

Entre la historia, el mito y el ritual: notas sobre el arte chamacoco (Alto Paraguay)

Ana María Spadafora

Profesora de la Universidad de Buenos Aires y de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET, Argentina
Dirección electrónica: aspadafo@fibertel.com.ar

Spadafora, Ana María. 2006. "Entre la historia, el mito y el ritual: notas sobre el arte chamacoco (Alto Paraguay)". En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol. 20 N.º 37, pp.118-130.

Texto recibido: 07/04/2006; aprobación final: 05/06/2006.

Resumen. El trabajo constituye un abordaje a las relaciones entre el mito, la historia y el ritual entre los chamacoco o ishir del Alto Paraguay. Desarrolla los principales elementos que caracterizaban al arte abstracto tradicional, especialmente en el ámbito de la ornamentación corporal ritual, y muestra cómo la emergencia del arte figurativo en la pintura actual se inscribe en el intento de vehicular los principios simbólicos de una cultura tradicional, allí donde los requisitos materiales de reproducción cultural —como el territorio y el modo de vida tradicional— han desaparecido.

Palabras clave: historia, mito, ritual, ornamentación corporal, pintura figurativa, arte étnico, chamacoco.

Abstract. The work constitutes a boarding to the relations between the myth, history and the ritual between chamacoco or ishir of the Paraguay Chaco. It develops the main elements that characterized to the traditional abstract art, specially in the scope of the traditional ritual corporal ornamentation and shows how the emergency of the figurative art in the present painting, registers in the attempt of vehicular the symbolic principles of a traditional culture whose material requirements —like the territory and the traditional life— have disappeared.

Keywords: history, ritual, myth, corporal ornamentation, figurative painting, ethnic art, chamacoco.

Introducción

Nuestro trabajo constituye un abordaje a las relaciones entre el mito, la historia y el ritual entre los chamacoco o ishir del Alto Paraguay. Centrándonos en la producción pictórica del artista étnico Ogwa Flores Balbuena, analizamos el cambio de una producción mítico-ritual de carácter grupal, anónima y abstracta, hacia una producción artística individual y figurativa cuya emergencia obedece a la relación de interlocución del artista con diferentes actores de la sociedad blanca. Especialmente nos centramos en su vinculación con los antropólogos analizando cómo, a partir de

esa relación, Ogwa desarrolla una obra pictórica original que retoma elementos de la cultura tradicional otorgándole nuevos sentidos.

Entendemos que este análisis de las pinturas de Ogwa, centradas principalmente en motivos mítico-rituales y paisajes chaqueños y vértice del cambio del arte abstracto hacia el arte figurativo en la cultura chamacoco, necesita replantear cuestiones de índole teórico metodológico ligadas al lugar de la creación individual, las articulaciones entre el mito y la historia y, finalmente, la valoración del cambio social. Para ello reconstruimos el contexto histórico regional y los principios mítico-rituales que animaban el antiguo modo de vida; cómo estos principios se entramaban a una expresión tradicional cuya expresión estética era de carácter abstracto y geometrizable, y cómo esos principios son retomados en la obra del artista plástico en aras de construir una nueva estética figurativa, tributaria de los principios sociosimbólicos de la sociedad *ishir* y de su reflexión sobre el devenir propio y de la etnia.

Sobre la historia reciente de los chamacoco, el mito y el ritual

Los chamacoco de la región del Gran Chaco se denominan a sí mismos *ishir* —“los verdaderos hombres”—, y junto con sus vecinos los ayoreo pertenecen a la familia lingüística zamuco. Ubicados en el Departamento de Alto Paraguay, en el norte del país homónimo, sobre la orilla occidental del río Paraguay y frente a las costas de Brasil, hasta hace poco tiempo llevaron un modo de vida trashumante centrado en la caza y la recolección. Como en la mayor parte de los pueblos nómades de la región, hasta mediados del siglo xx los contactos con el blanco se limitaron a intentos puntuales de colonización por parte de la iglesia anglicana y a las migraciones estacionales a los ingenios azucareros del noroeste argentino. Es sólo recientemente, con la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932-1935) y con la instalación a partir de la década de los cincuenta de las industrias tanineras en la región, que se inicia el declive de la autonomía tradicional y se profundiza la exclusión de la población indígena de la región, anexándose la casi totalidad de territorio étnico al Estado paraguayo.

En la literatura especializada, los cambios recientes a los que fueron sometidos los chamacoco han sido analizados desde un punto de vista en el que la perspectiva del “rescate cultural” ha desempeñado el lugar más importante. Y si bien se ha insistido en que ni la Guerra del Chaco ni la instalación de las empresas tanineras han socavado la continuidad de creencias y prácticas religiosas tradicionales, permitiendo la persistencia actual de sus patrones cognitivos como esquemas organizadores de la realidad, al mismo tiempo se ha insistido en que tales procesos han propulsado la “erosión” de su cultura tradicional y su cosmología (Cordeu, 1989). Aunque los chamacoco se encontraran arrinconados por la pérdida de su autonomía étnica y por un descenso demográfico alarmante,¹ buena parte de los viajeros y etnógrafos que se aventuraron

1 Aunque las fuentes varían, la población actual chamacoco no llega a las 1.000 personas, quienes alternan las prácticas tradicionales con las *changas* disponibles o el empleo asalariado. Estimacio-

en la región intentaron registrar lo que se juzgaba como una pérdida irreparable de la cultura tradicional y la mitología indígena.

Ya a comienzos del siglo XIX, los grandes naturalistas se lanzaron al relevamiento de todo cuanto los rodeaba con pasión científica, y quienes viajaron se volcaron al registro de los “usos y costumbres” de la “nueva especie americana”. Hombres como el italiano Guido Boggiani (1861-1901) se internaron en el Gran Chaco paraguayo iniciando un recorrido cuyo valor etnográfico y artístico le deparó, junto con el reconocimiento internacional, su insólita muerte.² Discípulo del pintor Giulio Carcano, Boggiani remontó el río Paraguay en busca del “encuentro con culturas nativas” lejanas a las influencias del “blanco”. Su interés por el arte chamacoco y el de sus tradicionales vecinos y enemigos étnicos —los “feroces” caduveo— desplazaron su motivación original en el negocio de pieles por una profusa colección de piezas y material de alto valor etnográfico. En el año 1896 Boggiani incorporó la cámara fotográfica como una nueva herramienta de investigación de campo, y para el año 1901 contaba con un reservorio de 415 fotografías de la etnia, en su mayoría retratos de indígenas con pintura corporal. La obra de Boggiani —que además de fotografías registra notas y numerosos dibujos— captura la geométrica decoración de los rostros indígenas: “*sono piu perfetti*”, escribía en su diario de viaje, fascinado por la seducción de los robustos cuerpos decorados de los ishir. La belleza de la naturaleza exuberante e inalterada que operaba como marco a los cuerpos pintados de los nativos fue captada por su cámara con un profundo sentido estético y una admirable pasión de científico; una verdadera síntesis entre la sugestión estética de la imagen y el rigor descriptivo que lo volverían pionero de las actuales preocupaciones de la antropología visual.

nes menos optimistas señalan que aun cuando la mitad *tomaraxo* conserva parte de su identidad étnica y algunos restos de su cosmovisión, su cifra actual no alcanza a los 200 individuos contra las 1.500 personas registradas por Baldus y Métraux en 1930 y las 1.000 registradas por Susnik en 1955 (Cordeu, 1999). En todos los casos, los autores mencionados señalan la ausencia de una explicación contundente respecto a la disminución de la población actual.

- 2 A pesar de que parece haber certeza respecto a la disposición de sus modelos para la toma fotográfica, la desconfianza nativa respecto a la imprudencia de Boggiani —quien sabía “demasiado”— parece ser uno de los motivos que precipitó su oscura muerte. En 1901 no regresó de su expedición a los indios de chamacoco y sus restos mortales fueron encontrados más tarde junto con su equipo fotográfico destruido. Fue el explorador, etnógrafo y botánico checoslovaco A. V. Fric (1882-1944) quien recogió su material fotográfico. Se lo vio por última vez el 24 de octubre de 1901, junto a su peón Félix Gavilán, cuando salió desde Asunción hacia el Gran Chaco. Al no tenerse noticias de él se organizó una expedición que encontró su cadáver y el de su peón, con la cabeza separada del cuerpo y los cráneos astillados. Durante 2002 el Museo “Isaac Fernández Blanco” expuso parte de su material fotográfico. Esa muestra fue curada por Yvanna Fricova y Pavel Fric, descendientes de quien encontrara los restos y materiales de Boggiani en la citada expedición.

Bastante más tarde, Claude Lévi-Strauss (en 1908) visitó y trabajó con los mismos grupos con los que había interactuado Boggiani, reutilizando sus materiales.³ Entendiendo el arte nativo como un fundamento indisoluble de la vida social y la cosmología indígena, Lévi-Strauss pensó el arte indígena como el espacio donde por excelencia se ancla una cosmología nativa que tiene, en el mito y el ritual, la columna vertebral de la cultura. En *Mito y significado* Lévi-Strauss señala:

No estoy lejos de pensar que en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función, ya que para las sociedades ágrafas, y que por lo tanto carecen de archivos, la mitología tiene por finalidad asegurar, con un alto grado de certeza, que el futuro permanecerá fiel al presente y al pasado. Sin embargo para nosotros el futuro debería ser siempre diferente, y cada vez más diferente del presente, diferencias que en algunos casos dependerán, es claro, de nuestras elecciones de carácter político. Pero a pesar de todo, el muro que existe en cierta medida en nuestra mente entre mitología e historia pueda probablemente comenzar a abrirse a través del estudio de historias concebidas ya no en forma separada de la mitología, sino como una continuación de ésta (Lévi-Strauss, 1967: 127).

Si en el párrafo precedente Lévi-Strauss parece llamar la atención acerca de cómo en su relación mito e historia se alimentan uno a otra en su forma de recordar los vínculos entre el pasado, el presente y el futuro de una sociedad, sostener que el sentido de los símbolos se encuentra más allá de los mitos nos lleva a buscar en otros campos las precisiones sobre el “sentido” de uno o más símbolos; la “réplica” o “isomorfismo” de los símbolos en estructuras no míticas, si utilizamos el lenguaje levistraussiano. Pero si se considera —como afirma Isla (2003)— que el sentido del mito está vedado dado que éste se encuentra en su nivel estructural, es decir, *implícito*, se termina por negar el sentido *explícito* que éste tiene para los actores y por tanto su historicidad. Consideración que niega el verdadero sentido del mito, que, además de intentar aprehender la historia, le otorga a ésta nuevos sentidos. Entendidos como estructuras dinámicas y, por tanto, proclives a las fluctuaciones de la historia, los relatos míticos se revelan más como procesos de producción de significado —mediante los cuales las sociedades nativas *mitologizan* la historia— que como compendios de relatos cuya estructura y función se encuentra en dimensiones otras. De ahí que los mitos sean, ante todo, modos intencionales de incluir los eventos históricos en el relato, formas permeables a la absorción del devenir que intentan fijar los eventos históricos en un pasado prístino, en un movimiento que revela las complejas relaciones que ligan a uno y otro tipo de relato.

Tales vinculaciones entre historia y mito y, seguidamente, entre el mito y el ritual —concebido como una actualización y escenificación del relato mítico— explican por qué, a pesar del grado de *des-estructuración* étnica tan reiteradamente

3 Merced a su labor docente en la cátedra de sociología de la Universidad de São Paulo (Brasil), desarrolló un trabajo de campo entre los indios bororo, nambikwara y caduveo, estos últimos vecinos hostiles de los chamacoco, como ya se dijo más arriba.

señalado en la etnología local, buena parte del arte producido hoy día por los ishir y, como veremos, la obra de Ogwa —el artista que nos convoca, ahora desgajado del acontecer ritual que antaño lo animara—, constituyen un espacio que sintetiza las fluctuaciones históricas junto a las demandas del presente, al tiempo que escenifica y promueve nuevos relatos tan receptivos de la vieja tradición como de la condición actual.

Sobre el arte abstracto y la ornamentación corporal en la cultura chamacoco

En las sociedades indígenas distintos objetos de uso cotidiano, sagrados, destinados a la acumulación de riquezas o utilizados con fines rituales pueden ser (y de hecho son) parte de un *arte étnico* no necesariamente concebido como tal por sus creadores. A la vez, estos elementos de la “cultura material” —devenidos en “artesanías” u “obras de arte”— sólo en ocasiones integran el arte sin adjetivaciones y raramente se remite a ellos por sus características formales o estilísticas. La cuestión es que, a la hora de relevar el dominio occidental del arte en sociedades “otras”, son precisamente los objetos mencionados los que son susceptibles de documentarse e inventariarse. Objetos de fruición en clave artística o estética, funcionando como si fueran escindibles del contexto sociocultural en que toman sentido, allí donde no constituyen un espacio con criterios estéticos autónomos, ingresan a un nuevo circuito —predominantemente mercantil—, cuyas leyes no necesariamente responden a las exigencias para las que fueron concebidas. De ahí que, en el actual Paraguay —cuyas minorías étnicas producen para el mercado una gran variedad de objetos que van desde la cestería, la talla en madera, el tejido, la cerámica, las calabazas grabadas y las máscaras hasta la plumaria y el arte corporal—, el arte étnico surja como un espacio heteróclito donde confluyen intereses tradicionales con las nuevas exigencias del mercado.

Entre los ishir, el cambio de uno a otro tipo de producción —cada vez más acusados por una sobrevivencia difícil y sustentada en buena parte en la venta de artesanía— marcó el fin de los motivos abstractos propios de la ornamentación ritual, inaugurando lo que podríamos denominar el “arte figurativo”, que en el plano de la pintura se ha expresado en el uso e incorporación de los grafos y la escritura. Así, por ejemplo, la talla en madera —que se caracteriza por ser figurativa y zoomórfica— y la cerámica⁴ son producto de las influencias tardías marcadas por la situación de

4 La talla en madera incluye figuras de animales (yacaré, iguanas, armadillos, osos hormigueros, avestruces y tortugas), en maderas claras con pirograbados y en maderas de palosanto que adquieren brillo y oscuridad expuestas al fuego. La cerámica también ha sido adoptada tardíamente por influencias mbayá-caduveo. De formas sencillas, se destaca por su decoración, que hasta los años sesenta era realizada con una cobertura de resina de palosanto que las dejaba “duras, negras y brillantes”, según consignara Boggiani (1900: 67).

contacto con los mbayá-caduveo y con los misioneros, no guardando relación alguna con el complejo mítico ritual pero sí con el intercambio comercial. Contrariamente, el tejido —realizado con fibras de caraguatá o chaguar— revela una ornamentación variada de motivos abstractos y geometrizarantes que muestran clara vinculación con la cultura tradicional.⁵

Aunque algunos autores han establecido relación directa entre la ornamentación estética corporal y sus significaciones lineales referidas al mundo animal —el lomo del quirquincho, el cuero de la yará, los ojos del búho, las manchas de la onza—, tales motivos de representación no guardan necesariamente correspondencia directa con los seres de la naturaleza dado que la concepción nativa sobre ésta se expresa, fundamentalmente, a través de metáforas que refieren a abstractos esquemas tribales ligados a la concepción del poder y del espacio, del tiempo y el mito (Escobar, 1993: 66). En efecto, la ornamentación corporal a través de la pintura, el uso de máscaras y adornos de plumas intentaba realizar no sólo un mero señalamiento estético del cuerpo individual sino, más bien, transformar el cuerpo en el centro de una escenificación de esquemas míticos religiosos que, poniendo en juego complejos símbolos, remitía simultáneamente al espacio social, al tiempo histórico y al mito. Por ello, la ornamentación del cuerpo ponía en juego la identidad individual y la pertenencia clánica, el enfrentamiento y la concordia, la muerte y la fiesta, pudiendo utilizarse para fines que iban desde la suerte en la caza o la aceptación de una relación amorosa hasta conjuros shamánicos destinados a la cura de los enfermos, realización de maleficios o rituales propiciatorios de la abundancia de animales y frutos.

Tradicionalmente, la producción estética de los chamacoco estaba asociada al complejo mítico-ritual, destacado por una producción ornamental en la que sobresalía el exquisito arte plumario y la pintura corporal, ambos ligados a un modo de organización social dual. En efecto, los chamacoco poseían una organización social basada en dos mitades exógamas —*ebytoso* y *tomaraxo*— subdivididas en clanes, entre las que se intercambiaban bienes y mujeres. Los clanes o *kénaxo* estaban segmentados en ocho y, respondiendo a un principio dual cosmológico, siete de ellos eran exógamos y patrilineales, representando la “vida”, y uno endógamo, representando la “muerte” (Cordeu, 1989: 565).⁶ En concordancia con la segmentación clánica —que oponía a unos y otros asignando cualidades contrapuestas y sintetizadas por las ideas de la

5 El tejido se ha practicado en bolsas de distintos tamaños (según su uso en la caza, la recolección, el transporte o el ritual): mosquiteros, hamacas, esteras, abanicos, taparrabos, ponchos, cinturones, trajes y máscaras ceremoniales, y se caracteriza —siguiendo una oposición dual— por tonos pardos negruzcos y ocre.

6 Con todo, una historia de intercambios interétnicos signada por la rivalidad, y de conflictividad entre *tomaraxo* y *ebytoso*, no permite pensar la compleja estructura social de los ishir en términos de homogeneidad “tribal” sino de segmentación étnica en sociedades de bandas con escasa —si no nula— unificación política, al punto que ambas mitades bien podrían pensarse como dos sociedades diferentes cuyas relaciones se limitaban mayormente a una persistente actividad guerrera.

vida y la muerte—, el uso de los colores —el “rojo” y el “negro” y, en menor medida, el “blanco”— constituían los diacríticos por excelencia de la identidad social. Síntesis de las oposiciones clánicas, su uso en las festividades rituales replicaba en el corazón mismo de la cosmología ishir, animada por un juego de contraposiciones en los que hombres y animales compartían el escenario de la vida social.

La significación de los colores como marcadores de la identidad se aprecia en la cultura material y la ornamentación ritual, siendo esta última una expresión acabada de los esquemas simbólicos que animan la cosmovisión. Colores, diseños y ornamentación corporal eran utilizados en un complejo ciclo ritual, cuya diagramación del universo concebía la “naturaleza” y sus “recursos” más como un escenario donde se despliega el teatro de la sociabilidad cultural que como un mero referente biológico externamente construido; una arquitectura cosmológica común a diversos pueblos de las tierras bajas sudamericanas (Descola, 1996; Siffredi y Spadafora, 2003).

Ese modo de ver la vida, como bien han destacado los distintos viajeros y etnógrafos que se aventuraron en la región, evidenciaban una extrema disparidad entre la simpleza tecnológica de su cultura material y la complejidad de sus instituciones sociales y su vida mental, “engarzadas” en la oposición alternante entre la muerte y la vida y asociadas respectivamente a lo “fuerte” y lo “débil”, entendidas como fases complementarias de un mismo ciclo. Ambos polos, respondiendo a las antiguas confrontaciones rituales entre mitades, clanes o bandas, eran expresados en todos los terrenos de la vida social: desde la espacialización de la aldea circular hasta la segmentación del cuerpo humano, pasando por los deportes etnográficos que oponían a uno y otro clan. Guardaban, a su vez, correspondencia con la serie “izquierda” asociada a la sequía, la esterilidad, la impureza y la muerte, y la “derecha” asociada a la humedad, la renovación, la pureza y la vida (Cordeu, 1989 y 1999).

En coherencia con esa particular manera de comprender el universo —columna vertebral de la cultura ishir—, el color negro asociado a la muerte y el color rojo asociado a la vida, actuando a manera de diacríticos (Barth, 1968), escenificaban la “filosofía” de vida de los ishir expresada en la cosmología dual, aludida al punto de sintetizarla. Al respecto, Ticio Escobar y Edgardo Cordeu señalan que el carácter sociosimbólico de la ornamentación chamacoco llega a tal punto que, si se tiene en cuenta que los ejes cosmovisionales de la cultura se centran en la oposición complementaria entre los ciclos de la vida y de la muerte representados respectivamente por el rojo y el negro, ambos colores constituirían los vehículos privilegiados del acontecer de la vida nativa, metáfora de una sociedad levantada sobre un sistema de oposiciones entre segmentos diferentes que se manifestaba en todos los planos de la vida social y que en el plano estético se expresaba en la pintura corporal, las imágenes de dualismos y las asimetrías en contrapeso (Escobar, 1993: 122; Cordeu, 1999: 35).

Especialmente, los rituales conocidos como *Debylyby* —que involucraban tanto la realización de ritos de iniciación de los hombres como los rituales de luto, juegos de inicio de la primavera y ceremonias shamánicas— constituían la puesta en

escena por excelencia de los mitos de origen chamacoco, actualizando el retorno de los *Axnábsero*, “los terribles dioses de los cazadores, que terminan siendo cazados por éstos” (Escobar, 1993: 119). En esas representaciones, los hombres —actores protagónicos de los rituales— cubrían sus caras con máscaras,⁷ se pintaban el torso, los brazos y las piernas, se vestían con trajes de fibra de caraguatá y se colocaban bellos adornos plumarios con la intención de representar las características específicas de cada *Axnábsero*, que, singularizado por manchas, pelos, plumas y escamas, ocupaba el centro del ceremonial.

Las técnicas de preparación ornamental para el ritual se centraban en el sellado y el empaste con las manos. En ocasiones la pintura se aplicaba directamente sobre la piel, pero más habitualmente lo hacían sobre fondos planos de pintura blanca que recubrían partes enteras del cuerpo, en fajas combinadas y formando un compuesto geométrico contrastante. Los motivos más usuales eran manos impresas, líneas, puntos, manchas, anillos, escamas y diseños ramificados. En alusión a la segmentación dual, los colores básicos que conforman la escenificación ritual se basaban en el rojo (de la hematita), el negro (del hollín) y el blanco (de las cenizas o el caolín), colores que se aplicaban sobre el cuerpo dividiéndolo en fajas cromáticas alternantes. Para ello, se utilizaban los dedos, la palma o el costado de la mano y pinceles de algodón o tubos de tallos de caraguatá.

La ornamentación corporal del ciclo ritual mostraba, así, su carácter metafórico de una arquitectura social cuyas rítmicas oposiciones entre segmentos diferentes (cazadores-recolectores, niños-adultos, bandas selvícolas-riberañas, misionalizados-iniciados, etc.) se equilibraban y compensaban a través de finas mediaciones sociomíticas, económicas, rituales, estéticas e incluso lúdicas (Escobar, 1993). La dependencia cada vez más acuciante de la sociedad estatal nacional ha promovido la pérdida del ciclo ritual y la ornamentación corporal, prácticas que en el plano material actualizaban la estructura cosmológica e idiosincrásica de los *ishir*. Sin embargo, aunada a una notable disminución de la enorme variedad de colores, tonalidades y texturas y a la pérdida de la importancia de los colores tradicionales —cuyo uso hoy se referencia más en la voluntad del mercado que en los requisitos impuestos por el rico sistema clasificatorio— encontramos la emergencia de una nueva discursiva estética que, replicando en la vieja cosmovisión, se resiste a abandonar el peso de la mitología, la historia y el ritual en el propio devenir cultural.

Sobre el arte figurativo y la pintura actual: los “dibujos” de Ogwa

A pesar del empobrecimiento y reducción que en el plano de la expresión estética alentaron un importante cambio en el uso y significado de la refinada cultura material,

7 Las máscaras son tejidas con fibras de caraguatá y adornadas con plumas de avestruces, cigüeñas, patos y aves tropicales, pieles de animales y ramas con follaje o frutos. Al igual que en la pintura corporal, su variedad refiere a la complejidad de caracteres y personajes del ritual chamacoco y a la influencia de otros grupos chaqueños, de los que han incorporado pautas expresivas (Escobar, 1999: 81).

los ishir —como toda sociedad humana— han improvisado sus propias versiones de los vaivenes a los que los ha sometido la historia y han logrado —en diversas formas y en algunos casos— apropiarse de esa nueva condición, tornándola vehículo de expresión de la propia identidad. Tal es el caso de la obra de Ogwa —ishir *ebytoso*, perteneciente al clan *posháraha*—, cuya historia personal le permitiría desplegar una versión propia de la historia, el mito y el ritual y del valor de éstos en el posicionamiento actual de los ishir.

Ogwa nació en Puerto Caballo, en las cercanías de Bahía Negra, sobre el norte del río Paraguay. Aproximadamente a los doce años, cuando fue iniciado, comenzó una verdadera saga de encuentros y desencuentros con el hombre blanco y los grupos étnicos vecinos, justo en el momento en que se iniciaba el declive de la autonomía étnica. Desempeñándose como traductor de la Biblia para la misión *Nuevas Tribus* a lo largo de 10 años (1959-1969) y trabajando como informante para la multiplicidad de antropólogos que, a la par de la explotación forestal, se hacían en la región, en la década de los ochenta dejó definitivamente el terruño para trasladarse a las inmediaciones de Asunción. Su labor pictórica —desarrollada en forma sistemática sólo a lo largo de los últimos 20 años de su vida— le ha deparado el mote de ser el “primer pintor figurativo chamacoco”, en obras en las que plasma el drama de la “pérdida de la condición original” con entusiasmo casi etnográfico. Y así como la vida de los chamacoco estuvo atravesada por las relaciones con el “blanco”, ni Ogwa ni su obra fueron ajenos al devenir histórico, y fueron los diferentes tipos de viajeros —incluidos los antropólogos— quienes merced al interés etnográfico promovieron, sin saberlo, su inclinación a la pintura adiestrándolo en el empleo de nuevas técnicas.

Realizadas sobre cartones de fondo blanco, con el empleo de pintura acrílica, tinta china, lápices de colores, marcadores y birome, sus pinturas combinan técnicas de sellado con un dibujo que raya en lo *naïf*, utilizando una paleta que, aun cuando combina diferentes colores como el verde, el amarillo o el celeste, destaca la presencia del negro y el rojo con sus derivados. Todas sus pinturas representan escenarios de las epopeyas míticas protagonizadas por los shamanes, o bien danzas rituales que escenifican las proezas de los dioses, y llevan por debajo una leyenda escrita en un rudimentario español y con birome azul que intenta situar al espectador en la escena cultural referida. En franca oposición a la ornamentación tradicional, las figuras míticas representadas se dibujan sobre fondos que, a manera de fotografías, dejan percibir con claridad la frondosidad del paisaje y el cielo chaqueño fundiendo a los personajes con su entorno. Como los hombres/dioses —adornados y “encapuchados”, que sumidos en el éxtasis de la danza ritual protagonizan buena parte de sus cuadros—, los seres naturales también se mueven al compás: palmeras lánguidas y de gran altura que de manera irregular son arrasadas por el viento, pájaros de diferentes tamaños y colores (testimonio de las distintas especies de aves que habitan la región y que sirvieran a la riqueza plumaria de los adornos), chanchos del monte, avestruces

y víboras ocupan, junto con las escenas mítico-rituales, el centro de la preocupación pictórica de su autor.

Las leyendas que asoman debajo de cada cuadro tampoco son aleatorias, y al tiempo de tener la clara intención de informar al neófito sobre la escena visual que se desarrolla ante sus ojos, en ellas se filtran viejas concepciones nativas que revelan una relación metonímica entre los mitos y los shamanes, concebidos a la vez como protegidos y protectores del conocimiento tradicional. Las leyendas de los cuadros, por ejemplo, evidencian la personificación del mito en la figura del shamán, dando cuenta tanto de la familiaridad como de la distancia del artista con el mito; del alejamiento que presupone la centralidad misma al esgrimirla con mirada casi de etnólogo. “Los mitos alzan sus palos poderosos mostrando a los nativos”, puede leerse bajo uno de sus cuadros que muestra cómo las deidades *Axnábsero* —artífices de las reglas que inauguran el mundo social de los chamacoco— levantan sus machetes al compás de la danza ritual; “el chamán es el dueño de los chanchos del monte” y “los nativos chamanes cantan y rodean a su gran diosa para recibir los poderes” rezan las leyendas al pie de la obra del adiestrado informante, cuyas pinturas son tan propias como lo es el vínculo que lo une a los antropólogos, que no dudan en reconocerle el rol de un verdadero “iniciado” en los intereses etnológicos.

Reconocido por los antropólogos como un “especialista” en mitología shamánica (Escobar, 1999) o considerado “uno de los mejores difusores de la cultura chamacoco tanto por su sabiduría como por su erudición”⁸ —habilidad que le viene dada no sólo por sus sobradas dotes naturales sino por su trayectoria personal—, es a partir de la década de los cincuenta cuando Ogwa comienza su interlocución sistemática con el “blanco” y su relación estrecha con los antropólogos. Merced a los viajes de campo de la etnóloga eslovena Branislava Susnik —quien, en el intento de rescatar y testimoniar las culturas en desaparición termina seduciéndolo desde la ribera con caramelos y víveres—, inicia una particular relación en la que no faltó el lápiz y el papel. Ogwa rememora ese vínculo subrayando el interés de Susnik por tomar una instantánea del ciclo ritual señalando enfáticamente “pinta eso niño, pinta eso que están bailando allí”. Posteriormente, serían el artista plástico paraguayo Ticio Escobar y el antropólogo argentino Edgardo Cordeu quienes —siguiendo los intereses etnológicos— se suman a la tarea de testimoniar la nueva condición de los ishir. Poco a poco, los “dibujos de Ogwa” —especialmente aquellos que ilustran escenas rituales integradas por hombres con el cuerpo ornamentado a la vieja usanza, propiciando a espíritus y dioses— se volvieron parte obligada de las publicaciones antropológicas, especialmente las referidas al arte, el mito y el ritual,⁹ asumidos como testimonio de la mitología y el ritual tradicional.

8 Edgardo Cordeu, comunicación personal (2003).

9 Por ejemplo, varios de los dibujos del libro de Edgardo Cordeu, *Transfiguraciones simbólicas. Ciclo ritual de los indios tomarazo del Chaco Boreal* (1999); muchas de las ilustraciones del libro de Ticio Escobar, *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas*

Sin embargo, ¿cuáles son las condiciones de emergencia de la obra de Ogwa y en qué medida ellas pueden ser asumidas como rememoraciones certeras del pasado etnográfico?

Es sabido que en la antropología el uso de los grafos es y ha sido una técnica corriente en el intento de reconstruir desde esquemas de parentesco hasta usos del espacio, y especialmente cuando la desaparición de determinadas pautas culturales hacía ineludible la grafía. Entre los chamacoco esta técnica se volvió una herramienta considerada necesaria a fin de reconstruir una trama ritual cuya persistencia sólo estaba en la memoria nativa:

Los propios indígenas se dieron cuenta enseguida de las carencias y distorsiones inherentes a una descripción puramente verbal del comportamiento ritual, cuyos vehículos expresivos esenciales no pasan por cierto por el lenguaje. ¿Cómo traducir mediante palabras los diseños cromáticos de la pintura corporal y los detalles del ajuar plumario? O peor aún ¿de qué forma reducir a pura oralidad las normas canónicas de la gestualidad, las posturas y movimientos corporales, los ritmos de los gritos y cantos, la coreografía de ciertas danzas, o la trama de acciones involucrada en ciertos desarrollos étnicos muy complejos? Abrumado de entrada por esas dificultades, Emilio Aquino —el principal informante con que conté desde 1987— sugirió entonces la utilización de dibujos ad hoc de los personajes y escenas rituales (Cordeu, 1999: 16).

Si, desde el interés del antropólogo, las ilustraciones nativas permitían reconstruir la secuencia ritual intentando atenuar las distancias con los sucesos concretos y sus aspectos simbólicos y elaborar un diagrama lógico de las secuencias expositivas, otorgando consistencia al discurso indígena y facilitando de ese modo la comprensión oral, la grafía de los mitos permitiría a su vez desplegar la memoria y el raciocinio asociativo de aquellos que, como Ogwa, supieron darle un nuevo vuelco a los intereses de antropólogos y nativos por la mitología nativa, ahora devenida en un texto que —a caballo entre el registro oral y el registro escrito— llama a la reflexión tanto sobre las articulaciones entre mito e historia como sobre las maneras como ambos persisten en sobrevivir más allá de las condiciones materiales que originariamente le dieran existencia. De ahí que su obra no se ciñe a la “recuperación” de un pasa-

ishir del Gran Chaco paraguayano (1999), y muchos de los diseños del reciente libro de Sequera, *Tomarajho: la resistencia anticipada* (2003) muestran la fluida relación que a lo largo de los años Ogwa ha tenido con buena parte de los antropólogos especialistas de la región. Sumado a ello, en 2001 participó en el *Premio Jacinto Rivero* organizado por la Fundación FARO para las Artes de Asunción, siendo galardonado por un estricto jurado de renombre internacional y transformándose así en el primer indígena premiado en un concurso de arte. Luego de los sucesivos reconocimientos en Asunción le llegaría su éxito en Buenos Aires, donde en noviembre de 2002, y apoyado por sus “contactos antropológicos” en Asunción, llegó por primera vez para exponer en la III Exposición y Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios, realizada en el Museo José Hernández. Posteriormente, con el apoyo de quien suscribe realizaría dos muestras más en el citado museo: en el año 2003, “Ogwa: artista plástico chamacoco”, y en 2006, “El regreso de los *Axnábsero*”.

do cultural “idílico” sino que —rememorando la narrativa mítica y ritual— trae a cuenta el testimonio de un pasado que ahora es, pintura mediante, actualizado en el presente.

Considerado en este sentido, el uso de la técnica de grafos para expresar la trama ritual es también una muestra acabada de los cambios que van desde la cultura oral a la cultura escrita. Y así como las culturas escritas poseen mecanismos inherentes que las diferencian radicalmente de las culturas ágrafas —cuyo basamento oral imposibilita la emergencia de relatos estandarizados de lo social—, la pintura puede y debe ser considerada como un nuevo texto que además de intentar acicatear la memoria étnica y reproducir sin más el esquema lógico del ritual, instaura nuevas versiones del mito y de la historia étnica.

Su consideración como un texto, como un nuevo relato que busca reconstruir la historia mítica —transmitida oralmente y escenificada a través del ritual, pero nunca puesta en juego en la producción material tradicional nativa—, encuadra claramente con una cuestión capital: la emergencia del arte figurativo en el nuevo contexto interétnico, emergencia que en la obra de Ogwa remite al refinamiento estético de la cultura tradicional, hoy renovada y mixturada. De ahí también que tales figuraciones no sólo se ajustan a la “demanda” instaurada por el inicio de relaciones mercantiles que inauguran la emergencia de innovaciones en el terreno de la producción material ishir, sino que son también parte de un proceso de construcción étnica en el cual las situaciones de contacto cultural diligencian nuevas formas de valorar y entender lo propio; son movimiento pendular de reconocimiento identitario en el que las demandas de viajeros y etnógrafos aventurados en la empresa de rescatar la “cultura tradicional” se suman a los deseos y búsquedas del autor. Y en esa búsqueda el artista plástico, Ogwa intenta plasmar como tema su propia historia individual en el marco de la declinación y la supervivencia étnica, testimonio de un pasado que, como el nostálgico Boggiani, ornamenta ya no los cuerpos pero sí las almas de los ishir.

Conclusiones

No hay duda de que la antropología contemporánea se ha preocupado por subsanar una historia disciplinaria en la cual el cambio histórico y la acción indígena han sido sistemáticamente relegadas en pos de un concepto de cultura asumido como inventario de “rasgos”, y cuyo sometimiento a la historia sólo podría traer como resultado la erosión de los patrones culturales. Así, por ejemplo, en la etnología regional, los aportes sobre los chamacoco han tendido a subrayar una visión del cambio social asumido como crisis cultural que no ha dejado lugar al análisis del papel que la agencia histórica y los sujetos tienen en el cambio social. De ahí la insistencia en recopilar la mitología nativa y de ahí el interés etnográfico por inmortalizar, por medio de la técnica de grafos, la dinámica ritual tradicional. Tal espíritu fatalista en su valoración del cambio social, sin embargo, contradice una dinámica cultural

actual en la cual la revitalización de ciertas prácticas rituales por parte de la propia etnia se suma a una apuesta necesaria hacia la reconstrucción crítica del pasado en figuras como la del artista plástico. En ese intento, la obra de Ogwa aparece como un nuevo discurso que, además de promover la emergencia del arte figurativo en el ámbito de la producción plástica chamacoco, produce un nuevo relato sobre la historia, recordándonos que todo análisis del cambio social debiera contemplar el papel de los sujetos históricos en la producción de la narrativa histórica. O, dicho de otro modo, que lo que la historia haya hecho con los indígenas no es independiente de lo que ellos han hecho con la historia.

Bibliografía

- Barth, F. (1968). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. F. C. E., México.
- Boggiani, Guido (1900). *Viaggio di un artista a la America Meridionale. I Caudvei* (s. d.).
- Cordeu, Edgardo Jorge (1999). *Transfiguraciones simbólicas. Ciclo ritual de los indios tomaraxo del Chaco Boreal*. Abya Yala, Quito.
- _____ (1989). “Los chamacoco o ishir del Chaco Boreal. Algunos aspectos de un proceso de desestructuración étnica”. En: *América Indígena*, México, Vol. XLIX, N.º 3, julio-septiembre, pp. 128-153.
- Descola, Philippe (1996). *In The Society of Nature. A Native Ecology in Amazonian*. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology, Cambridge University Press, Londres.
- Escobar, Ticio (1999). *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*. Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, Asunción.
- _____ (1993). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. RP Ediciones, Asunción.
- Isla, Alejandro (2003). *Canibalismo y sacrificio en las dulces tierras del azúcar* (mimeografiado).
- Lévi Strauss, Claude (1967). *Mito y significado*. Alianza Editorial, Buenos Aires.
- Siffredi, Alejandra y Spadafora, Ana María (2003). “El bosque animado. Naturaleza, sociedad y conocimiento entre los nivaclé del Chaco Boreal paraguayo”. En: *VI Jornadas de la Sociedad Argentina de Americanistas, Sección “Etnografía y Etnología”*. Sociedad Argentina de Americanistas, Buenos Aires.