra dejó como saldo un



Catálogo de la exposición "El Sueño Amenazado" realizada en la sala Josefina Plá del CAV/MdB. 1989. Archivo DDI.

lote que pasó a enriquecer substancialmente el acervo de la colección inicial.

En el curso de los trabajos preparatorios de la exposición de 1985, Ticio Escobar y el etnomusicólogo Guillermo Sequera habían tomado contacto con un grupo de indígenas ishir -los tomáraho- que sobrevivían apartados de todo proceso de integración a la sociedad nacional, aunque gravemente perjudicados por la neocolonización del Chaco, que estaba provocando la extinción del grupo. Ese contacto dio lugar a un largo trabajo de acompañamiento a los citados indígenas en sus procesos de sobrevivencia y recuperación demográfica, así como en la reivindicación de sus territorios tradicionales y en sus diversas demandas y negociaciones con la sociedad envolvente. Para el cumplimiento de esas tareas fueron conformadas dos entidades que integraban diversos sectores de la sociedad civil: la *Comisión de Solidaridad con los Pueblos Indígenas* (cuyo programa Grupo de Apoyo a los Tomáraho -GAT- estaba dirigido puntualmente a respaldar esa comunidad específica) y la Asociación Theo Binder. Apoyo a las Comunidades Indígenas del Paraguay (ACIP). La primera tenía una dirección política y se orientaba a acompañar las gestiones indígenas en el ámbito de la consecución o recuperación de tierras; la autodeterminación política, cultural y religiosa y la denuncia de los casos de etnocidio, comunes durante la dictadura de Stroessner (1954-1989). La segunda entidad estaba dirigida a apoyar los procesos de reacomodo de los grupos indígenas en nuevos hábitat, asesorarlos técnicamente y promover programas de salud, vivienda, subsistencia económica y educación.

De este modo, las colecciones se fueron formando en el contexto de diferentes tareas de apoyo a la causa indígena y vinculadas con las difíciles situaciones en que se encontraban las comunidades. La producción de objetos artesanales comenzaba a afirmarse entonces como una interesante posibilidad de sustento indígena: una fuente económica subsidiaria que, desarrollada alternativamente a los modelos tradicionales, ayudaba al mantenimiento de muchas comunidades sin arriesgar su cohesión cultural (como la arriesgaban, y lo siguen haciendo, ciertos trabajos realizados fuera del grupo, que significan no sólo dispersión sociocultural, sino explotación económica). Esta situación favorecía la posibilidad de que las colecciones fueran formadas en condiciones interculturales simétricas y sin perturbar la dinámica productiva de los creadores, bien posicionados éstos para negociar la venta (o el trueque) de las piezas. En algunos casos, los propios indígenas dieron indicaciones acerca de cómo debían disponerse las piezas en el museo e, incluso, participaron directamente de su montaje (tal el caso de los tomáraho que instalaron los trajes ceremoniales en las correspondientes vitrinas).

Otras dos exposiciones, realizadas en el CAV, resultaron fundamentales para el crecimiento y la consolidación de los acervos. En 1987, coordinada por Alejandro Pytel, la muestra *Arte avá guaraní* presentó un lote de tallas en madera realizadas por la comunidad de Acaraymí; muchas de estas piezas fueron adquiridas para la colección. En 1989, la exposición *El sueño amenazado:*

arte indígena del Paraguay presentó un panorama de conjunto de la producción estética de las distintas etnias. Ambas muestras, así como la realizada en 1985, invocaban en su título el término "arte", hecho que indica claramente la intención de reconocer en las prácticas expresivas de las etnias un valor estético, por encima de sus destinos rituales y sus funciones utilitarias y más allá de su consideración etnográfica como meros objetos de "cultura material". Se iba definiendo de este modo el diagrama del guión museográfico del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

En 1985, Escobar publicó el libro *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, que ampliaba su pensamiento sobre el arte indígena planteado en su primer libro. Sus teorías sobre el tema fueron desarrollados en otros dos libros publicados posteriormente: *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay* (1993) y *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguayo* (1999). Estas publicaciones conforman el corpus teórico que sustenta la formación de las colecciones y respalda el discurso curatorial del CAV. Éste quedó definido en su estructura a partir de 1995, cuando se inauguró el Museo de Arte Indígena, cuyo acervo se encuentra conformado por la colección inicial, que continúa hasta hoy enriqueciéndose con nuevas adquisiciones.

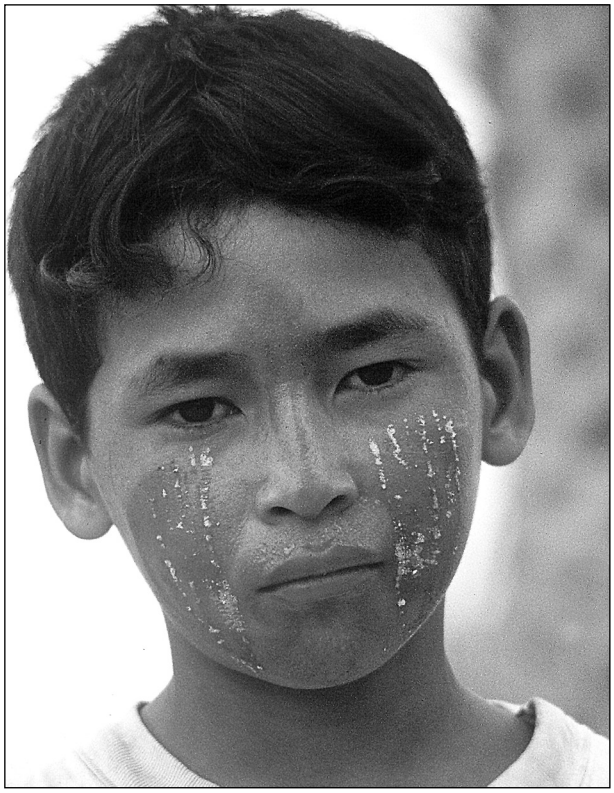
De este modo, la consideración de ciertas manifestaciones culturales indígenas como genuinas formas de arte sirvió de base al libreto museológico del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, que progresivamente fue articulando sus colecciones distintas hasta presentar, en un mismo nivel de importancia, el arte indígena, el popular y el ilustrado como momentos diferentes del arte desarrollado en el Paraguay. Así, las piezas que integran la colección de arte indígena no están exhibidas en clave etnográfica, folklórica o histórica, sino estrictamente artística, aunque, a través de distintas instancias de mediación, las exposiciones se encuentran abiertas a lecturas pluridisciplinarias y vinculadas con la problemática social de los sectores indígenas.

Clemente López, shamán ishir, monta un traje ceremonial para la muestra"El Sueño Amenazado" en la sala Josefina Plá del CAV/MdB. 1989. Foto: Osvaldo Salerno. Archivo DDI.

ARTE INDÍGENA: ZOZOBRAS, PESARES Y PERSPECTIVAS

Ticio Escobar

Forzado a circular a contramano en el curso de una historia ajena, el arte indígena presenta inconvenientes serios: problemas teóricos, por un lado; contrariedades en su desarrollo, por otro. Este artículo trata en forma breve tanto los conflictos que presenta el propio concepto de arte en cuanto aplicado al ámbito de lo indígena, como los que acarrean las diversas prácticas estéticas de las etnias cuando entran en situación de contacto o colisión con el modelo de mercado. Así, la primera parte considera las razones que justifican el empleo de un término conflictivo, como el de arte indígena. La segunda, esboza dos rápidos cuadros que buscan facilitar la comprensión de las diferentes maneras que tienen los pueblos de asumir el impacto de aquel modelo.



Dilio, joven iniciando ishir. María Elena, 2001. Foto: Nicolás Richard. Archivo DDI.

I. UN CONCEPTO SOSPECHOSO

Impugnaciones

A la hora de hablar de arte indígena, nos sale al paso una cuestión previa, fundamental, que parece impugnar la validez misma del término: ¿en qué sentido puede nombrarse lo artístico en relación a culturas en las cuales la belleza -la forma estética- no puede ser separada de los otros momentos que conforman el conjunto social? El concepto "arte" se refiere a objetos y prácticas que realzan sus formas para generar una interferencia en la significación inmediata de las cosas e intensificar, así, la experiencia del mundo. La operación artística añade un plus de sentido. Y trastorna, de este modo, la percepción ordinaria de la realidad para representar oscuros aspectos suyos, inalcanzables por otros caminos.

Como cualquier otra forma de arte, el arte indígena recurre al poder de la apariencia sensible, la belleza, para movilizar el sentido colectivo, trabajar en conjunto la memoria y anticipar porvenires. Pero, cuando se trata de otorgar el título de *arte* a estas operaciones, la teoría estética (occidental) interpone enseguida una objeción: en las culturas indígenas, el conjunto de imágenes que ella reconoce como arte no puede ser desmarcado de las otras dimensiones de la cultura: la política, la religión, la medicina, el derecho, la ciencia, etc. En el interior de aquellas culturas ni siquiera pueden diferenciarse géneros artísticos: la representación escénica, las artes visuales, la literatura y la danza entremezclan sus formas en apretados tejidos simbólicos: complejas unidades significantes que no admiten secciones.

Esta confusión supone un mentís serio a la autonomía del arte, figura central de la Estética moderna, erigida abusivamente en paradigma de todo modelo de arte. Esta figura se funda en dos premisas claras: la separación entre forma y función y el predominio de la primera sobre la segunda. Apoyada en Kant, la Estética determina que son artísticos los fenómenos en los cuales

la bella forma desplaza todo empleo que contamine su pureza con el interés de una utilidad cualquiera (los oficios del rito, las aplicaciones domésticas, los destinos políticos o económicos, etc.). Pero, aunque su cumplimiento constituya el requisito primero, la autonomía formal no basta para que una obra sea considerada artística. Hay otras exigencias demandadas por el sistema moderno del arte: la genialidad individual, la innovación, la originalidad y la unicidad: la obra debe ser creada *ex nihilo* y provenir de un acto exclusivo y personal, irrepetible. Y debe significar una ruptura de la tradición en la cual se inscribe.

Ahora bien, tales características corresponden a notas particulares de un momento de la historia del arte, el relativo a la modernidad entendida en sentido amplio (siglos XVI al XX), y no es aplicable a muchos modelos de arte, como el indígena, cuyas formas no son autónomas (dependen de finalidades religiosas, políticas y utilitarias), ni son producto de un acto creativo inaugural (surgen, más bien, como expresiones colectivas, aunque recojan la marca individual), ni aspiran a constituir una renovación radical (apelan continuamente a la tradición, aunque la reformulen siempre). Pero esto no ocurre sólo en relación con las culturas indígenas: toda la historia del arte no moderno carece de algunos de los requisitos que éste exige como canon universal a todo sistema que aspire a ser calificado de artístico[1].

Esta arbitraria pretensión (la de hacer del arte moderno occidental el paradigma universal de cualquier forma de arte) produce una paradoja en el centro mismo de la teoría estética. Por un lado, ésta sostiene que toda cultura humana alcanza su vértice en el arte, entendido en sentido amplio como producto de una tensión entre la forma (la apariencia sensible, la belleza) y el con-

Montaje museográfico MAI. CAV/Museo del Barro. Archivo DDI.

[1] En este punto se advierte claramente la paradoja que instala la manipulación ideológica del término *arte*. Para legitimar la tradición hegemónica ilustrada, la historia oficial no tiene problemas en aplicar el término *arte* a productos de culturas ajenas que confirmen sus valores o coincidan con sus políticas de representación. Esto ocurre aunque tales productos sean anteriores al concepto moderno de arte y carezcan, obviamente, de sus notas. Nadie vacilaría, en efecto, en hablar de arte chino, griego, egipcio o románico, aunque las expresiones designadas con esos nombres no absolutizan la forma, ni esencializan la creación, ni idealizan el papel del artista.

Kunumi pepy. Ceremonia paī tavyterā. Panambí'y, 2002. Foto: Tide Escobar.

tenido (los significados sociales, las verdades en juego, las señales esquivas de lo real). Según esta definición, el arte es patrimonio de toda colectividad capaz de crear imágenes intensas mediante las cuales aquélla busca interpretar su historia y reimaginar su derrotero. Pero, por otro lado, el sistema teórico del arte olvida pronto esta definición (o esencializa sus términos volviéndolos principios abstractos) y sólo reconoce como legítimamente artísticas aquellas obras que llenen las exigencias del formulario moderno.

Este sistema introduce una dicotomía entre los dominios exclusivos del gran arte -soberano, desdeñosamente separado- y el prosaico circuito de las artes menores, constituido por manufacturas artesanales (o hechos de folclore o de "cultura material") que integran el cuerpo social confundidos con diversas finalidades suyas, instrumentales siempre. La distinción entre el arte superior -que idealiza la forma borrando las huellas de su producción- y las artesanías -que exhiben sus empleos y recalcan la destreza manual del artífice y la materialidad de su confección- escinde radicalmente el mapa de las prácticas estéticas. Allá, el artista genial, cuyas obras circulan en bienales, galerías y museos de arte; acá, el industrioso artesano, cuyas hechuras se ofrecen en los mercados, las ferias y los museos de historia, arqueología o etnografía, cuando no de ciencias.

Defensas

Ante los escollos que presenta la Estética moderna, podría concluirse que, como lo concerniente a cualquier término, lo relativo al término *arte* depende de convenciones arbitrarias y se encuentra sujeto al vaivén antojadizo que fraguan las palabras. Sin embargo, en este caso, como en otros, los valores políticos, éticos y culturales que se encuentran en juego, justifican que sean desenmascarados ciertos dispositivos ideológicos que fuer-

zan el lenguaje y desvían el sentido de los nombres. Por eso, este artículo defiende el uso del vocablo *arte indígena*. Al hacerlo, no sólo busca ensanchar el panorama de las artes contemporáneas, embretado por una visión demasiado estrecha de lo artístico, sino alegar en pro de la diferencia cultural: reconocer modelos de arte alternativos a los del occidental y refutar el prejuicio colonialista de que existen formas culturales superiores e inferiores, merecedoras o indignas de ser consideradas expresiones genuinas, excepcionales. En consideración a estos supuestos, se argumentará en pro del término "arte indígena" mediante dos alegatos.

Los borrosos lugares del arte

El primero de ellos se basa en la recuperación del concepto tradicional de arte basado no en el desplazamiento de las prosaicas utilidades por las puras formas, sino en la tensión entre éstas y los contenidos. (Una tensión insoluble, cuya indecidibilidad adquiere un valor significativo en la comprensión del arte contemporáneo). Los hombres y las mujeres de diversos pueblos indígenas trabajan la belleza no como un valor en sí, sino como un refuerzo de diversas funciones extraartísticas. La fruición estética constituye una experiencia intensa, pero no autosuficiente: marca una inflexión en un proceso más amplio dirigido a movilizar complejos significados sociales, a rastrear el curso oscuro de verdades esenciales.

Ahora bien, la ausencia de autonomía estética no significa privación de lo estético. Aun sumergida en la materia espesa del cuerpo social, la belleza actúa furtivamente apurando desde adentro el cumplimiento de contenidos económicos, religiosos o políticos ubicados mucho más allá del círculo de la forma. Lo estético conforma una dimensión potente, pero contaminada con banales funciones utilitarias o graves fines culturales, oscurecida en sus contornos, que nunca coinciden con los perfiles de una idea a priori de lo artístico. Los colores

Arete Guasu. Ritual chiriguano. Santa Teresita, 1993. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

más intensos, los diseños más exactos y las más sugerentes texturas e inquietantes composiciones operan más allá de la lógica de la armonía y de la sensibilidad: recalcan a través de la representación aspectos fundamentales del quehacer social y despiertan las energías latentes de las cosas forzándolas a revelar sus vínculos con lo extraordinario.

Japepo. Cerámica guaraní. s.f. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

Pero lo estético tiene otro límite. No sólo no alcanza plena autonomía, sino que a veces es reforzado, o aun reemplazado, por otros dispositivos que producen el extrañamiento del arte sin pasar por la bella forma. Este recurso, especialmente notorio en las culturas indígenas, no es privativo de ellas: constituye un expediente propio del arte en general. La escena del ritual, ámbito cardinal del arte indígena, constituye un buen ejemplo de la concurrencia de trámites diversos en el hacer del arte.

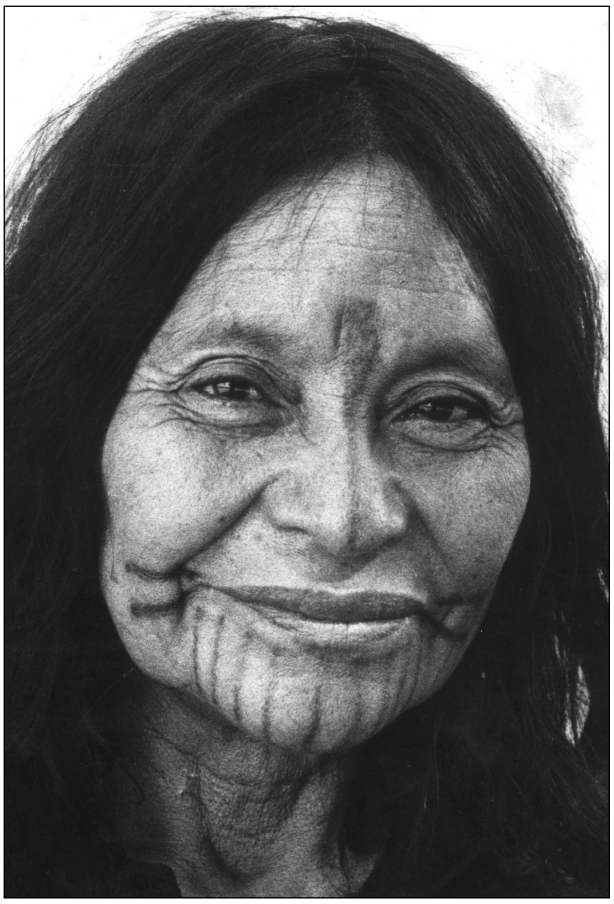
Esa escena se encuentra contorneada mediante fronteras tajantes. Al ingresar en ella, las personas y las cosas cruzan un tiempo distinto y quedan investidas de excepcionalidad: expuestas ante la mirada, unas y otras se desdoblan entre su presencia ordinaria y la ausencia de lo que está más allá de sí y de lo cual ellas constituyen indicios. Los oficiantes devienen dioses; las cosas comunes, elementos consagrados. Ambos quedan provistos de un excedente de significación que los aleja de su propia apariencia y los vuelve radiantes y extraños. Quedan auratizados. Es evidente que la belleza constituye un medio privilegiado para encender las cosas y los cuerpos y cargarlos de inquietud y sorpresa: los atuendos plumarios, la pintura corporal, la música y la coreografía, realzan la apariencia de los actores y los utensilios rituales, los inscriben en el circuito del deseo y la mirada. Pero hay otro camino para auratizar lo que ingresa en la escena; es la vía del concepto: estos objetos y personajes se vuelven únicos e inquietantes en cuanto se los sabe emplazados dentro del círculo que se abre en medio del mundo cotidiano. Independientemente de sus valores expresivos y formales, ellos se han vuelto distintos, distantes: especiales[2]. Ubicados en la escena ceremonial, la maraca del shamán, los bastones de ritmo, los ásperos tejidos de caraguatá y los cuerpos sudados, adquieren, aun en plena oscuridad y en silencio total a veces, la energía de una pulsión que trastorna sus sentidos originales.

En el arte indígena, como en el contemporáneo, los límites entre lo que es y no es arte se vuelven borrosos, indecidibles. Dependen de posiciones de enunciación, de localizaciones pragmáticas: ya no existe un concepto a priori de lo artístico, cuyos contornos se encuentran entreabiertos siempre y sus notas dependen de valoraciones, de circunstancias, de puestos y estrategias.

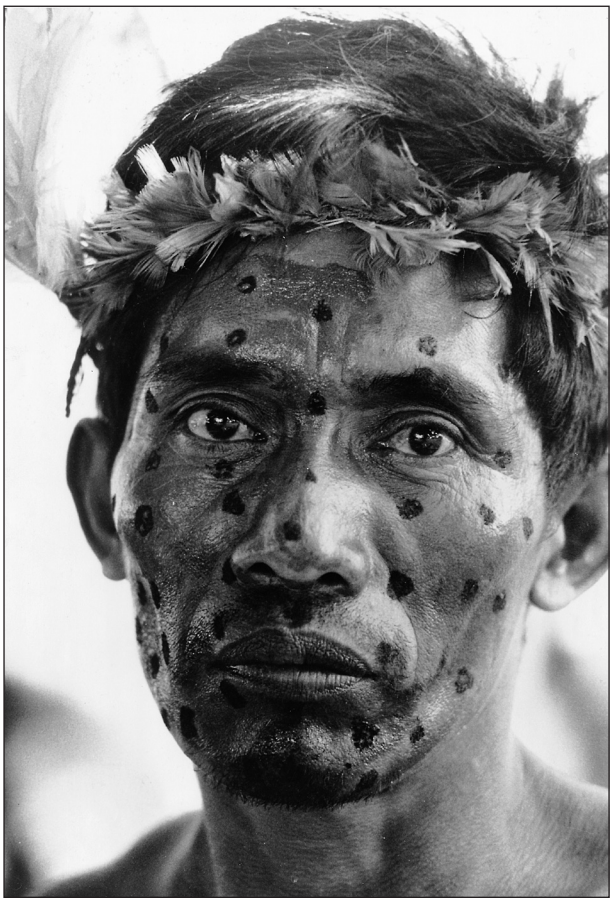
Los poetas diferentes

El segundo alegato que aboga en pro del término "arte indígena" apela a argumentos políticos, ya citados. El reconocimiento de un arte diferente ayuda a discutir el pensamiento

[2] Esto ocurre con claridad también en el arte contemporáneo: fuera de la escena de la galería o el museo, ciertos objetos banales (el urinario de Duchamp) carecen de brillo y de magia; dentro, se cargan de energías que los impulsan hacia otros registros significantes. Nada ha cambiado en su forma, sólo su ubicación los ha transmutado.



Mujer nivaklé marcada con los signos del tatuaje facial niscote. Laguna escalante, 1968. Foto: Miguel Chase-Sardi. Archivo DDI.



Luciano Martínez preparado para el Debylyby ishir. Puerto 14 de Mayo, 1989. Foto: Luke Holland. Archivo DDI.

etnocéntrico y discriminatorio según el cual sólo las formas dominantes pueden alcanzar ciertas cumbres superiores del espíritu, rúbrica de la tradición ilustrada. Esta crítica puede apoyar no sólo la demanda de los territorios físicos, sino la reivindicación de sus jurisdicciones simbólicas: la autodeterminación de los pueblos indígenas requiere el respeto de los particulares sistemas de sensibilidad, imaginación y creatividad (sistemas artísticos) desde los cuales ellos refuerzan su autoestima, cohesionan sus instituciones y renuevan la vocación comunitaria. Defender la existencia de formas alternativas de arte puede, por último, promover otras miradas sobre hombres y mujeres que, cuando no son despreciados, sólo son considerados, desde la compasión o la solidaridad, como sujetos de explotación y miseria. Reconocer entre ellos a artistas, poetas y sabios obliga a estimarlos como figuras notables, sujetos complejos y refinados, capaces no sólo de profundizar en clave retórica su comprensión del mundo, sino de aportar soluciones e imágenes nuevas al menguado patrimonio del arte universal.

II. LAS NOTAS DEL ARTE

Lo propio y lo ajeno

Los expedientes básicos del arte indígena se organizan en torno a dos matrices primordiales. La primera comprende los mitos -que fundamentan las certezas de la comunidad y sostienen el armazón de sentido colectivo- y los rituales shamánicos, religiosos y sociales -que, al escenificar el origen y el diagrama de lo social, lo vinculan con el deseo y la memoria y permiten conservarlo, reinterpretarlo e impugnarlo mejor-. Las formas del arte comprome-

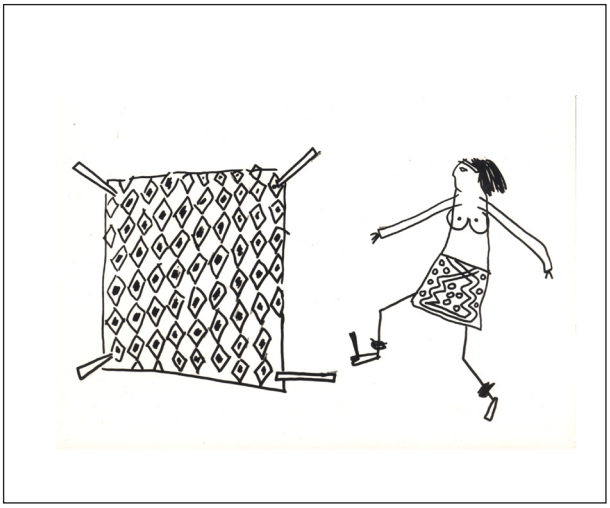
tidas con tan importantes funciones son reconocidas como parámetros de autoidentificación tribal y tienen como soporte primero el propio cuerpo humano: las pinturas corporales, el tatuaje y el arte plumario, por un lado; la representación actoral y la danza, por otro. Dada la jerarquía de estas figuras, ellas se encuentran provistas de fuerte energía expresiva y seguridad formal y actúan como las fuentes principales de donde otras manifestaciones extraen patrones y significados.

La segunda se refiere a la producción económica que constituye otro vigoroso núcleo fundador de creación artística; por ejemplo, la cestería, entre los guaraní, y los tejidos en caraguatá entre los chaqueños. En cuanto mejor se vinculan con la subsistencia comunitaria, más se arraigan estos objetos en el fondo oscuro de los imaginarios colectivos. Y más se vinculan con la narrativa mítica y la escena ritual y requieren diseños ajustados, certeras soluciones espaciales y fuerza significativa.

Tanto las formas nutridas de, o generadas en, el espacio mítico ritual, como las relacionadas con las prácticas subsistenciales asumidas como propias -y características- de la comunidad, pertenecen al acervo más íntimo de la comunidad y constituyen una valiosa matriz de identificación social. Por eso, estas figuras primeras tienden a ser más persistentes. Aunque no existe ninguna forma inmutable y aunque hasta los resortes más íntimos de significación están expuestos a cambios, las sociedades protegen con celo las imágenes y los discursos que las expresan, sostienen y dinamizan. Pueden transformarse las técnicas de la pintura corporal o la factura de los utensilios básicos, pueden enriquecerse o abreviarse las coreografías rituales y alterarse el guión del ceremonial, pero la clave última, la que no se muestra, es sustraída como una reserva básica de sentido: como el enigma radical, el reducto de la diferencia. Incluso las culturas étnica del Chaco, cuyo ethos de cazadores-recolectores los vuelve más permeables a las innovaciones y abiertas a procesos transculturales diversos, custodian obstinadamente ciertas zonas

Clisá. Bolsa de karaguata nivaklé teñida con tintes vegetales. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

Ajaka. Cesto mbyá. CAV/Museo del Barro
Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.



Dibujo nivaklé recolectado por Miguel Chase-Sardi. CAV/Museo del Barro.

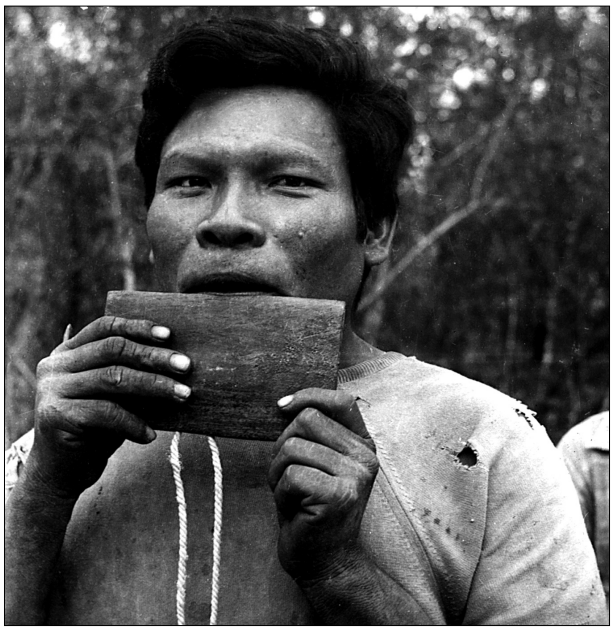
densas de significación sustrayéndolas en lo posible de los embates neocoloniales.

Más allá de este centro amurallado, crecen las formas periféricas, conectadas subterráneamente con las centrales, pero provistas de articulaciones más exibles que las abren a las novedades técnicas y expresivas acercadas por otras etnias o por las vecinas culturas de campesinos, misioneros, comerciantes, estancieros o militares. En cuanto no comprometen los pilares que soportan la arquitectura simbólica, estas formas periféricas se exponen más libremente a juegos de apropiaciones, sustituciones y cambios. El arte de abalorios -basado en los cristales europeos traídos desde los primeros tiempos coloniales-, la espléndida decoración de las cerámicas chiriguano y caduveo, los motivos figurativos de los tejidos de lana chaqueños, la talla zoomorfa de casi todos los pueblos indígenas, la cestería ishir-chamacoco o los dibujos nivaklé, constituyen ejemplos de complejos y fecundos procesos de hibridación que dinamizan el curso de las culturas. Y lo hacen proveyéndolas de nuevos recursos aptos para enfrentar los desafíos difíciles que plantean modelos económicos invasivos.

Las escenas del cambio

La tensión entre formas centrales y periféricas, presentada acá en forma tajante para su mejor exposición, remite a dos escenarios donde ubicar las cuestiones relativas al cambio en el arte indígena. El primero tiene que ver con las modalidades básicas del con icto cultural creado por la acción de procesos coloniales y neocoloniales; el segundo, con las diferencias culturales propias de los pueblos indígenas: la manera de responder a aquellos desafíos depende de temperamentos particulares de los grupos: a sensibilidades propias y talantes expresivos específicos que se traducen, a su vez, en complejos artísticos diferentes.

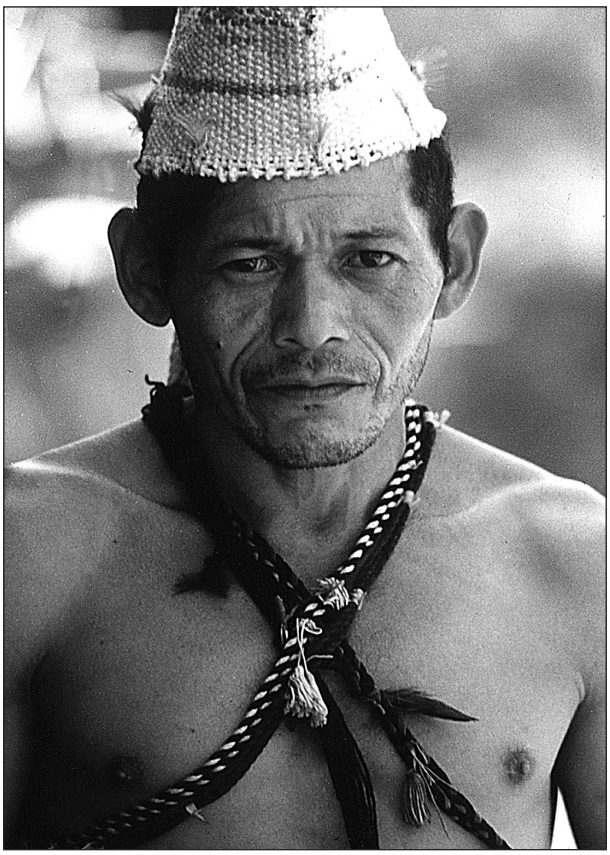
Hombre ayoreo haciendo sonar el silbato de los cazadores. Detalle de fotografía tomada por Oscar Ferreiro en las inmediaciones de Cerro León (Chaco, 1968), facilitada por Miguel Chase-Sardi. Archivo DDI.



Historias de pueblos y de estilos

El impacto que produce el modelo capitalista de mercado sobre las culturas tradicionales depende en sus características y resultados de las particularidades étnicas de los diversos pueblos indígenas. Debe considerarse la diferencia que existe en los pueblos cazadores-recolectores (básicamente instalados en el Chaco) y los agricultores, que

corresponden esencialmente a los guaraní[3]. Los primeros, condicionados por el dinamismo de un tránsito constante y la inmediatez en la obtención de los productos, tienden a desarrollar sistemas culturales más flexibles, permeables a la incorporación de aportes transculturales. Los guaraní, aun constituidos por pueblos itinerantes, se encuentran vinculados con territorios estables y sujetos al tiempo diferido de las cosechas. Esta situación, unida a complejos factores socioculturales, condiciona un régimen simbólico más conservador y desmarca con gravedad lo propio de lo foráneo.



Shamán mbya. Comunidad Marcelino Montanía. Foto: Maldonado (facilitada por Rehnfeldt)

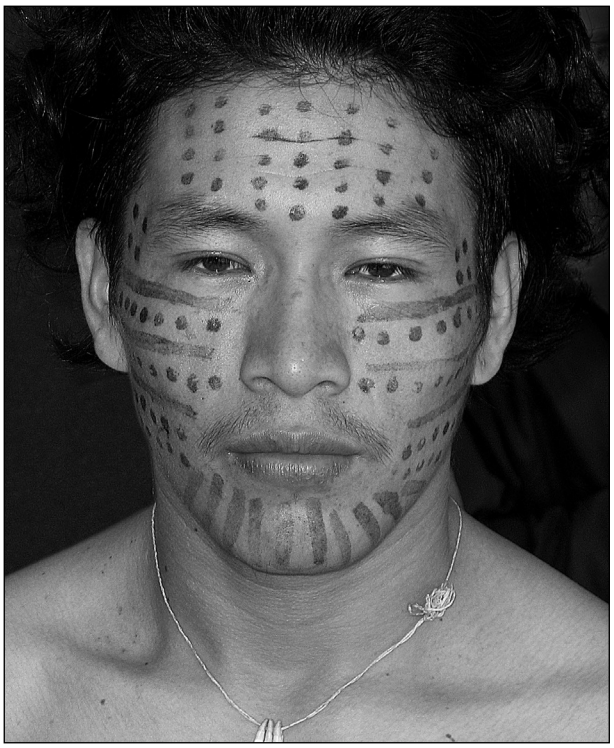
Sobre esta distinción, que no indica más que tendencias, cabe diferenciar temperamentos expresivos que se traducen en estilos particulares del arte indígena. Nuevamente estamos hablando de condicionamientos y propensiones: ninguna explicación es suficiente en el plano de la producción estética. Y, conscientes de su limitación, estamos empleando categorías extrañas a las culturas indígenas: buscando exponer mejor ciertos conceptos, recurrimos arbitrariamente a denominaciones propias de la historia del arte universal, cuya extrapolación, si bien forzada, puede aportar referencias en un terreno baldío, omitido por esa historia.

Las oscilaciones del gusto guaraní

Los pueblos guaraní orientales (los paī tavyterā, avá y mbyá) promueven valores estéticos basados en la proporción y el ritmo, la armonía y la síntesis. Por equiparación, podría hablarse de una sensibilidad clásica: sus motivos decorativos responden a planteamientos y soluciones sucintos, sus diseños son nítidos y sus formas, equilibradas. Estas notas habían colocado el arte guaraní en las antípodas del impuesto por los misioneros, especialmente los jesuitas, cuyos exuberantes modelos barrocos significaban el extremo más opuesto del lacónico ideal guaraní. El arte plumario, emplea pequeños manojos llamados " ores" (*poty*) cuya gama, escuetamente amarillo-roji-

Arete Guasu. Ritual chiriguan. Santa Teresita , 1993. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

[3] Esta oposición debe ser tomada sólo a título de referencia amplia. Por una parte, no sólo porque existen grupos pertenecientes a la familia lingüística guaraní que viven en el Chaco (chiriguano) o desarrollan economías basadas en la caza y la recolección (aché), sino porque los propios guaraní también practican la caza y la recolección. Por otra, y sobre todo, porque la hegemonía de los modelos capitalistas altera dramáticamente los módulos tradicionales de subsistencia: gran parte de los pueblos chaqueños, por ejemplo, debe complementar o sustituir sus prácticas de caza y recolección con actividades de pequeña agricultura y diversas labores de jornaleros. La ausencia de correctas políticas indigenistas provenientes del Estado hace que, quebradas sus bases socioculturales, indígenas de todas las etnias, abandonados a su (mala) suerte, ni siquiera pueden acceder a estas alternativas y terminan dependiendo de los sistemas más extremos de marginación social.



Joven aché con pintura facial. Manifestación. Plaza Italia. Asunción, 2007. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

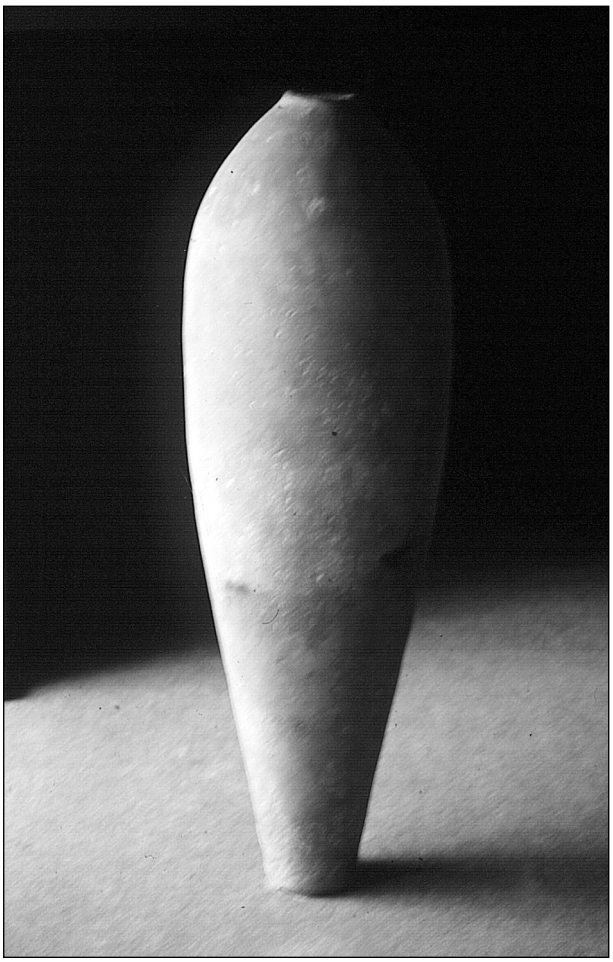
za, se relaciona con la fructificación del maíz, la luz solar y el fuego de las rozas; las túnicas ceremoniales de algodón, conservadas hoy solamente por los paī , son siempre blancas y carecen de todo ornato; la pintura facial se reduce a signos mínimos, rojos (paī) o negros (mbyá). Este rigor formal también se expresa en la manufactura de utensilios. La decoración de la cestería desarrolla una geometría estricta, hiperformalizada; sus cuerpos -así como los de la cerámica, hoy desaparecida- adquieren contornos exactos y tajantes. La economía visual guaraní se mantiene en las expresiones nuevas: las esculturas zoomorfas realizadas en madera de cedro revelan, emplean líneas claras y composiciones depuradas, limpias de cualquier superfluo motivo ornamental.

Los guaraní emigrados al Chaco desde los primeros tiempos coloniales, o quizá un poco antes, son conocidos comúnmente como chiriguano o guarayo, aunque ellos se autodenominan avá o mbyá. La constante itinerancia que supone un movimiento migratorio tan importante, ocurrido a lo largo de mucho tiempo, así como los condicionamientos medioambientales radicalmente diferentes a los de la Región Oriental, promovieron esfuerzos dramáticos de adaptación para adecuar los conservadores principios de la identidad guaraní a los requerimientos cambiantes de una historia complicada. La gran ceremonia anual de los chiriguano, llamada *arete guasu*, expresa bien la forzosa elasticidad que hubo de adquirir la severa cultura guaraní: conserva la memoria del rito tradicional, pero lo hace desde una escena promiscua, aunque bien ajustada, que incorpora máscaras de origen chané-arawak, capirotes católicos coloniales, música andina y campesina paraguaya y disfraces provenientes del modelo del carnaval criollo, al que se acopla sin culpas. La alfarería de los chiriguano, hoy sólo realizada del lado boliviano, también constituye un ejemplo de hibridez transcultural bien manejada por el grupo: sus formas derivan de la inquietante cerámica guaraní (empleada tanto para usos culinarios como para los ritos de la chicha, el entierro y la antropofagia), pero adquieren pronto una soltura impensable en aquella: formas diversas y profusa decoración basadas en motivos coloniales, chaqueños y subandinos.

Escultura zoomorfa avá en madera. Procede de Acaraymí, c.1990. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

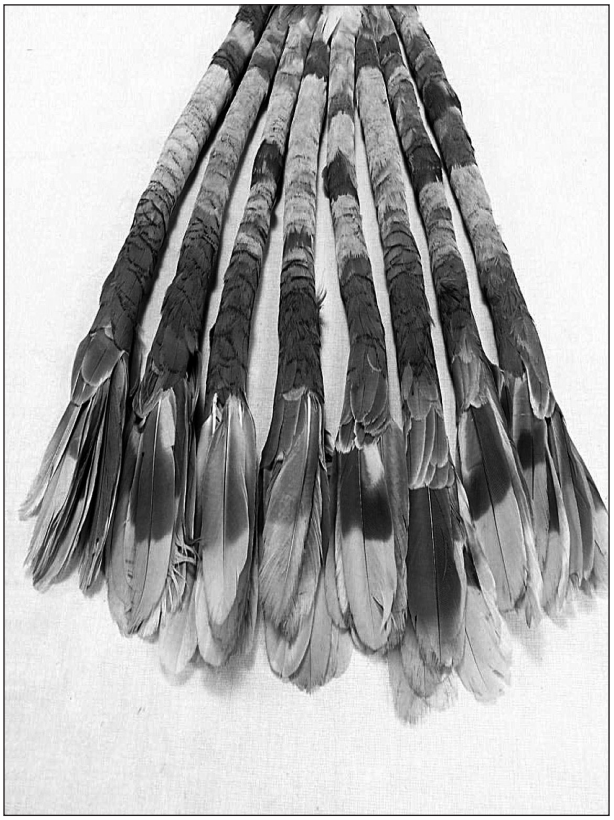
Los aché se encuentran emparentados lingüísticamente con los guaraní, pero los rasgos expresivos de su cultura nada tienen que ver con los de aquéllos. De entrada, su economía de cazadores-recolectores marca una diferencia considerable y señala la existencia de registros

visuales ajenos entre sí: por un lado, la estética seca y arisca, agresiva casi siempre, de los unos; por otro, la sensibilidad mesurada y sutil de los otros; ambas se cruzan sólo en su austeridad. Los aché han erradicado todo color de un mundo construido sólo con los tonos crudos de los elementos de origen natural y vegetal que utilizan; sus tejidos son ríspidos; sus adornos, erizados de colmillos salvajes; su cerámica, sombría y rotunda; sus pinturas corporales, amenazantes, oscurísimas. Son los únicos indígenas que no emplean tintes para colorear sus cuerpos y sus productos, pero también son los únicos que desprecian la gala de las plumas: sólo recurren a ellas con un sentido meramente instrumental, para confeccionar las bases de sus flechas o pegar plumones al cuerpo en ciertas prácticas mágico-terapéuticas. Pero este mundo áspero y huraño guarda una vena poética intensa: no sólo alcanzan sus expresiones una belleza dura e intensa, sino que sus cánticos-poemas transmiten una delicada calma y, aun, un lirismo inesperado que contrarresta la rudeza de las imágenes.



Tinaja. Cerámica payaguá. s.f. CAV/Museo del Barro. Foto: Blanch. Archivo DDI.

Potayé. Cubrenuca de fustes ayoreo. Procede de Campo Loro, c. 1986. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.



Las diferencias del Chaco

Desde el punto de vista de sus talantes estéticos, los pueblos cazadores-recolectores del Chaco pueden ser clasificados hoy en dos grupos básicos: los llaneros y los silvícolas. Sin embargo, una mirada histórica estricta exigiría incluir un tercer grupo: el de los caballeros y canoeros pertenecientes a la familia lingüística guaikurú. Comencemos por éstos, que constituyen una situación especial.

Los casos más interesantes de la estética guaikurú -grupo indígena del cual sobreviven en territorio paraguayo sólo los toba-qom[4]- se encuentran entre los payaguá y los mbayá,

[4] El exterminio payaguá comenzó durante la Guerra de la Triple Alianza, a fines del s. XIX; la última mujer de ese pueblo murió en la década de 1940. Los mbayá emigraron de territorio paraguayo y se encuentran establecidos en la zona de Corumbá, Brasil.

temibles jinetes éstos; aquéllos, expertos navegantes del río Paraguay; agresivos saqueadores ambos, cuyos asaltos a los pueblos guaraní y criollos y a las embarcaciones, en el caso de los piratas payaguá, alcanzaron durante la Colonia estatuto de leyenda. Resultan especialmente notables los suntuosos motivos ornamentales de la cerámica y la pintura corporal de los mbayá caduveo, que combinan libremente retorcidos motivos barrocos de origen colonial con la esquemática geometría de influencia subandina acercada por sus vasallas guaná-chané. Esta exuberancia visual se vincula con la exibilidad del mundo de los cazadores-recolectores, dinamizado, a su vez, por la movilidad ecuestre -practicada desde los primeros tiempos coloniales- y marcado por un aristocrático y exaltado sentido de ostentación etnocéntrica. Los payaguá, conocidos hasta fines del s. XVIII como "los altivos señores del Río Paraguay" eran eficientes canoeros y astutos comerciantes que, amenazados en su sobrevivencia a fines de la Colonia, terminaron negociando con los criollos de Asunción. En la periferia de esta ciudad desarrollaron una extraña cerámica de grandes formas que recapitulan las coloniales y las guaraní. La estética de los toba-qom se halla asimilada a las pautas de los chaqueños llaneros, comentadas a continuación.

Pertenecientes a las familias lingüísticas mataco y maskoy, los pobladores de los grandes llanos del Chaco desarrollan formas fluidas y armoniosas, enriquecidas con influencias andinas y relacionadas quizá con la itinerancia continua, el panorama extenso y plano y el horizonte abierto, lejano siempre. El esteticismo ágil, casi liviano, de estos grupos se expresa bien en el particular refinamiento con que combinan los tonos -tanto en el elegante contraste entre los colores blancos de las plumas y los rojos de la lana teñida- como en las caprichosas oposiciones cromáticas de los abalorios. Los diseños de los tejidos de lana y caraguatá desarrollan un esquema geométrico básico, interferido por juegos imprevistos y transgresiones de su propia lógica. El minucioso pulido de las tallas en madera, especialmente las nivaklé,

Escultura nivaklé en madera de palosanto. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

les otorga un aspecto sensual y delicado, diferente al de las severas esculturas guaraní y las contundentes figuras ishir.

Los zamuco (ishir y ayoreo) pueblan las regiones selváticas del Norte chaqueño. Sus expresiones estéticas -condicionadas por este hábitat diferente al resto del Chaco, las influencias de los pueblos chiquitanos y su carácter extrovertido e impetuoso- se encuentran cargadas de un dramatismo que, prosiguiendo con el arbitrio de usurpar nombres de la historia del arte occidental, configura un estilo calificable de expresionista o romántico, de barroco a veces. Las técnicas, los materiales y las soluciones formales del arte ishir y ayoreo se desmarcan con nitidez de los de otros grupos chaqueños, muchas de cuyas figuras más características aquéllos desconocen (tejidos de lana, tapones auriculares, abalorios, tatuajes, etc.), aunque compartan otras (como los tejidos con fibras de caraguatá). El arte plumario de los zamuco es desmedido: mezcla colores y tipos de plumas que ningún otro grupo indígena combina y lo hace de manera profusa y desenfadada. Su vigorosa pintura corporal se basa en la tensión entre los tonos negros y rojos, mediados por el blanco a veces, y desarrolla, especialmente entre los ishir, una iconografía exuberante, ilimitada en sus motivos. Estos densos elementos constituyen un cuerpo visual vigoroso y radiante, un universo único sobre cuyas imágenes, como sobre las de todos los otros grupos, pende una amenaza fatal, conjurable quizá por las nuevas formas que crea el obstinado afán de supervivencia.

Tres figuras conflictivas

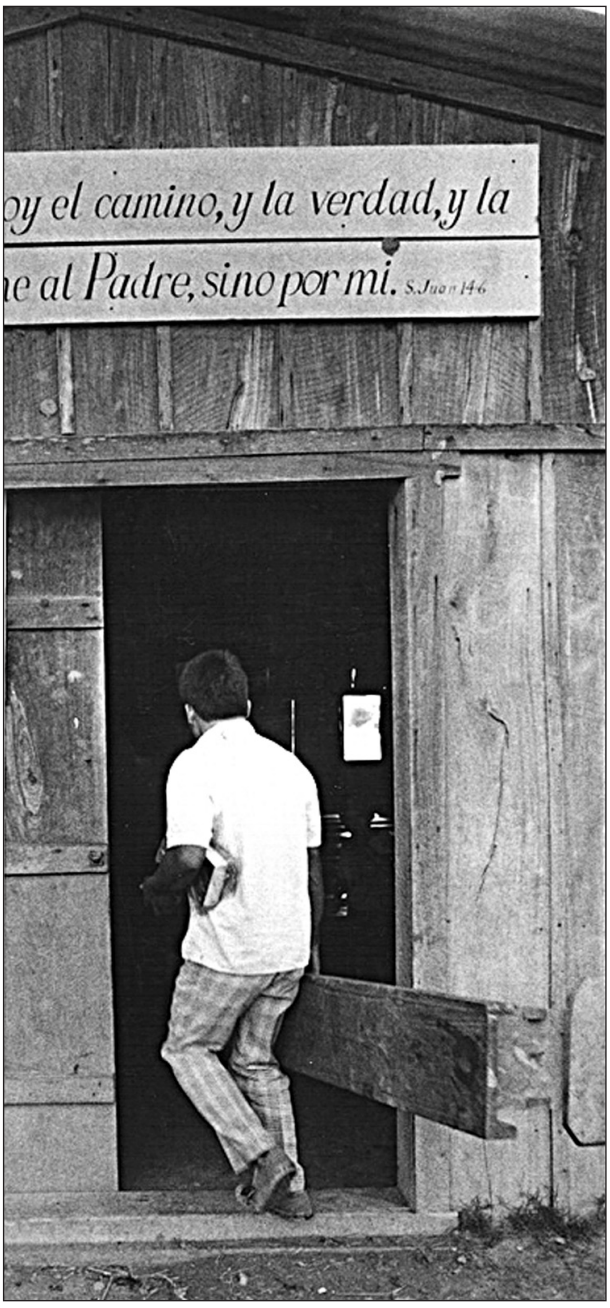
La expansión avasallante de la modernidad hegemónica sobre todas estas culturas tradicionales tiene consecuencias y alcances diversos, que podrían ser expuestos resumidamente mediante tres casos. El primero expresa la destrucción de tales culturas o, por lo menos, la de momentos importantes suyos. Comenzó con la Conquista europea de América sobre las poblaciones aborígenes originales que, sometidas por la acción cruzada de fuerzas militares y misiones religiosas, fueron arrasadas en sus signos propios y obligadas a adoptar los coloniales. El complejo mítico-religioso-ceremonial vertebra el eje de formaciones estéticas, políticas, económicas y jurídicas; desmantelado él, zozobran las instituciones y entran en crisis las referencias de la identidad social y los impulsos de la cohesión social. Una vez desmontado ese denso complejo simbólico, resultó fácil erradicar las otras formas: el arte plumario, la cerámica, la pintura corporal y muchas otras manifestaciones ya no tuvieron demasiado sentido en el espacio extraño que abrieron los misioneros. En medio de las ruinas de la cultura vencida,

San José. Escultura en madera. Talleres jesuíticos. s. XVIII. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

éstos impusieron sus propios modelos de arte; formas barrocas cuya profusión y vehemencia ocurrían en el otro extremo del mundo visual guaraní, escueto y mesurado. En muchos casos, estos extremos llegaron a acuerdos y negociaciones (el llamado arte barroco guaraní), pero el conflicto entre el exceso barroco y la armonía del arte guaraní nunca pudo conciliarse.

El etnocidio histórico de la Conquista continuó luego de la Independencia, cruzó todo el siglo XIX y persiste hasta hoy: encubiertamente en ciertas prácticas discriminatorias e intolerantes de las sociedades nacionales y ciertas misiones religiosas, y desembozadamente en otras (como la Misión *A Nuevas Tribus*), cuyos compulsivos métodos evangelizadores se basan en la demolición de toda creencia diferente, considerada hereje y bárbara. En pocos años, varias comunidades han sido presa de fulminantes prácticas etnocidas, que se complementan con brutales procesos de genocidio y ecocidio. Este programa se apoyó y se apoya, en el saqueo o la ocupación de los territorios étnicos y, en muchos casos, en la reducción de los indígenas, principalmente chaqueños, en misiones religiosas donde los adiestraron para servir de mano de obra barata a los colonos y militares, así como a los habitantes de poblaciones cercanas. Este escenario no resulta propicio para el arte; aunque ciertas formas reaparecen desde el fondo de una memoria quebrada o en pos de deseos nuevos, muchas otras han pasado a formar parte del registro arqueológico o han sido simplemente olvidadas.

Iglesia de la Mision A Nuevas Tribus. Puerto Paz, Bolivia. c. 1980. Foto: Luke Holland. Archivo DDI.



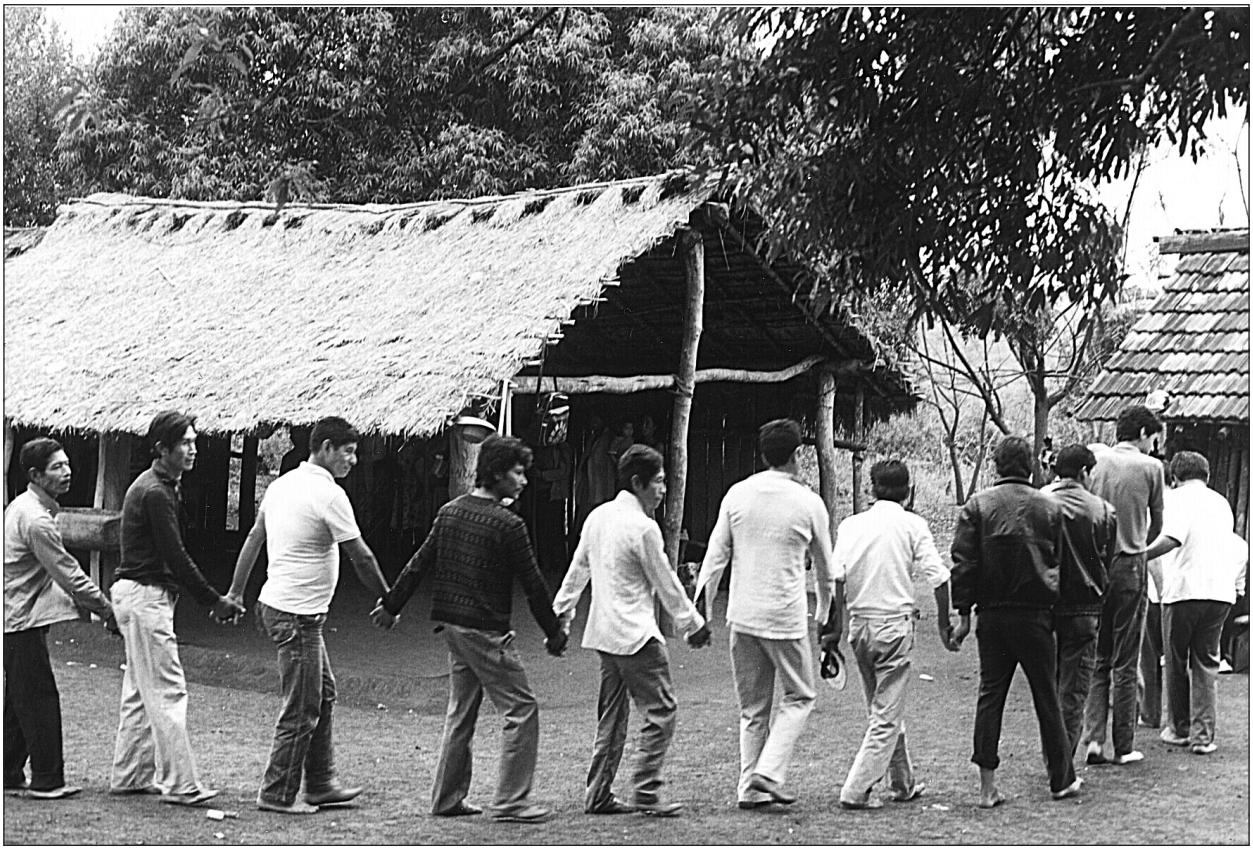
El segundo caso se refiere al resguardo de las imágenes propias y comprende desde las situaciones históricas de rebeliones y de resistencia activa para proteger el territorio, los sistemas propios de vida y la autonomía política, hasta las disputas en torno a la conservación y el sentido de formas particulares de arte. Diferentes pueblos indígenas desarrollan dramáticas acciones de defensa de sus creencias y usos. Mediante ellas, conservan hasta hoy matrices propias de significación, núcleos duros, inflexibles ante el asedio colonial, aunque coexistentes con otras formas con las que, según se verá en el próximo punto, negocian su sobrevivencia y se adaptan a las condiciones nuevas. Muchos rituales, como el *jeroky ñembo'e* de los avá, el *kunumi pepy* de los paī, el *arete guasu* de los chiriguano, el *debylyby* de los ishir, entre otros, mantienen con pasión la vigencia de su curso original, a pesar de que deben ser continuamente readaptados a condiciones nuevas, apremiantes siempre. Esta continuidad

asegura la vigencia de potentes expresiones visuales vinculadas con la ceremonia: pinturas corporales y arte plumario, básicamente. También se conservan diseños, técnicas y motivos de utensilios básicos ligados a la producción económica; por ejemplo, la cestería mbyá y aché, así como los tejidos de caraguatá nivaklé o ayoreo, siguen desarrollando básicamente sus mismos patrones de origen precolonial aunque deban siempre negociar sus alcances.

La última situación generada por el choque intercultural incluye los cambios, sustituciones y apropiaciones que, forzadas o seducidas, realizan las culturas indígenas al incorporar imágenes, soluciones, funciones o procedimientos occidentales. Estos casos afirman el derecho, y la necesidad, que tienen las diversas culturas a adoptar medidas adaptativas, indispensables para afrontar los retos que plantean las situaciones nuevas. Considerar que las formas del arte indígena se encuentran obligadas a permanecer siempre intactas e idénticas a sí mismas supone aceptar el criterio etnocéntrico que discrimina entre el derecho al cambio continuo que tendrían las culturas ilustradas y el congelamiento en el pasado que distinguiría las indígenas.

El arte indígena se encuentra ante el reto ineludible de asumir el peso casi insoportable del modelo adverso que se le ha venido encima. Para hacerlo, no tiene otra salida que reajustar muchos de sus códigos, patrones estilísticos, procedimientos, y aun sensibilidades, a los imperativos del régimen de mercado. Pero el peligro no radica en el cambio en sí, sino en la imposición del cambio. Si la comunidad logra mantener principios de autogestión desde los cuales decidir cuáles innovaciones le convienen y cuáles no, conservará sus posibilidades de producir imágenes capaces de corroborar las referencias identitarias, hacer recordar el relato primario y convocar, oscuramente, las huidizas señales del tiempo entero.

Jeroky ñembo'e. Ritual avá. Acaraymí, 1990. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.



ARTE INDÍGENA EN EL PARAGUAY: LOS CONFLICTOS DE LA MODERNIDAD

Oleg Vysokolán y Ticio Escobar

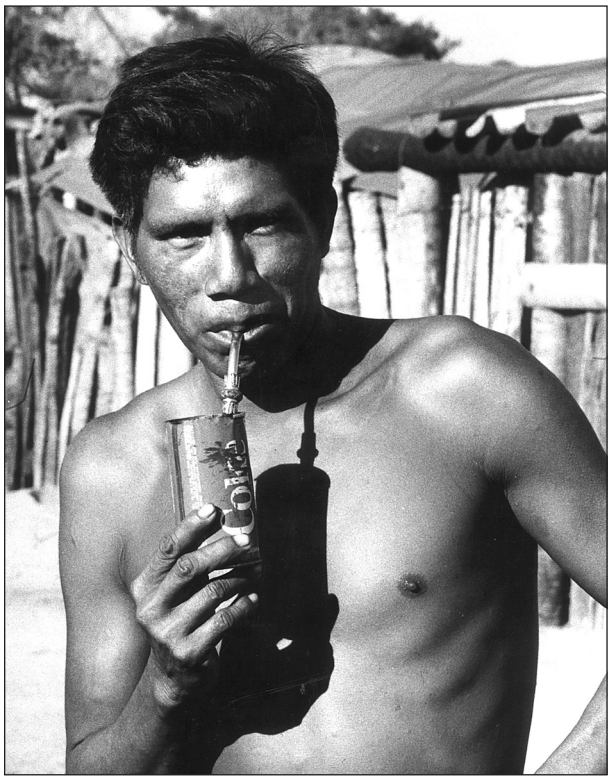
INTRODUCCIÓN

Dibujo a bolígrafo de Osvaldo Pitoé (chiriguano). Cayin ô Clim. c. 2000. Fotografía de original. Archivo DDI.

La producción estética de las diferentes etnias que pueblan el territorio nacional ha entrado a lo largo del último siglo en un proceso que parece conducir a su paulatino deterioro y, aun, a su desaparición. Pero los conflictos culturales que acerca la modernidad capitalista provocan resultados ambivalentes: el propio avance del frente neocolonizador y la pérdida de importantes referentes de la cultura tradicional exigen a las sociedades indígenas enormes esfuerzos de adaptación y cambio que, en la medida en que logren ser controlados por ellas mismas, pueden abrir nuevas posibilidades expresivas. En muchos casos, las condiciones históricas resultan aplastantes y no dejan margen de respuesta alguna; pero, en otros, se convierten en retos a la creatividad y estimulan la aparición de respuestas nuevas que reconfortan los agraviados repertorios simbólicos de las comunidades.

Existen, además, obstinados movimientos de resistencia a partir de los cuales diferentes etnias conservan los núcleos de su producción significante: los pilares que sostienen el universo cultural, las formas íntimas de la ceremonia y las afectadas a su producción subsistencial, logran en muchos casos ser cautelados mediante distintas estrategias de preservación. Pero en este artículo, nos referiremos específicamente a aquella tensión entre los momentos opuestos de pérdida y restauración -de deculturación y transculturación- que, sin duda, suponen momentos de resistencia. Desde esta oposición, insoluble en términos absolutos, se levanta un panorama rápido de los retos que deben asumir hoy las prácticas expresivas de los diferentes pueblos indígenas asentados en territorio paraguayo.

Joven ayoreo. Misión María Auxiliadora, 1968. Foto: Luke Holland. Archivo DDI.



Los quebrantos de la tradición

Tres factores básicos han incidido en el deterioro de las tradiciones expresivas de las etnias. En primer lugar, deben ser considerados la depredación y el etnocidio causados por la expansión avasallante de la sociedad nacional

Cazador aché. Yñarō, c. 1990.
Foto: Bjerne Fostervold. Archivo DDI.

y los procesos globalizadores; en particular, la acción de modelos ecocidas de producción que abusan de los recursos naturales bajo la responsabilidad de empresas de capital multinacional, básicamente brasileñas. El avance de estos modelos sobre los ancestrales territorios tribales tuvo como consecuencia inmediata la disminución extrema de las regiones boscosas de las comunidades indígenas. Este fenómeno afecta particularmente las poblaciones de la Región Oriental, que fueron privatizadas y sustituidas por pasturas o rubros exportables, como el de la soja, cuya producción ha invadido la zona central del país arrasando florestas y aldeas indígenas, pero también campesinas.

La destrucción del bosque subtropical de tipo amazónico significó el exterminio de la rica fuente de carne y grasa proveniente de la caza, y la colección de alimentos de origen montés (miel de abeja, yerba mate y frutas, como la naranja silvestre). Esta pérdida produjo un impacto traumático, de alcances etnocidas, en la memoria de la mayoría de los pueblos indígenas de filiación guaraní. A este factor cabe agregar el agravante de que las fumigaciones aéreas requeridas para el cuidado de la soja han motivado nuevas migraciones de indígenas, esta vez hacia ámbitos urbanos. Así, al igual que muchas comunidades campesinas, numerosas familias pertenecientes a las etnias paī tavyterā, avá guaraní y mbyá guaraní de los Departamentos de Amambay, Canindeyú, Alto Paraná e Itapúa han abandonado -y lo siguen haciendo- sus tierras, aun las ya legalizadas, huyendo del efecto de las toneladas de agrotóxicos que las empresas multinacionales de agroexportación utilizan para proteger sus cultivos transgénicos de soja. Este proceso, que se origina en el Estado de Matto Grosso, Brasil, afecta también a las etnias indígenas guaraní asentadas en territorio brasileño. Lo mismo ocurre con las poblaciones mbyá de la Provincia de Misiones, Argentina. Sus consecuencias son alarmantes: procesos de empobrecimiento extremo, dependencia excesiva del trabajo asalariado, atomización de familias clánicas y migración a las ciudades, con sus secuelas de mendicidad callejera, alcoholismo y enfermedades endémicas transmisibles. Sobre este trasfondo desventurado se producen irreparables cortes generacionales. Los mayores ya no tienen la fuerza ni los argumentos para transmitir el saber, el creer y el obrar de aquellos grandes shamanes que apuntalaban el horizonte ético y estético de sus culturas; los propios mecanismos de iniciación y formación que aseguran la continuidad cultural son, así, desactivados por la irrupción de modelos neocoloniales agresivos.

La expoliación de los territorios indígenas, agravada por la acción de ciertas inoportunas políticas indigenistas, afecta a todas las poblaciones indígenas y se traduce finalmente en la desintegración de la economía familiar y la incorporación marginal de mano de obra indígena a los mercados regionales, así como la dependencia económica de sistemas productivos ajenos

y, en algunas zonas (como el Chaco Central o regiones fronterizas con el Brasil), la inmersión de las etnias en una población de origen mayoritariamente extranjero. Estas situaciones determinaron no sólo la pérdida, o al menos el debilitamiento, de valiosas manifestaciones estéticas, sino, aun, la desarticulación de muchas comunidades indígenas.

Bolsa de algodón maká. Procede de Mariano Roque Alonso, 1995. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

El segundo agente de pérdida de prácticas tradicionales responde a la difusión de nuevos valores, pautas, técnicas e imágenes impulsados por el avance de frentes modernizadores que llegan hasta los últimos confines del país. Por una parte, las mercaderías de procedencia industrial que tienden a suplantar sistemáticamente los utensilios tradicionales (bolsones, hamacas, cestos, tejidos, etc.); un caso extremo es el de la alfarería guaraní, íntegramente sustituida por palanganas, jarros y ollas de hierro, plástico o lata. Por otra parte, ciertas comunidades siguen produciendo piezas tradicionales, pero no pueden permitirse el lujo de usarlas; por ejemplo, perdido su valor de prestigio social, los ponchos de lana de los nivaklé y los chiriguano de Pedro P. Peña resultan más provechosos como mercancías que como atuendos propios.

El tercer factor disolvente de la producción estética tradicional indígena corresponde a un modelo intolerante de evangelización misionera que, buscando imponer su propio sistema de creencias, ataca las bases de la religión indígena y genera graves procesos de

Plantación de soja. Zona de asentamientos aché. Yñarō, c. 2000. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

desmantelamiento mítico y ritual. Dado que una parte primordial del arte indígena (objetos y representaciones) depende de la práctica shamánica y la escena ceremonial, la zozobra de las sabidurías y creencias produce la extinción de piezas de culto, atuendos, coreografías y expresiones musicales que sólo tienen sentido en sus contextos originales. Esta situación afecta especialmente a los pueblos chaqueños (particularmente los correspondientes a las familias lingüísticas mataco, maskoy y guaikurú), cuyos rituales religiosos han resultado seriamente quebrantados. Las consecuencias del etnocidio misionero también resultan notorias en el caso de determinadas etnias que conservan la producción de objetos vinculados en su origen con significados sociopolíticos y religiosos, pero lo hacen descargándolos de tales sentidos para destinarlos al mercado. Por ejemplo, el arte plumario ayoreo producido en la Misión Campo Loro, de Nuevas Tribus, mantiene intactas las técnicas de su confección y las formas de las piezas, pero, producidas para el mercado, se encuentran desprovistas de su energía simbólica.

Las posibilidades del cambio

Paradójicamente, el mismo modelo económico que arrasa las formas de la memoria colectiva fomenta o, por lo menos, permite la aparición de nuevas respuestas culturales entre las diversas etnias. Por un lado, las importantes transformaciones de la vida comunitaria exigen reajustes drásticos: apropiaciones, readaptaciones, préstamos y reemplazos que dinamizan la imaginación social y producen signos nuevos o reformados; por otro, el sistema hegemónico de mercado, causante de la pérdida de tanta producción simbólica, impulsa el resurgimiento de piezas que habían sido olvidadas o desechadas por ciertas comunidades y, aun, la aparición de expresiones nuevas (como la talla en madera de diversos grupos chaqueños y orientales, así como los dibujos del ishir Ogwa y de los nivaklé y guarayo asentados en Cayin ô Clim).

Este artículo busca levantar un rápido cuadro de las principales expresiones del arte indígena actual teniendo como referencia los dos fenómenos opuestos recién señalados: el repliegue de la tradición y las respuestas creativas a los retos que impone un tiempo adverso.

LOS GUARANÍ ORIENTALES: POSICIONES EN TORNO A LA IMAGEN

La tradición ante el mercado

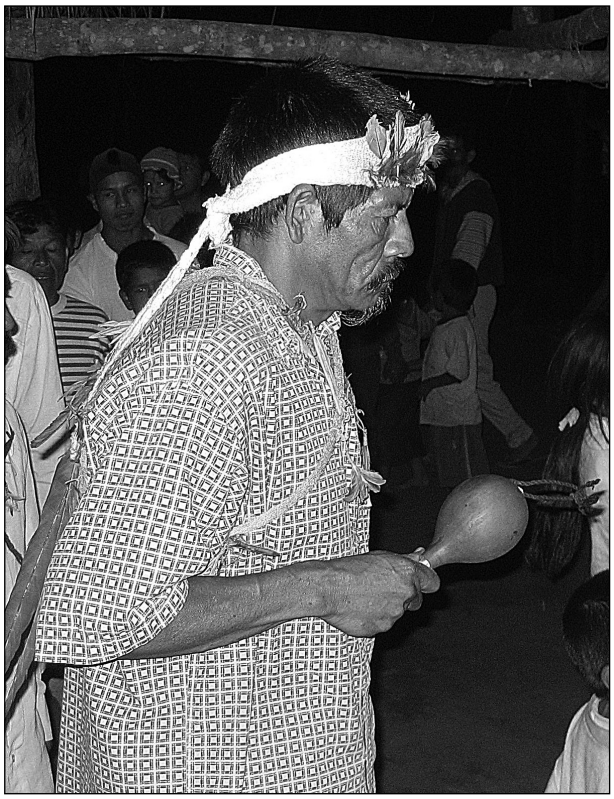
La Región Oriental del Paraguay está básicamente habitada por etnias pertenecientes a la familia lingüística guaraní. Entre ellas los aché se encuentran provistos de una tradición cultural cazadora y recolectora, diferente a la de los grupos agricultores, llamados guaraní en sentido estricto. La estética de estos últimos (los avá, paī tavyterā y mbyá) tiende a ser más conservadora que la de los chaqueños en la preservación de objetos tradicionales, conectados con usos socioceremoniales y domésticos que la comunidad cautela como signos de identidad colectiva. Es que, en cuanto agricultores vinculados establemente con sus territorios y volcados sobre su propio mundo cultural, los guaraní tienden a mantener sus formas íntimas sustraídas a la influencia de la sociedad nacional de manera más sistemática que la de las sociedades cazadoras/recolectoras, cuyo ethos nomádico y cazador genera dinámicas culturales adaptativas y les permite innovar en forma menos conflictiva. Por lo tanto, es en las comunidades guaraní donde se observa la mayor producción de piezas afectadas tanto al uso cotidiano como a los ritos sociales y religiosos (adornos plumarios, bancos ceremoniales,

sonajas y flautas). De las dos últimas citadas, particularmente las segundas, siguen siendo producidas mucho más para el uso interno que para el intercambio comercial y tienden a conservar sus formas y procedimientos tradicionales.

La obsesiva persistencia cotidiana de ciertos elementos, propios de la cultura guaraní, es significativa de esta continuidad. Un caso paradigmático es el de la tacuara o bambú, omnipresente en la cotidianidad social y religiosa de esta cultura, aunque poco considerada por los estudios sobre ésta[1]. La importancia estratégica que este elemento ha tenido y sigue teniendo en el imaginario de estas etnias, en particular los paī y los avá, se expresa en la figura mítica del *takuarendyju*, la tacuara áurea, y se advierte en su insistente empleo para el cumplimiento de los fines más diversos, que afectan dimensiones simbólicas (*takuapu*, instrumento femenino ceremonial), comprometen prácticas expresivas y utilitarias (cestería), se aplican a la construcción del mobiliario (mesas, camas, estantes, ventanas, puertas, sobrados para conservación de semillas) y, aun, sirven para la construcción de viviendas (cocinas, galpones, paredes denominadas "escarnizo").

Pero esta vocación conservadora revela apenas una tendencia y no sustrae a la cultura guaraní de los asedios, seducciones y retos de la hegemonía capitalista. Por un lado, se consolida una producción volcada casi exclusivamente al mercado (piezas relativamente nuevas, como la talla en madera paī u objetos de fuerte arraigo tradicional, como la cestería mbyá); por otro, en locales que desarrollan programas de promoción de la artesanía[2] y el arte indígena es posible adquirir ciertos objetos reservados al culto, como *apyka* (bancos ceremoniales), maracas y collares emplumados (no así, por ejemplo, *jeguaka* o *akangua'a*, diademas cremoniales o, *amba*, altares).

Jeroky ñembo'e. Ritual avá. Shamán utilizando una maraca. Arroyo Mokōi, 2006. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.



Digresión: El capital sinérgico de los guaraní

Antes de referirnos específicamente a la situación de los diversos grupos ante los conflictos que impone el modelo hegemónico de mercado, conviene que nos detengamos en la escueta enumeración de ciertos momentos estratégicos del patrimonio social guaraní, tenazmente conservado en breves reductos de resistencia y autoafirmación abiertos a contrapelo de aquel modelo. En cuanto son referidos a diversas situaciones a lo largo de este artículo, no se registran en la siguiente relación ni la persistencia de los productos artesanales, utilitarios, shamánicos y religiosos, ni la continuidad de los complejos ritos y ceremonias mediante los cuales las comunidades renuevan el sentido colectivo, reafirman la memoria y ratifican las premisas del pacto social.

[1] Para la literatura etnohistórica y etnográfica sobre las etnias de filiación lingüística guaraní, particularmente aquellas que habitan la Región Oriental, el valor religioso y utilitario de la tacuara ha pasado casi desapercibido y, en general, sólo es recogido a través de referencias parcas y comentarios anecdóticos.

[2] En este artículo empleamos el término *artesanía* para referirnos a la manufactura de objetos utilitarios o rituales cargados de diversos grados de significación social. No oponemos en este empleo lo artesanal a lo artístico: muchas piezas de artesanía provistas de un fuerte valor formal y expresivo devienen obras de arte, independientemente de los usos a los que estuvieran dirigidas y a los materiales y procedimientos que intervinieran en su confección.

Apyka. Banqueta paï tavyterã. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

Los componentes del capital sociocultural de los pueblos guaraní, cuya consideración resulta imprescindible de cara a eventuales políticas públicas orientadas a fortalecer el desarrollo étnico de esos pueblos, podrían ser resumidos en diez puntos:

1. La existencia de organizaciones étnicas provistas de una larga tradición de lucha en materia de reivindicación de sus derechos patrimoniales y de legalización de sus ancestrales ocupaciones. Estos colectivos cuentan con una experiencia significativa en materia de enfoques y prácticas de desarrollo comunitario.

2. La tradición agrícola guaraní y su apertura a la incorporación de nuevas técnicas y rubros de producción. Esta práctica alcanza resultados ponderables en ciertas comunidades, muy especialmente en lo relativo a la aplicación de orientaciones agroecológicas.

3. El funcionamiento de instituciones políticas étnicas, particularmente la ascendencia vertebradora y aglutinante del liderazgo político y religioso.

4. La eficacia del sistema de comunicaciones sociales, basado en la alta estima de la relación horizontal y la ascendencia de la oratoria y el buen hablar entre los guaraní.

5. La vigencia de estructuras sociales apoyadas en el parentesco ampliado. Este sistema tiene su correlato en los sistemas de cooperaciones y reciprocidad que interactúan en el ámbito de las familias extensas y las comunidades y funcionan en el interior de cada una de ellas y entre unas y otras.

6. La subsistencia de mitos que, transmitidos de una generación a otra, reinterpretan el cosmos, avalan las certezas colectivas y cohesionan imaginariamente la sociedad sobre el fondo de "una edad de oro de la abundancia alimentaria y de la plenitud del ser".

7. La presencia de grupos de mujeres, fuertemente críticas y partícipes del hablar colectivo. Vinculadas con las parteras indígenas y poseedoras de competencias particulares y prestigio social, ellas tienen marcada incidencia en las decisiones comunitarias.

8. La persistencia de ciertas posesiones comunitarias de tierras fértiles y de, todavía, ricos recursos naturales, como campos de pastoreo, madera, tacuara, pajas y cursos naturales de agua (ríos, arroyos y manantiales).

9. El oficio de hombres y mujeres diestros en técnicas relativas a la apicultura, el injerto de frutales, el establecimiento de viveros, la horticultura y la producción tradicional abierta a perspectivas agroecológicas y prácticas diversas de salud reproductiva, cuidado ambiental y aplicación de primeros auxilios.

10. La demanda de aprendizaje, capacitación y concurrencia en procesos de desarrollo y participación en la cosa pública.

La obstinada continuidad de los paī tavyterā

Entre los paī tavyterā se manifiesta con especial nitidez la vigencia de expresiones culturales consideradas propias de la antigua cultura guaraní. Sólo ellos conservan la tradición de la pintura ceremonial del rostro basada en el tinte del *yruku* (urucú, *Bixa orellana*)[3] y perseveran en el uso del *tembeta*, el lebrete masculino que atraviesa la piel debajo del labio inferior y afirma la identidad cultural. También la arquitectura constituye un buen ejemplo de esa continuidad: los paī son los únicos guaraní que siguen levantando construcciones comunales de tipo techo-pared (*oyngusu*), algunos de hasta 30 metros de largo, en cuyo interior se guardan utensilios y objetos de culto plenamente incorporados a la dinámica social y provistos de su valor de uso y sus proyecciones simbólicas: hamacas de *yvyra*, banquetas rituales (*apyka*), cestos (*mynaku*), bastones (*yvyrai*) y cruces ceremoniales (*mba'e marangatu*), flautas (*mimby*), etc.

Sin embargo, la escasez de ciertos materiales tradicionales y la expansión de nuevas técnicas y materiales comienzan a afectar aun las piezas reservadas al culto, que son las

Takuapu. Ritual avá. Arroyo Mokōi, 2006.Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

[3] Entre los mbyá, la escueta pintura facial, llamada ychy, más que un sentido ritual, tiene un uso ornamental, básicamente femenino e infantil; conlleva las mismas propiedades terapéuticas y funciona como marca personal. Esta pintura no se basa en el tradicional urucú, sino en una mezcla de cera de abeja y hollín vegetal. Los avá abandonaron todo tipo de pintura del cuerpo y el rostro.

más protegidas por la cultura guaraní. Así, por ejemplo, en algunos casos, las telas de procedencia industrial sustituyen el algodón empleado en la manufactura del *poxito*, el atuendo masculino empleado durante la ceremonia iniciática del *kunumi pepy*. Aunque el *poxito* de tejido de algodón supone un factor de gran prestigio para quien lo produce y lo usa, y aunque muchas comunidades sigan empleando este tejido en su confección, el cambio de materiales en otras poblaciones manifiesta no sólo la preferencia por elementos nuevos o la necesidad de recurrir a tejidos baratos y fácilmente obtenibles, sino la disminución del número de mujeres especialistas en el hilado y tejido del citado material. Otro ejemplo de reemplazo de materiales es el del cambio de las plumas míticas de guacamayo que componen el *jeguaka*, la diadema ceremonial, por rosetones de algodón teñido con los colores esenciales, rojo y amarillo, de la aureola solar. En este caso, registrado en la comunidad de Panambi'y, la amenaza de extinción que pesa sobre los guacamayos, heraldos divinos, hace que la indumentaria ritual deba ser drásticamente reformulada.

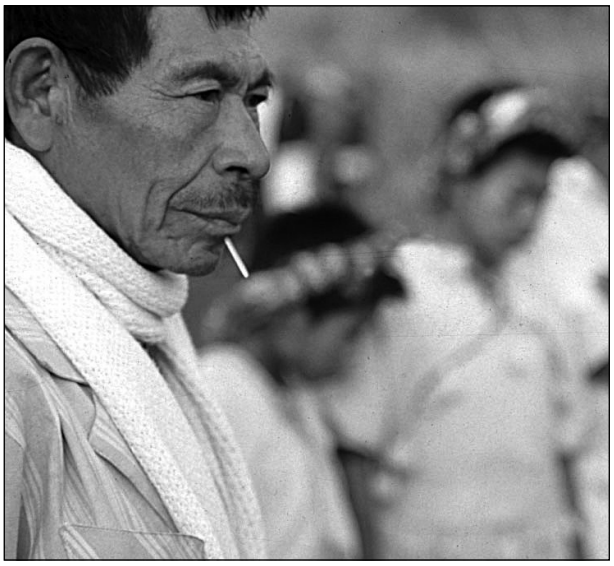
Kunumi pepy. Ritual paī tavyterā. *Panambí'y, c. 2002. Foto: Tide Escobar*

La novedad más interesante introducida en la conservadora producción cultural paī es la talla en madera de cedro y decorada con líneas pirograbadas. Estas esculturas zoomorfas se distinguen de las de los otros grupos guaraní por ser más sueltas en sus formas y variadas en sus motivos: olvidan la horizontalidad de su posible origen (el *apyka,* la banqueta ceremonial) y adoptan estructuras escultóricas más complejas y audaces.

Los mbyá: el cesto y la ciudad

La máxima expresión estética de los mbyá se manifiesta a través de la cestería, que conserva la antigua técnica de los cestos del área amazónica y se mantiene fiel a su técnica y su ornamentación basada en el entrecruzado de tiras de color claro de *takuarembo* y oscuro de *guempepi*, si bien incorpora algunas innovaciones formales. Desde principios de los años 70, la producción de los cestos, llamados *ajaka*, fue incorporada a los circuitos comerciales; hoy, la mayor parte de la misma responde más a las demandas del mercado que a los usos comunitarios.

Hombre paī tavyterā *con tembetá. Panambí'y, c. 2002. Foto: Tide Escobar.*



Este desplazamiento -como el que desvía de sus funciones originarias gran parte de la producción artesanal indígena- se encuentra asociado al hecho de que la mayoría de la comunidad continúa legalmente desprovista de tierras propias. Apremiados por esta situación, los mbyá recurren a medios alternativos

Oga guasu paĩ tavyterã. Itá Guazú, c. 2000. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

de sobrevivencia, como la changa y la producción de cestos para la venta. El hecho se aclara si consideramos que la mayor comercialización de la cestería se realiza desde José Domingo Ocampo, distrito localizado en el Departamento de Caaguazú, hábitat tradicional de los mbyá donde se concentra el 65% de su población. La ocupación de estos territorios por parte de colonos menonitas y japoneses, empresas agroindustriales y campesinos criollos, produjo la acelerada atomización de las comunidades indígenas y el empleo de la mano de obra masculina por parte de los nuevos ocupantes de sus territorios ancestrales. Es en este contexto donde surge la producción de cestos como nuevo medio de subsistencia.

Los mbyá conservan la esencial parafernalia de sus ceremonias (la refulgente corona solar, , las bandoleras emplumadas, la pipa shamánica), así como el uso de las flautas, *mimby*, y otros instrumentos musicales que, provenientes de viejas transculturaciones coloniales, han pasado a integrar el repertorio propio de la etnia: la guitarra, *kuminjare,* y el violín, llamado *rave*, en recuerdo de su precursor, el ravel medieval europeo. Pero, así como preservaron estas piezas, olvidaron otras, fundamentalmente prendas (como los sombreros de origen colonial y los ponchos de algodón coloreados con tintes vegetales) y enseres domésticos (como trastos de cerámica y hamacas de fibras de *yvyra* o hilos de algodón).

Acosados por un modelo invasor que arrasa sus territorios, ciertos grupos mbyá se instalan en Asunción desde hace aproximadamente una década. Los dignos guaraní deambulan en pequeños grupos familiares por los suburbios de la ciudad buscando pequeñas changas, cuando no limosnas. En este hábitat inhóspito aparecen ciertos tenaces signos de autoafirmación. Es demasiado temprano aún para que ellos puedan ser identificados y consignados, pero es seguro que apuestan a una posibilidad, aun remota, de restañar la memoria lesionada para escudriñar desde ellas nuevas salidas.

Los avá: conflicto en tres tiempos

La producción simbólica de los avá guaraní también se ve sometida al triple movimiento de pérdida, conservación y apropiación que condiciona la artesanía y el arte indígena en situaciones de conflicto cultural.

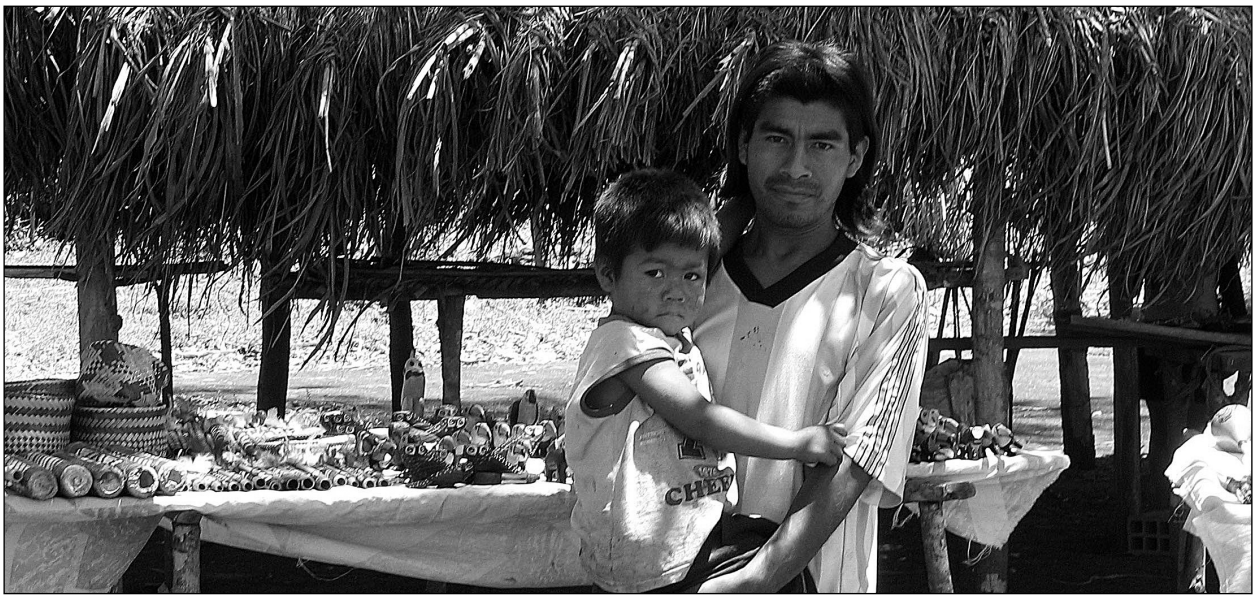
Petyngua. Pipa mbyá de cerámica. CAV/Museo del Barro Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

En primer lugar, los avá abandonaron o, por lo menos, disminuyeron marcadamente la manufactura de utensilios domésticos, hasta hace poco afectados al uso propio de la comunidad; por ejemplo, las manufacturas a base de cordelería, principalmente la confección de hamacas de yvyra, así como la cestería y los tejidos en algodón.

En segundo lugar, aunque replegada, la confección de objetos para el culto sigue vigente en su repertorio esencial: los altares (*amba*), las sonajas (*mbaraka*), diademas (*akangua'a*), bandoleras (*jasa'a*) y bastones de ritmo (*takuapu*) continúan en lo esencial las formas y procedimientos tradicionales. A veces, empero, el deterioro ambiental exige sustituciones: por ejemplo, dado que en ciertas áreas de la frontera con el Brasil ya no se encuentran tacuaras con las cuales se confecciona el *takuapu*, este instrumento rítmico de uso ceremonial -de esencial presencia en la cultura guaraní, según queda referido- está siendo elaborado en algunas comunidades con botellas de vidrio, cuyos retumbos sobre la tierra apisonada suplen los de los gruesos bastones de ritmo usados por las mujeres.

Por último, aparecen o reaparecen productos nuevos. El caso más interesante es el de la escultura zoomorfa realizada en madera de cedro. Los avá de Acaraymí, como en menor escala los mbyá y, últimamente, los paī, tallan figuras que, inspiradas quizá en la confección

Hombre mbyá pirograbando una talla en madera. Yryapu, Argentina, 2006. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.



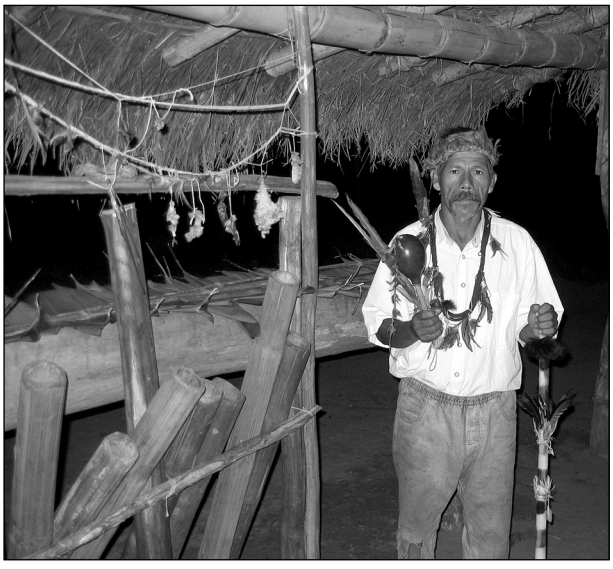
Hombre mbyá con niño en su puesto de venta de productos artesanales. Yryapu, Argentina, 2006. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

de los *apyka*, constituyen una modalidad estética nueva, pero provista de notable fuerza expresiva y seguridad formal.

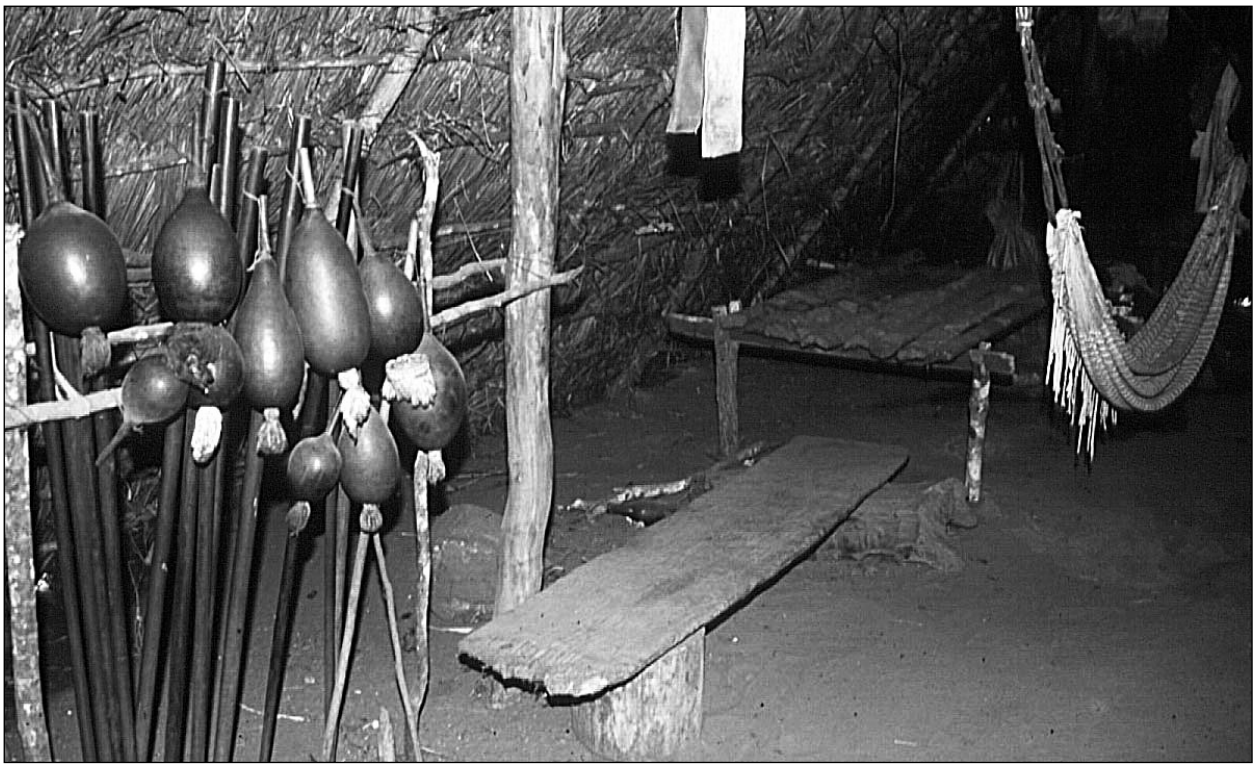
Los aché: la persistencia de la memoria

La situación de los aché parece remarcar el momento de la pérdida. Este pueblo extraño, emparentado lingüísticamente con los guaraní, pero poseedor de una sensibilidad cultural definidamente propia, sufrió el impacto de una deculturación fulminante. Consumado en menos de tres décadas, el embate neocolonial fue tan violento y rápido que dejó poco margen de tiempo para readaptaciones y reajustes. Este *shock* generó consecuencias diferentes: muchas comunidades fueron étnicamente devastadas, arruinadas en su patrimonio simbólico; otras, lograron mantener sus formas o retazos de ellas sustrayéndolas al curso de su propia lógica histórica. Así, ciertas expresiones se conservan intactas, pero desvinculadas de un presente vuelto adverso. Los característicos cestos-vasijas (*deití*) de *takuarembo* recubiertos con cera negra, la cestería (grandes cestos exibles, *nakó*, bolsos-cestos, *eivichá*, y esteras), los oscuros potes de cerámica, los punzantes collares de colmillos de coatí o de mono, las echas exactas, larguísimas, y hasta las coronas cónicas de piel animal y los pequeños gorros entretejidos con pelo humano, se siguen produciendo sin alteración alguna, pero, en muchos casos, superviven por pura inercia de la memoria obstinada, como en el vacío: más empujados por las razones del mercado que por el impulso interno de comunidades perturbadas.

Shamán avá. Detrás suyo se encuentra el amba, el altar avá. Arroyo Mõkoi, 2006. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.



Pero, a pesar del poco tiempo que resta para la reconstrucción etnocultural, a pesar del peso de tantas prácticas etnocidas, perse-



Conjunto de mbaraka, maracas paī tavyterā. Itá Guazú, c. 2000.. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

cuciones e intolerancias, se advierten movimientos de recuperación en ciertas comunidades que han logrado reponer dispositivos eficaces de cohesión social aun en medio de un sistema ajeno: la consolidación de expresiones nuevas, como la escultura en madera pirograbada, así como la misma recuperación de técnicas y figuras tradicionales, no sólo promueve la aparición de formas nuevas, también estimula la creación de objetos en los cuales la comunidad se autorreconoce.

Por otra parte, cierta reacción que hoy están teniendo muchas comunidades aché les abre nuevas posibilidades de reponer un mundo propio (o apropiado) en el que las formas tradicionales o las imágenes incorporadas de la sociedad nacional les sirven para reformular la identidad amenazada y responder a las circunstancias nuevas con sus razones antiguas o sus recientes verdades.

EL PANORAMA ACCIDENTADO DEL CHACO

La misma ofensiva neocolonial que sacudió el orden de las etnias de la Región Oriental arremetió contra el de las del área chaqueña, pero esta acometida, que también produjo el exterminio de expresiones fundamentales, adquirió en el Chaco modalidades específicas. La gran mayoría de los grupos indígenas occidentales fue convulsionada por los conflictos de identidad que generaba el choque de modelos opuestos. Consecuentemente, la gran mayoría sufrió graves crisis que sacudieron tanto sus certezas fundamentales como los argumentos de su autovaloración en cuanto cultura diferente. Los principales factores externos que promovieron estas crisis pueden ser resumidos en tres puntos.

En primer lugar, el avance agresivo de la sociedad nacional sobre los territorios indígenas produjo la depresión de una economía que, basada en la caza y la recolección, requiere extensos territorios donde conseguir las presas y extraer los frutos. Esta situación acarrea la zozobra de todo un modelo civilizatorio y exige la adopción de nuevos patrones subsistenciales; tarea traumática a veces, difícil siempre.

Joven aché. Manifestación. Plaza Italia. Asunción, 2007. Foto: Tide Escobar.

En segundo lugar, la situación recién señalada generó a su vez el desplazamiento de numerosos grupos indígenas hacia nuevos mercados laborales, como los de los ingenios azucareros y las plantaciones de Salta y Tucumán, las fábricas tanineras de Puerto Casado o, desde finales de la década de los cincuenta, de las colonias menonitas del Chaco Central y las estancias, los puestos militares y las nuevas poblaciones criollas.

Por último, el sistema intolerante y compulsivo de ciertas misiones religiosas produjo el abandono de festividades intercomunitarias, de prácticas shamánicas y de ceremonias religiosas, consideradas por las mismas manifestaciones bárbaras, factores de molicie o expresiones de superstición e ignorancia.

Estas tres fuerzas oscuras, superpuestas casi siempre, sembraron desconcierto, confusión y desorden en casi todas las etnias chaqueñas. La condena de ritos "paganos" no sólo promovió el desmantelamiento de la escena de las ceremonias, sino que alcanzó a las expresiones ligadas a la representación ritual y, aun, a piezas utilizadas para funciones utilitarias y domésticas. Así, los lengua, como en cierto sentido los toba, sanapaná y tapieté, no sólo se vieron obligados a olvidar fiestas y cultos (coreografías y música, galas y atavíos), sino, también, la técnica de confección de bolsones de caraguatá y ponchos de lana. Pero este deterioro es apenas uno de los momentos más notorios de una crisis de identidad que promovió durante los años cincuenta y parte de los sesenta una salida desesperada: la de movimientos mesiánicos que buscaban recomponer los diagramas simbólicos de las comunidades para corregir los desequilibrios económicos, políticos, sociales y culturales que las zarandeaban. Y lo hacían mediante una compleja estrategia basada en la apropiación de diversos dispositivos provenientes de la sociedad envolvente. Para sobrevivir, la rutina cotidiana, la comida, el vestido, la arquitectura, las festividades y, en general, la cultura entera, hubieron de incorporar cambios radicales apoyados en la negociación transcultural.

Tomumbu. Lucha aché. c. 1970.
Foto: Miguel Chase-Sardi.Archivo DDI.

Los chaqueños monteses

Oriundos en su totalidad del Norte del Chaco, su hábitat tradicional, los ayoreo se encuentran hoy localizados básicamente en

áreas de las colonias menonitas del Chaco Central, así como en la Misión Católica María Auxiliadora, en Campo Loro, en de la Misión A Nuevas Tribus en el Alto Paraguay. Su traslado a las nuevas áreas se realiza entre 1962 y 1986, año en que un grupo de totobiegosode fue asentado coercitivamente en Campo Loro. Las fuentes de subsistencia tradicional de los pueblos ayoreo (la caza y la recolección) se vieron parcialmente sustituidos por rubros nuevos, como el trabajo asalariado y la confección de artesanía. De la primera modalidad se ocupan principalmente los varones, aunque las mujeres ocasionalmente trabajan en la cosecha de maní y algodón. La artesanía femenina, fuente de ingreso básica de la familia ayoreo, se basa en la confección de piezas de uso tradicional, como bolsos y esteras fabricados con fibras de caraguatá. Estas faenas se basan en los procedimientos tradicionales ayoreo (el tejido de punto hecho con cordeles de caraguatá y coloreados con tintes de origen vegetal), pero, presionadas por las demandas del mercado, últimamente se han comenzado a utilizar tintes de origen industrial y, aun, nuevos diseños de tejidos. La talla en madera de palosanto de largos cucharones (*katibek*) y fuentes rectangulares o redondeadas (*kadú*) también constituye un rubro afectado básicamente al intercambio comercial.

Es que, con la destrucción de las bases económicas tradicionales de la etnia y la impugnación de sus valores, sus certezas y sus creencias, tanto las producciones utilitarias como las de uso ritual, político y guerrero pasan a convertirse básicamente en mercaderías, artículos a ser vendidos fuera de la comunidad. Así, aunque la casi totalidad de sus miembros sigue

Cantarillas en cerámica nivaklé. s. XX. CAV/Museo del Barro.
Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

Katibek - Cuchara ayoreo hecha en madera. Procede de Campo Loro, 2004. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

en posesión de los conocimientos técnicos requeridos para la confección de las artesanías utilitarias, el uso de las mismas ha sido casi abandonado por la comunidad: se siguen produciendo enseres de madera de palosanto y bolsos de caraguatá según los antiguos procedimientos y diseños, pero, para su propio uso, muchos ayoreo los sustituyen, en un caso, por utensilios de plástico, loza o metal, y en otro, por bolsos de arpillera o de fibras sintéticas de procedencia industrial.

El desvío de los significados de ciertos objetos resulta aún más notorio en el contexto de prácticas especialmente sensibles en el aspecto simbólico: los ámbitos de la identificación política y social, así como la religión, condensan el sentido de las cosas y acusan con nitidez sus alteraciones. Esto sucede con objetos utilizados para rituales relacionados con los signos del poder (la guerra, la caza, el shamanismo, el liderazgo) y la representación ceremonial: los ayoreo siguen poseyendo las técnicas de confección de adornos plumarios, coronas de pieles de jaguar, arcos, flechas, lanzas y mazas, pero la gran mayoría de estos productos ha dejado de tener otro valor que el de la venta: fue despojada de su carga simbólica, aunque mantenga intactos los argumentos de la sensibilidad, la fuerza de la forma y la memoria de los procedimientos.

Entre los ishir (chamacoco), el mapa de la preservación, la pérdida o el cambio de sus expresiones estéticas, se encuentra trazado por el movimiento de las poblaciones, estancias y destacamentos militares y, sobre todo, por la ausencia o presencia de la secta fundamentalista norteamericana Misión A Nuevas Tribus. Reducido por esta misión, el grupo ishir ebytoso ubicado en Puerto Diana ha perdido sus rituales shamánicos y su ceremonia iniciática anual (el *debylyby*, la representación de los dioses Anábsoro) y sólo muy ocasionalmente produce algunas artesanías, como tejidos en caraguatá y cestos.

Dedicados básicamente a la changa, la pequeña ganadería y la caza del caimán y la iguana, los grupos ebytoso de Puerto Esperanza también confeccionan para el mercado artículos nuevos, como las tallas en madera de palosanto, y productos tradicionales, como los bolsos de fibra de caraguatá y los cestos y abanicos de palma

Bolsa ayoreo realizada con hilo de fibras de karaguata. Procede de Campo Loro, 2005. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

Ayoi. Corona y adornos plumarios ayoreo. Procede de Campo Loro, c. 1980. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

de *karanday*. Y también, presionados por la intolerancia misionera, olvidaron el *debylyby*, la exuberante ceremonia anual y, por ende, la compleja confección de adornos plumarios y atavíos rituales. Pero acá se dio un caso interesante de recuperación del rito perdido: a partir de fines de la década de los '90, desde la influencia del grupo ishir tomáraho ubicado en ese tiempo en Potrerito, la comunidad de Puerto Esperanza, vecina de aquel grupo, se dividió en dos facciones: una de ellos siguió a los tomáraho hasta los alrededores de Potrerito y comenzó con ellos a practicar de nuevo el ceremonial que habían suspendido durante casi treinta años. Posteriormente, este grupo se separó a su vez de los tomáraho y se estableció en Karcha Balut, Puerto 14 de Mayo, donde sigue practicando hasta hoy el *debylyby*.

El último caso es el de los citados tomáraho instalados en Potrerito y, posteriormente, en María Elena. En cuanto pudieron mantenerse libres del contacto misionero, ellos lograron conservar hasta hoy el ceremonial de los *anábsoro*, que incluye prácticas shamánicas y rituales propiciatorios, de luto e iniciación. Esta potente matriz simbólica genera la producción de indumentaria ceremonial, arte plumario y pinturas corporales, imágenes cargadas de energía colectiva, avales de cohesión social aun en medio de las penurias económicas y los conflictos generacionales que sufre el grupo.

Los chaqueños del llano (y los suburbios)

Los nivaklé desarrollan asiduamente el tradicional tejido en caraguatá, así como formas adquiridas en procesos diversos de transculturación (provenientes de contactos con la sociedad nacional y otros grupos indígenas): el tejido en lana, la cerámica y la talla en

Nosywyr. Escultura ishir en madera de palosanto. Procede de Peishiota, c. 1990. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

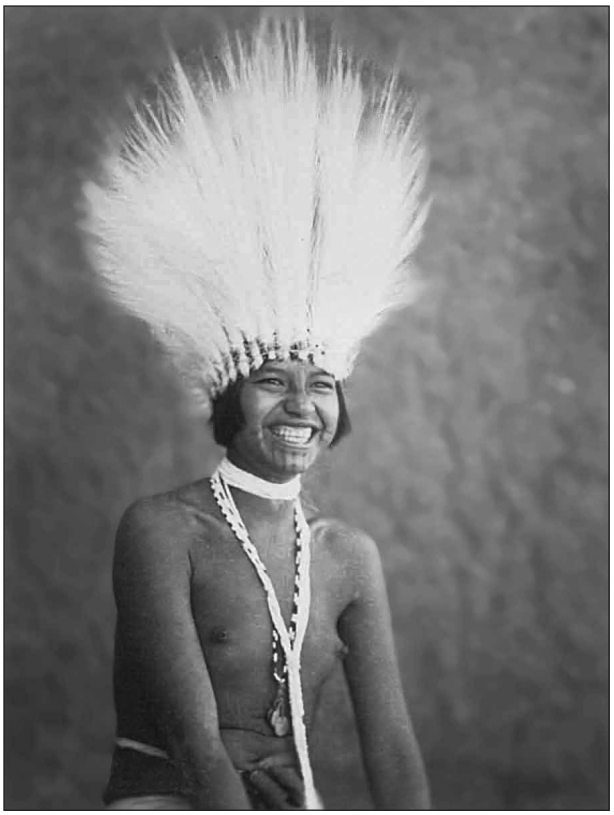
madera de palosanto. Todavía es fácil encontrar las microesculturas hechas de barro o trozo de hueso: con fines lúdicos o mágico-propiciatorios representan figuras femeninas recalcadas en sus senos.

Ciertas expresiones henchidas de simbolismo social y religioso (como el tatuaje, el arte plumario y el arte de abalorios[4]) se encuentran amenazadas por el oscuro horizonte que parece cerrarse en detrimento de la continuidad de los ritos indígenas: como en otros casos, las coronas de plumas de garza o espátula, las gargantillas, muñequeras y fajas bordadas con abalorios, las faldas y tobilleras de plumas de avestruz, aparecen y desaparecen, tanto convocados por el ritmo vacilante de la etiqueta ceremonial como por los requerimientos del mercado.

Los lengua y los manjui-chorotí sufrieron peor suerte en lo referente a su patrimonio ritual, reducidos hasta el límite de su casi extinción. A partir de la década de 1970 comenzaron a desarrollar la talla zoomorfa en madera de palosanto (esculturas mayores, en el primer caso; delicadas miniaturas, en el segundo), pero, bruscamente, estas formas esquemáticas y exactas comenzaron a escasear y hoy parecen haber desaparecido.

Con la producción estética de los toba instalados en Cerrito sucede algo similar. La confección de collares, gargantillas y brazaletes, y aun las sonajas shamánicas y rituales, apunta más a los extramuros de la comunidad que a su espacio interno. El grupo reinició desde hace unos años la práctica de la cerámica: los característicos cántaros y vasijas chaqueños adquirieron un sello particular, más rotundo que el de los otros grupos del área. Pero, dado que esta expresión se encuentra básicamente sostenida por motivaciones comerciales, adquiere un movimiento discontinuo y decae o se paraliza cuando declina la demanda.

Joven nivaklé portando corona ceremonial de aires de garza. Foto anónima, c. 1940. Archivo DDI.



En pos de confusos avatares de la historia, una importante comunidad maká terminó instalada en Mariano Roque Alonso, en las cercanías de Asunción. En ese lugar extraño a su historia y su hábitat sufre las presiones del rol de atractivo turístico que le fuera impuesto por las necesidades de supervivencia. Esta situación vuelve más nítido, y más dramático, el desdoblamiento entre las formas afectadas a los usos internos de la comunidad y las improvisadas para representar el papel tipicalista que le exige la sociedad nacional. Por un lado, para complacer la expectativa de los turistas, sobreactúan su propia representación ritual (disfrazándose de sí mismos en su versión más exótica) e inventan objetos híbridos, una mescolanza de plumas ayoreo y exagerados tintes. Por otro, paralelamente, conservan casi en secreto el sentido de ciertas ceremonias suyas y producen formas conectadas con la memoria propia aunque readaptadas a las necesidades de su nueva realidad suburbana.

[4] Los abalorios o mostacillas, cuentas de cristal de procedencia europea, fueron adoptados desde los primeros tiempos coloniales y llegaron a constituir una expresión característica de las etnias chaqueñas (salvo los zamuco y los guaraní occidentales).

Esculturas nivaklé de barro decoradas con hilos de lana. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

Los chaqueños guaraní

Establecidos en el Chaco desde comienzos de la época colonial, los grupos guaraní (chiriguanos o guarayos) tuvieron que realizar complicados procesos para readaptar sus patrones culturales a medios distintos y extraños. El *arete guasu*, su gran ceremonia anual, es el resultado de diversas transculturaciones interétnicas, apropiaciones de elementos de la cultura colonial e ingeniosas estrategias para burlar el acoso misionero. Camuflado en parte bajo las formas del carnaval criollo, el ritual significa una gran constelación de signos apoyados en la tradición guaraní y crecidos con formas tomadas de culturas indígenas vecinas, principalmente chané arawak y del imaginario criollo, misionero y militar. Las máscaras, producto de registros formales diversos, conservan su carga simbólica y su uso ritual, sometidas a constantes procesos de reajuste y, a menudo, de pérdida. Su célebre cerámica, complejamente decorada con pautas de origen colonial y subandino, se encuentra completamente extinguida entre las comunidades instaladas en el Paraguay, aunque se sigue produciendo en el Sur de Bolivia y el Norte de la Argentina. El tejido de lana, influenciado por los otros grupos chaqueños, principalmente nivaklé, casi no existe hoy, aunque también se sigue produciendo, junto a tejidos de algodón, entre las comunidades guaraní de Bolivia.

NUEVOS ARGUMENTOS PARA EL ARTE INDÍGENA

Retornos

El progresivo deterioro de la producción artesanal indígena, acelerado desde las primeras décadas del s. XX, pierde fuerza a mediados de la década de 1960 cuando dicha

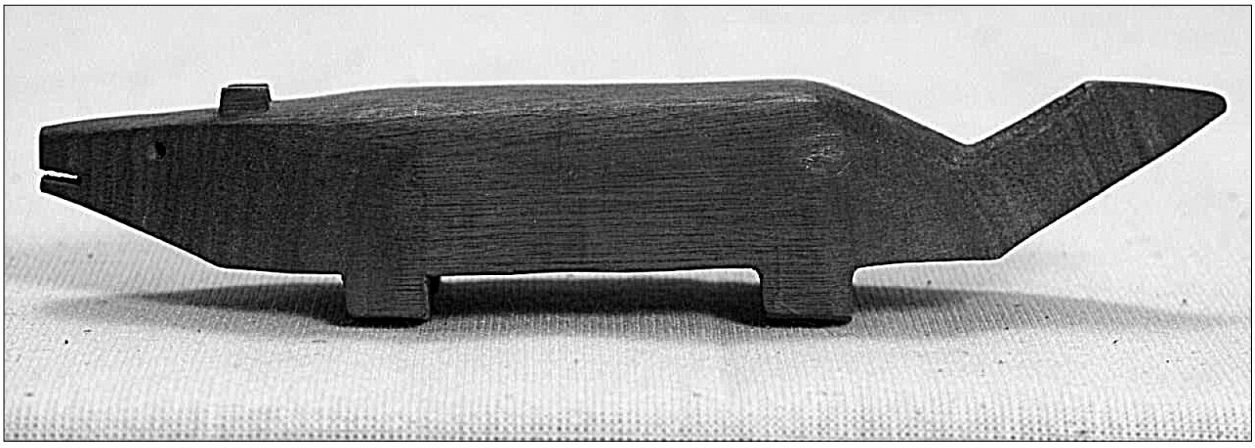
producción comienza a ser recuperada mediante diversas prácticas de restitución, invención y préstamo: complejos mecanismos que regulan la relación entre lo propio, lo ajeno y lo apropiado. Olvidando parte de sus funciones primeras, las diversas formas conquistan su autonomía a medio camino entre los sistemas tradicionales de producción indígena y la lógica del mercado capitalista. Y, al igual que la fuerza de trabajo de los indígenas, la producción artesanal de éstos adquiere valor, especialmente en cuanto actividad generadora de beneficios económicos provenientes del exterior de las comunidades. Por lo tanto, el resurgimiento de aquella producción significa sólo en parte el afianzamiento de formas tradicionales: básicamente debe ser entendido como una nueva e importante alternativa económica.

Resulta ilustrativo de esta situación el caso de ciertas comunidades chaqueñas ubicadas en el área menonita. Entre ellas, el resurgimiento de formas tradicionales surge como respuesta a una hambruna generalizada motivada tanto por una larga sequía como por el desempleo por ella producida: las colonias menonitas no podían absorber toda la fuerza de trabajo súbitamente ofrecida por la migración masiva de indígenas que acudían en busca de nuevos mercados laborales. Esta situación forzó a imaginar nuevas estrategias de subsistencia, que fueron diversas y dependieron de cada situación específica.

El restablecimiento de prácticas tradicionales entre los integrantes de un grupo nivaklé constituye un ejemplo de la búsqueda de nuevos canales de comercialización. En 1963, en la colonia Neuland, ubicada en los alrededores de Filadelfia, una anciana ofrece -a cambio de comida- una faja al antropólogo Walter Regehr y su familia. Para evitar mecanismos clientelistas, éstos le proponen comprarle el tejido. El sistema se difunde pronto entre las mujeres de la comunidad, que intensificaron la producción de esos objetos despreciados por menonitas e ignorados por misioneros, colonos y militares; de esos objetos promovidos por quienes supieron comprender el valor que la creación indígena podría tener como referente de la memoria social y medio digno de subsistencia. Este proyecto de comercialización, que hoy abarca bolsos de caraguatá, tapices de lana, talla en madera de palosanto y dibujos de los nivaklé y guarayo, se basa en la autogestión de los propios creadores y evita que la inyección de inversiones y el asesoramiento de técnicos no indígenas interfieran en su desarrollo.

Aplicado de manera equivalente por diferentes etnias del Chaco y la Región Oriental, este proceso plantea desafíos, riesgos y posibilidades que serán considerados bajo el siguiente título.

Escultura manjuí en madera de palosanto. c. 1980. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.



Nemur. Debylyby, ritual ishir. Potrerito, 1990.
Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

Los re(s)tos del mercado

La cultura estética de cualquier grupo indígena, expresada en sus artesanías, ornamentación corporal, sus atuendos y sus ceremonias, traduce cosmovisiones propias del grupo y sistemas no capitalistas de producción: las diversas formas son creadas para el consumo de la propia comunidad y no para su venta fuera de ella. Entonces, el tema de la comercialización de las artesanías plantea a la cultura indígena cuestiones serias: ¿qué ocurre cuando el mundo de creencias, imágenes y cultos que sostienen la sensibilidad indígena y avalan sus producciones se ve amenazado por proyectos adversarios? ¿qué sucede cuando estas producciones dejan de ser consumidas por la comunidad y aparecen, cada vez más, sólo convocadas por coleccionistas, museos, galerías de arte, tiendas tipicalistas, antropólogos, fotógrafos y turistas? En principio, sin el aval del sentido, los objetos se apagan, pierden su convicción formal y su fuerza expresiva; sin el apoyo de sus propias verdades, las formas se fantasmatizan: el utensilio concebido para la caza, la cocina o la recolección, la pintura que señala la identidad o recuerda la piel de los dioses, las plumas que distinguen al oficiante o al shamán, la corona de los cazadores y guerreros, los tejidos cuya trama sostiene la memoria de toda una etnia; todas estas figuras primeras terminan girando en el vacío, carentes del apoyo que brinda la vigencia de los contenidos simbólicos.

Una cosa es cierta: el mercado ha venido para quedarse, hasta en la última región de este mundo cada vez más globalizado. Pero también es cierto que esta realidad inevitable no significa la condena de toda cultura diferente. El hecho de que parte de la economía indígena -una economía de subsistencia- pase a depender del sistema del mercado y de que sus objetos entren a ser regidos por la lógica del valor de cambio, en vez de la de uso, no significa forzosamente la muerte del arte indígena. Los indígenas no dejan de ser tales ni dejan de ser artísticas sus producciones porque cambien las condiciones de su historia. El arte es, justamente, una de las maneras de acusar esos cambios y anticipar otros tiempos en clave de forma y expresión, mediante oscuras maniobras que renuevan el sentido.

El derecho al cambio

La manera en que cada grupo imagine las respuestas ante las situaciones no puede ser prevista ni resuelta desde afuera, pero es un hecho que las culturas indígenas se han ingeniado para sobrevivir a conflictos tan traumáticos como el que plantea hoy la economía de mercado. Los embates etnocidas de la Conquista y la Colonia han dejado, por cierto, mucha ruina. Pero

también han podido ser asumidos, sorteados o remediados mediante la capacidad de adaptación que tienen las culturas subalternas cuando son ellas mismas las protagonistas de los cambios necesarios para su propia continuidad. Muchas formas, reconocidas hoy como paradigmas de la creación indígena más "auténtica", han aparecido en diferentes momentos como respuestas innovadoras, ingeniosos dispositivos de transculturación (como el arte de abalorios y la cerámica de los pueblos chaqueños, la talla en madera adoptada tardíamente por casi todas las etnias, los motivos figurativos de los tejidos en lana nivaklé, la cestería ishir, los dibujos de ciertos creadores individuales o la parafernalia del "carnaval" chiriguano).

Es que si un pueblo conserva el control de su producción simbólica, puede realizar las innovaciones, ajustes y readaptaciones que exige cada tiempo sin perder el rumbo colectivo ni arriesgar el legado de la memoria. En cuanto la cultura es respuesta a una situación, cambiada ésta, debe aquélla ser reformulada. Suponer que sólo las culturas ilustradas tienen esa posibilidad descubre un prejuicio etnocéntrico: el que promueve y admite el cambio en el arte occidental y lo condena en los terrenos del arte indígena, que debe permanecer siempre incontaminado, petrificado en su versión más típica, sustraído al curso de la historia. Según esta posición, claramente reaccionaria, no existe arte indígena contemporáneo: la modernidad ha desacreditado toda forma ajena a sus designios universalistas y su modelo autónomo de arte.

La impugnación de esta posición, que coincide en parte con la crítica de la modernidad, permite alegar en contra de cierta ideología romántica de resonancias fascistas (el mito de la pureza intocable de las culturas primitivas). Pero también permite apoyar el derecho

Cántaro de cerámica toba qom. Procede de San Francisco de Asis (Cerrito), c. 1988. CAV/Museo del Barro
Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

de los pueblos indígenas no sólo a elaborar su memoria, sino a renovar sus maneras de imaginar sus tiempos presentes y anticipar sus futuros, a pesar de las circunstancias hostiles en que ellos se anuncian o se presentan. No se trata, pues, de si los indígenas deben cambiar sus formas de expresión y sus técnicas y materiales tradicionales, sino de si ellos tienen o no capacidad de gestionar esos cambios y controlar el sentido al que apuntan. Cualquier innovación puede resultar beneficiosa o ruinosa según corresponda o no a un proyecto socialmente compartido.

Máscara chiriguano en madera de samu'u utilizada en el Arete Guasu de Santa Teresita. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

COMPENDIO: CUATRO SITUACIONES SUPERPUESTAS

1. Es indudable que gran parte de la práctica artística de los pueblos indígenas se encuentra en riesgo de extinción o ha sucumbido ante el impacto agresivo de la modernidad capitalista. Acosados por la intolerancia de un modelo que desarregla el orden social y denigra sus fundamentos y sus verdades, muchos de esos pueblos pierden la necesidad o el deseo de seguir creando objetos de pronto devaluados o inservibles, descuidan la destreza de su confección y olvidan el secreto de sus técnicas.

2. A partir de diferentes motivaciones, algunas etnias retomaron formas, recuperaron procedimientos tradicionales y lograron reavivar prácticas que habían sido desarraigadas de sus horizontes culturales. Aunque una parte considerable de las piezas artesanales sean producidas hoy para satisfacer una demanda ajena, y aunque se encuentre roto en ellas el vínculo original entre forma y función utilitaria o ritual, ciertas comunidades tienen la posibilidad de reinscribir simbólicamente tales piezas e identificarse a partir de ellas, que se cargan de significados nuevos. Logran, así, recuperar otros momentos de la experiencia colectiva, contenidos que se encontraban vacantes y necesitaban nuevos conductos a través de los cuales ser canalizados.

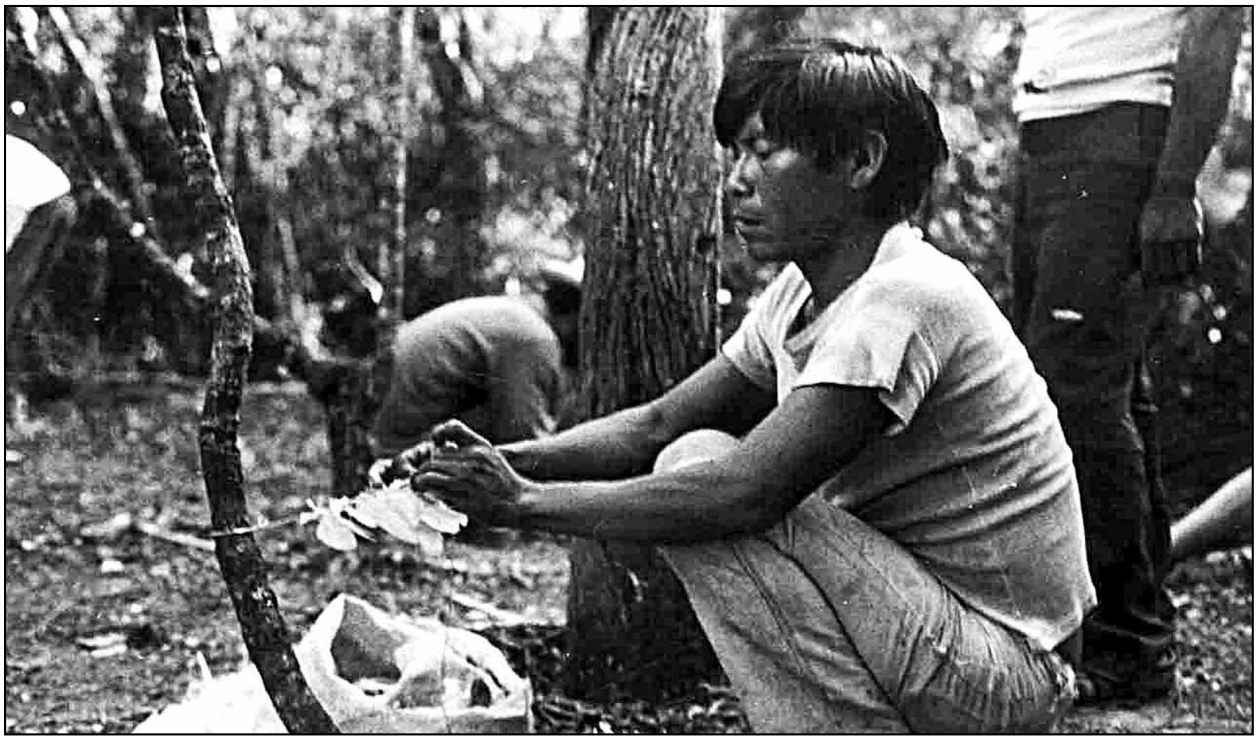
3. Esta estrategia, mediante la cual se retoman formas descartadas o se crean nuevas expresiones, puede constituir un importante medio alternativo de sobrevivencia y un factor de revalorización del protagonismo social de la mujer indígena, amenazado por la expansión capitalista. Pero también puede significar un principio de revitalización cultural: saqueadas sus tierras, censurados sus saberes y convicciones, despreciados sus modelos de belleza, los diversos pueblos indígenas tienen necesidad de restaurar sus universos de sentido y reponer sus repertorios simbólicos. Para hacerlo, tanto resisten la agresión etnocida como restauran sus códigos tradicionales, se apropian de figuras ajenas e inventan signos nuevos mezclando fragmentos de procedencias dispares.

4. El conjunto de diferentes formas expresivas -lo que la teoría occidental conoce como

"arte"- constituye no sólo un pilar básico de la cohesión social, sino uno de los pocos momentos de la cultura indígena respetado, y aun valorado, por la sociedad nacional. Desde hace dos décadas, aproximadamente, se inició, en efecto, un proceso de reconocimiento y revalorización de las expresiones artísticas de los diferentes grupos étnicos, tradicionalmente consideradas sólo como testimonios etnográficos o arqueológicos desprovistos de todo interés creativo. El prejuicio etnocéntrico según el cual sólo las formas de la cultura erudita acceden a la categoría de arte fue discutido mediante estudios teóricos, publicaciones y conferencias, exposiciones, creaciones de museos y trabajos de promoción orientados a poner en escena los valores estéticos de las diferentes culturas étnicas. Este trabajo busca impulsar una opción productiva para diversas etnias y ampliar el contorno de los acervos culturales y los patrimonios artísticos nacionales. Pero también busca promover una imagen más positiva del indígena ante la sociedad nacional y una autopercepción afirmativa que contrarreste la mirada discriminatoria de la cultura hegemónica.

Presentados como creadores de obras de gran valor estético, como legítimos artistas, los y las indígenas aparecen no sólo como los despojados, los marginales y los miserables, sino como sujetos que logran proteger y reformular sus mecanismos simbólicos y constituir alternativas y proyectos diferentes en el centro de una cultura amenazada por la uniformidad y el tedio. En este sentido, la promoción del arte indígena, como la del arte diferente en general, puede no sólo defender el respeto de la diversidad, sino impulsar la comprensión de que la cultura contemporánea guarda en ella una reserva indispensable de poesía alternativa, una de las pocas salidas que tiene el arte actual ante el esteticismo de los mercados globales. Ya sea basadas en la conservación de sus formas originales, ya en diversos sistemas de apropiación, negociación y transformación, las producciones artísticas de los indígenas del Paraguay constituyen, por eso, un cuerpo de imágenes indispensables para imaginar y pensar un país pluricultural.

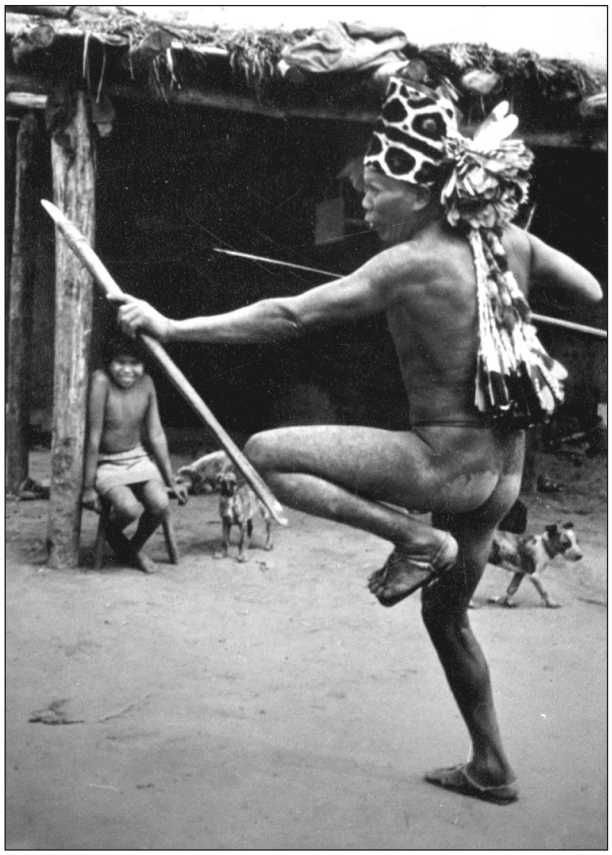
Wutseke (Alicio Acosta), trabajando en la preparación del Debylyby, el ritual ishir. San Carlos, 1984/5.
Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.



ETNIA AYOREO

Benno Glauser

El nombre ayoreo (*ayoréode, plural masc.*) significa algo como "hombres verdaderos". Es un calificativo cultural ya que se refiere a su modo de vivir como cazadores y recolectores. Los ayoreo llaman a otros pueblos cazadores y recolectores "otros hombres verdaderos". A la población ya sedentaria, sea indígena o no-indígena, la denominan *cojñone*, "gente sin pensamiento correcto". (Fischermann)



Hombre ayoreo con ayoi y potayé. c. 1970.
Foto: Walter Regher. Archivo DDI.

Los **ayoreo** son un pueblo de cazadores y recolectores. Habitaban hasta mediados del s. XX un territorio enorme del Norte del Chaco, cuya extensión superaba los 30 millones de hectáreas (300.000 km). Ocupaban prácticamente todo el espacio interior del Chaco Boreal delimitado por los ríos Paraguay, Pilcomayo, Parapití y Río Grande. No ocupaban sin embargo las zonas ribereñas mismas, dejándolas a otros pueblos indígenas. De esta manera, de norte a sur, el territorio se extendía desde las serranías de la Chiquitania (Bolivia) hasta la zona que ocupan hoy las Colonias Menonitas del Chaco Central Paraguayo.

La lengua de los ayoreo pertenece a la familia lingüística zamuco, al igual que el idioma de los chamacoco.

Hasta el inicio de los contactos forzados por la sociedad envolvente, alrededor de 1945 en Bolivia y un poco antes de 1960 en Paraguay, tanto la extensión del territorio como el número de integrantes de la etnia -unas 5.000 personas- se mantuvo invariable, lo que es una señal del estado de equilibrio en el que vivía este pueblo con su ambiente de vida.

En el s. XVIII, los ayoreo tuvieron un contacto muy pasajero con las reducciones jesuíticas: un número aparentemente significativo de ayoreo vivió durante unos 20 años en una reducción llamada San Ignacio Zamuco. La ubicación de la misma es motivo de especulaciones; posiblemente se situaba en lo que hoy es Paraguay, en zonas cercanas al Cerro León, tal vez en la zona de Ingavi. El contacto con los jesuitas no dejó ningún rastro visible, aparte de algunos mitos y palabras.

Sustento económico

La economía ayoreo se basa en la caza de animales del monte chaqueño (chanchos del monte, armadillos, osos hormigueros, tortugas) y en la recolección (miel, frutas del monte, fibras vegetales y materias primas para la producción de objetos de uso). Estas actividades de

Esculutra ayoreo realizada en madera. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, c. 1990. CAV/Museo del Barro.
Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

sustento son complementadas con la pesca en los arroyos y las lagunas, y los cultivos en pequeños claros en el monte, ambos en las épocas de lluvia en verano.

En la vida tradicional, existían numerosos sistemas y mecanismos de distribución que aseguraban la redistribución, al interior del grupo familiar y local, de todo lo que uno podía haber cazado, recolectado o cosechado. De esta manera participaban y se beneficiaban también aquellos miembros del grupo (ancianos, viudas, huérfanos, etc.) que por diversos motivos no podían ejercer ellos mismos una actividad materialmente productiva.

Estos mecanismos de distribución se mantienen aún hoy vigentes en la vida no tradicional y sedentaria, ya fuera del monte, y son aplicados también a los productos y las ganancias provenientes de las formas de producción de la vida moderna. La no-acumulación de bienes materiales que resulta -todo lo que "ingresa" se redistribuye de inmediato- le garantiza al pueblo ayoreo hasta hoy un alto grado de movilidad personal y colectiva, así como la vigencia natural de mecanismos de solidaridad que protegen a los más débiles.

Organización social y política

En el tiempo de la vida tradicional antes del contacto, los ayoreo estaban políticamente organizados en más de cincuenta *grupos locales* que se dividían el territorio de la etnia y que recorrían espacios extensos y propios. Cada grupo local gozaba de un grado muy elevado de autonomía política y con un liderazgo independiente, autónomo, con relación a los demás grupos. Las relaciones entre muchos de estos grupos locales, igual que las relaciones con los otros pueblos indígenas y no-indígenas eran de guerra. De acuerdo a las necesidades y las circunstancias de una vida nómada en constante movimiento, los grupos locales podían dividirse en subgrupos, separarse temporariamente y volver a unirse más tarde. No existía una jerarquización del liderazgo ni un liderazgo centralizado para toda la etnia. Coincidentemente, ni los territorios de los grupos locales, ni el territorio de la etnia en su totalidad, tenían centros geográficos.

Ni los grupos locales, ni sus territorios deben considerarse como permanentes. La historia ayoreo conoce como algo normal las divisiones que conducen a la desaparición de grupos y a la constitución de otros, nuevos; las uniones entre grupos diferentes y los cambios de nombre, todo con los consiguientes cambios y redefiniciones del territorio grupal.

Esta organización política comunica la idea de dinamismo, de movilidad social permanente, de la ausencia de un principio ordenador jerárquico y de principios centralizadores, así como de una capacidad elevadísima de adaptación a las circunstancias de la vida.

La unidad de organización social y económica más importante era el *jogasüi*, la familia extensa, que incluye además otras familias amigas.

Paralelamente a esta organización política descrita, la etnia estaba dividida en siete *clanes*. Los nombres del *clan* al que pertenece le dan hasta hoy el apellido a cada integrante de la etnia. Los miembros de cada uno de los siete clanes comparten un origen mitológico común y pertenecen a una red de parentesco que incluye, para cada clan, una serie de animales, plantas, estados meteorológicos y fenómenos de la naturaleza en general, al igual que objetos de uso y artefactos humanos. El hecho de compartir la pertenencia clánica con todos los seres del mundo crea, para cada ayoreo, una unión sentida de cercanía y solidaridad con los mismos. Todos los clanes en su conjunto incluyen así la totalidad de todo lo que existe, y todo lo que existe es a su vez pariente de los ayoreo.

La estructura de relaciones clánicas coexiste y se superpone a la organización social de los grupos locales y se extiende como una red invisible a la etnia en su conjunto, preestableciendo relaciones de cercanía y apoyo mutuo incluso entre personas que nunca se encontraron físicamente pero que se reconocen como parientes (no sanguíneos) en el momento que se encuentren.

La cultura ayoreo en la vida moderna

Las expresiones culturales, posturas y pensamientos de la cultura tradicional ayoreo aún son vividas y se encuentran plenamente vigentes en los grupos sin contacto. En cuanto al grupo mayoritario de los ayoreo ya fuera del monte y sedentarizados, aunque en la convivencia con la sociedad envolvente hayan cambiado sus maneras externas y materiales de vivir, sus actitudes y posturas básicas siguen expresando, en cada situación de la vida moderna, lo esencial de su cultura de vida tradicional: el alto grado de movilidad; la no-acumulación material; la profunda confianza en la naturaleza, en el mundo y en sí mismos; el alto grado de autonomía personal dentro de las estructuras de organización colectiva; y la postura de equidad -no superioridad- frente al mundo y la naturaleza, entre otros.

Relación con la naturaleza y el mundo

Las posturas frente a la naturaleza y la relación con la misma tienen hoy para la sociedad envolvente un interés y una relevancia muy particulares. Como recolectores y cazadores, los ayoreo no intentan dominar o transformar la naturaleza ni el mundo. Ellos dependen totalmente de lo que la naturaleza les ofrece.

En consecuencia, el ayoreo no destruye ni cambia su medioambiente, porque su sobrevivencia sólo es posible si el estado de la naturaleza no es alterado: es en su estado natural que la naturaleza le ofrece todo lo que necesita.

La agricultura está vista más como un apoyo que el hombre da a la naturaleza, y no como un acto de transformación o dominio de la misma.

El ayoreo va adonde la naturaleza le ofrece su sustento; de ahí su necesidad de llevar constantemente una vida nómada, desplazándose casi diariamente de un lugar a otro.

En la vida tradicional, el grupo local se quedaba por un tiempo en una zona para cazar y recolectar, hasta que los animales y frutos escaseasen; entonces se veía forzado a cambiar de zona para encontrar otra, con relativa abundancia, gracias al tiempo de ausencia transcurrido que permitía la regeneración de los recursos. El territorio de un grupo local era tan grande que la zona explotada en animales y vegetación tenía suficiente tiempo para regenerarse hasta la próxima incursión del grupo.

Se puede constatar que la cultura de vida ayoreo es una cultura que cumplía con el postulado moderno de la sustentabilidad al 100%. También se puede afirmar que los ayoreo son, hasta el momento, el único grupo humano que ha sabido convivir con el Chaco sin dejar alteraciones ni desequilibrar el medioambiente con su presencia.

Situación y vida actual fuera de los territorios ancestrales

La usurpación del amplio territorio histórico ayoreo por parte de colonizadores no-indígenas y de la sociedad envolvente ha traído grandes transformaciones y un claro deterioro de la calidad de vida ayoreo. Las prácticas ancestrales de convivencia equilibrada con el medioambiente fueron abruptamente interrumpidas cuando los grupos locales ayoreo que habitaban, y a la vez daban vida, a una extensión inmensa del monte del Gran Chaco fueron sacados de su hábitat, deportados a asentamientos misioneros y obligados a sedentarizarse.

Hoy, más y más partes del monte chaqueño sufren la paulatina alteración y destrucción de los ecosistemas y son transformadas en extensas pasturas para ganadería. Las operaciones comerciales y productivas de la sociedad envolvente que hoy marcan el presente y futuro de los territorios ancestrales ayoreo son de hecho incompatibles con su cultura. Son también incompatibles con la posibilidad de un futuro sustentable del Chaco para los demás pueblos y para la sociedad moderna.

En la actualidad, aparte de algunos grupos pequeños que siguen viviendo en el monte y sin contacto, la mayoría del pueblo ayoreo vive ya fuera del monte en asentamientos fijos, permanentes: unos 10 en Bolivia y, actualmente (junio de 2005), 12 en Paraguay. La mayoría de los asentamientos se sitúa al margen o fuera del hábitat tradicional ayoreo. El número total de integrantes de la etnia se mantiene en alrededor de 4.000 personas, la mitad de las cuales vive en territorio paraguayo.

Cerámica ayoreo. Proceden de Campo Loro y Montecito. Década de 1990.
CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.

Dujaenguta y su esposa Diakuma. Misión "A nuevas tribus". Faro Moro, 1979. Foto: Luke Holland. Archivo DDI.

La mayoría de los *grupos locales* del pasado han desaparecido. En Paraguay, los *ayoréode* se subdividen hoy en tres *grupos locales* principales: garaygosode, totobiegosode y guidaigosode. Este último es el resultado de una alianza histórica, en la primera mitad del siglo pasado, entre varios grupos como los ducodegosode, tiegosode, erampeparigosode y amomegosode. Los *grupos locales* nombrados se unieron en la alianza de los guidaigosode, pero aún hoy mantienen cierta vigencia para la autoidentificación de las personas. En los asentamientos estables de hoy, están presentes integrantes de todos los diferentes *grupos locales*, de manera entremezclada.

La pobreza de hoy

Hay que señalar que, antes del inicio del proceso de colonización de sus territorios hace sólo unos 60 años, el pueblo ayoreo no conocía lo que hoy llamamos pobreza.

Inducidos por falsas promesas a abandonar su vida en el monte, y asentados en comunidades grandes y permanentes y en un modelo económico no-indígena y totalmente ajeno a su cultura de vida hasta aquel momento, su estrecha relación particular con el monte y con su medioambiente paulatinamente empezó a perder sentido y a alterarse. Hoy, la situación de los ayoreo refleja los resultados de un acelerado proceso de pauperización y muestra una creciente pérdida de autonomía y creciente dependencia del sistema de vida de la sociedad envolvente, sin a la vez poder contar con las oportunidades necesarias para alcanzar un estándar de vida cambiado pero compatible tanto con la dignidad humana como con la vigencia de la integridad del medioambiente. No pocos ayoreo viven actualmente cerca de los centros de mayor concentración poblacional no-indígena, en condiciones de gran deterioro, y buscan trabajos ocasionales precarios como jornaleros en un mercado laboral inseguro, irracional y excluyente. Muchos jóvenes ayoreo no ven perspectivas de futuro y carecen de toda oportunidad constructiva.

Perspectivas de futuro

La sociedad envolvente no-indígena está llamada a dar y dejar el espacio necesario para que el pueblo ayoreo pueda ir reformulando su proyecto colectivo de vida. El mismo, inevitablemente, ya debe combinar actividades productivas tradicionales, por un lado y nuevas, modernas, por el otro.

El replanteo necesario del proyecto colectivo de vida de la etnia ayoreo es impensable sin la recuperación si no de la propiedad, por lo menos de la posesión, del acceso y del usufructo de sus territorios ancestrales. Esta recuperación exige la formulación de "planes de manejo territorial" novedosos que se apoyen en su saber ancestral y que contemplen sus necesidades socioculturales y espirituales, pero también la situación cambiada de la etnia y de su entorno. Ésto a su vez no es factible si la sociedad envolvente no se empeña, por su parte, en la defensa y la restauración de sus ecosistemas degradados. Hay que remarcar que este empeño constituye también una condición para las posibilidades de futuro de la misma sociedad envolvente.

Asimismo es necesario garantizar la vigencia y aplicación de las leyes que reconocen, protegen y amparan a los pueblos indígenas como el pueblo ayoreo, sus recursos ancestrales y sus intereses en general. Entre ellas está el Convenio 169 de la OIT, ratificado por Paraguay en 1993.

El pueblo ayoreo desarrolló refinadas reglas de convivencia con la naturaleza, así como un amplio conocimiento de la misma, que le permitieron no sólo la sustentabilidad inmemorial de su cultura, sino también la de su hábitat. Al ser despojada de sus territorios ancestrales, la etnia fue sometida a cambios abruptos en sus pautas tradicionales y arrojada a la indigencia de una vida en confinamiento y marginalidad. La recuperación del bienestar sociocultural del pueblo ayoreo pasa por la recuperación de sus territorios y la defensa de la soberanía sobre su cultura y sus espacios vitales, único medio de asegurar el adecuado abordaje de los problemas creados a través de los años de despojo y dependencia.

Bibliografía:

Bremen, Volker von,

-"Los Ayoréode Cazados", *Suplemento Antropológico,* Vol.22 Nº1, Asunción,1987, pp.75-94

-"Zwischen Anpassung und Aneignung - Zur Problematik von Wildbeuter-Gesellschaften im modernen Weltsystem am Beispiel der Ayoréode" ("Entre Adaptación y Apropiación. Aporte a la Cuestión de Sociedades de Cazadores/Recolectoras en el Sistema Mundial Moderno con el ejemplo de los Ayoréode"), *Münchener Amerikanistik Beiträge*, Vol. 26, München, Alemania, 1991.

Fischermann, Bernardo,

-"Las relaciones Hombre y Territorio entre los Ayoréode", El último Canto del Monte, Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. 29, Asunción, 1998.

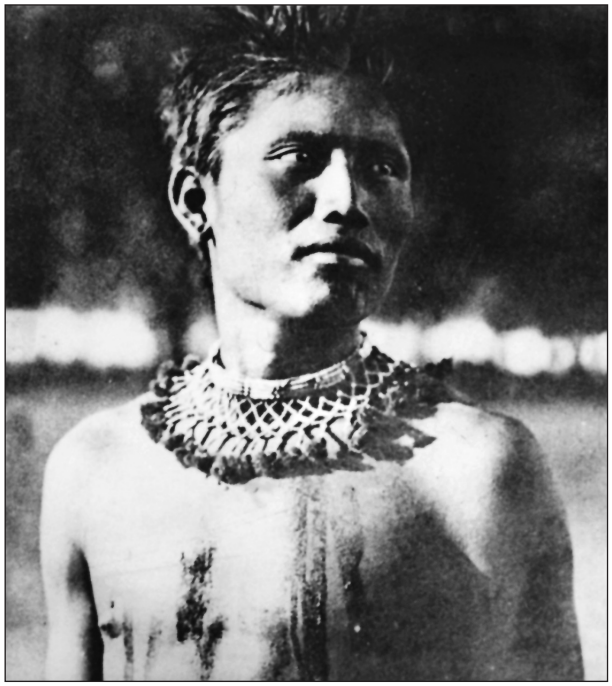
-"Una frontera frágil. Cultura y Natura entre los Ayoréode", *El ultimo Canto del Monte*, Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. 29, Asunción, 1998.

-La Cosmovisión de los Ayoréode del Chaco Boreal, (publicación en preparación).

LOS CHAMACOCO O ISHIR
ETNOHISTORIA, SOCIEDAD Y COSMOVISIÓN

Edgardo Jorge Cordeu

RASGOS CULTURALES Y ETNOHISTORIA



Joven ishir con gargantilla de abalorios. 1904. Foto: Boggiani. Fuente: Archivo del Museo Etnográfico "Andrés Barbero".

Los indios chamacoco o ishir integran la rama meridional de la familia lingüística zamuco, de amplia distribución en el Chaco Boreal. Aunque se desconoce su origen y significado, el gentilicio *xamacoco* o *xamicoco* posiblemente derive de *chamóc* o *zamúc*, una etnia de dicha familia registrada en el s. XVIII. Empero, los chamacoco prefieren autodenominarse ishir (pl. ishiro); la connotación de este vocablo está restringida exclusivamente a los *exnábsa* (los *propios*), que son diferenciados, pues, de los *axnábsa* (los *extraños*), sean étnicos o sacros, con quienes sólo se comparte la apariencia humana.

Ciertos detalles técnicos, sociales y religiosos indicarían que los ishir son el resultado de una simbiosis entre cazadores-recolectores muy primitivos, similares a los fueguinos y cazadores-plantadores del tipo de los *gé* de Brasil oriental y Mato Grosso. Es posible, además, algún in ujo de los agricultores del área de Chiquitos.

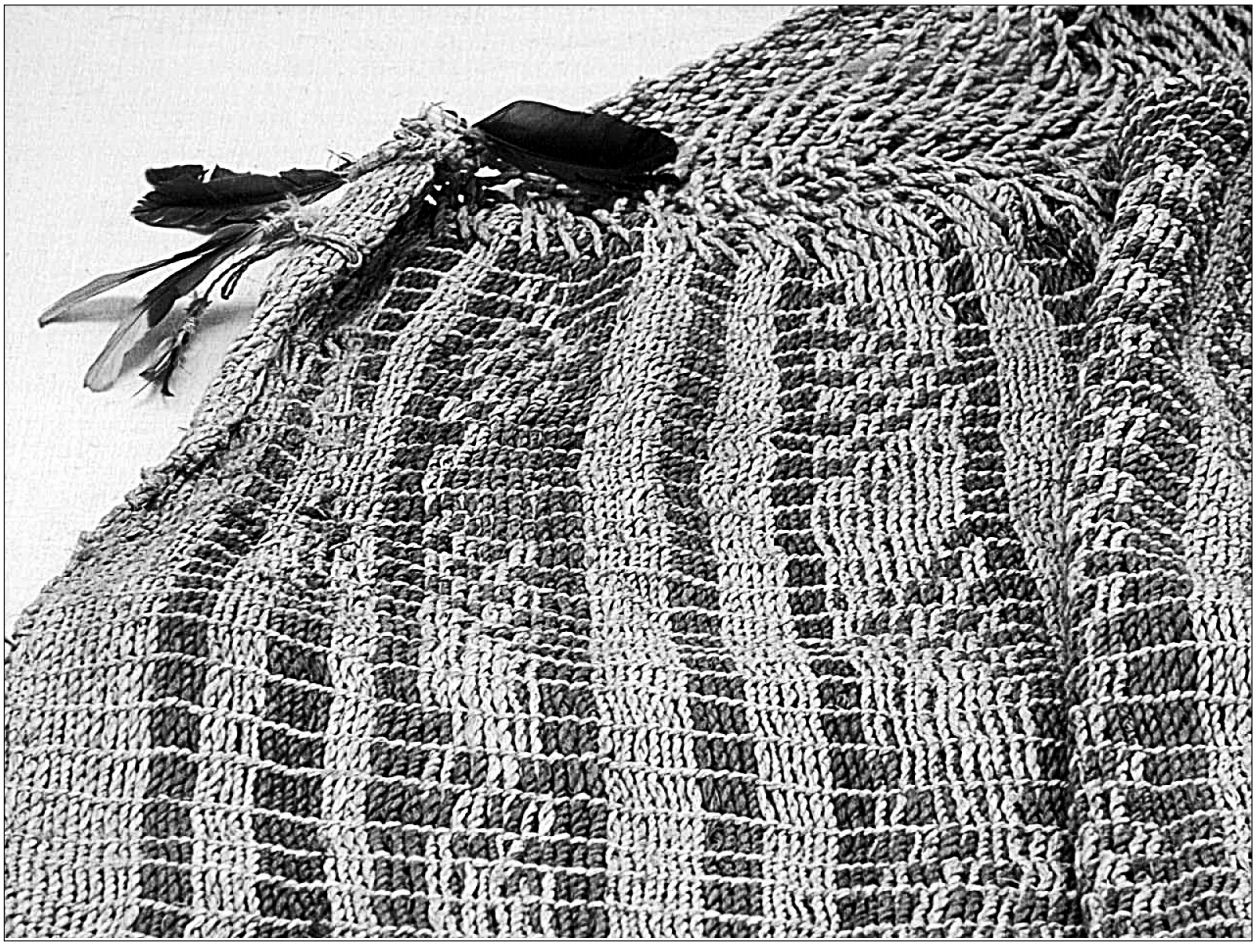
Como tantas sociedades análogas de toda la ecúmene se destacan por el contraste entre su simplicidad técnica y la complejidad de sus patrones sociales y mentales: mitades duales, clanes patrilineales, sociedad secreta masculina, rituales iniciáticos y cuadros teofánicos muy desarrollados. Así, aunque conocían una cerámica tosca, carecían de viviendas permanentes y tecnología lítica. Las materias primas eran la madera, hueso, cuero, plumas, juncos y fibra de bromelia, transformada esta última mediante el desbastado, el trenzado o el tejido. Por eso, junto a la marcada oscilación climática del Chaco, la penuria de medios técnicos traía una neta variación estacional de la morfología social. O sea, concentración aldeana en la época húmeda, durante la cual, paralelamente con la iniciación de los varones jóvenes, se celebraban los rituales colectivos (de septiembre a febrero) y la dispersión en bandas unifamiliares nómades en el período seco (de marzo a agosto).

Aunque alterados, como es obvio, por la colonización blanca del Gran Chaco, que convirtió a los aborígenes en la mano de obra conspicua de sus explotaciones forestales y ganaderas, muchas características económicas y sociales del género de vida tradicional persisten hasta hoy. Es decir, mientras los varones se ocupan de cazar, pescar y recolectar miel, las mujeres -cuya contribución a la subsistencia es a menudo bastante mayor- se dedican preferentemente a la recolección de diversas especies vegetales y tortugas y al cuidado doméstico. En la vida cotidiana, eso trae consigo la elevada autonomía de este género y cierta relegación correlativa del prestigio masculino, circunstancias que -como se verá- son simétricamente inversas a las que priman en el marco de la vida religiosa.

Hasta fines del s. XVIII, sosteniendo a menudo guerras incesantes entre sí, los antecesores de los chamacoco habitaron el nordeste del área chaqueña, en la árida zona del cerro San Miguel y la cabecera del río Verde. Sin embargo, el cese posterior de las incursiones de los mbayá-caduveo matogrossenses les permitió llegar hasta la margen occidental del río Paraguay, donde ocuparon una faja de 40 o 50 km. de ancho desde el norte de Bahía Negra hasta algo al sur de Fuerte Olimpo. Ligados según se dijo por una cambiante trama de alianzas y hostilidades entre sus diversas bandas y grupos locales, los ishir estaban divididos en cuatro ramas dialectales y sociopolíticas: hório y ebidóso (en el área costera septentrional), héiwo (en el sector de Fuerte Olimpo) y tomaráxo (en las zonas montuosas del interior).

En la actualidad -fusionados con los antiguos hório-, sólo subsisten alrededor de 800 ebidóso y no mucho más de 150 tomaráxo. Desde 1880 aproximadamente, la ocupación blanca del territorio no sólo los convirtió en asalariados de los obrajes y estancias, sino acarreó también una intensa desintegración cultural. Hacia 1955, por ejemplo, los misioneros de *To New Tribes* acabaron con las celebraciones rituales de los ebidóso. En cambio, la localización en las zonas inhóspitas del interior permitió a los tomaráxo la preservación de su autonomía étnica hasta después de la Guerra del Chaco (1932-1935). Aunque desde 1986 debieron adosarse a una de las tantas facciones en que se desgranaron los ebidóso, de la cual después se separaron, su cultura revela todavía la vigencia de muchos rasgos antiguos. Tales son los antiguos mitos y creencias: el bellísimo ajuar plumario, la pintura corporal de los varones, la aldea circular complementada con varios emplazamientos ceremoniales, la reclusión iniciática de los jóvenes y un complejo ciclo ritual de máscaras desarrollado a lo largo de la temporada húmeda.

Pypyk. Detalle de hamaca-túnica tejida con fibras de karaguata. CAV/Museo del Barro. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra. Archivo DDI.



Debylyby. Ritual ishir. Representación de Ashnuwerta. María Elena, 2004. Foto: Nicolás Richard. Archivo DDI.

LA COSMOVISIÓN Y LA MITOLOGÍA

Aunque debido a la misma historia étnica, la religión chamacoco muestra ciertas similitudes con varios grupos vecinos (ayoreo, nivaklé y caduveo) o aun con otros, muy alejados (fueguinos; manassica, de los llanos de Chiquitos; kágaba, de Colombia, etc.), la misma se diferencia nítidamente, en complejidad y matices singulares, de la del resto de los indios del Chaco.

El núcleo de sus creencias residiría en el contraste entre la *Muerte* (*Tói*) y la *Vida* (*Ixípite*). Las experiencias de una y otra, resumidas por la *corrupción* (*mexné*) y la *renovación* (*eicheráxo*), suscitaron las ideas de *poder* (*wozósh*) e *interdicción* (*mexné*). De esa forma, merced a un proceso de expansión incesante, la extrapolación de los significados sacros de la Muerte y la Vida a la experiencia natural, social, moral y religiosa, condujo también a la constitución de una mitología estratificada y un panteón jerarquizado. En relación con los niveles generacionales correspondientes respectivamente a los abuelos y sus proyecciones hacia atrás (*purúxle*), los padres (*pórowo*), la generación de Ego (*ázle*) y la de su descendencia (*eicheráxo*), se deslindan claramente cuatro niveles mitológicos sucesivos, a saber:

1°. Mitología de los Ishir *Purúxle*

Ningún ishir discute que estas narraciones son "anteriores" a la revelación de los dioses *axnábsero*. Están centradas en la constitución de diversas características cosmológicas y humanas fundamentales. A partir de una situación señalada por la fluidez de las formas, la intemporalidad, la reversibilidad de los procesos, la ausencia de discriminaciones taxonómicas y conceptuales o la precariedad de las reglas éticas, el acaecer cosmogónico, más que una

creación *ex nihilo*, supuso entonces una reordenación del estado de cosas preexistente. La temática de los principales mitos es la siguiente:

1. Os'iázer, la divinidad-ociosa

Es una figuración prácticamente desvanecida en la actualidad. Se atribuye a Os'iázer (lit. manu-factor) la creación del cosmos y el hombre y la etiología de ciertos rasgos animales (testículos del cerdo, locomoción de las aves, etc.). Una vez concluida, se desinteresó de su obra y se retiró al cielo.

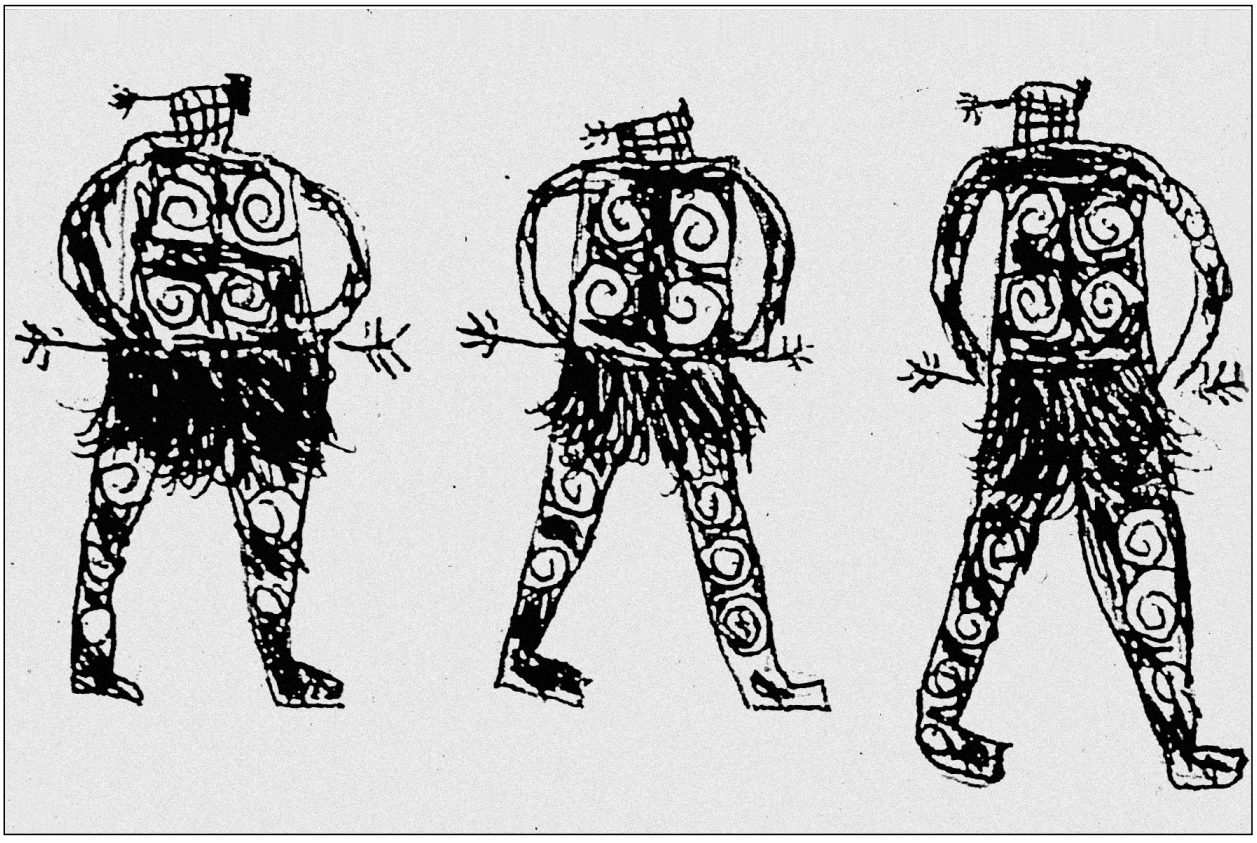
2. Separación del Cielo y la Tierra y origen de los astros

Antiguamente, el Cielo era la copa de un Árbol Cósmico hincado en el medio de la Tierra. En ese lugar paradisíaco, donde no existía el día ni la noche, los animales se dejaban aprehender mansamente, las lagunas no se secaban jamás y la miel reposaba encima de las hojas. Trepando por el tronco, los hombres hallaban allí el alimento sin esfuerzo alguno. Empero, cuando algunos seres mezquinos le negaron su ayuda, una viuda transformada en termita royó el tronco y derribó el Árbol. Los que quedaron encima dieron origen al sol, la luna y las estrellas.

3. Alejamiento del Cielo y origen del color

Cuando el Cielo estaba casi pegado a la Tierra, una viuda adoptó una anguila por amante. Sus hijos le dieron muerte y, para escapar a la venganza de la Madre, entraron en el Cielo y le pidieron que se alejara. No obstante, al percibir la pierna de uno de ellos pendiente de la bóveda, la mujer rogó a las aves -que entonces eran grises- que la picaran. Cuando una lo

Cortejo de anáboso llamados kauhé. Aparecen con los brazos en jarra portando ramas.
Dibujo de Pedro Vera. 1996. CAV/Museo del Barro.



logró, brotó sangre de todos los colores. Con éstos, la mujer pintó las aves con la tonalidad correspondiente a cada especie. Por último, los hermanos se convirtieron en tres estrellas de la constelación de Scorpio; los restos de la pierna, en estrellas fugaces y, a fin de llorar la pérdida de sus hijos, la viuda, en el ave urutaú (*Aramus guarauna* o *Viuda plañidera*).

4. Origen del ano, la escisión hombre/animal y los clanes

Hombres y animales convivían antes en un espacio muy estrecho. Como los primeros tenían el cuerpo cerrado, sólo podían tomar caldos livianos, y los segundos aprovechaban la comida restante. Sin embargo, la apertura del ano por obra de un Héroe Cultural importó la ampliación del espacio y una ordenación de la circulación y los nexos sociales. Así, los animales perdieron el lenguaje, se apartaron del hábitat humano y, en adelante, debieron servirles de alimento en vez de comer a expensas suyas. Los hombres, por su parte, se separaron de acuerdo a su identidad étnica. Además, en conmemoración de la afinidad previa de algunos individuos con determinadas especies, aquellos eligieron a éstas como emblema de la exogamia clánica fijada para sí y su descendencia.

5. Origen de los peces y la circulación del agua

Un joven tiró su *kumichúk* (clava arrojadiza) con tanta fuerza que se perdió muy lejos. Lo buscó días y días hasta que al fin lo encontró clavado en un enorme árbol palo-borracho (*Chorisia sp*). Al retirarlo, manó el agua del tronco y surgieron los primeros peces. Después de tomar algunos, el joven volvió a cerrar el árbol; luego enseñó a los suyos a consumir pescado asado y les indicó que debían proceder de la misma manera cada vez que quisieran conseguir más pescados. Cierta vez, empero, Uatzatzá (Zorra) se atolondró y perdió el *kumichúk*. De esa forma, el agua y los peces, hasta entonces concentrados en el árbol, se derramaron y circularon por el mundo.

6. Origen del atuendo plumario, el tabaco y la muerte

La afición al canibalismo transformó a un padre y su hijo en dos aves carniceras que asolaron el contorno. Cuando al fin les dieron muerte, sus plumas sirvieron para confeccionar el primer ajuar ritual. Un hombre que logró pocas plumas en el reparto, abierto de piernas y brazos, esperó la venida de las aves. Así pudo capturar algunas hasta que Ínzap -un pequeño gavilán que detenta el señorío de la Vida- hizo que las liberara. Luego, cuando el hombre explicó su deseo, las aves, de buen talante, le dieron sus plumas. Más adelante, Dichikíor -el ave carancho (*Polyborus plancus*)- le regaló tabaco y una pipa; le indicó también que debía fumar secretamente por la noche, exhalando el humo en todas direcciones a fin de alejar la enfermedad, y que moriría no bien alguien lo descubriera. Aunque le hizo caso, después fue sorprendido por otro mientras fumaba a escondidas; ahí, luego de revelarle el propósito del tabaco y su enigma letal, debió cedérselo y casi inmediatamente murió. A los sucesivos poseedores volvió a ocurrirles lo mismo. De esta forma, la circulación del tabaco trajo consigo la propagación de la muerte.

7. Carancho, el origen de la muerte y el País de los Muertos

Antes se moría temporalmente y, al cabo de pocos días, el cadáver retornaba rejuvenecido junto a los suyos. En el ínterin, Dichikíor recorría sin cesar las aldeas abandonadas y clavaba su lanza en las chozas. Empero, una vez que lo hizo en el *xára* o plazoleta central de la aldea, se abrió la tierra y dejó en descubierto un sendero que, desde el *xára* y la tumba, va directamente al *Osépete*, la Región de los Muertos. Desde entonces, *Carancho* dispuso

el entierro de los difuntos y, con el inicio paralelo de la corrupción, se clausuró la *Edad-sin-Muerte*. En la actualidad, Dichikíor e Iínzap están respectivamente a la izquierda y la derecha de la entrada del *Osépete*; mientras que el primero abre el paso a los que están definitivamente muertos, el segundo procura devolver a la tierra a los murientes que aún tienen alguna oportunidad de recuperarse y seguir vivos.

. . .

La calificación de *monexné* adscripta a los relatos en cuestión -a los cuales, a diferencia de los *aklío* o *enseñanzas*, no se puede atribuir certidumbre ni ejemplaridad absolutas-, obedece a su penumbra temporal y temática. Sus protagonistas, los Ishir *Purúxle*, las personas desvanecidas o seres del sueño, vivieron en apariencia en una *Edad-sin-Muerte*, pero a la que más convendría llamar *Edad-en-la-Muerte*. El espejismo del Paraíso traído por ciertos rasgos del paisaje y el tiempo originarios (*axis mundi*, mansedumbre de los animales, facilidad alimentaria, inexistencia del esfuerzo, temporalidad de la muerte, etc.) no oculta del todo su omnímoda tonalidad fúnebre. No por nada, por encima de la engañosa atmósfera edénica, el escenario del *Tiempo-sin-Tiempo* sigue subsistiendo en el País de los Muertos, y sus habitantes son un calco de los Ishir *Purúxle*. Por eso, los ritos religiosos, más que una *nostalgia edénica* y un intento de recuperación del *Paraíso*, importan una rememoración simbólica de los avatares de la emergencia del cosmos físico y el orbe moral de la actualidad.

De esta forma, a partir de un estadio de indiferenciación -o al menos de prediferenciación-, merced a una serie de saltos sucesivos gobernados por los poderes opuestos de la Muerte y la Vida, ocurre la emergencia de las distinciones físicas, las reglas sociales, las normas morales y los criterios axiológicos. Estas ordenaciones se impondrán ya sea en el aspecto *cosmológico* (ruptura del antiguo *axis mundi*, separación de los planos del espacio, aparición de los astros, sus ciclos y trayectorias respectivas), *físico* (colores, olores), *geográfico* (ampliación de los hábitat, circulación del agua terrestre), *climático* (alternancia de la sequía y la humedad), *zoológico* (distinción taxonómica y ecológica de las especies), *anatómico* (origen del ano), *sociológico* (divisiones clánicas, sexuales y etarias), *alimentario* (calificación del consumo en base al sexo y la edad), *etnogónico* (clasificación de las etnias y sus cualidades), *antropológico* (constitución del decurso *Vida-Muerte*), *teológico* (teofanización de la Muerte y la Vida en la pareja *Dichikíor-Iínzap*), *teodicéico* (planteo del drama del Mal), *soteriológico* (planteo de la falibilidad humana) y aun en la misma sintaxis simbólica en que están encuadrados muchos mitos (énfasis en la recurrencia de asociaciones típicas, tales como: *ave carnicera = Vida = Iínzap / ave carroñera = Muerte = Dichikíor*; o sinó: *humedad = micción = Vida / sequía = defecación = Muerte*).

2° Mitología de los Ishir *Pórowo* y los Dioses *Axnábsero*

La *Aishnuwéhrta or Xáu Oso* (*La Palabra de Aishnuwéhrta para Todos*) u *Or Aklío* (*Enseñanza*) es la extensa saga sacra de los dioses *axnábsero*. Se relata ahí su emergencia desde el interior de una *axpóra* o sandía silvestre (*Jacuratia corumbensis*) -enorme rizoma globuloso, una de las escasas fuentes de líquido en el Chaco durante la época seca- y su revelación inicial a las mujeres. Engañados por ellas, que ocultaron la existencia del género masculino, esos seres con capacidades prodigiosas y aspecto humanoide -cuya representación ritual por parte de los hombres requiere el empleo de máscaras, pinturas corporales y atuendos plumarios- instalaron el primer recinto iniciático (*tobích*) y comenzaron su enseñanza. Más tarde, al descubrir sus mentiras, expulsaron a las mujeres e iniciaron a los varones

imponiéndoles el secreto absoluto sobre las prácticas del *tobích*. Por ende, las acciones creativas de los *axnábsero* importaron una refundamentación de la cultura: insuflación del raciocinio; transmisión del simbolismo del espacio, el ciclo climático y las especies naturales; cesión de técnicas económicas; así como enseñanza del encuadre ético de la comida, la etiqueta, la sexualidad, las clases de edad, los principios del intercambio, los nexos duales, la jefatura, y, en general, la organización social. Más tarde, la desmesura de algunas deidades provocó la rebelión de los hombres, que infructuosamente trataron de darles muerte. No obstante, a fin de restablecer cierto equilibrio, Aishnuwéhrta -la figura central- reveló a su esposo humano la clave de su vulnerabilidad: la boca oculta de su tobillo izquierdo. De esa forma, los hombres terminaron con casi todos los *axnábsero*. Una vez que cesó la matanza, la diosa trasmitió a cada matador la filiación clánica de su víctima divina. En conmemoración de esos sucesos y enseñanzas iniciáticas impuso también a los varones la obligación de mantener el *tobích* y asumir la representación ritual de las deidades. Al final, Aishnuwéhrta y algunos de sus *hijos* se retiraron a una morada estelar: desde allí vigilan la observancia de sus reglas. Otros *axnábsero*, en cambio, siguen subsistiendo en las aguas y en las profundidades de la tierra.

Ashnuwerta. Debylyby, ritual ishir. Potrerito, 1990. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

En cuanto a sus significados, estas divinidades y su mitología representan una retención y al mismo tiempo una expansión de la mitología de los Ishir *Purúxle*, resultante a su vez de una exploración de los sentidos sacros de la Vida y la Muerte. No es difícil percibir los nexos semánticos existentes, por ejemplo, entre el árbol palo-borracho y la sandía silvestre, de la que surgieron los *axnábsero*; entre las competencias de Dichikíor y las funciones análogas del clan *Dich'kémzero*; entre la soberanía de la Vida arrogada por Iínzap y las atribuciones similares de ciertos *axnábsero*; o entre los diseños de las narraciones respectivas, en virtud de los cuales la *Aishnuwéhrta or Xáu Oso*, por ejemplo, resulta en buena medida de una inversión simétrica de la *Mitología del Color*.

Al margen de la acción creativa, el rasgo esencial de los *axnábsero* es la omnipresencia y la soberanía ética. La existencia de alrededor de 35 clases distintas se asocia a la variedad de dominios en que cada una ejerce sus atribuciones (que van desde la salud, la enfermedad, la guerra, la caza, la pesca y sus concomitancias astronómicas y climáticas, hasta la coquetería y los celos femeninos y la impavidez exigida a los varones). Empero, por encima de esta diversidad se perciben ciertas líneas tendientes a la unidad, por no decir al monoteísmo. Eso se evidencia no sólo en la existencia de varias denominaciones genéricas (*axnábsero*, *Oule*

y Dëbilübe), sino también en la tendencia a la personificación funcional de los atributos de las divinidades principales bajo la forma de divinidades subordinadas (V.g.: las Aishnuwéhrta Abo o *Hijas de Aishnuwéhrta* representan respectivamente la *vida supradimensional* y las virtualidades apocalípticas de la diosa).

3°. Mitología de los Ishir *Ázle*

Este escalón mitológico está ligado a la contemporaneidad ideal existente entre sus escenarios y protagonistas insólitos y las circunstancias cotidianas de la actualidad. De esta forma, el riesgo de herirse en el monte evoca de inmediato el destino de Telérit (*Pierna-Aguzada*), que, acosado por el hambre, después de un accidente análogo, probó su propia carne y se convirtió entonces en un monstruo-caníbal. La lista de estos seres extraordinarios es bastante extensa. Incluye también un regular número de *Señores de los Animales* (Péert, Dueño de los Cerdos Silvestres; Eintekára, una divinidad de la miel). Algunos de ellos, como Xósheta, una Dueña de las Tortugas, que extiende asimismo su soberanía sobre el resto de las especies, asocian un marcado tinte orgiástico y un rico simbolismo espacial Norte/Sur, opuesto al simbolismo Este/Oeste de la mitología de los *axnábsero*.

4°. Mitología de los Ishir *Eicheráxo* y la Renovación

El tema de la renovación de la humanidad a partir del cadáver descuartizado de Erpexlá, una transfiguración de Aishnuwéhrta con apariencia de venado, es uno de los capítulos de

Debylyby, ritual ishir. San Carlos, 1984/5. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

la *Aishnuwéhrta or Xáu Oso*, cuyos mensajes se refieren expresamente a las generaciones descendentes.

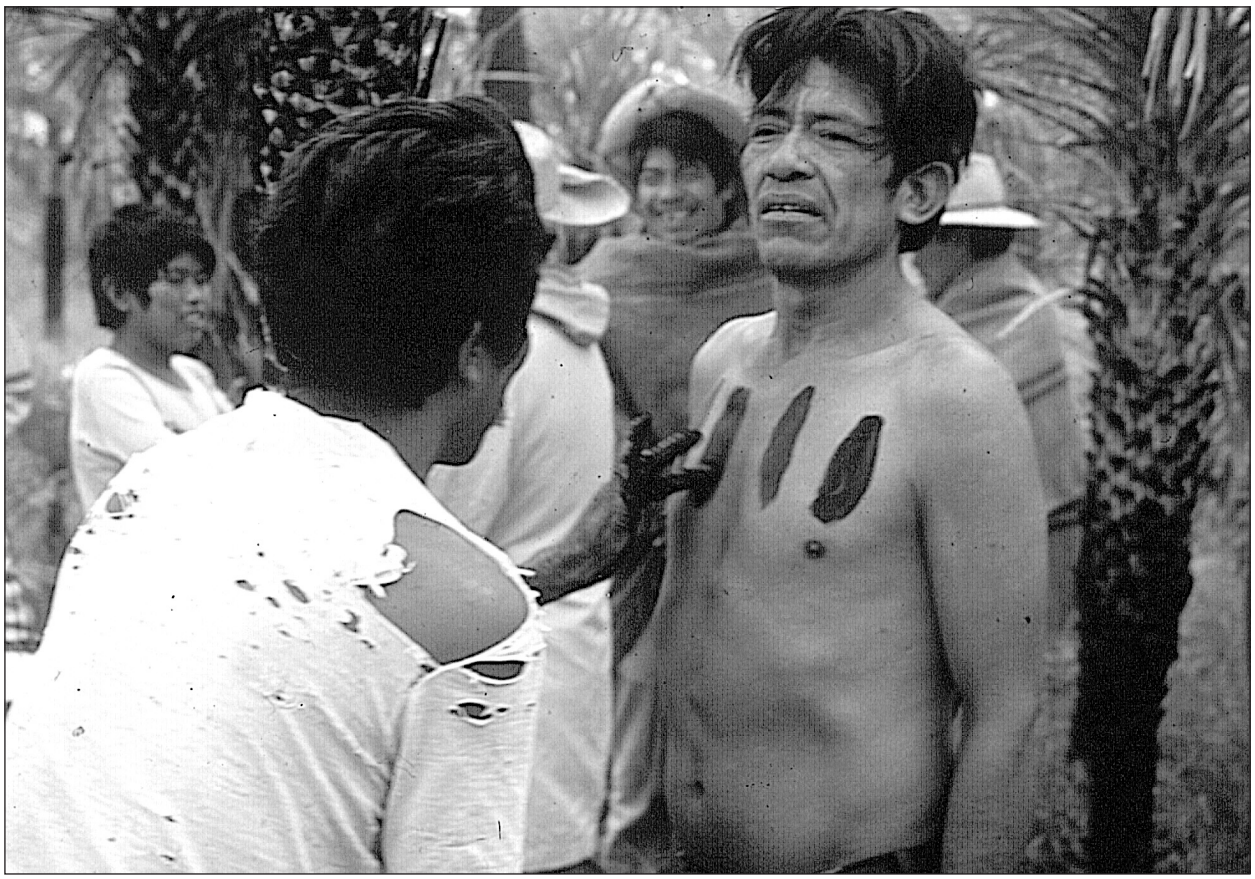
Había ocurrido que, después de la matanza de los *axnábsero*, las mujeres descubrieron el secreto de su suplantación ritual por los varones. Además, continuaron despreciando y engañándolos de diversas maneras. La diosa dispuso entonces que las asesinaran junto a sus hijos sin perdonar a ninguna. Una vez concluido ese drama, Aishnuwéhrta se mostró de nuevo ante ellos convertida en Erpexlá o *Venado* (*Mazama sp*). Después de copular uno a uno con ella, los hombres le dieron muerte: despedazaron su cadáver y se distribuyeron los restos. Al cabo de un tiempo, de la carne y la sangre de Erpexlá volvieron a surgir las mismas mujeres y niños que antes habían liquidado. Aunque conservaban su antigua apariencia, habían perdido para siempre el recuerdo del pasado y del secreto de la sustitución ritual de los dioses por los hombres.

Debylyby. Hombre haciendo girar el Kajuwerta (mazo plumario ishir). María Elena, 2003. Foto: Nicolás Richard. Archivo DDI.

PRÁCTICAS SACRAS Y CICLO RITUAL (*DEBILUBE ÁXMICH*)

Las prácticas sacras habituales son la plegaria, la purificación, los cantos fúnebres y los rituales chamánicos. Antes de comenzar cualquier empresa, es común dirigirse a la entidad pertinente rogándole ayuda y buena disposición. Los cazadores y los viudos son los sujetos preferenciales de la purificación, sea mediante el lavado, la separación del contaminado o del arma u objeto usado, o la abstención de consumir la presa por parte del matador. Esas circunstancias críticas requieren un período de aislamiento y un ritual de reintegración. Los cantos fúnebres (*dukexneré*) obligatorios de los viudos, tanto como un mecanismo catártico, constituyen una vía simbólica mediante la cual el doliente asume temporalmente la impureza del Muerto.

Al margen de la frecuencia, la única cualidad notable de los ritos chamánicos es su variedad. Ligadas a la diversidad de ámbitos cosmológicos y de seres sacros que les otorgan el poder mágico, existen al menos tres clases de especialistas mágicos: a) *komzáxo* o *axáne*: se caracterizan por la duplicidad de poderes y la consiguiente capacidad de convocar los fenómenos benéficos y conjurar los maléficos; b) *axnért*: dedicados más bien a las prácticas puramente terapéuticas; y c) *enitért* (*colérico*) o *komzáxo naamzóro* (*chamán oscuro o secreto*): abocados a la brujería y el daño. Paralelamente, vinculado con la magnitud de las capacidades, existe un escalafón que va desde los *komzáxo póor áb* (*chamán a medias*), que aún no completaron su iniciación, hasta los komzáxo díich (*grandes chamanes*).



Debylyby, ritual ishir. Potrerito, 1989. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

Los rituales propiamente religiosos, por su parte, configuran en conjunto la llamada *Dëbilübe Áxmich* (*Conmemoración* o *Fiesta de los Dëbilübe* o *axnábsero*). En ciertos años, la Fiesta se celebra a lo largo de la temporada de lluvias, en coincidencia con la reclusión iniciática de los muchachos y la concentración de gente en la aldea, que provee el número necesario de actores para la representación de muchos de los ritos. La organización está a cargo del *tobích* o Sociedad de Varones. Sus funciones principales consisten en la coordinación de las tareas económicas que aseguren la manutención de grupos, los cuales, en otros tiempos, juntaban cerca de 500 personas o más; la reunión de la materia prima de los útiles sacros (fibras de bromelia para las máscaras y cuerdas, plumas de distintas aves, tintes vegetales y minerales para la pintura corporal, etc.); el aprendizaje iniciático de los jóvenes; la presentación pública de alrededor de 35 clases de *axnábsero* diferentes; y la vigilancia de las infracciones; en particular, la prohibición de que las mujeres conozcan los resortes ocultos de la Fiesta. Sin embargo, igual que en ciertas competencias de pelota (*pogóra*) y clavas arrojadizas (pl. *kumichuló*), celebradas paralelamente -que involucran un análogo simbolismo dualista-, la mayoría de las escenificaciones protagonizadas por los *axnábsero* carecen de restricciones de sexo o edad.

Aunque representen a menudo a figuraciones femeninas, los actores rituales son casi sin excepción varones; la participación de las mujeres se reduce a unas pocas pantomimas jocosas, en las que desempeñan un papel subordinado. La actuación de ciertos *axnábsero* asocia obligatoriamente una adscripción clánica preestablecida (V.g.: así como el clan *Taxóro* posee el monopolio de Káimo y Kaipórta, Aishnuwéhrta debe ser actuada por un *Dich'kémzero*). Sin embargo, en la mayoría de los casos prevalecen la vocación individual y la habilidad para el rol. Mediante el uso de máscaras (simples bolsas de bromelia tejida

que cubren enteramente el rostro), pinturas corporales de diseños muy complejos (en negro, rojo o ceniza) y una extensa gama de aderezos plumarios de factura exquisita, se procura, vía mimesis, una apariencia corporal semejante a los *axnábsero* representados. Igual finalidad tiene la reproducción de la distribución segmentaria imperante en sus cortejos, sus gritos y voces distintivas, así como en sus pasos de marcha y danza.

Separadas entre sí por lapsos de uno a cinco días, la mayor parte de las representaciones ocurre durante las horas de luz. Sólo los rituales más solemnes, celebrados exclusivamente en el *tobích*, prosiguen sin pausa hasta el siguiente amanecer. La caracterización ritual se efectúa también allí, para la cual es común que los actores se auxilien unos a otros, sobre todo en la laboriosa pintura de todo el cuerpo. Después de que los viejos aprueban el ajuar y la pintura, los personajes marchan al *xára* a realizar su actuación. La misma consiste en la entonación de los cantos y gritos característicos, danzas alrededor de ese círculo, y la escenificación de las concomitancias, sean sacras o no, de prácticamente todas las esferas de la experiencia humana. Es común que al finalizar cada rito los padres acerquen sus niños a los *axnábsero* para que éstos los rocen con su pintura; de ese modo tratan de obtener la transmisión de sus capacidades y dones salutíferos.

Tanto el curso secuencial de la *Dëbilübe Áxmich* como el espacio ritual en que ésta transcurre asocian una rica significación simbólica. Así, a la inversa del curso de la vida y de la evolución cromática del venado, que simboliza a Erpexlá -e implica un pasaje desde la pureza a la impureza-, la *Fiesta*, comenzada como una *infección* o *inflamación* (*tchorrája*), desemboca en una renovación del mundo y de la vida, señalada por la brisa vivificante que -según dicen los indios- se levantará indefectiblemente en los instantes finales de la celebración.

El simbolismo espacial, por su parte, deriva de la geografía mítica condensada por la aldea circular. Ésta, en efecto, posee tres sectores: a) el círculo de las chozas, con un sendero meandriforme orientado hacia el Este y que lleva hasta el *tobích*; b) el *xára*, la pequeña plazoleta redonda donde se celebran los ritos (aunque los tomaráxo utilizan actualmente el círculo central de la aldea, los ebidóso, en cambio, han desbrozado dicho círculo fuera de la misma); y c) el *tobích*, otra plazoleta circular oculta en el monte, a veces con una choza anexa donde se guarda el ajuar y los implementos rituales.

Ahora bien, del mismo modo en que el *tobích* rememora simbólicamente el lugar originario situado hacia el Este (*Karcháuete*) -donde estaba la planta de *axpóra* excavada por las mujeres y de la cual salieron los primeros dioses *axnábsero*-, el *xára* -emplazado hacia el Oeste en otro lugar llamado *Moiéxne*- representa el sitio donde se inició la matanza final de las divinidades, concluida finalmente en *Karcháuete*.

Bibliografía

Alarcón y Cañedo, José de y Pittini, Riccardo, *Ciacco e le sue tribu*, Missioni Salesiane, Società Editrice Internazionale, Torino, 1924.

Baldus, Herbert,

-*Indianerstudien im nordöstlichen Chaco*, Verlag und C.L. Hirshfeld, Leipzig, 1931.

-«La Mère Comunne dans la myhtologie de deux tribus sudaméricaines (Kagaba et Tumerehá)», *Revista del Instituto de Etnología de Tucumán*, 1932, 2:471-479.

Boggiani, Guido

-«I Ciamacoco». *Bolletino della Società Geografica Italiana,* Serie 3, Vol 7, Torino, 1894.

-"Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna", *Revista del Instituto Paraguayo*, (1):40-48, 129-206); (2):49-85, Asunción, 1900-1901.

Cordeu, Edgardo J.,

-«Categorías básicas, principios lógicos y redes simbólicas de la cosmovisión de los indios Ishír». *Journal of Latin American Lore,* UCLA, 10 (2):189-275, Los Angeles, 1984.

-"Los Chamacoco o Ishír del Chaco Boreal. Algunos aspectos de un proceso de desestructuración étnica». *América Indígena*, 49 (3):545-580, México, 1989.

-«Aishtuwénte. Las ideas de deidad en la religiosidad chamacoco». *Suplemento Antropológico*, CEADUC, 11 Parte: 24 (1):7-77; 21 Parte: 24 (2):51-85; 31 Parte: 25 (1):119-211; 31 Parte (Continuación): 26 (1):85-166; 41 Parte: 26 (2):147-233; 51 Parte: 27 (1):187-294; 51Parte (Continuación) y 61 Parte: 27 (2):167-301, Asunción, 1989-1992.

-*Transfiguraciones simbólicas. Ciclo ritual de los indios tomaráxo del Chaco Boreal* (Primera reedición). Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción, 2003.

Escobar, Ticio,

-*La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Museo del Barro, RP Ediciones, Asunción, 1993.

-*La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas Ishír del Gran Chaco paraguayo*, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción, 1999.

Prin, Albert, *Les Missions Salésiennes*, Librairie de l'Oratoire Saint-Charles, Tournai, 1930.

Súsnik, Branislava,

-*Estudios Chamacoco*. Museo Etnográfico «Andrés Barbero» Asunción, 1957.

-*Chamacocos I: Cambio cultural*. Museo Etnográfico «Andrés Barbero», Asunción, 1969.

Wilbert, Johannes, Simoneau, Karin (Eds), *Folk Literature of the Chamacoco Indians*, UCLA, Los Angeles, 1987.

MODELOS CULTURALES DE RESISTENCIA LOS GUARANÍ EN EL PARAGUAY

Marilín Rehnfeldt

Introducción

En el Paraguay viven aproximadamente 85.000 indígenas, descendientes de los habitantes originarios de estas tierras. Están distribuidos en 17 etnias, agrupadas en 5 familias lingüísticas y asentadas en las dos regiones en que está dividido el territorio paraguayo: el Chaco y la Región Oriental.

La familia lingüística tupí-guaraní es la que cuenta con mayor número de miembros; pertenecen a la misma los mbyá, los avá guaraní, los paī tavyterā y los aché -que habitan la Región Oriental- y los guaraní occidentales y guaraní ñandéva, que se localizan en el Chaco. La población guaraní actual es de aproximadamente 40.000 habitantes y la mayoría se localiza en la Región Oriental[1]. Cada etnia tiene su especificidad histórica, cultural y social. Sin embargo, se utiliza el criterio lingüístico para agruparlas bajo el término genérico de guaraní.

Un rasgo que caracteriza a los guaraní es su continuo enfrentamiento a la hegemonía del mundo colonial y su resistencia a ser asimilados por la sociedad paraguaya. El concepto guaraní de cultura, como forma de organizar una conciencia de la diferencia, se convirtió en un instrumento de resistencia a la colonización a lo largo de la historia de este pueblo[2].

Los caminantes de la selva

Los guaraní fueron descriptos por el antropólogo Paul Radin como un "pueblo de caminantes". La movilidad, dentro de cierta área conceptualizada como su territorio, es un elemento que ha aparecido como una constante y como parte del proyecto histórico de los guaraní. Las migraciones antiguas y modernas se deben a un sinnúmero de motivos políticos, económicos, sociales y religiosos. En la actualidad, el desplazamiento de una región a otra puede tener varios motivos, como, por ejemplo, visitar a parientes, establecer casamientos y alianzas entre las comunidades o buscar nuevas tierras para el cultivo. La migración suele ser también una respuesta a situaciones de crisis políticas internas o a la presión de la frontera agrícola sobre las comunidades guaraní.

Timoteo Turigi y su esposa. Puerto Barra (asentamiento aché), 2003 – Foto: Osvaldo Salerno. Archivo DDI.

Los guaraní antiguos se expandieron por un amplio territorio al Este de América del Sur, y en la continua búsqueda de nuevas y mejores tierras se enfrentaron a los pobladores primigenios de estas regiones,

[1] Por razones de mayor familiaridad de la autora con las etnias de la región oriental, el presente artículo se centrará en las mismas y sólo de manera muy sucinta a las culturas guaraní del Chaco paraguayo, que requieren de un tratamiento diferenciado.

[2] *Ñande reko*, «nuestra forma de ser», es la definición guaraní de cultura.

quienes, una vez derrotados, buscaron protección en los montes altos dejando sus tierras de caza y pesca a los nuevos agricultores guaraní. Los actuales aché son, probablemente, descendientes de estos pobladores que se refugiaron en cordilleras y bosques inaccesibles de la Región Oriental, siendo "guaranizados" lingüísticamente, pero conservando una economía, cultura y organización social de cazadores recolectores.

Cuando llegaron los españoles, los guaraní ocupaban una extensa zona desde la costa atlántica hasta las estribaciones andinas. Según datos históricos, la población guaraní en el s. XVI era de dos millones o más habitantes; fue la época de su auge demográfico, ya que luego del encuentro con los españoles la población disminuyó drásticamente a causa de las guerras, la esclavitud y las enfermedades[3].

Ciertas comunidades guaraní del territorio brasileño están ligadas a las corrientes migratorias que salieron del Este paraguayo desde el s. XIX en adelante. Numerosas migraciones de grupos guaraní del Paraguay hacia el Atlántico fueron registradas por el etnólogo Kurt Nimuendajú en 1820, 1870 y 1912. El mismo Nimuendajú acompañó a un grupo de guaraní ñandéva a la costa atlántica en 1912 y describió cómo éstos querían ir al oriente por el mar a "la tierra donde ya no se muere"[4].

La presencia de los guaraní en el actual territorio de Argentina también está relacionada con movimientos migratorios desde Paraguay. Los guaraní que ahora viven en la provincia de Misiones migraron a esa región en 1870 y su número aún aumentaba a finales de la década de 1960[5]. Un grupo guaraní llegó, inclusive, a cruzar el inhóspito Chaco y se estableció en las estribaciones andinas en el s. XVI. Descendientes de estos indígenas son los actuales guaraní occidentales del Chaco Central del Paraguay.

Mujeres avá en el Jeroky ñembo'e con sus takuapu. Acaraymí, 1990. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

[3] Francisco Silva Noelli, "La distribución geográfica de las evidencias arqueológicas Guaraní", *Revista de Indias 2004*, Vol. LXIV, Núm. 230, Pág. 17.
[4] Curt Unkel Nimuendaju, *Los mitos de Creación y de Destrucción del Mundo como fundamento de la religión de los Apapokuva-Guarani*, J. Riester Editor, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, Lima, 1978, Pág 126.
[5] Miguel Alberto Bartolomé, "La situación de los guaraníes (Mbya) de Misiones (Argentina)", *Suplemento Antropológico*, V. 4 (2): 162-184, Asunción, 1969.

Niño mbyá con pintura facial (ychy). Toro kangué, 1986. Foto: Guillermo Sequera.

Los movimientos migratorios siguen muy vigentes entre las comunidades guaraní del presente; éstos parecen concentrar su esfuerzo en garantizar y mantener un lugar donde -ellos y sus descendientes- puedan "vivir tranquilos"; esto es, donde puedan reproducir su cultura, su *ñandereko,* sin interferencias externas. La movilidad de la población guaraní, también guarda dependencia de las limitadas condiciones territoriales; muchas aldeas, por ejemplo, ya no tienen tierras suficientes para el sustento de las familias, y los indígenas se ven obligados a buscar lugares alternativos de refugio.

Los guaraní del presente

La Región Oriental del Paraguay, que hasta hace unas décadas estaba cubierta por una densa selva húmeda y subtropical de suelos fértiles y una generosa hidrografía, ha sido el territorio tradicional de los aché, los paī tavyterā, los mbyá guaraní y los avá guaraní. Las cuatro etnias hablan distintas y separadas lenguas, pertenecientes a la familia lingüística tupí-guaraní.

Los mbyá guaraní, ocupan una amplia zona que abarca unos 100.000 km^2 de Norte a Sur de la Región Oriental. Los indígenas *Caagua* o monteses, antepasados de los mbyá actuales, fueron los que con mayor vigor resistieron a la colonización española. La población mbyá guaraní actual es de 14.324 habitantes y casi la mitad de las comunidades carece de tierras propias[6].

Hasta hace unos 30 años, los indígenas mbyá, en el Paraguay, estaban divididos en unas seis unidades geográficas y socio-políticas. Cada unidad respondía a un líder zonal y tenía su territorio bien delimitado. En la actualidad, esta estructura política está cambiando

[6] Los datos relativos a la población guaraní actual y a la situación de tenencia de tierras fueron extraídos del Censo Indígena 2002. Dirección General de Estadísticas, Encuestas y Censos, Fernando de la Mora, 2003.

Hombre mbyá ejecuntando el kuminjáre. Toro kangué, 1986. Foto: Guillermo Sequera.

rápidamente y surgen nuevos y distintos tipos de liderazgo que responden a las nuevas formas de ocupación territorial y a la influencia que la ley indigenista paraguaya tiene en la conformación de nuevos liderazgos indígenas.

Los avá guaraní fueron también denominados chiripá, avá katueté "verdaderos hombres", en la literatura etnográfica. Se mueven dentro de un área aproximada de 10.000 km^2; sus fronteras territoriales tradicionales abarcan el río Jejuí al Norte, el río Acaray al Sur, el río Paraná al Este y el río Corrientes al Oeste. Los avá mantienen una identidad étnica y una organización social particular a pesar del estrecho contacto que establecen con la sociedad nacional. La población actual de los avá guaraní es de 13.430 habitantes. El 24% de las comunidades avá no cuenta con tierras tituladas a su nombre.

Tradicionalmente, los aché ocupaban los montes altos de la Región Oriental, una zona de unos 5.000 km^2, aproximadamente. Estos indígenas, de tradición cultural cazadora/recolectora, hablan un idioma de filiación lingüística guaraní. Desde la década del '50, los aché fueron despiadadamente perseguidos por diversos sectores de la sociedad nacional paraguaya. Luego de años de resistencia, fueron finalmente reducidos a vivir en unos pocos asentamientos y obligados a abandonar su modo de vida tradicional, para dedicarse a la agricultura sedentaria y al trabajo asalariado en los establecimientos agrícolas circundantes.

La población paī Tavyterā es de 13.132 habitantes. El nombre de la etnia significa "habitantes del centro de la Tierra". Sus comunidades se encuentran al Norte del río Jejuí hasta la cordillera del Amambay. La fortaleza y el vigor de sus organizaciones comunitarias, a pesar de las múltiples presiones de la sociedad nacional envolvente, se reflejan en la situación de tenencia de la tierra: de las 51 comunidades existentes, 42 poseen tierras propias.

Los "chaqueños"

Son dos las etnias guaraní que se localizan el Chaco paraguayo: los guaraní occidentales, que suman unos 2.155 habitantes y se distribuyen en 6 comunidades; y los ñandéva, con

una población de 1.984 habitantes distribuidos en tres comunidades. Los guaraní occidentales migraron al Chaco alrededor del s. XVI desde el Norte de la Región Oriental y, según lo refieren fuentes etnográficas, llegaron hasta las estribaciones andinas. Desde hace varias décadas, fundamentalmente después de la guerra del Chaco en 1935, mantienen un cercano contacto con la sociedad nacional. Un gran número de guaraní vive en los "barrios obreros" de las pocas ciudades del Chaco Central, dedicándose al trabajo asalariado. De todas las etnias que habitan actualmente el Paraguay, los guaraní occidentales son los que tienen el mayor número de miembros con educación formal.

Los ñandéva, conocidos también como tapieté, pertenecen a las culturas cazadoras-recolectoras chaqueñas y hablan un idioma guaraní. Algunos antropólogos sugieren que son descendientes de los antiguos chanés que fueron guaranizados por los guaraní chiriguano que migraron al Norte del Chaco en el s. XVI.

Religión e identidad

Los guaraní que habitan el Paraguay Oriental han defendido tenazmente, desde tiempos coloniales, sus costumbres y su religión tradicionales. Uno de los factores principales en la supervivencia de los guaraní actuales, es la extraordinaria fuerza de su religión, que les ha ayudado a mantener su cultura tradicional y resistir con éxito a cualquier tipo de dominación externa. En los siglos XVI y XVII, la tenaz resistencia de los shamanes puso freno a los intentos de colonización de los españoles y jesuitas. Los líderes religiosos fueron la fuerza principal detrás de numerosas rebeliones de los guaraní contra los europeos. En la actualidad, la fidelidad a la tradición y a la religión, que se ve reflejada en la "pureza" de la práctica de los rituales, y en evitar toda influencia de otras religiones, sigue siendo el principal parámetro para evaluar la conducta de los líderes religiosos y políticos entre los mbyá guaraní.

Hay un predominio extraordinario de la religión en todas las esferas de la vida de los pueblos guaraní que habitan la región Oriental. Las actividades económicas y sociales están subordinadas a ella. El ciclo económico anual es, básica y primariamente, un ciclo de vida religiosa, una especie de "año eclesiástico", que acompaña a las principales actividades de subsistencia, especialmente a las diversas fases de cultivo del maíz [7]. La siembra, desmalezado y cosecha de productos agrícolas; una fiesta de trabajo cooperativo; la partida a un viaje; los ritos de iniciación, todos sirven como motivos para plegarias y danzas rituales.

La identidad étnica guaraní se concibe en su oposición a la sociedad paraguaya envolvente, en la afirmación de su religión tradicional y en su autodefinición como habitantes de la selva. Es por ello que los "verdaderos" guaraní estarán siempre en una posición de huida y rechazo para con la sociedad paraguaya y, sobre todo, con la religión cristiana. Como explica un líder mbyá *:*

"A nosotros, los del monte, nos creó primero Nuestro Padre y nos dio el bosque para que vivamos en él y cuidemos de los animales silvestres. A los paraguayos los creó después y los bautizó para que se distinguieran de nosotros y les dio los campos para que cuiden las vacas. A nosotros Nuestro Padre nos dio el monte, a ustedes les dio la plata para que vivan en las ciudades. Esta Ley Divina no se puede cambiar"[8].

[7] Egon Shaden, *Aspectos Fundamentais da Cultura Guaraní*, Sao Paulo, EPU/EDUSP, 1974, Pág. 38.
[8] Marilín Rehnfeldt, "Las tinieblas envuelven la tierra. La construcción de la Hidroeléctrica Yacyretá y la relocalización de los indígenas Mbya Guaraní del Mbaepú", en Silvio Coelho dos Santos y Aneliese Nacke, *Hidreléctricas e povos indígenas*, Ed. Letras Contemporáneas, Florianópolis, 2003, Pág. 44.

Economía guaraní y economía de frontera

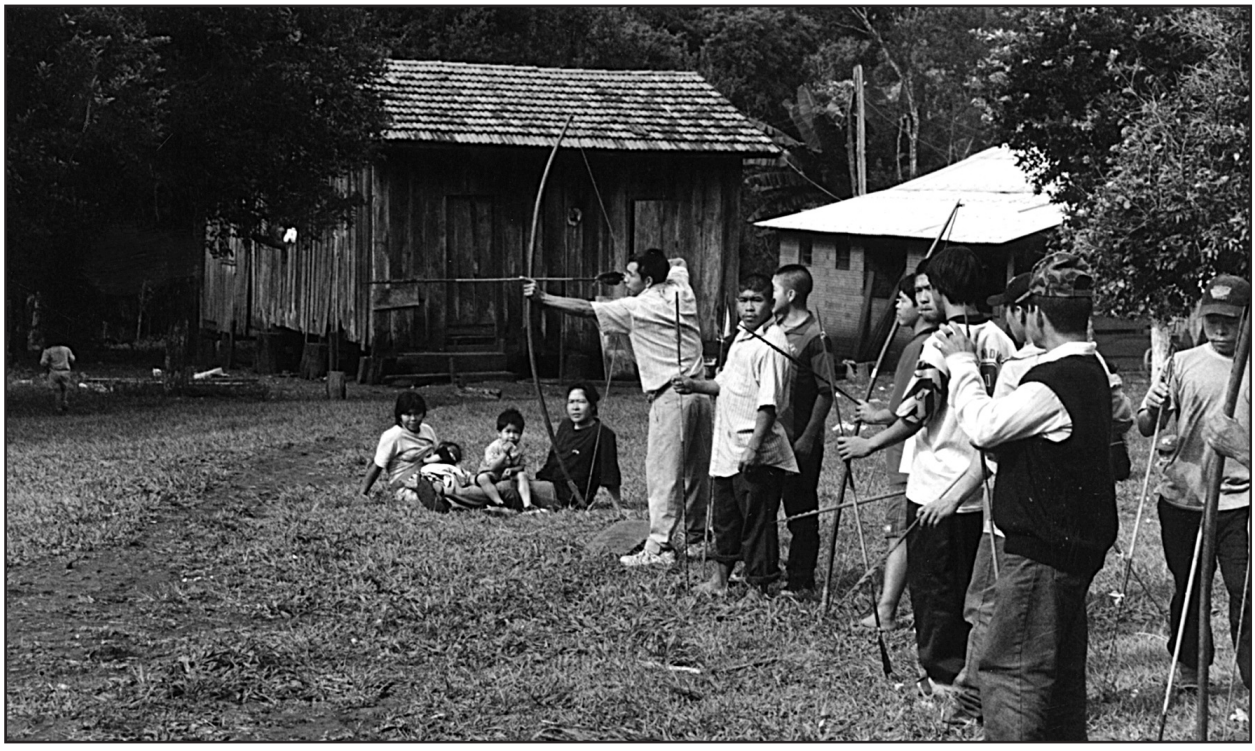
La economía de los guaraní de la Región Oriental está organizada en torno a la producción de subsistencia e intercambio dentro de la unidad domestica, y se basa en el empleo de una gran diversidad de recursos naturales que son utilizados tanto por hombres como por mujeres. Los guaraní practican la agricultura de tala y quema, siendo el maíz y la mandioca dulce los principales productos. La caza, pesca y la recolección son también complementos importantes. En la actualidad, la pesca es la actividad que provee de alimentos con mayor regularidad, puesto que la caza ha disminuido considerablemente por la desaparición de los bosques de la región Oriental. La recolección sigue siendo fuente de ingreso muy importante para los guaraní.

Cada familia indígena mantiene huertas familiares, cuyo promedio es alrededor de media hectárea. La recolección de recursos del bosque comprende una variedad enorme de actividades, desde la recolección de cítricos y yerba hasta el acopio de plantas medicinales. Gran parte de este trabajo ha sido caracterizado como de "extracción extensiva", organizado en torno a los recursos bióticos de cosecha natural, dispersos a lo largo de toda la selva[9].

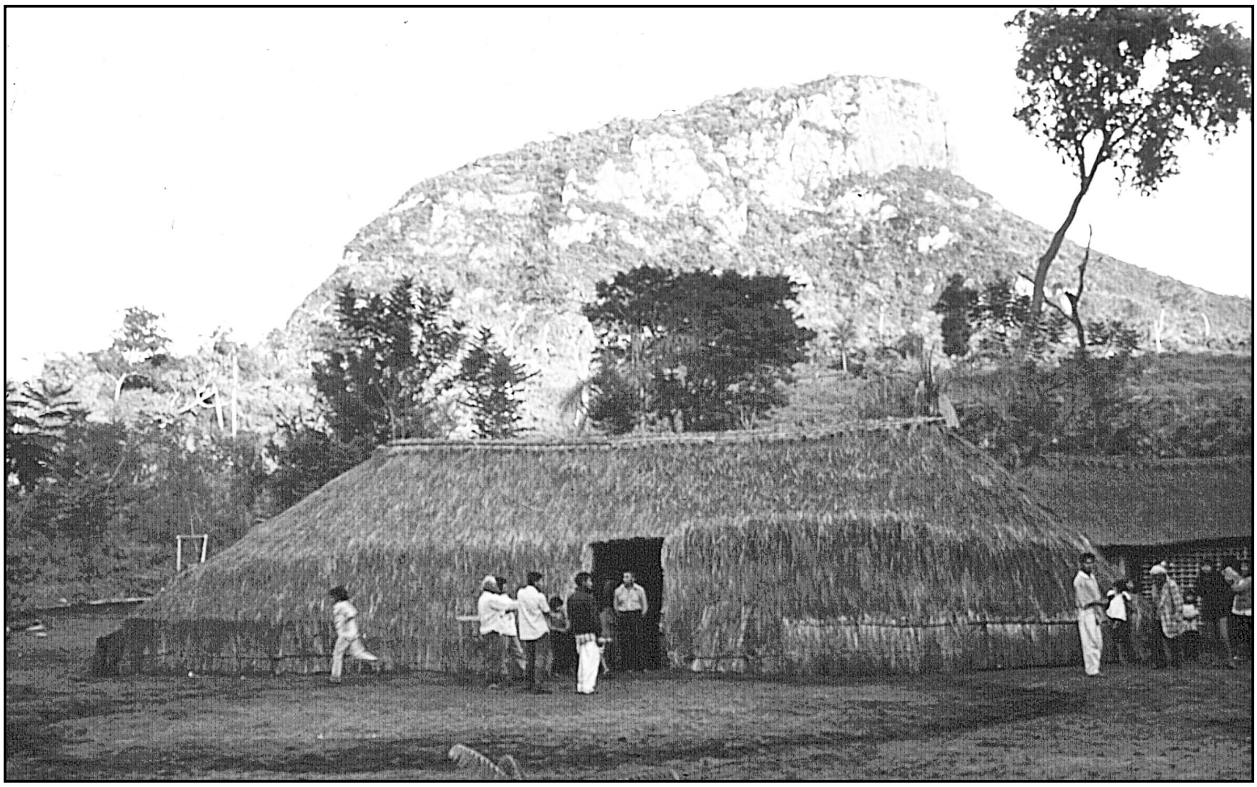
La situación de los guaraní en Paraguay se vio afectada profundamente debido a la expansión de la frontera agrícola y a la ocupación de su hábitat tradicional por diferentes proyectos de colonización, que se enmarcaban dentro de la política de la modernización agraria del Estado paraguayo iniciada en 1960. En esa misma época se inicia una masiva venta de tierras fiscales a latifundistas, empresas agropecuarias y forestales. Todo ello, sin considerar que esas tierras estaban habitadas por pueblos indígenas.

El contacto con la sociedad paraguaya fue sumamente destructivo para la economía de los indígenas guaraní. En primer lugar, fueron despojados de sus tierras tradicionales y, en segundo, la gran deforestación, que se produjo como consecuencia del avance colonizador, acabó con la fauna y flora silvestres, medios básicos de subsistencia.

Puerto Barra (Río Ñacunday, asentamiento aché). 2003. Foto: Osvaldo Salerno. Archivo DDI.



[9] Richard Reed, "Perspectivas ecológicas de las relaciones de fronteras en el Paraguay", *Suplemento Antropológico*, Vol. XXIV, Nº 1, Asunción, 1989.



Asentamiento paī tavyterā. Itá Guazú, c. 2000. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.

Al desaparecer las posibilidades de desarrollar su economía tradicional, los guaraní tuvieron que combinar múltiples estrategias económicas para sobrevivir, aprovechando todas las posibilidades a su alcance. Estudios recientes dan cuenta de que se practican la caza, la pesca, la recolección, la artesanía, la agricultura, la cría de animales menores y el trabajo asalariado en la mayoría de sus comunidades. La diferencia estriba, fundamentalmente, en el peso que tiene una actividad determinada en comparación con las otras, pero todas están presentes[10].

Desintegración y recomposición

El territorio para los guaraní tiene significados socio-políticos, religiosos y económicos y se halla íntimamente ligado al *tekoha guasu*, o aldea grande. En el pasado, estos *tekoha guasu* estaban conformados por grupos familiares distribuidos en pequeñas aldeas cuyo tamaño y características permitían la plena subsistencia económica y eran el centro de la vida política y religiosa.

La tenencia de abundante tierra, con un medioambiente adecuado, constituyó desde tiempos antiguos una de las condiciones indispensables para el bienestar de una comunidad guaraní. Las relaciones de intercambio y reciprocidad dentro de los *tekoha* creaban una red social fundamental para la existencia de las comunidades indígenas. La vida comunitaria, basada en valores de generosidad, intercambio y reciprocidad, permitía que todos los miembros de una aldea mantuvieran una relativa homogeneidad económica. La tierra y los recursos naturales del *tekoha* eran de propiedad comunitaria, no individual, y todos los miembros tenían derecho a usufructo.

Cuando los territorios indígenas se perdieron por el avance de la frontera agrícola, el delicado balance que sustentaba las comunidades guaraní desapareció y los grandes *tekoha guasu* se desintegraron, pero las pequeñas aldeas guaraní supieron adaptarse a las presio-

[10] *Censo Indígena 2002*, Dirección General de Estadísticas, Encuestas y Censos, Fernando de la Mora, 2003.

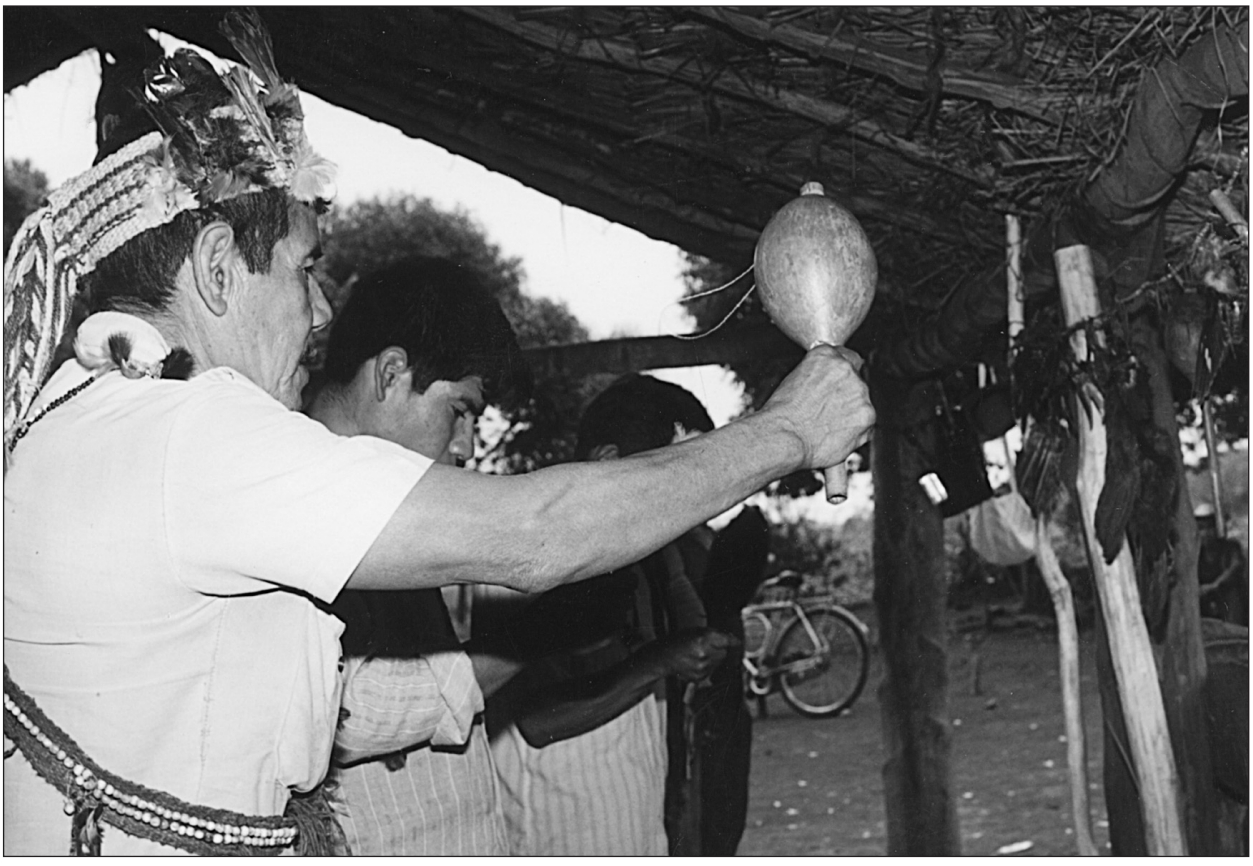
nes de la sociedad envolvente, modificando y recomponiendo la ocupación anterior del territorio a fin de preservar su autonomía cultural y su organización política y social.

Un modo de adaptación fue el de conformar sus aldeas de acuerdo a las normas de tenencia de tierra establecidas por las leyes indigenistas paraguayas. Si bien el agrupamiento en comunidades, como lo establece la Ley 904/81 *De Comunidades Indígenas,* no responde a la ocupación tradicional, los guaraní han utilizado la citada Ley para asegurar por lo menos una mínima parte de sus tierras, sin por ello dejar de reclamar sus antiguos territorios. La fluida composición de las comunidades actuales permite el movimiento característico de los guaraní y la continuidad del intercambio y de las prácticas tradicionales de relacionamiento.

Su organización política permite a los guaraní adaptarse a los cambios impuestos desde el exterior sin que ello signifique perder su autonomía. A pesar del surgimiento de nuevos liderazgos, nacidos bajo la influencia de la Ley indigenista paraguaya, la organización política guaraní, basada en el liderazgo tradicional y religioso, sigue teniendo vigencia, permitiendo y preservando la independencia de las comunidades. La religión tradicional continua siendo el sostén principal de la vida comunitaria guaraní, a pesar de las innumerables presiones en contra que recibe de sectas religiosas cristianas.

La fluidez y plasticidad de la organización social guaraní les permitió convivir con las innumerables presiones de la sociedad mestiza envolvente sin perder su identidad cultural ni renunciar a sus reivindicaciones históricas como pueblos indígenas ante el estado nacional. Los guaraní de hoy día recurren a su historia, a su origen, a su territorio y a su religión para crear, conservar y fortalecer un espacio simbólico de identidad colectiva que les permita seguir siendo diferentes y demandar el reconocimiento de su singularidad.

Jeroky ñembo'e. Ritual avá. Acaraymí, 1990. Foto: Ticio Escobar. Archivo DDI.



CINCO MUERTES
PARA UNA BREVE CRÍTICA DE LA RAZÓN ARTESANAL

Nicolás Richard

«E la notte, quando tutti sono immersi nel sonno, nella tranquilità e nel silenzio della selva misteriosa, all'incerta luce dei fuochi che illanguidiscono, ad una tratto una voce tremolante sorge; e, mentre gli altri dormono si ode un canto strano che finisce alternativamente in un singulto, interrotto a brevi intervalli da un pianto dirò così accademico, manierato, stranissimo. Il nome del morto è intercalato continuamente nella lamentazione. E'il superstite che veglia e rammenta, evocandone lo spirito, tutte le buone qualitá e i meriti del traspassato. E'commovente; e nulla conosco di più grandiosamente semplice e poetico»

Guido Boggiani,
Descripción de un canto fúnebre chamacoco[1]

I

Hace ya un mes que José Fernández Cancio avanza tras los difíciles pasos de Guido Boggiani sin encontrar más rastros de él que un árbol herido de bala y huellas de jinete adentrándose al oeste. Sigue -intenta seguir- los senderos indígenas que se filtran hacia el interior del Chaco. Le faltan el agua y la caza. Tres de sus guías le han abandonado. Sabe que no está solo y que desde hace kilómetros otros ojos lo siguen en la espesura del monte, calcándole el sueño y los días. Todos en la región anticipan su presencia. Espías y rastreadores siguen sus pisadas. Días atrás, el 23 de septiembre de 1902, logró sorprender una aldea de *chamacocos bravos*. Un perro traicionó la presencia de los vigías. Éstos «se fugaron gritando hacia el campamento. Los habitantes gritaban, las mujeres trataban de huir llevando consigo a los niños más pequeños; los hombres, sorprendidos y aterrados, no sabían qué hacer»[2]. Fernández Cancio no consiguió noticias de Boggiani. Mas al alejarse pudo ver, tras de sí, aquel campamento arder durante horas haciéndose faro de humo en los cielos del Chaco. Supo entonces que en adelante no encontraría más que aldeas eriazas y fogones extintos.

Hacia fines de septiembre, se instala en una laguna. Algunos de sus perseguidores se dejan ver. Les ofrece tabaco y azúcar. Cancio recibe la primera noticia sobre el probable destino de Guido Boggiani. Tiempo atrás, según le dicen, dos extranjeros que acampaban cerca de una laguna han sido rodeados y asesinados por un grupo de indios barbudos. Hace ya casi un año que se está sin noticias del explorador italiano y de su peón, el Gavilán. En su última carta, Boggiani dice que abandonará Los Médanos, sobre el río Paraguay, para internarse hacia el oeste hasta las márgenes occidentales del Chaco o hasta Bolivia. De Los Médanos, once meses más tarde, han salido Cancio y sus hombres para perseguirle el rumbo. El intérprete chamacoco de Cancio, Felipe Pepe (Cancio,

[1] Boggiani, cit. in Surdich, F., "Come viaggiava Guido Boggiani", en *Guido Boggiani, la vita, i viaggi, le opere*, M. Leigheb and L. Cerutti, Banca Popolare di Novara, Novara, 1985, pp. 63-97.

[2] Trabajamos en adelante sobre la transcripción en italiano que ha hecho Mauricio Leigheb del informe *Cancio*. La versión original del informe está en *Alla ricerca di Guido Boggiani. Spedizione Cancio nel Ciaco Boreale (Alto Paraguay). Relazione e Documenti*, Milano, 1903, A. Bontempelli. La transcripción en Leigheb, M. "L'ultimo viaggio e la morte. Ipotesi e testimonianze", en *La vita, i viaggi, le opere. Guido Boggiani, pittore, esploratore, etnografo*, M. Leigheb and L. Cerutti, Regione Piemonte, Milán, 1986, pp. 141-162.

notemos, se llama *Pepe*), confirma o confiesa que también a él, tiempo atrás, una mujer le ha declarado que dos extranjeros se dejaron asesinar por un grupo de indios barbudos. Felipe Pepe declara haber pagado esa información con un pañuelo. Cancio, que conoce su oficio, no ha querido hasta entonces revelar el real motivo de su presencia. Dice estar buscando un camino hacia Bolivia. Pregunta por el origen de las huellas de caballo que cruza de tanto en tanto. Por curiosidad, según señala, quiere saber quién ha sido el que ha pasado por ahí antes que él. Pero se ha guardado de pronunciar el nombre de Guido Boggiani. En esas comarcas no se declara nunca lo que se busca. Sabe que si nombrara al italiano lo perdería para siempre. Sabe, también, que debe desconfiar de las noticias que recibe. Quizás, porque le parecen ser un perverso juego de espejos. Quizás, porque su intérprete homónimo traduce la imagen invertida de su propio deseo. Quizás, en fin, porque debe rendirse a una evidencia simple y pavorosa: así cansara durante semanas el monte, no encontraría en toda la región más que un sólo hombre barbudo, y ese hombre es él. Cancio logra convencer a uno de sus interlocutores para que lo lleve al campamento de Oroe, que es, según nos dice, el cacique principal de esa región. Es un momento notable. Ante el campamento ishir están Cancio y su Winchester, sus diez hombres montados y armados, sus doce mulas cargadas y su intérprete chamacoco Felipe Pepe. Enfrente, una plazoleta vacía en torno a la cual se distribuyen circularmente las chozas desde las que mujeres y niños observan con expectación y cautela la escena. Entonces, lentamente, en medio de ese silencio expectante, a 150 kilómetros del primer puerto paraguayo, rodeado por sus guerreros, Oroe, que va a acercarse a parlamentar con Cancio, *lentamente*, se pone: un pantalón, una camisa, una chaqueta de cotelé clara y una gorra de militar roja. Avanza hasta Cancio y *le tiende la mano*.

Cancio delega su Winchester en uno de sus hombres y devuelve el gesto. El cacique pide que se le entreguen ropas para su gente y un rifle de doble caño. Cancio se niega, aduciendo que no es su intención quedarse en los parajes y que el rifle le será necesario para cazar. Oroe, furioso, amaga y se detiene impotente ante la imagen de los diez hombres montados y armados que asisten a Cancio. Es entonces que todo empieza a ocurrir. Un suave festival de objetos. Una primera colección apareciendo. *El tímido despuntar de un sistema*. Cancio se decide a entrar en la aldea. La gente está expectante. Divisa a un muchacho y cree ver, asomando de su bolso de caraguatá, un periódico o algo parecido a un periódico. Cancio lo detiene y le ofrece cambiarlo por tabaco, azúcar o yerba. Entretanto, Oroe y otros jefes insisten en exigir los regalos que Cancio sigue negándoles. Sólo el periódico, o aquello que podría serlo, mantiene fija la atención del español. Cancio aumenta, *a viva voz*, su oferta. El muchacho acepta mostrarle el objeto en cuestión -un ejemplar del diario paraguayo *La Patria*- pero se niega a venderlo. Cancio insiste nuevamente. A viva voz. Sabe que el ejemplar de *La Patria* es una pieza importante, pero sabe también, y sobre todo, que la discusión se ha llevado a cabo en público y que en pocos minutos sus ofrecimientos habrán dado la vuelta al campamento. No mucho después, en efecto, es todo un gentío el que se ha acercado cautamente hasta el mercenario asturiano. Es entonces que ante la vista de Cancio, ante la vista de los hombres de Cancio y ante la vista del intérprete chamacoco de Cancio, el cuerpo de Boggiani empieza a aparecer, de entre la multitud, delicadamente, *al modo de una colección*, en ese campamento, a un mes de marcha desde las orillas del río Paraguay. Alguien se acerca y tiende a Cancio unos ejemplares del *Diario Oficial de Asunción*. Alguien más le acerca tembloroso otros

tantos de *El Paraguayo*. Cancio paga y vuelve a pagar, pero entiende que debe disipar el malentendido -no son sólo diarios los que quiere comprar- y lo hace. Entonces aparecen: a) una taza en fierro esmaltado, b) una diminuta colección de cajitas de lata, c) un trozo de bandera y d) dos cucharas metálicas.

Es necesario respetar la intensidad de este instante. Ahí están Cancio y sus diez jinetes armados, en algún lugar entre Pitiantuta y Bahía Negra, a veinte días del primer puerto sobre el río, a principios de siglo. Y de entre las chozas van apareciendo, uno a uno, progresivamente, estos objetos, este primer sistema de objetos, que dibuja, sobre el fondo espeso del Chaco, y ésta es la cuestión, *una artesanía negativa o el negativo de una artesanía*. Una colección indígena de objetos del otro, el otro vuelto objetos, el otro vuelto una colección de objetos. Contraflujo o contracirculación que acompaña y responde, en clave indígena, el *deseo de objetos* que animaba el viaje etnográfico de Boggiani. Apuntemos todavía, aun si sólo fuera para combatir cierta antropología cuya especificidad sería justamente la de *borrar los objetos* -y entonces, el ámbito de este contraflujo que han aparecido, a lo largo de la escena, en el centro del Chaco boreal, a principios de siglo: una gorra militar roja, una chaqueta de cotelé clara, varias camisas, rifles y pantalones.

Volvamos a Cancio. Ante la progresiva aparición del cuerpo de Boggiani, Cancio se decide, por primera vez, a *pronunciar su nombre*: «Al escuchar el nombre del italiano, los indios fueron presa del pánico: buscaban escaparse de la tienda, pero los hombres de Cancio los traían de vuelta». Animado por un razonamiento lógico aunque primitivo, Cancio toma prisionero al único indio que no había querido venderle aquel ejemplar del diario *La Patria*, y, posando la fría razón de su Winchester sobre las sienes del desafortunado, le exige revelar el destino de Guido Boggiani. El hombre en cuestión, *el que no había querido vender*, se dejó llamar: Luciano.

Pasemos por alto las escenas siguientes. Cancio toma tres prisioneros por guías, cada quien incomunicado con el otro, y avanza durante días por la espesura chaqueña. Sus guías logran darse a la fuga, a excepción de Luciano: «Desde ese momento es una especie de lucha por sobrevivir en busca de un pozo de agua, en el hostil ambiente del Chaco. Es una guerra de nervios emprendida contra el indio, que recurre a todo tipo de astucias para intentar despistar y cansar en cada ocasión a los miembros de la expedición. Constreñido por continuas y graves amenazas, Luciano busca obstinadamente impedir o, al menos, retardar la verdad». El 20 de octubre de 1902, tras dos meses de exploración, Cancio, su comitiva y el torturado Luciano llegan a un campamento indígena, como siempre, abandonado. Sobre el suelo, dispersos, un conjunto de huesos y un cráneo. Pero el de Boggiani hubiese debido tener una dentadura: «perfecta». Entre los huesos, Cancio encuentra: e) un tubo de permanganato de potasio, f) algunas placas fotográficas, g) una jeringa, h) una goma de borrar, i) el trípode de una máquina fotográfica.

Esta nueva colección de objetos acota la anterior al menos en dos sentidos. La primera colección es genérica -*La Patria,* el *Diario Oficial*, un trozo de bandera, una cuchara-, mientras que la segunda circunscribe de cerca el cuerpo extinto de Boggiani -trípode y placas fotográficas, jeringa, etc.-. Pero también, la primera es una colección de objetos en circulación, mientras que la segunda es una de objetos abandonados. Los primeros han sido intercambiados, y los segundos, recogidos. En la economía de estos objetos se juega entre ambas colecciones el problema de un valor. Valor de representación, entre lo propio y lo genérico; valor de circulación, entre lo que se guarda y lo que se deja. Líneas de organización de una contra-artesanía indígena.

En fin, ahí está Cancio ante el cráneo que no es el de Boggiani y esta segunda colección de objetos. Luciano observa aterrado la escena que -notemos el detalle- transcurre en una lengua que no es la suya. Sin requerir los servicios del intérprete Felipe Pepe, Cancio, que ha ordenado a sus hombres amarrar a Luciano con cuerdas gruesas, «decidido a hacerlo hablar de cualquier forma», arguye nuevamente las delicadas razones de su Winchester para que *aquél que no quiso venderle* revele finalmente la posición del cuerpo del italiano. Luciano, aterrado, quebrado e impotente ante la demanda de ese cuerpo, atina a escarbar exactamente bajo sus pies para que Cancio encuentre: j) un estuche de jeringas descompuesto, k) placas fotográficas, l) papeles de diario, m) una máquina fotográfica.

Hay una primera colección de objetos en circulación; una segunda, de objetos abandonados, y una tercera, de objetos enterrados. Es curioso que solo esta tercera colección haya llamado la atención de los comentaristas[3]. Como si solo el entierro indicara una *intención*. La primera sería utilitaria y la segunda involuntaria. La tercera, en cambio, puesto que se filtra en ella algo cercano a lo que se imaginan ser una *creencia*, sería la verdadera. El entierro de la máquina fotográfica aparece como un *símbolo* -demasiado perfecto, furiosamente simétrico- que *representaría* una actitud *típica* del *pensamiento* indígena. Contraofensiva artesanal buscando neutralizar la contra-artesanía indígena. Se trataría -aquí también- de *borrar los objetos* expulsándolos de la escena a través del recurso ritualizante a una especie de «exorcismo de la máquina» que *querría decir* el susto indígena a los objetos del blanco. Tres son las colecciones que organizan la economía de estos objetos. Tres, y falta una cuarta, insospechada, que está todavía por anunciarse.

La tercera colección pone a Cancio ante el cuerpo del delito. Mas no ante el cuerpo de Boggiani. Luciano tiembla y llora, humillado y exhausto. Torturado una vez más por el Winchester de Cancio que insiste en exigir el cuerpo de Boggiani, Luciano, finalmente quebrado, deja de anunciar colecciones y se decide a indicar a Felipe Pepe la ubicación del bosque en el que Boggiani ha sido asesinado. Felipe Pepe, a su vez, se la comunica a Fernández Cancio. En un campo cercano, los hombres de éste encuentran un conjunto de huesos que los animales han esparcido sobre un radio de 200 metros. Entre ellos, un cráneo con perfecta dentadura. Un golpe de mazo le ha abierto una fractura notoria sobre la sien izquierda. Y ocurre entonces esta cuestión improbable.

Hace dos meses que Cancio va de objeto en objeto persiguiendo los dientes perfectos del italiano. Tiene en sus manos los restos del cuerpo de Boggiani y los del cuerpo del peón de Boggiani; tiene en sus manos la máquina, las placas fotográficas y los objetos de Boggiani, y tiene maniatado, humillado y rendido al que terminará siendo el único inculpado ante los tribunales asuncenos por el homicidio de Guido Boggiani. Hace dos meses que Cancio ha abandonado las orillas del río. Sus hombres están cansados y sus provisiones agotadas. Y,sin embargo, en ese instante, como si no hubiese sido nunca el cuerpo lo que buscaba, desoyendo razones comunes, en vez de dirigirse hacia las orillas del río y luego, en un vapor, hasta Asunción, como si no le bastasen los huesos, el cráneo y los dientes perfectos de Boggiani, ante los ojos atónitos de Luciano, como si un frenesí súbito e inesperado le arrebatara el tino, ante los ojos atónitos de sus hombres, como si no bastasen las cucharas, las ropas, las jeringas y el tacho de Boggiani, ante los

[3] Al margen del colectivo ya referido editado por Leigheb, pueden consultarse: A. V. Fric y Fricova, *Guido Boggiani, fotógrafo*, Praga, Nakladatelství, 1997; P. Fric y Y. Fricova (Editores), *Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX. Fotografías de la Colección Fric*, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Buenos Aires, 2002; y en especial, M. Giordano, *Las múltiples facetas de Guido Boggiani*, 2002, pp. 31-47. Hay reedición revisada del colectivo de Leigheb en 1992.

ojos atónitos de Felipe Pepe, *ante los ojos atónitos de Felipe Pepe*, Cancio apuntó una última vez su Winchester al pecho de Luciano

y fijándolo en los ojos
le preguntó
dónde están
-p o r ú l t i m a v e z-
dónde están
la brújula
el reloj
las armas
y las cartas personales de Guido Boggiani.

II

Una historia de las muertes del Chaco. Dar con la geometría de esas muertes. Discernir estratos y clases. *Modos de morir asesinado*. La historia del Chaco como la historia de sus asesinatos. Redactar cada una de esas muertes. Escribir en negativo. Redactar cada una de esas muertes como un solo y mismo problema. La cuestión del cadáver y sus objetos. Pero habría que desbordar el campo de una criminalística y organizar el de una sociología. Redactar cada una de esas muertes, pero atendiendo aquello que el cadáver deja en circulación: trazar la circulación de los restos del desaparecido. Aquello que el asesinato produce o aquello que el asesinato levanta. La circulación de ese cadáver por procuración. Estudiar el modo en que es *devuelto el cuerpo del otro*. Historia de los objetos que suplantan y suplementan el cuerpo asesinado. Redactar esas treinta muertes como si fuesen un mismo problema. Redactar *detalladamente* esas treinta muertes como si fuesen un mismo problema.

III

Antes no había la artesanía. Cada quien hacía su pinta, su bolso o su pluma para su uso. Cuando el Boggiani vino a instalarse ahí, no había la artesanía. Pero él le compraba a esos tomáraho. Le veía que alguien andaba con ese collar más lindo y ya quería comprarlo. Así: juntaba y juntaba en su casa. No era en el campamento, sino un poco más lejos, que se había instalado el Boggiani. Y ahí juntaba la artesanía. Y esos tomáraho entraban en la noche y le robaban la artesanía al Boggiani y se la vendían otra vez. Doble. Y algunos robaban otra vez y le vendían otra vez. Y algunos le robaban otra vez y le vendían otra vez. Y algunos le robaban otra vez y no le vendió más. Llevar nomás. Y entonces ese Boggiani se pusió a buscar sus cosas que había comprado. Y no encontraba. Y buscaba. Y buscaba[4].

IV

Primer estrato

Las cabeceras del Paraguay están inciertamente cartografiadas desde fines del siglo XVIII, y al sur del Apa, la cartografía de Félix de Azara, si bien irreprochable, es incompleta. Ríos

[4] En adelante, en cursivas, transcribimos partes del relato de la muerte de Guido Boggiani que hemos registrado, en tres versiones, entre los años 2001 y 2005, en puerto María Elena, Alto Paraguay. Conocemos otras dos versiones chamacoco del asesinato de Boggiani. La primera es la contenida en el informe *Cancio* según declaración de Luciano, y la segunda ha sido recogida, dos años después de la muerte del italiano, por el explorador checo A. V. Fric. La versión anotada por este último se mantuvo inédita hasta que su hijo lo refiriera en prefacio a las reediciones checas (1977 y 1981) de los "indiani jizni ameriky" publicados por Fric en 1943, retomada luego por Leigheb, por P. Fric y por Giordano. Leigheb reseña, por último, la deposición de Luciano ante los tribunales de Asunción, contenida en el expediente Nº 5, Vol. 259, Sección 1 (año 1904), de los Archivos del Palacio de Justicia. Dos entrevistas a Luciano fueron publicadas en matutinos argentinos.

importantes suspenden de pronto su curso concreto y se prolongan por espacios abstractos según cursos hipotéticos. Cuestiones decisivas, como la eventual conexión entre la cuenca amazónica y la gran cuenca del Plata, están sin resolverse. Han de haber sido razones seculares las que llevaron a Jules Crévaux a ocuparse de este problema secundario aunque agudo: Crévaux es asesinado en 1882, intentando abrir el trámite chaqueño del Pilcomayo, tras sólo tres semanas de exploración. El río, paradójicamente, tras la muy concreta muerte de Crévaux, siguió siendo un río *teórico*. El vasco Enrique de Ibarreta aportará más tarde al teorema Pilcomayo la comprobación irrefutable de una hipótesis tan temida como improbable: el río no es navegable. Varado entre arenas y troncos, Ibarreta muere asesinado en 1889.

Crévaux, Ibarreta y Boggiani dibujan un triángulo que otras muertes podrán completar, pero que anuncia desde ya su carácter paradigmático. Un mismo estrato los reúne. La expedición que sale en busca de Crévaux es dirigida por Arthur Thouar; la que va en busca de Ibarreta, por José Fernández Cancio, a quien reencontramos más tarde buscando a Boggiani. En los informes de Cancio y de Thouar[5], invariablemente, la secuencia de objetos y colecciones de objetos que conducen al cuerpo probable del desaparecido. Invariablemente, el rescate consiste en revertir el flujo de una contra-artesanía indígena que ya se hallaba en curso. Un devenir colección del cuerpo asesinado. Pedir, por favor, que los objetos del difunto sean devueltos. Éste es un estrato fetichista.

Segundo estrato

El jesuita italiano Muratori traza en 1754 muy precisamente su índice preliminar: «*Los bárbaros masacraron luego en diversos tiempos a los padres Pedro Ortíz, Bartolomé Blende, Santiago de Alfaro, José de Arce, Pedro Espinoza, Luis Cavalieri, los padres Fernández, Arias, Mazzo, de Silva, Mendoza, Solinas, Ozorio, Ripario, Sánchez, además de otros tantos cuya sangre ha fertilizado estas regiones bárbaras y se ha vuelto, como en los primeros siglos de la Iglesia, la semilla de una infinidad de nuevos cristianos. Dos otros misioneros, cuyos nombres ignoro, obtuvieron también la corona del martirio en esa misma región en 1721 y 1722*»[6].

Habría que rastrear el contrapunto que se arma entre tres circulaciones que se activan simultáneamente. La circulación del cadáver. En la descripción de las muertes de los jesuitas Bartolomé Blende y Joseph de Arce, se lee que tras cortar la cabeza al cadáver de Blende y dejarlo tendido a la vera del río, los payaguá dieron el de Arce a los guaikurú que «tomaron el cadáver del santo mártir y se enfurecieron contra él con grande inhumanidad, hiriéndole con sus lanzas, y sólo desearon ensangrentarse más cuando ya no había qué maltratar»[7]. La circulación del objeto, luego: «pegaron fuego al barco para quitarle la clavazón de hierro; y de los ornamentos y demás alhajas sagradas destinadas para la nueva iglesia de los Chiquitos, después de escarnecerlos y ultrajarlos, los hicieron pedazos [...]. Dejaron los traidores en la fuga los ornamentos del altar y otras alhajas sagradas, que, aunque profanadas y hechas pedazos, las recogió Quatí para restituirlas, porque todavía mantenía su buen deseo de ser cristiano». Pero queda todavía esta tercera circulación que se activa tras el asesinato y que es propiamente la que restituye el cuerpo desaparecido: la circulación del cuerpo esclavizado. El cuerpo es invariablemente restituido a través de la circulación de los cuerpos vueltos esclavos que acompañaban

[5] El de Cancio ya ha sido reseñado; el de Thouar está contenido en el primer capítulo de A. Thouar, *Explorations dans l'Amérique du Sud*, Hachette, París, 1891.
[6] L. A. Muratori, *Relation des missions du Paraguay*, p. 132, La Découverte, París, 1754 (2002).
[7] J. P. Fernández, *Relación historial de las misiones de los Indios, que llaman Chiquitos, que están á cargo de los Padres de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay*, para todo el párrafo (pp. 175-177), Centro de Estudios Indígenas y Coloniales de la Universidad Nacional de Jujuy, Rep. Argentina, 1726 (1994).

al difunto. La comitiva, las mujeres, los neófitos o los indios amigos del asesinado son vueltos *esclavos blancos* de una trata indígena. Y es por la circulación de aquel cuerpo vuelto esclavo que el destino del asesinado termina siendo conocido. Tras semanas, o meses, o años, aquél que fue esclavizado termina siendo descubierto o liberado, perdido o intercambiado hasta estar en condiciones de revelar la muerte de aquél al que acompañaba.

El homicidio abre un espacio de circulaciones y contracirculaciones. Flujo y reflujo de lo que el asesinato deja en circulación. Habría que ver si la circulación de los cuerpos esclavos -delegación del cadáver- no retruca, en el siglo XVIII, el deseo de cuerpos que anima el viaje del asesinado tanto y como la circulación del objeto retruca, a fines del XIX, *el deseo de objetos* del explorador malogrado. Habría que ver si la esclavización indígena de cuerpos occidentales no juega aquí al modo de una *esclavitud negativa*, o de una *esclavitud inversa*, tanto y como la *artesanía negativa* retruca o responde la emergencia de *lo artesanal* en el estrato fetichista del que participa la muerte de Boggiani.

Tercer estrato

Asesinato fundante y tutelar. Los dos otros estratos habitan su trama espectral. Introduce y gobierna, desde el principio, la necrológica chaqueña. Los asesinatos de Alejo García y de Juan de Ayolas en el s. XVI. García fue el primer europeo, según dicen, en entrar en esas regiones. Los «despojos de ropa, vestidos y muchos vasos, vajillas, coronas de plata, de cobre y otros metales»[8] revelaron a la postre el infeliz destino del que fuera también el primer cadáver europeo en circular por el Chaco. De Ayolas a Boggiani y de García a Ibarreta puede organizarse, aun con trazo grosero, la geometría de todas estas muertes.

V

Kamitía estaba furioso: «Y entonces, Boggiani? Eres largo y eres grande y vas a dejar que esos tomáraho te macaneen así? ¡Pareciera que les tienes miedo! Y sin embargo, ¡tú eres más grande, Boggiani! ¡y eres más largo!» Kamitía vivía con el Boggiani y le decía: «¿Vas a dejar que esos tomáraho te macaneen así?». Así apuraba al Boggiani el Kamitía, «¡parece que les tienes miedo!». Entonces el Boggiani llamó al Kogorbich. El Kogorbich era un gran jefe, un cacique, un polota, y le dijo: «Dile a tu gente que se vaya. Ya me robaron mucho mis cosas ya. Ahora tienen que irse todos nomás». Pero la gente no le hacía caso al Kogorbich. El Boggiani tenía muchas cosas y la gente no quería irse de ahí. Entonces el Boggiani le empujó al Kogorbich «¿pero vos no sos el jefe acaso? Yo en mi país soy un jefe, ¡pero aquí parece que al jefe no le hacen caso!». Y el Boggiani tomó a un tomáraho y lo empujó para que se cayera. Quería mostrar su autoridad ese Boggiani. Entonces empujó y echó a los tomáraho. Algunos cayeron por aquí, otros cayeron por allá y otros corrieron para esconderse.

VI

«Reservad para los últimos parajes de Europa vuestros desperdicios, vuestros frascos irrompibles y vuestras latas de conserva despanzurradas. Extended por la tierra la herrumbre de vuestras carpas»

Claude Lévi-Strauss,
"Caduveos" en Tristres Trópicos

[8] R. Díaz de Guzmán, *La Argentina*, Madrid, Dastín, 1835, p. 82 (2000).

Nadie antes había andado por ahí comprando objetos indígenas. Ni las estancias ni los obrajes que se habían instalado progresivamente en el Alto Paraguay tras el fin de la Guerra Grande, ni los misioneros que tomaban ahora el relevo de los frustrados esfuerzos jesuitas del dieciocho, ni los cuarteles de Olimpo o Pacheco, de Coimbra o Alburquerque instalados sobre el río desde fines de la Colonia, ni aun el buhonero que traficaba por ese entonces aquel río vertebral, organizaron su relación con el mundo indígena a partir del problema de los *objetos indígenas*. Habían comprado cueros, carnes secas, quizás una hamaca, quizás habían *vuelto a comprar* (les vendían, les robaban y les vendían) aquello que habían perdido -*una chaqueta de cotelé clara, una gorra roja de militar*, un mosquitero-, pero nunca estructuraron una dinámica y una simbólica que se dieran a sí mismas por centro el problema de los objetos indígenas. A fines del diecinueve, en los ajetreados parajes del Alto Paraguay, esos objetos eran, para los agentes de Occidente, apenas una casualidad, un dato muerto, una cuestión sin importancia. Nadie, en ese entonces, había echado a andar alguna economía de lo artesanal, alguna economía del objeto *indígena*. No al menos en el sentido en que dicho objeto valiera en tanto objeto indígena. No se jugaba en él la cuestión de una representatividad. No había, propiamente, *objeto típico*. En ninguna de estas instituciones, para ninguno de esos agentes, una *economía de lo típico* medió la relación con el mundo indígena. Hay que imaginar entonces la *escena: a 100 kilómetros* del obraje o del puerto, en la espesura del Chaco, de pronto, hace ingreso en el campamento indio una amplia comitiva que no quiere, esta vez, ni convertir, ni conchabar, ni asesinar, sino que desea, muy precisamente -y ésta es la razón de tanto buey y de tanto caballo-, aquel collarcito de plumas o aquel mortero tan excelentemente pulido que guarda el viejo entre sus sartenes, su atado de tabaco y los restos de una máquina náufraga.

Claude Lévi-Strauss[9]:

> *«¿De dónde provienen esos morteros de piedra admirablemente pulidos que encontré en las casas indias mezclados con platos enlozados, cucharas baratas y a veces hasta restos esqueléticos de una máquina de coser?».*
>
> *«¡Cuánta dificultad para procurarse uno cualquiera de esos pobres objetos! La previa distribución de nuestros anillos, collares y broches de abalorios a toda la familia, a veces es insuficiente [...]. Pero a menudo el cuento es otro. Esa india, ¿quiere venderme esta vasija? `por cierto, quiere. Desgraciadamente no es de ella´ ¿De quién entonces? Silencio. ¿De su marido? `No´. ¿De su hermano? `Tampoco´. ¿De su hijo? Basta: es de la nietecita. La nietecita es inevitablemente la dueña de todos los objetos que queremos comprar. La observamos -tiene tres o cuatro años- acurrucada cerca del fuego, completamente absorbida por el anillo que hace un momento deslicé en su dedo».*

El resto del capítulo puede leerse íntegramente como la persecución de ese mortero.

VII

Hay que dar con la especificidad del homicidio en el estrato fetichista. Esa contraartesanía o artesanía inversa que se pone en juego dice el advenimiento de una razón artesanal. Contraflujo indígena de una economía fetichista que está recién empezando.

[9] C. Lévi-Strauss, *Tristres trópicos*, Ed. Paidós, Barcelona, 1955, págs. 157, 159 y 164.

Decir, en la narración del asesinato del primer-comprador-de-objetos-indígenas, las claves del siglo que comienza. Recurso y defensa retóricos al imperio emergente del objeto. El relato indígena de la muerte de Boggiani hace pasar por Boggiani el advenimiento del ojo fotográfico y del objeto artesanal; esto es, el advenimiento del régimen de representación que marca y enmarca el actual trámite indígena. Asesinar a Boggiani no es importante: pensar a través de esa muerte la emergencia del objeto artesanal es, en cambio, una cuestión fuerte. Narrar el asesinato como el advenimiento de un nuevo orden representacional. Viejo tema chamacoco.

En el centro del estrato fetichista se prepara ahora la muerte de Félix. Esa nueva economía del objeto que están echando a andar.

> «*Nuestros huéspedes [*los dueños de la *fazenda francesa*] *los tenían* [a los caduveo] *por perezosos y degenerados, ladrones y borrachos* [...] *Nuestra expedición les parecía condenada de antemano y* [...] *la miraban con desaprobación. ¡Cuál no fue su estupor cuando nos vieron volver, algunas semanas más tarde, con bueyes tan cargados como los de una caravana: grandes jarros de cerámica pintada y grabada, cueros de venados iluminados de arabescos, maderas esculpidas que representaban un panteón desaparecido...!*»[10].

El asesinato de Félix evacua el fantasma de Boggiani que gobernaba hasta aquí el relato levistraussiano. El desenlace del capítulo es paradigmático. La muerte de Félix trabaja por interpósita persona sobre la muerte de Boggiani. Es su muerte por procuración. En medio del estrato fetichista, ambas muertes fulguran diciéndose la una a la otra. La circulación del cadáver como el problema de una colección, como la lujuria de una colección, como la contracirculación del objeto etnográfico.

> «*Dos o tres años después [...] el pequeño salón burgués de la fazenda estaba tapizado de pieles pintadas, con alfarerías indígenas en todos los rincones; [...] los indios, transformados en sus proveedores titulares, eran recibidos en la fazenda, donde se los albergaba por familias enteras a cambio de sus objetos. ¿Hasta dónde llegó esta intimidad? Resulta muy difícil creer que hombres célibes pudieran resistir, conociéndola, la atracción de las muchachitas indígenas, semidesnudas en los días de fiesta, con el cuerpo pacientemente decorado de finas volutas negras o azules que parecían confundir su piel con una vaina de precioso encaje. Sea como fuere, hacia 1944 o 1945 según creo, don Félix cayó finalmente abatido por uno de sus nuevos familiares*»[11].

VIII

Doble declinación para la emergencia de un régimen fetichista. Va desde el objeto etnográfico con vocación museográfica -aquél que *colecta* Boggiani- hasta el objeto artesanal propiamente, aquél que se vende en calles y ferias. En ambos casos, una política de la representación que se juega sobre el problema de los objetos. En ambos casos, la transacción de un objeto que adquiere valor de representación sobre el mundo indígena. Estructura fetichista: política de la representación -políticas de la identidad- que se dice(n) como una economía del objeto. Hacer

[10] Ibíd., p. 172.
[11] Ibíd.

pasar por el objeto y ejercer a través del mismo la representación del otro. O aun, fundar en el objeto la diferencia entre *lo uno y lo otro*. El siglo, entonces, como la historia de ese objeto o como la historia del advenimiento de ese objeto. La economía del objeto típico es también una economía política de los tipos: a través del objeto típico una política de los tipos que se ejerce.

No son la misma cosa el objeto etnográfico y el objeto artesanal. Aun si trabajan sobre la misma clave, la declinan distintamente. Son modos diversos de resolver una misma relación. A decir verdad, son modos *históricamente sucesivos* de organizar esa relación. Ambos objetos como el signo de una derrota. Dos estratos, dos tiempos en la historia de esa derrota. Dos momentos en la historia del objeto como historia de una derrota. El objeto etnográfico signa el avance militar de las fronteras nacionales desde el s. XIX y hasta mediados del s. XX: los museos abultan sus colecciones en la medida en que los ejércitos nacionales avanzan sobre el territorio indígena. El museo etnográfico opera en el interior de un ámbito militar, funciona como su reverso. Sus objetos vienen de la frontera y resultan del avance de la frontera. Son objetos distantes, representación invertida de la apologética civilizatoria de los Estados nacionales. El objeto firma una ocupación y opera en la simbólica de un despojo: objeto *colectado, recogido, traído*. No es un objeto que haya sido hecho para ser vendido. Es el objeto mismo, *genuino*, tal y como se lo usaba: está ahí intacto, como si se lo hubiesen arrancado de las manos a quien lo usaba. El objeto etnográfico finge estar exento de transacción. No está ahí para ser vendido. Tampoco se lo ha comprado: se lo ha colectado. Se lo ha recogido en el espacio desierto que sucede a la campaña. El objeto como resto y como rastro. La fuerza estética del museo etnográfico descansa en esta poética de la muerte. Series de objetos dispuestos *como si se los estuviera usando* -un fogón, una choza, una canoa-, pero series de objetos solamente, en ausencia de cuerpo; series de objetos *indicando* la desaparición o la ausencia del cuerpo. Poética de muerte que inviste el objeto desde la simbólica de la desaparición: el objeto vale porque ha desaparecido, está desapareciendo o va a desaparecer aquél que lo usaba. El objeto contiene ya y en sí mismo esa desaparición. Objeto y extinción. Esa desaparición -acontecida o por acontecer- es su condición de representación y la condición de su valor. El museo administra esa relación. De ahí el carácter aurático de ese objeto: en el silencio sacrosanto del museo, ese objeto que no se transa, ese objeto que es casi un cadáver, la delegación de un cadáver, escena muda, un cadáver por procuración.

El objeto artesanal es, aquí en el Chaco, posterior. No es militar, sino burgués. No tiene que ver con el avance de una frontera, sino con el acceso indígena a los mercados urbanos. Es el segundo tiempo, el segundo momento de una misma denigración fetichista. Pero su sociología es otra. Tiene que ver con una migración, con una desocupación, una descomposición o una precariedad. Si aquél era distante, éste es cercano. Ocurre *en* la ciudad y ante el cuerpo presente del migrante. Pero la presencia del cuerpo indica ahora el desuso de un hábito: ese objeto *es como el que se usaba*, pero que ya no se usa. Es copia, símil, reproducción. Ni aura ni cadáver: si el objeto etnográfico sindica la extinción del cuerpo, el objeto artesanal señala el abandono de un uso, la retracción de una cultura, el desempleo de un instrumento. El pequeño arco y sus flechas, en la plaza, indican el desuso del arco y de la echas. El cántaro pirograbado, en la plaza, indica el uso del bidón y de la botella. El objeto no ha sido hecho para ser usado: es excedentario, cambiario. No está en el museo, sino en su tienda, o en sus ferias, o en las calles. Es un objeto nuevo. Ni ha sido usado ni tiene valor de uso. Por eso es tan gringo el que usa artesanías indígenas: porque

las usa. El objeto artesanal marca -en el mismo movimiento en el que se lo vende, y porque es su símil o su parodia- el desuso del original. Aun operando sobre tiempos sociológica e históricamente sucesivos, aun invirtiendo sus términos, ambos objetos trabajan sobre una misma economía de la representación. Triangulación fetichista que juega la diferencia y la tipicidad de la diferencia sobre el registro transpuesto del objeto indígena. El *objeto típico*, en su trámite etnográfico, como aquél que organiza los tipos y satisface las clases que le instruye la razón museográfica; o el objeto típico, en su trámite artesanal, como aquél que complace la mirada tipificante y la voluntad de identidad del pequeño burgués urbano.

Ese objeto típico y la economía de lo típico que lo sostiene, funcionan también como una política de los tipos. La tipicidad del que vende *es la condición del valor* de lo que vende. Es una cantidad de su precio. El objeto artesanal, aquí en el Chaco, vale porque es típico el que vende. Despliegue alienante de un régimen de tipificación que pasa del objeto al sujeto: es por ello que habita una estructura fetichista. El objeto artesanal obliga a una impostura: la del tipo. Hay una exigencia de tipicidad, que es una exigencia de identidad, sobre la que se funda el valor del objeto. Hay, entonces, sobre la economía de los objetos, una política de los tipos. Puede utilizarse esa exigencia defensivamente, puede burlársela o se la puede aprovechar; se la puede adoptar como impostura o se la puede defender como postura: en todos los casos, hay una experiencia social de ese régimen fetichista. Un modo de habitar, a través del objeto, el deseo del otro. Una política del deseo -o una política simplemente- que se juega en el ámbito de esa transacción. Organizar una arqueología local de la razón artesanal es organizar la historia de esa política. El sistema de acomodos, de reutilizaciones, de desvíos que esa transacción pone en juego, localmente, en la historia de su advenimiento. Historia -si se quiere- de la «experiencia» artesanal o historia del modo en que se organiza localmente, en el interior de esa estructura fetichista, el deseo del otro como el deseo de sus objetos.

IX

Al día siguiente ya andaban el Kamitía y el Boggiani por la comunidad. La gente les tenía miedo. De pronto, el Kamitía preguntó «¿Dónde están todas las mujeres? ¿Por qué no están los niños?». Así preguntó el Kamitía. Los hombres le dijeron que se habían ido a buscar el algarrobo. «¿Y por qué se fueron tan temprano?», preguntó el Kamitía. «Porque más tarde el sol va a estar muy fuerte y los niños ya se van a quemar», le respondieron los hombres. Todo el mundo había quedado nervioso. Pero le tenían miedo a ese Kamitía y a ese Boggiani. El Kamitía ya sospechaba de esos tomáraho: «Si las mujeres se fueron a buscar el algarrobo no hay problema. A mí me parecía que no estaban porque ustedes querían matar al Boggiani. Si quieren matar al Boggiani van a tener que matarme primero o no habrá mujer que no sea viuda».

X

Son todas declinaciones del término *plegar*: cómplice, complejo, complicación. Cosas distintas atrapadas por un mismo pliegue. Complicado es lo que tiene más de un pliegue. Complejo, cuando hay más de una articulación. Cómplices, los que estamos en este rollo. Hay un modo chamacoco de organizar la complicidad. La sociedad, digamos, *su orden*, se organiza en torno a un secreto y es el secreto de un asesinato fundante. El principal cuerpo mitológico chamacoco cuenta el advenimiento de lo complejo -división clánica, patriarcado, reglas de alianza, ritual y totemismo- como la organización de una complicidad. Partici-

pan de este espacio social *complejo* todos los hombres que saben guardar el *secreto* de ese homicidio fundante. Como en otras partes, una *sociedad secreta* -que es aquí también una sociedad masculina- articula desde el centro el espacio cultural ishir. La iniciación del muchacho, cuando llegada la pubertad, es la revelación de ese secreto. Porque se le revela y se le exige simultáneamente guardar el secreto de ese homicidio, el muchacho es hecho *cómplice* y entonces *parte* de la sociedad iniciática chamacoco. Ser cómplice es -porque se conoce el secreto- participar de la espera siempre angustiante del momento en que volverán los sobrevivientes para cobrarse la venganza. En el principio de los tiempos, cuando los hombres acometieron el magnicidio tutelar, los chamacoco quedaron condenados a la complicidad de un secreto y a la espera del momento último en que Nemur, el sobreviviente, volverá para cobrarse la muerte de los suyos y desatar el exterminio de los Ishir. Sólo se salvarán las mujeres y los niños; esto es, los que no participaron del secreto o, lo que es lo mismo, los que nunca fueron cómplices.

> *Pasó un tiempo y vinieron a buscar al Boggiani. Había unos ebytoso que venían con esos paraguayos. Le traducían. Y varios soldados. Puede que hayan sido los hermanos del Boggiani. Venían a buscarlo. Y el jefe preguntó: «¿Dónde anda ese Boggiani?». Los tomáraho dijeron que no sabían nada. Dijeron que había abandonado a su mujer -Haat- y que se había ido sin decir adónde. Haat les dijo que hacía tiempo se había ido y que esperaba ella también noticias del Boggiani. Les mostró a la niña, la hija del Boggiani, y les dijo que ambos esperaban a que volviera. Los soldados se fueron. Pero los ebytoso que los acompañaban sabían que la mujer mentía. Había uno, el que traducía, que ya sabía: le había visto en la piel el color de su duelo. Los soldados volvieron, pero la mujer calló y los demás así también lo hicieron. Los tomáraho guardaron ese secreto. Todos se fueron, pero guardaron el secreto. Todos temían, por ese entonces, que los italianos volvieran para vengarse. Ese lugar se llama el Bogiandebió, los huesos del Boggiani. Nunca nadie volvió ahí. Después, los viejos enterraron esa historia. Todo el mundo vivió esperando que los italianos volvieran para vengarse.*

En la teoría chamacoco de lo social, el ciclo de la violencia queda suspendido cuando no hay más venganza posible. Es decir, cuando logra sumergirse la identidad del homicida en el espacio ritualizado de una complicidad colectiva. Y secreta. Romper el secreto es reanudar el circuito homicida. En el planteamiento indígena del problema, hay sociedad cuando puede guardarse el secreto y organizarse lo cómplice. Disolviendo el acontecimiento en el secreto de una comunidad -y ese secreto funda la comunidad-, la violencia del otro es retenida, o, al menos, diferida, hasta que el silencio se quiebre y la impostura se revele. Es decir que el homicidio silenciado fuerza el advenimiento de un nuevo orden de representación. El homicidio es encubierto porque el homicida toma la apariencia de lo asesinado. Disfrazándose con los atuendos y los objetos de la víctima, la comunidad burla la furia de los deudos y hace del disfraz el garante de una paz siempre amenazada. La representación -el arte plumario, el rito, las pinturas corporales- tiene por justificación el encubirmiento del asesino y la suplantación de lo asesinado. Es decir, y éste es el punto, que la mitografía chamacoco narra insistentemente *a través del asesinato* el advenimiento de un orden representacional.

XI

y fijándolo en los ojos
le preguntó
dónde están
- p o r ú l t i m a v e z -
dónde están
la brújula
el reloj
las armas
y las cartas personales de Guido Boggiani.

XII

Decir la muerte de Boggiani,
Decir la muerte del primer-comprador-de-objetos-indígenas.
Decir el advenimiento de una razón artesanal.

XIII

Estuvieron toda la noche trabajando esos tomáraho. No sabían cómo matarle al Boggiani. Durante la noche, fueron tejiendo una hamaca. Era la más linda, fenomenal, verdaderamente linda esa hamaca. Era la hamaca más linda que habían hecho esos tomáraho. Y el Boggiani ya no pudo resistirse. Era verdaderamente fenomenal esa hamaca. «Viste esa hamaca, Kamitía? ¡Es la más linda! Esa yo tengo que llevar para mí!». El Boggiani no podía aguantarse. Y los tomáraho ya le sabían ya. Habían colgado la hamaca en el medio de la comunidad, un poco lejos de la casa del Boggiani. Y entonces el Boggiani salió ya de su casa y se fue a parar ahí al medio para mirar la hamaca. El Boggiani y el Kamitía se fueron a parar ahí. Y los tomáraho lo estaban esperando y lo agarraron por atrás, con el garrote; al ladito de la hamaca se murió ese Boggiani. Después agarraron a ese Kamitía y lo jodieron también.