

S E P A R A T A

año XIV / N° 19 / diciembre de 2014



Arte y Antropología
Homenaje a José Antonio Pérez Gollán

José Antonio Pérez Gollán / Cuando las piedras florecen

Diego Villar y Federico Bossert / Máscaras y muertos entre los chané

Rodrigo Montani / Las tallas wichís: imágenes de la alteridad

Adriana B. Armando / Los libros de un pintor: Juan Grela
y la búsqueda de una expresión americana

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
José Emilio Burucúa, Ana Longoni,
Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler.

ISSN 1853-3353

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Aña-häti (Campo Durán, 1998, © Diego Villar).

La edición de este número contó con el apoyo financiero de
la ASOCIACIÓN "JOSÉ PEDRONI" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Separata se imprime en los talleres de Propuesta Gráfica, Larrea 2902, Rosario.
propuesta@steel.com.ar; propuestag@yahoo.com.ar

Para A.
en celebración de “una maravillosa
euforia de amistad amorosa”
(Lawrence Durrell)

Notas de arqueología y arte del antiguo Noroeste Argentino

Este texto ha sido pensado desde la perspectiva de un arqueólogo en cuyo campo de interés profesional y personal el arte es importante. Nuestro enfoque trata, apasionadamente, “[...] de penetrar cosas secretas y ocultas a base de elementos poco apreciados o inadvertidos, de detritos o “desperdicios” de nuestra observación” (Freud 1972: V, 1883; Ginzburg 1989: 141). Thomas Huxley –en un ciclo de conferencias que impartió en 1880 para difundir los descubrimientos de Darwin– lo denominó el “método de Zadig” y apelaba a la historia, la arqueología, la geología, la astronomía física y la paleontología; con posterioridad, la historia del arte tuvo una responsabilidad crucial en su aplicación y desarrollo (Ginzburg 1989: 157). El paradigma indicial, como lo denomina Ginzburg, trata “... la manera en que ciertos mínimos indicios han sido asumidos una y otra vez como elementos reveladores de fenómenos más generales: la visión del mundo de una clase social, o de un escritor, o de una sociedad entera. [...] La existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios– que permiten descifrarla [...] Pero el propio paradigma indicial usado para elaborar formas de control social cada vez más sutil y capilar puede convertirse en un instrumento para disipar las brumas de la ideología, que oscurecen cada vez más una estructura social compleja, [...]” (Ginzburg op.cit.: 162-3).

En la Argentina contemporánea se percibe, por lo general, un alejamiento, un corte, entre el mundo del arte y el de la arqueología. Desde nuestra mirada, juzgamos que son varias y diversas las circunstancias –todas ellas históricas– que han concurrido para generar esta atmósfera de distanciamiento. Para tomar un ejemplo: existe una enorme ignorancia de los conocimientos que generan las investigaciones arqueológicas. Por un lado, los arqueólogos tienen su cuota de responsabilidad en tanto no han sido capaces –como una comunidad académica– de hacer realidad un plan coherente y consistente de divulgación científica. Por otro, se destaca la endeblez de los proyectos colectivos, tanto públicos como privados, para la investi-

gación, conservación y difusión del patrimonio cultural. La organización de los museos en la Argentina, por ejemplo, ha quedado cristalizada en una irreconciliable división implícita del universo: por un lado la Naturaleza, que es el reino de los minerales, fósiles, animales y del hombre "primitivo" quien está más allá del tiempo histórico y de sus leyes; por otro la Civilización o la Cultura, reino del tiempo cronológico, de la relación entre causa y efecto, del desenvolvimiento del progreso espiritual y material. Estos dos "Reinos" están ejemplificados respectivamente por los museos de Historia Natural y de Bellas Artes: la Ciencia y el Espíritu (Errington 1993: 210).

El panorama se enturbia aun más pues los arqueólogos, por lo general, han mirado con desconfianza –y cierto desdén– la producción de una historia del arte que ha abusado del ensayismo, la crítica especulativa y que carece de la tradición que legitime las prácticas de una investigación rigurosa. A la mayoría de los arqueólogos, por otro lado, les falta la preparación adecuada para enfrentar el complejo y, al parecer inabismable, universo del arte prehispánico, pues son muchos los que se han formado dentro de estrictos y rígidos preceptos derivados de las Ciencias Naturales.

En nuestro país ha quedado embebido en la trama más íntima del tejido social el modelo jerárquico que toma a la sociedad europea occidental como la expresión más elevada de la evolución y, en consecuencia, se la tiene como el paradigma de lo civilizado. Desde la segunda mitad del siglo pasado esta explicación sirvió para naturalizar y racionalizar la extinción de los "primitivos" en aras del "Progreso", resultado inevitable –se nos asegura– de la supervivencia del más fuerte en la lucha por la existencia. Ante las sociedades indígenas se ha manejado una mezcla de positivismo con darwinismo social para enfatizar los supuestos componentes negativos de la población nativa que explican el atraso de la modernidad en la América mestiza. No son pocas las ocasiones en que la arqueología ha mostrado una cultura (material) de unas poblaciones indígenas pretéritas que, por su mismo carácter de lejanía prehistórica, también aparecen como testimonio de la desaparición de los "atrasados" por el implacable desarrollo de la Historia Universal.

Arte y evolucionismo en Europa

En Europa, hacia la segunda mitad del siglo XIX, las argumentaciones más amplias basadas en el transformismo darwinista, concebían el proceso evolutivo como un esquema unilineal de progreso. Ciertos sectores de esta corriente de pensamiento, investigaban la formación y desarrollo de las facultades humanas fundamentales, a la vez que se preguntaban si

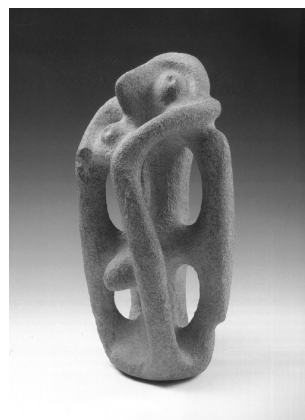


Mortero ceremonial en piedra c.300, Museo de La Plata

los “salvajes” o “primitivos” podían ser considerados como poseedores de virtudes espirituales tales como la religión, el arte o la actividad del intelecto. Aun quienes defendían la capacidad artística de los “primitivos”, le adjetivaban con términos tales como *infantil*, *ingenuo* o *bizarro*. El punto álgido de la discusión se situaba en la representación de la figura humana, que era tenida como el desarrollo evolutivo más elevado y complejo de las capacidades artísticas del hombre (Williams 1993: 130).

En la misma época, otro grupo de historiadores del arte europeos trataron de hallar una explicación, en el marco general de los procesos sociales, para la relación que se vislumbra entre el arte y la tecnología en los bienes materiales de las sociedades americanas “primitivas”. En 1878, de manera paralela a la Exposición de París, se montó en el *Palais de L'industrie* una exhibición de piezas peruanas de la expedición de Charles Wiener, además de objetos arqueológicos de México, Colombia y Ecuador recolectados por Alphonse Pinart y Édouard André (Williams 1993: 133). En esa ocasión, Emile Soldi escribe en defensa de las artes prehispánicas de América desde un punto de vista “materialista”, al sostener que en virtud de ser anteriores –más antiguas, se entiende– y teniendo en consideración las limitaciones tecnológicas, no eran para nada inferiores a las artes plenamente desarrolladas de Europa (Soldi 1881: III, 335, 348-71). Esta vertiente “técnica” o “materialista” de la historia del arte asentada en la teoría evolucionista, argumentaba que la perfección de una obra de arte no dependía ni del desarrollo intelectual del artista, ni de los principios estéticos de un pueblo o cultura, sino, por el contrario, de los materiales que disponía o de la destreza técnica alcanzada. En opinión de E. Soldi, si la estatuaria lítica prehispánica revelaba ciertas carencias, se debía a la falta de herramientas adecuadas y a las limitaciones técnicas para controlar el material, y no a una ausencia del sentido de la belleza o incapacidad para representar la figura humana. El patrón para juzgar no era, como lo expresaba Soldi con un cierto aire provocador, tan sólo “lo bello y lo sublime” del clasicismo (Soldi 1881: XV, 354).

Thomas Joyce, por su parte, también sostenía que el arte americano prehispánico debía ser valorado dentro del contexto de su desarrollo (la “Edad de Piedra”) y, en consecuencia, el retraso técnico era el límite que encontraba el artista para su expresión (Joyce 1927: 7). Este tipo de argumentación fundada en el evolucionismo, daba por sentado que el arte progresaba en una dirección ascendente y que cualquier situación artística podía ser ubicada dentro de un esquema unilineal de desarrollo de validez universal. Las obras de arte prehispánicas jugaron un papel central en la



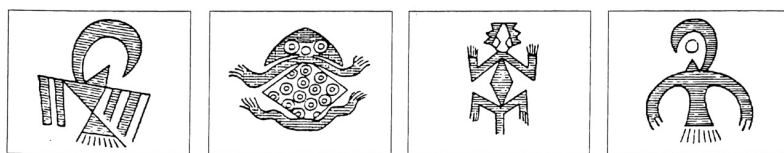
Escultura en piedra denominada Suplicante, de aproximadamente el 300 d.C. Procedente de Balcosna, Catamarca (tomada del Museo Chileno de Arte Precolombino 1994)

constitución de una historia del arte evolucionista que ponía el acento en los materiales, herramientas y técnicas (Williams op.cit.: 131).

Coleccionismo y arte precolombino

Hacia la tercera década del siglo XX, el hasta ese momento próspero y activo comercio de bienes vinculados con la Historia Natural, mostraba los síntomas de un acelerado agotamiento, toda vez que comenzaba a constituirse un mercado internacional de “arte primitivo”, gracias al interés de la plástica europea de vanguardia, y en particular al denominado “primitivismo” (Boone op.cit.:332; cf. Pérez Gollán 1995). Se logró que el pasado americano cotizara en el mercado, ya que las piezas arqueológicas se transformaron en una mercancía de lujo cuyo valor se medía por el interés estético de los compradores y, en consecuencia, comenzaba a desarrollarse un coleccionismo distinto. La cuestión va más allá todavía, pues se había inventado y descubierto un nuevo arte: el precolombino (Kubler 1993: 37-8). Pero no resultaba fácil, desde la perspectiva taxonómica occidental, el manejo del arte americano dentro de la secuencia universal de desarrollo: por lo general se lo ubicaba en los comienzos, junto con el Paleolítico, si bien cronológicamente se extiende paralelo al arte occidental por lo menos hasta el Renacimiento. La distancia temporal, se puede observar, es mucho menor que la distancia con el “otro”, que es en última instancia la que determina el lugar en la secuencia de progreso. Pero resulta que una apreciación distinta juzga al arte precolombino como la fuente del modernismo y, entonces, es nuestro contemporáneo (Boone op.cit.: 339-40).

En 1920 el Burlington Fine Arts Club de Londres exhibió, por su belleza, piezas arqueológicas de América (Williams 1993: 135). Ocho años más tarde, se realizó la exhibición *Les Arts Anciens de L'Amérique* en el Pavillon du Marsan del Louvre, organizada por Alfred Métraux y Georges-Henri Rivière, y con un catálogo prologado por Raoul d'Harcourt (Métraux y Rivière 1928). Fueron estas las primeras muestras importantes que pusieron el acento en los aspectos artísticos de las piezas exhibidas, y –como dice el texto del catálogo de París– allí era posible admirar el estadio de civilización alcanzado por los pueblos de América, sin influencia externa, por la sola evolución de sus facultades creadoras (Métraux y Rivière op.cit.:IX).



Historia del arte y pasado indígena en la Argentina

Dentro de una orientación que se recuesta sobre la crítica artística o la historia del arte en la Argentina, hay una serie de antecedentes con respecto al tema del arte indígena. Algunos se remontan a principios de este siglo: Leopoldo Lugones, por ejemplo, publica en 1903 un artículo en *La Nación* sobre las pinturas rupestres del Cerro Colorado, en el norte de la provincia de Córdoba. Poco tiempo después, en 1907, Félix Outes publica a color en los *Anales del Museo de La Plata* los ejemplares destacados de la alfarería del NO. Argentino. En este campo son interesantes los aportes de Ricardo Rojas, quien hacia 1910 juzga que "... es necesaria y urgente la asimilación del extranjero, es imperioso reforzar nuestra identidad avasallada, hay que abandonar el modelo de una sociedad basada exclusivamente en el dinero y promover el advenimiento de una 'civilización idealista'" (Perosio 1980: I). Su libro *Eurindia* (Rojas 1980) es la primera estética argentina, en donde explica el desarrollo de la historia cultural argentina por el movimiento pendular de indianismo y exotismo; la oposición será superada por un ciclo de argentinidad integral: la escuela euríndica (Perosio op.cit.: II). En realidad Rojas bucea en el pasado artístico indígena porque busca allí el fundamento nacionalista a su proyecto de Nación.

Las historias del arte de José León Pagano (1937) y de Romualdo Brughetti (1963, 1964) son, sin duda, avances importantes por cuanto tratan de incorporar el aporte indígena al patrimonio cultural de los argentinos. En años recientes la Academia Nacional de Bellas Artes ha editado una obra de conjunto, *Historia general del arte en la Argentina*, cuyo primer tomo está dedicado al "Arte precolombino en la Argentina" (Cáceres Freyre 1982); desgraciadamente el texto incurre en graves anacronismos y errores (cf. González 1984).

Arqueología y arte en la Argentina

Desde el campo de las investigaciones arqueológicas y en la línea editorial de *Ars Americana*, que ponía el acento en el análisis artístico de los bienes que conformaban el patrimonio de las sociedades indígenas americanas, se publica en 1931 el volumen *L' Ancienne Civilisation des Barréales* de Salvador Debenedetti, segundo director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. El texto, dedicado por entero a los hallazgos arqueológicos realizados en el valle de Hualfín, Catamarca, estaba basado en los materiales de la colección arqueológica privada de Benjamín Muniz Barreto, quien durante varios años financió expediciones arqueológicas al NO. Argentino. El volumen, con



Máscara de piedra del NO. Argentino, probablemente funeraria, de aproximadamente el 300 d.C (tomada del Museo Chileno de Arte Precolombino 1994)

magníficas ilustraciones fotográficas, fue el segundo tomo de la colección y lo imprimió G. van Oest en París.

Es indudable que el libro de Debenedetti se inscribe en el contexto de la exposición *Les Arts Anciens de L'Amérique* en donde están Alfred Métraux, ligado por largo tiempo con la antropología y la vida cultural argentinas, y Raoul d'Harcourt, también autor en la colección *Ars Americana*. La investigación de arte prehispánico en la Argentina se frustró casi antes de nacer, pues Debenedetti murió a los 46 años cuando navegaba por la bahía de Río de Janeiro a bordo del "Cap Arcona", un año antes que apareciera *L'Ancienne Civilisation des Barréales* que fue su obra póstuma.

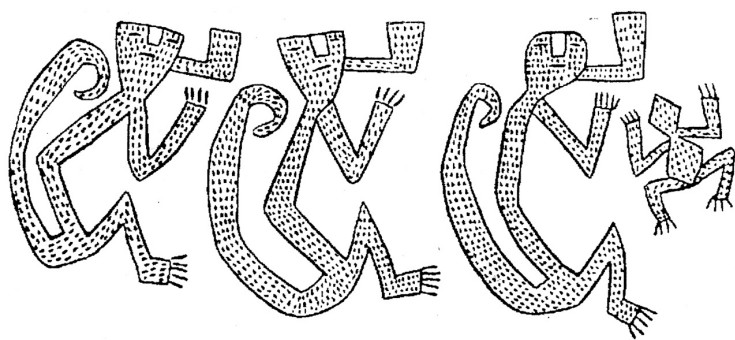
Con posterioridad encontramos a Francisco de Aparicio, quien ingresó a la arqueología desde la crítica y la historia del arte, pero que no llegó a materializar una obra que influyera en la investigación del arte prehispánico de la Argentina (Aparicio 1933). Antonio Serrano también se interesa por el arte indígena y se apoya en él para dilucidar problemas de ubicación temporal, de crucial importancia en ese momento cuando se carecía de métodos para obtener cronologías absolutas (Serrano 1943, 1953 y 1961). Serrano dejó como legado un importante repertorio iconográfico (Bovisio com. per.).

Le cabe a Alberto Rex González, en uno de sus aportes fundamentales para la arqueología andina en la Argentina, haber escrito dos obras descollantes: *Arte, estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y anatópicas del NO. Argentino* (1974) y *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural* (1977). En realidad se trata de textos fundacionales porque González, luego de elaborar, mediante intensas investigaciones de campaña a lo largo de las décadas del cincuenta y sesenta, los contextos, modos de subsistencia y la cronología del NO. Argentino, se vuelca a resolver un dilema que se presentaba, en ese momento, como crucial: "La disyuntiva era, pues, si por las dificultades inherentes debíamos dejar definitivamente de lado todo intento de interpretación del simbolismo de esa iconografía [de las piezas de alfarería y de los recipientes de piedra] o si, por lo contrario, podíamos en algún momento empezar a establecer cierta sistematización de signos que permitiera en el futuro elaborar una verdadera semiología arqueológica de esos materiales" (González 1974: 9). El problema había sido planteado con claridad, pues significaba que la arqueología al tratar de reconstruir modos de vida no podía desentenderse de lo artístico. Siguiendo la orientación impuesta por González, nosotros publicamos un artículo que interpretaba, en base a fuentes históricas y arqueológicas, la iconografía de las placas de bronce del Período de Integración como representaciones de la suprema deidad solar

andina, el *Punchao* (Pérez Gollán, 1986). González volvió sobre el tema en un extenso y erudito volumen sobre las placas metálicas de los Andes meridionales –de tanta importancia como sus textos de la década del setenta antes mencionados–, donde hace un análisis minucioso del simbolismo y plantea agudas hipótesis interpretativas (González 1992). En la misma época, en colaboración con M. Baldini, publicó un corto artículo sobre el significado de una vasija de la cultura de La Aguada (González y Baldini 1991).

Arte, arqueología y coleccionismo

En nuestra sociedad contemporánea, como ya dijimos, las piezas arqueológicas se ofrecen en el mercado y su valor se regula por la demanda de los coleccionistas. Se las ha arrancado con violencia del contexto histórico y social que les da sentido y por el cual tienen significado; se han vuelto lo que jamás fueron: exóticas piezas únicas. Para poner una de ellas en el mercado, el saqueador ha destruido cientos de datos históricos del contexto original y arrasado con un testimonio milenario. En las sociedades indígenas prehispánicas nunca existió una categoría de objetos pensados como obras de arte; la mayoría de las piezas que los occidentales contemporáneos vemos como bellas fueron hechas para cumplir con una o varias funciones: algunas eran para fines prácticos y cotidianos, mientras que otras se usaban en la esfera de lo simbólico. Lo que nosotros interpretamos como motivos decorativos eran, en realidad, mensajes de identidad personal, social y cultural, o bien signos de unidad étnica (Morris 1991: 521). El mensaje visual de los objetos prehispánicos admite múltiples lecturas: atuendos específicos identifican la posición social o el origen regional de quienes los llevan, ciertos materiales se asocian con el poder, determinados motivos hablan de la legitimidad que otorgan los antepasados o, en otros casos, los colores están cargados de significado ideológico; ninguno es excluyente y las combinaciones con múltiples. El coleccionismo, por el contrario, nos impone una única lectura. El interés formal, estético, del propietario reemplaza el contexto real de producción y uso de la pieza como bien material y social.



Escena de monos fumando pipa, ejecutada sobre un jarro de la cultura de La Ciénaga, 300 d.C (tomado de González 1977)

Este último contexto –como decíamos antes– ha sido destruido, en primera instancia, por la acción del saqueo, y luego porque el coleccionista le ha inventado uno extraño y limitado (Hinsley 1993: 105; Boone op.cit.: 333). Ha quedado reducido a un bellissimo objeto artístico sustentado por las relaciones históricas de la estética europea. Sólo cuando nos podamos detener a dialogar con el pasado y escuchar sus voces, caeremos en la cuenta de que hasta las piedras florecen.

Notas:

* (Córdoba, 1937 – Buenos Aires, 2014). Artículo publicado inicialmente en la revista *Artinf*, año 19, N° 91, Buenos Aires, Invierno de 1995, pp. 10-15. Para guardar fidelidad al texto original se ha mantenido el formato de las citas y referencias bibliográficas; también las imágenes que originalmente ilustraron el mismo y los epígrafes redactados por el autor. Nuestro agradecimiento a Alicia Bianciotti, Santiago Pérez y Camilo Pérez Aguad que dieron su conformidad para publicar este material.

Bibliografía:

- APARICIO, Francisco de. 1933. "El arte de los aborígenes del territorio argentino". *La Prensa*: edición dominical del 5 de febrero. Buenos Aires.
- BOONE, Elizabeth Hill. 1993. "Collecting the Pre-Columbian Past: Historical Trends and the Process of Reception and Use". Elizabeth Hill Boone (Ed.): *Collecting the Columbian Past. A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October 1990*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.
- BRUGHETTI, Romualdo. 1963. *El arte precolombino*. Editorial Columba; colección Esquemas. Buenos Aires.
- _____. 1964. *Historia del arte en la Argentina*. Editorial Pomarca. México D.F.
- CACERES FREYRE, Julián. 1982. "Arte precolombino en la Argentina". *Historia general del arte en la Argentina*; tomo I. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- ERRINGTON, Shelly. 1993. "Progressivist Stories and the Pre-Columbian Past: Notes on Mexico and the United States". Elizabeth Hill Boone (Ed.): *Collecting the Columbian Past. A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October 1990*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.
- FREUD, Sigmund. 1972 [1913-4]. "El Moisés de Miguel Ángel". *Obras completas*; V, 1909-1913. Biblioteca Nueva. Madrid.
- GINZBURG, Carlo. 1989. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- GONZÁLEZ, Alberto Rex. 1977. *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural*. Filmediciones Valero. Buenos Aires.
- _____. 1984. "Arte y arqueología". *Etnia*; 31. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Etnográfico Municipal "Dámaso Arce". Olavarría.
- _____. 1989. "El arte rupestre". Raúl Bulgheroni (coord.): *Summa Andina*; apéndices. Bidas. Buenos Aires.
- _____. 1992. *Las placas metálicas de los Andes del sur. Contribución al estudio de las reliquias precolombinas*. Verlag Phillip von Zabern. Mainz am Rhein.
- _____. y BALDINI, Marta. 1991. "Función y significado de un cerámico de la cultura de

La Aguada". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*; 5. Santiago.

HINSLEY, Curtis. 1993. "In Search of the New World Classical". Elizabeth Hill Boone (Ed.): *Collecting the Columbian Past. A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October 1990*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

JOYCE, Thomas. 1927. *Maya and Mexican Art*. The Studio. London.

KUBLER, George. 1993. "Aesthetics since Amerindian Art before Columbus". Elizabeth Hill Boone (Ed.): *Collecting the Columbian Past. A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October 1990*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

METRAUX, Alfred et RIVIERE, Georges-Henri. 1928. *Les Arts Anciens de L'Amérique. Exposition organisée au Musée des Arts Décoratifs. Palais du Louvre-Pavillon de Marsan; Mai-Juin 1928*. Les Editions G. Van Oest. Paris.

MORRIS, Craig. 1991. "Sings of Division, Symbols of Unity: Art in the Inka Empire". Levenson, Jay A. (Ed.): *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. National Gallery of Art and Yale University Press. Washington D. C.

OUTES, Felix F. 1907. "Alfarerías del noroeste argentino". *Anales del Museo de La Plata*; tomo I, segunda serie. La Plata, pp.5-52.

PAGANO, José Luis. 1937. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires.

PÉREZ GOLLÁN, José Antonio. 1986. "Iconografía religiosa andina en el Noroeste Argentino". *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*; XV, 4. Lima.

_____ 1994. *Los sueños del jaguar. Imágenes de la puna y la selva argentina*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

_____ 1995. "Mr. Ward en la Argentina. Los museos y el proyecto de nación a fines del siglo XIX". *Ciencia Hoy*; volumen 5, número 28. Buenos Aires, pp.52-58.

PEROSIO, Graciela. 1980. "Prólogo". ROJAS, Ricardo. 1980 [1924]. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

ROJAS, Ricardo. 1980 [1924]. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

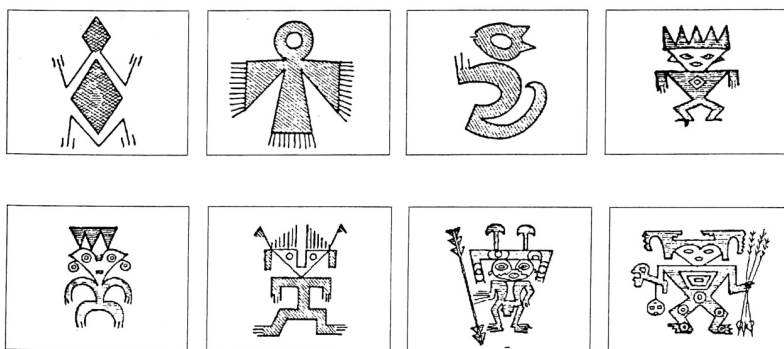
SERRANO, Antonio. 1943. "Arte decorativo de los diaguitas". *Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore*; número 1. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

_____ 1953. "Consideraciones sobre el arte y la cronología de la región diaguita". *Publicaciones del Instituto de Antropología*; número 1. Universidad Nacional del Litoral. Rosario.

_____ 1961. "Introducción al arte indígena del NO. Argentino". Cuaderno de la Facultad de Ciencias Naturales; número 1. Universidad Nacional de Tucumán. Salta

SOLDI, Emile. 1881. *Les arts méconnus: Les nouveaux musée du Trocadéro*. E. Leroux. Paris.

WILLIAMS, Elizabeth. 1993. "Collecting and Exhibiting Pre-Columbian in France and England. 1870-1930". Elizabeth Hill Boone (Ed.): *Collecting the Columbian Past. A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October 1990*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.



Introducción

Los chané pertenecían originariamente a la rama mojo-baure de la familia lingüística arawak, y luego de una lenta migración se establecieron en las laderas orientales de los Andes bolivianos, donde a partir de finales del siglo XV fueron conquistados y sometidos por bandas de migrantes tupí-guaraní que llegaban desde las lejanas costas atlánticas; según algunos en busca de la legendaria “Tierra sin mal”, y según otros persiguiendo el rastro fabuloso del oro incaico¹. Sea como fuere, de la unión y el mestizaje entre ambas sociedades nació en el Oeste del Gran Chaco el grupo que la literatura conocería como “chiriguano”². Si bien los chané contemporáneos hablan el guaraní y comparten en gran medida la cultura de sus conquistadores, han mantenido en determinadas zonas, como en la cuenca del río Itiyuro, la conciencia de su singularidad y su diferencia³.

La fiesta del *arete* sigue siendo el rito más importante en la vida religiosa chané. Se trata de un evento anual de gran complejidad, auténtico ciclo festivo que en sus fases de inicio, desarrollo y cierre involucra un buen número de prohibiciones simbólicas y prescripciones rituales, referencias al simbolismo y al horizonte cosmológico, convites de bebidas, danzas, luchas rituales, la renovación de la cosmogonía, la escenificación de las relaciones interétnicas, una reflexión colectiva sobre el problema de la temporalidad y finalmente la destrucción ritual de todos los elementos de la fiesta⁴.

El elemento que interesa examinar de manera particular, no obstante, es uno de los tantos tipos de máscara que aparecen en las jornadas finales de la celebración. Se trata de las *aña-häti*, que según revelan la etimología de su nombre, los testimonios nativos y las observaciones de la literatura etnográfica, están estrechamente ligadas con el alma de los muertos –llamadas, justamente, *aña*. Sin embargo, no es menos cierto que esta relación tan íntima origina interpretaciones abusivas: así, sin mayores precauciones exegéticas, se señala con ligereza que los chané creen literalmente que estas *aña-häti* “son” los espíritus de los muertos. Nuestra intención aquí consiste, justamente, en examinar con cierto cuidado esa sola idea; no para negar su realidad, sino más bien para problematizarla al restituirla a su contexto de sentido correspondiente, advirtiendo matices que revelen en qué medida es lícito –si es que lo es– traducir la vaga, nebulosa y presentida identificación entre enmascarados y muertos a equivalentes de nuestras ideas de “posesión”, “encarnación” o “consustan-



Aña-häti (1) (Colección Nicolás García Uriburu,
© Diego Villar)

ciación". Parece imperioso, en este sentido, realizar una revisión crítica de la presunta "credulidad" de los chané, haciendo el mayor de los esfuerzos por evitar algunas de las trampas que nuestras categorías y nuestro propio lenguaje nos imponen en la labor de traducción⁵.

El primer paso consiste en describir muy brevemente las máscaras que aquí interesa examinar. Usadas por los hombres jóvenes y adultos en la fiesta del *arete*, se denominan como hemos dicho *aña-häti*, y una traducción literal de la etimología –tarea que pocos chané se interesarían por realizar– sería "alma del muerto con cuernos". Estas máscaras, como indica su nombre compuesto, se encuentran desdobladas en dos partes. La parte inferior es plana, tiene forma circular y representa un rostro humano trazado de manera esquemática y abstracta; siempre está pintada de blanco, sus rasgos son simples y estandarizados, y está adornada a lo largo de su circunferencia con plumas de gallina, casi siempre de color oscuro. La parte superior, denominada *häti* (lit. "cuerno" o "cornamenta") es una estructura plana, de forma rectangular, que alcanza unos veinte o treinta centímetros de altura. Mientras que los rasgos del rostro son siempre los mismos, en la superficie del *häti* se pintan o se tallan en relieve diseños o dibujos que en su mayoría son elegidos libremente por artesano: motivos geométricos, fitomórficos, zoológicos y en menor medida imágenes humanas, que en muchos casos incorporan motivos tomados del ámbito criollo.

El nombre genérico para las máscaras rituales –tanto chané como chiriguano– es *aña-aña*. Los nombres específicos, por su parte, describen siempre alguna particularidad de cada tipo de máscara: en *aña-ndechi*, *ndechi* significa "viejo"; en *aña-tairusu* el segundo término significa "joven", y como se ha dicho *häti* significa algo así como "cornamenta". Todos los informes, pues, reportan que las diversas variedades de máscaras se identifican mediante calificativos que suceden al término *aña*. Así, Alfred Métraux describió los *aña-guazu* de los chiriguano, Rocca y Newbery los *aña-uru-rave* de los chané, y Magrassi los *aña-sindaro* y *aña-angora* de los chiriguano y chané⁶. Resulta evidente, entonces, que la raíz de todos los nombres, el término que a todas luces debiera denotar la noción genérica de "máscara", es *aña*. Ahora bien, si se pregunta a los chané acerca del significado de esta palabra, la respuesta es siempre la misma: *aña* es el alma de los muertos.

Los dilemas de la teoría canónica

Desde un primer momento las máscaras rituales despertaron el interés de los americanistas que se dedicaron al estudio de las sociedades

indígenas del Gran Chaco. Erland Nordenskiöld atribuyó un origen arawak a la costumbre del enmascaramiento chané, y unas pocas décadas más tarde su discípulo Alfred Métraux apoyó esa misma idea. En su indispensable *Études sur la civilization des indiens chiriguano*, éste último anota:

“Es probable que los chiriguano hayan tomado estas ceremonias, y sobre todo las máscaras, de los chané. Son, precisamente, los hermanos de raza de los chané, los arawak de Río Negro, quienes celebran las fiestas en todo su brillo. Los chané del Parapetí dan todavía a sus antiguos ritos más importancia que los chiriguano, y sus máscaras coronadas de plumas son, aparentemente, más suntuosas que las de sus antiguos enemigos guaraní [...] Ya que las mejores máscaras son aquellas hechas por los chané, es probable que estos interludios de clown sean una supervivencia de danzas realizadas por enmascarados que representaban a espíritus naturales o fantasmas, tales como las representadas por muchas tribus Arawak. Los personajes enmascarados chiriguano y chané recolectaban comida y partían entre las lágrimas de los ancianos [...] Se supone que los enmascarados representan los espíritus de los muertos, como su nombre lo indica (*aña*: espíritu; *wasu*: grande). Como en las fiestas de Guyanas y América Central, muchos vienen para asegurar a sus descendientes y parientes la fertilidad de los campos y la abundancia en la recolección futura”⁷.



Aña-häti (2) (Colección Nicolás García Uriburu, © Diego Villar)

En síntesis, el suizo sostiene, siguiendo a Nordenskiöld, que el origen de la máscara ritual se remonta a una influencia cultural chané (arawak), adoptada históricamente por sus conquistadores chiriguano (tupí-guaraní), y en cuanto a su función, que la máscara “representa” a los espíritus de los muertos⁸.

Con el correr de los años, sin embargo, lo que en Métraux era “representación” pasó a ser una auténtica metamorfosis. Una pléyade de folkloristas, etnólogos y especialistas en los grupos chaqueños y guaraní-hablantes de Bolivia, Paraguay y Argentina sentenció que mediante la máscara los muertos “bailan”, “participan” de la comida y “vigilan” que la repartición de bebidas sea equitativa: en definitiva, que “están realmente presentes” en la fiesta –la cuestión, claro, es qué significa el adverbio “realmente”. Enrique Palavecino escribe que el *aña* es “el espíritu encarnado en los antepasados danzantes” entre los chané del Itiyuro, tesis que corroboran veinte años después los folcloristas Manuel Rocca y Sara Newbery en la comunidad cercana de Tuyunti⁹. Estudios sobre los chiriguano de Bolivia afirman sin ambages que durante la fiesta los muertos “están realmente presentes”¹⁰. De la misma manera José Perasso, en su estudio sobre el ritual de los tymaka-chiriguano del Chaco Central, afirma que “durante el *arete guazu*, las almas de los muertos se reencarnan en los enmascarados”¹¹.

Es evidente que lo que aparecía esbozado o sugerido en Métraux ha sido llevado hasta el extremo. Lo que se postula, en definitiva, no es que el enmascarado “represente”, “simbolice” o sea una mera “alegoría” de los muertos, sino que se transforma, se convierte o en los casos más exaltados se consustancializa con ellos. Pero, lamentablemente, en la enorme mayoría de los casos no se trata más que de palabras. En el campo de la teoría del enmascaramiento se ha escrito mucho para decir muy poco; quien lo recorre, en efecto, tiene la impresión de transitar una galería que repite hasta el cansancio los mismos aposentos¹². La mayoría de los autores adhieren en mayor o menor medida a lo que podríamos denominar teoría “animista” o “fenomenológica” de la máscara, que en su busca incesante de arquetipos limita sus explicaciones a etiquetas dudosas como “posesión” o “reencarnación”, y a lo sumo esgrime un dogma tan etéreo como de difícil comprobación: el enmascarado no “representa” sino que “es” un ser sagrado que eventualmente se “manifiesta”, “personifica”, “materializa” o “encarna” en el ritual. Los verbos no admiten matices. El uso de la máscara produciría, pues, un cambio de realidad, un cambio ontológico. Así, la literatura etnológica se ha desembarazado del problema disolviéndolo y fatigando hasta el cansancio una única doctrina interpretativa¹³.

El primer inconveniente que presenta este tipo de interpretaciones es su apabullante ingenuidad. Acaso embelesados por la etimología de la palabra *aña*, o por los mitos que narran las circunstancias por medio de las cuales algún personaje queda condenado a una prisión arbórea en los tiempos primordiales, los defensores de la teoría canónica suponen que durante el año los espíritus de los muertos quedan “encerrados” en el *samou* (el árbol con cuya madera se elabora la máscara) y que “salen” del mismo para la fiesta, cuando “son”, “encarnan”, “materializan” o “personifican” a los espíritus de los difuntos. Esta perspectiva plantea una dicotomía absoluta entre la “verdad” y la “falsedad” de la performance del enmascaramiento; como corolario, al ensayar una interpretación del sentido de las máscaras, se ve forzada a conjeturar qué es lo que pasa “dentro” de la cabeza de los enmascarados.

Un primer problema es pues de dónde procede esta imputación de “falsedad” o “actuación” por parte de los analistas. Lo que sucede es que, cuando se supone que los muertos intervienen en el rito, los chané no actúan con la solemnidad que los observadores esperan de semejante acontecimiento. Desde hace casi cien años se repite hasta el hartazgo la letanía del ocaso de la máscara y la decadencia inevitable de las danzas rituales: los enmascarados se acusan mutuamente de fingir, hacen bromas,



Aña-häti (3) (Colección Nicolás García Uriburu, © Diego Villar)



Añá-häti (4) (Colección Nicolás García Uriburu, © Diego Villar)



Añá-häti (© Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, V.C. 10992)

se emborrachan, se divierten, constantemente ríen a carcajadas. Desde el punto de vista de la teoría canónica esta falta de decoro traduciría no sólo un relajamiento de la norma sino la pérdida del sentido, la desintegración decadente del rito religioso en mero entretenimiento lúdico; así, el tono burlón de la práctica provoca un malestar explicativo tan desconcertante como irresoluble. Pero más allá del diagnóstico fatalista, año tras año los chané siguen tallando sus máscaras.

El nudo del segundo problema, por otra parte, parece radicar en una ignorancia absoluta de los contextos de sentido. Una máscara ritual, para ser eficaz, forma parte de un sistema simbólico más amplio, que es el rito considerado como una totalidad; luego de una determinada estructura cosmológica; luego de una lengua, una cultura, una identidad étnica, etc. Ignorar las relaciones que la máscara mantiene con estos universos de sentido es renunciar desde el vamos a cualquier grado de comprensión. Un reciente estudio de las máscaras chiriguano y chané, realizado desde el punto de vista de la teoría del arte, supone por ejemplo que tras la fiesta del *arete* –en cuyo ocaso las máscaras son destruidas– los muertos “siguen viviendo” en los árboles cuya madera se utiliza para confeccionarlas¹⁴. Pero es obvio que los chané que caminan por un sendero, en una tarde de invierno, no “creen” que en cada *samou* estén “encerrados” sus ancestros. Si se afirma que los muertos “siguen viviendo” en los árboles, esto induce a suponer que cuando talan un árbol para desmontar la tierra de cultivo, o buscan madera para elaborar sus artesanías (realizadas con la madera de ese mismo árbol), “creen” que están cortando en dos a su abuelo. Del mismo modo, no queda claro si este tipo de enfoques sostiene seriamente que un chané ignora que el enmascarado que baila en frente suyo es un vecino de su comunidad, que vive a metros de su casa y con quien se topa todos los días. No hace falta recordar las críticas demoledoras de la antropología social británica a la aparente “credulidad primitiva” en las teorías de Lévy-Brühl o Frazer: si se ignora el carácter simbólico de este tipo de enunciados, y no se los considera en sus adecuados contextos semánticos, fácilmente se vuelven juicios cándidos, ilusos, que desafían cualquier tipo de rigor hermenéutico¹⁵. La asociación entre las *añá-häti* y la madera del *samou* –si es que puede formularse en términos tan simples– tiene lugar sólo en situaciones y contextos específicos. Se trata, en suma, de la atribución de una ingenuidad exegética colosal a los chané por parte de una antropología que dedica mucha más atención a su presunta credulidad que a su capacidad para el escepticismo¹⁶.

El tercer problema no es menos importante. Lo paradójico, lo

imperdonable de la teoría canónica es que deja sin aclarar la misma especificidad del fenómeno. Decir que la máscara constituye una “hierofanía”, una “deidad encarnada”, una “presencia”, una “manifestación de lo sagrado” o una “actualización del tiempo mítico” equivale a decir que la máscara hace exactamente lo mismo que hace cualquier otro mecanismo del culto. No se alcanza a comprender lo esencial: cuál sería la especificidad o la diferencia entre la máscara y cualquier otro tipo de mecanismo ritual. En otras palabras, ¿cuál es el proceso concreto de simbolización que liga a la máscara con su significado? ¿Por qué los muertos son simbolizados por una máscara, algo que encubre, distorsiona o reemplaza el rostro humano?

En estas condiciones, una explicación alternativa del enmascaramiento ritual chané debe hacer frente a tres interrogantes que la concepción canónica deja de lado. Primero, si en efecto existen evidencias para afirmar una relación verdadera entre las máscaras y las *aña*. Segundo, por qué, entre todos los símbolos posibles, los muertos aparecen simbolizados por una máscara. Tercero, de qué manera –y si es posible, por qué razón– la máscara ritual desempeña ese papel de mediador, puente o contacto entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En otras palabras, es indispensable plantear, más allá de la etimología del nombre de las máscaras, en qué sentido preciso puede decirse –si es que, reiteramos, puede decirse– que los chané “creen” que los muertos están presentes en ellas.

Almas y muertos

Es inevitable comenzar diciendo algo sobre el término *aña*, glosado tradicionalmente como “alma de los muertos”. La cuestión no resulta sencilla, puesto que factores inexorables como la evangelización misionera y la educación pública han contribuido a formar entre los chané una mezcla de creencias y nociones bastante heterogénea y no pocas veces contradictoria. Dado que la discusión de estos dilemas no se cuenta entre los propósitos de estas páginas, es preciso presentar la cuestión en sus rasgos más generales, limitándonos a las representaciones que se encuentran más extendidas, dejando de lado las discrepancias y disidencias salvo cuando resulten significativas para la argumentación¹⁷.

Para empezar, cualquier chané dirá –sobre esto no existen dudas– que el alma de los muertos se denomina *aña*. Tampoco existen grandes discrepancias en cuanto a sus principales rasgos, a sus actividades características, o bien a las relaciones ambivalentes que guardan con los vivos. Conviene entonces que, antes de hablar sobre el alma de los muertos, digamos algo sobre el “alma” de los vivos. En consonancia con las viejas



Aña-häti chiriguano, Parapetí, Bolivia (© Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, V C 12585)

definiciones que han dejado los cronistas religiosos y los viajeros y etnógrafos de principios de siglo, existe en cada hombre un alma llamada *i a*, que sería el equivalente del “alma” o más bien la “imagen” de la persona. En las comunidades más evangelizadas, muchos informantes hablan de una segunda alma o más bien de un principio vital, llamado *tekove*, que en cada uno de sus rasgos –ubicación corporal, color, consistencia, dinámica de crecimiento– parece ser el opuesto simétrico del *i a*; la oposición llega, en algunos casos, al punto de asociar el primero con el “bien” y el segundo con el “mal”. Si bien en otros grupos de origen tupí-guaraní, o como en este caso “guaranizados”, también se ha documentado la existencia de dos almas opuestas entre sí¹⁸, aquí nos interesa sólo el *i a*, por tratarse de una noción estrechamente ligada con la de *aña*.

Sin embargo, en lugar de indagar las características del *i a* en abstracto, conviene abordar la cuestión preguntando de qué forma el chané experimenta la presencia y la acción de esa entidad. Es decir que, en lugar de considerar la noción como un objeto de pensamiento independiente, a la manera de un concepto occidental, parece más conveniente describirla como una imagen construida a partir de percepciones y experiencias particulares. Según sabemos, existen tres campos principales de experiencia en los cuales un chané percibe al *i a*. El primero es el sueño, ya que esta “alma” o “imagen” es la que “sale fuera del cuerpo” para merodear durante la noche. Asimismo, cuando se recuerda a otra persona, es porque se ha “encontrado” su *i a*. El segundo campo son ciertas afecciones causadas por los seres que habitan en el monte, en particular la locura (*mbokére*), considerada como un “extravío” del alma que no consigue regresar al cuerpo: así, por ejemplo, en Campo Durán dos muchachos regresaron de una expedición de caza completamente desquiciados, diciendo incoherencias, y esa misma noche murieron; el shamán consultado dictaminó que

habían tenido un enfrentamiento en el monte con *kaa-iyá* (lit. “monte-dueño”), quien había degollado a sus *i a* permitiendo que regresaran tan sólo sus cuerpos. Por último, el tercer campo en el que los chané “experimentan” el *i a* es la cercanía de la muerte: cuando la muerte de una persona está cerca, su imagen comienza a ser vista por los parientes como presagio ominoso; esta aparición trágica se produce, incluso, cuando la persona está muriendo lejos de su comunidad.

Cuando se habla del alma de un hombre que ha muerto, sin embargo, es raro que se hable de su *i a*; casi indefectiblemente se habla del *aña*. En efecto, ambas nociones se encuentran encadenadas de



Aña-häti (5) (Colección Nicolás García Uriburu © Diego Villar)



Aña-häti con máscara zoomorfa (Campo Durán, 2007, © Diego Villar)

modo estrecho. Podríamos plantear, con del Campana, que el *aña* es una transformación del *i a* tras la muerte¹⁹. También, con de Nino, que el *aña* es el alma de aquellas personas que han tenido una muerte violenta o inesperada²⁰. Pero esta forma de encarar la cuestión, considerando estas nociones como entidades singulares con existencia autónoma, no parece del todo productiva a la hora de captar los matices del punto de vista chané. En efecto, no se obtienen de ese modo más que informaciones contradictorias. Mientras que algunos chané afirman que el *i a* es la misma cosa que el *aña*, otros lo niegan terminantemente, aunque se muestran incapaces de establecer la diferencia precisa entre ambas. Pensar las “creencias” o “representaciones” como sistemas autónomos y homogéneos de pensamiento, en suma, parece una perspectiva bastante limitada, no sólo debido al proceso de contacto con la sociedad criolla, que ha contribuido a volverlas más heterogéneas, y en algunos casos ha cristalizado configuraciones que parecerían extrañas al pensamiento indígena; sino también, y ante todo, debido a su propia naturaleza fluida e inestable. En efecto, parece más fructífero considerar que las diversas concepciones anímicas representan ante todo gamas diversas de la experiencia, y por ende que no es lícito exigirles la consistencia lógica que caracteriza a los dogmas elaborados de las religiones occidentales. Se trata más bien de “imágenes” vinculadas de modo íntimo con experiencias bien concretas, que varían tanto entre los grupos como entre los mismos individuos²¹. Para resolver la cuestión, entonces, debemos aproximarnos al *aña* del mismo modo en que definimos al *i a*; es decir, preguntándonos de qué forma concreta los chané experimentan su presencia.

La primera de estas experiencias ocurre apenas una persona ha muerto. Durante el entierro, y varias veces durante los días que siguen, los familiares del difunto se dirigen directamente al *aña* en voz alta, solicitándole que se marche, que no se les aparezca, que no merodee por la casa haciendo ruido y asustando a la gente. De hecho, muchos de los actos realizados durante el rito fúnebre persiguen este mismo objetivo: en primer lugar, dentro del cajón se deposita un cántaro con chicha o agua, harina de maíz cocida y una vela encendida, para que el *aña* pueda emprender su camino a la tierra de los muertos; en segundo lugar, se lo entierra con la cabeza en dirección al naciente –según algunos, para que cuente con luz para encontrar el camino–; en tercer lugar, muchas de las pertenencias del difunto son puestas en el cajón, y otras son quemadas, para evitar que el muerto regrese a reclamarlas. Más allá de la pertinencia y la variable representatividad de este tipo de racionalizaciones, es innegable



Aña-häti chiriguano, Parapetí, Bolivia (© Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, V C 12589)

que a grandes rasgos todos estos actos muestran el carácter desagregador del rito fúnebre: la intención de alejar al muerto de la comunidad de los vivos. Por más que se haya tratado de personas queridas, los *aña* son presencias indeseables, temidas, que por tanto es preciso evitar. La etimología del término confirma estas características: así como *ia* significa “imagen” o “alma”, el concepto de *aña* implica la connotación peligrosa o negativa de “alma errante”, “alma que vaga”, y de hecho su manifestación principal es cuando el muerto merodea por los alrededores de la aldea haciendo bulla e inquietando a los parientes. Y es que los muertos mantienen con los vivos sus viejas relaciones sociales, sean positivas o negativas, y en cualquier caso esto también los vuelve peligrosos: por un lado, porque el *aña* puede tramar vindicaciones o venganzas; pero, principalmente, porque suele extrañar a sus parientes y en consecuencia tratar de llevarlos consigo. Las historias a este respecto son innumerables. En muchas de ellas vemos que cuando muere una de las partes del matrimonio el sobreviviente corre peligro, justamente, debido al afecto del muerto. Los lunes por la noche, durante todo el año, muchos chané depositan velas encendidas en el costado de las puertas de sus chozas y en las tumbas; se cree que esa noche las *aña* andan por la aldea, y que las velas, de algún modo, sirven para alejarlas.

Ahora bien, al margen de estas nociones y actos compartidos por casi todos los chané, algunos de ellos poseen ideas más elaboradas acerca de la vida en la tierra de los muertos, que al igual que los chiriguano denominan *ivoka* o a veces *aguara-rëta* (lit. “lugar de zorros”). Hay ciertos rasgos de esta construcción ideológica que podrían guardar alguna relación significativa con el enmascaramiento ritual. En primer lugar, mientras que durante el día el *ivoka* tiene el desolado aspecto de un hormiguero, oscuro y silencioso, durante la noche pasa a ser similar a una aldea, con luces y música; allí tiene lugar la “fiesta de los muertos”, un perpetuo *arete* en el que las almas bailan y beben chicha sin descanso.

En segundo lugar, algunos informantes dicen que, al llegar al *ivoka*, las almas son sometidas a un baño de tierra, luego del cual llevan los cabellos echados sobre el rostro, que queda así oculto para siempre. Otros chané confirman este dato advirtiendo que los *aña* no tienen rostro, que son “mechudos”, o bien que su rostro no puede verse²². En muchos relatos que narran sus apariciones bajo formas antropomórficas —ya que también suelen tomar el aspecto de un zorro negro— las *aña* llevan el cabello echado sobre el rostro, o bien aparecen de espaldas. No hace falta demasiado ingenio para advertir que esta creencia podría sugerir por qué, entre todos los símbolos posibles, los muertos son representados por una máscara.

Pero si explicar un rito consistiera solamente en descubrir la creencia asociada con él, la relación sería obvia y sencilla: la máscara confiere un rostro a la *aña* para que pueda aparecer entre los vivos. Los enmascarados repiten pues los actos de los muertos en el *ivoka*. Sin embargo, y lamentablemente, no podemos darnos por satisfechos con una coherencia simbólica. En primer lugar porque, como hemos dicho, no todos los *chané* poseen una idea escatológica tan definida: dado que el *arete* es una fiesta en la que participan todos, y no posee un sentido esotérico definido, no podemos aceptar que tenga sentido sólo para quienes comparten una creencia particular. En segundo lugar, porque aun aquellos que comparten dichas creencias no las asocian de modo espontáneo con las máscaras rituales, ni se sirven de ellas para explicar el enmascaramiento. Es preciso, pues, plantear la cuestión en otros términos.

Máscaras y muertos

El enigma sigue siendo de qué modo concreto se produce la identificación de los enmascarados con los ancestros durante la fiesta. Comencemos por pasar revista a los elementos que *prima facie* pueden formar parte de una explicación. En primer lugar, el proceso de elaboración de las máscaras; en segundo lugar, las coherencias simbólicas que pueden descubrirse en la relación entre máscaras y muertos; en tercer lugar, lo que llamaremos “eficacia relacional” del enmascaramiento; en cuarto lugar, la embriaguez obligatoria de los participantes; por último, la propia teoría nativa sobre la relación entre muertos y máscaras.

La elaboración misma de las *aña-häti* podría considerarse como una suerte de premisa ritual de su eficacia. Marcel Mauss enseñó que la preparación misma del material empleado en el culto puede constituir un auténtico “rito de entrada”, que condiciona a la ceremonia principal²³. En efecto, la confección de la máscara *chané* debe acatar condiciones estrictas: la norma es que el hombre debe internarse en el monte solo, evitando todo contacto con las mujeres, los niños o todo aquello que se considere “femenino”; que busque un ejemplar “hembra” del árbol *samou* –de hecho la excursión no puede tener lugar en determinadas épocas específicas del año, en las cuales se considera que los árboles están preñados–; y, finalmente, que deba intercambiar ofrendas y favores con el dueño del monte (*kaa-iyä*) de una manera prescripta, para que éste le deje llevar la madera sin provocar ataques de serpientes, pérdidas de la orientación, pesadillas, la locura o aun la muerte²⁴. La mera obtención de la materia prima para



Máscaras zoomorfas (Campo, 2007, © Diego Villar)

elaborar la máscara, pues, requiere de precauciones y de escrúpulos. Luego, el artesano debe tallar y decorar el *aña-häti* –a diferencia de las otras máscaras– lejos de las miradas de los otros. Al menos en teoría, este recelo



Pintura de máscara zoomorfa (Campo Durán, 2007, © Federico Bossert)

debería mantenerse durante la fiesta: los enmascarados deben envolver su cabeza con telas y apartarse del grupo cuando se levantan la máscara para beber; de modo que, al menos en el plano de las reglas o las intenciones, no puedan ser reconocidos. Al preservar su identidad no sólo antes sino durante el rito, la conducta del enmascarado revela cierta preocupación explícita por el problema de su identidad; lo cual, al menos en un primer momento, proporcionaría una base para la posible identificación entre máscaras y muertos.

Un segundo elemento a considerar son las coherencias simbólicas entre la noción de *aña* y el enmascaramiento ritual. Como hemos visto, tal como indica el nombre de las máscaras, la creencia en la llegada de los muertos durante el *arete* posee un sustrato concreto en ciertas prácticas y representaciones relativas a las nociones chané de la “persona” y el “alma”. Durante la fiesta los enmascarados no representan de manera abstracta a los muertos sino que actúan del mismo modo en que se supone éstos lo hacen en el *ivoka*: danzar, beber, infringir las reglas habituales de higiene y decoro, acosar impunemente a las mujeres. El sonido de su peculiar voz, que en el plano práctico parece destinado a ocultar la identidad del enmascarado, bien podría asociarse con la antigua creencia guaraní que atribuía a los muertos una voz similar a la de los niños²⁵. El frenesí bien puede ilustrar la fuerza, la potencia y la intensidad del sentimiento que embriaga a los enmascarados, pero no nos proporciona una idea clara acerca del nexo entre la desmesura o la exuberancia del comportamiento y el sustrato ideológico que le presta sentido. Cualquiera que sea el proceso psicológico que acompañe su enmascaramiento (olvido, disfraz, etc.), el enmascarado que previamente ha escondido su máscara, que ha puesto especial cuidado en no ser reconocido cuando bebe chicha, que se toma licencias a las cuales jamás se atrevería en su vida cotidiana, como poco juega a creer y hacer creer a los demás que es distinto de sí mismo. Si bien es evidente que ciertas representaciones (el alma errante, los ancestros, el jolgorio sin fin del *ivoka*) se corresponden con los actos del rito, resta aun precisar la lógica subyacente a la identificación.

En tercer lugar debemos considerar la inevitable comparación que los chané realizan entre el rito realizado en la propia comunidad y el que presencian en los poblados vecinos, a los cuales suelen concurrir como

invitados. Con frecuencia se escucha que los chiriguano, los isoseños o los tapiete no saben celebrar la fiesta como se debe: no saben ni tallar máscaras, ni pronunciar discursos, ni convidar chicha. Siguiendo las intuiciones lévi-straussianas, es lícito preguntarse entonces si al menos parte de la fuerza persuasiva del enmascaramiento ritual depende, a ojos de los chané, de su cotejo con las costumbres homólogas de otros grupos cercanos²⁶. Es notorio que muchos chané, que en primera instancia se muestran escépticos respecto de la personificación de los muertos en las máscaras rituales, declaran sin embargo que las máscaras de otras comunidades les parecen imperfectas: por ejemplo, acusan a sus contrapartes de emplear pinturas comerciales en lugar de las pinturas tradicionales, obtenidas en el monte del polvo de las piedras del lecho de los ríos y la molienda de hierbas. Las sospechas son mucho mayores todavía cuando se trata de los tapiete o los isoseños, cuyas fiestas muchas veces directamente carecen de máscaras, o de aquellos chiriguano que emplean máscaras confeccionadas con papel, trapos, cartón o aun antifaces comprados. Mediante la comparación inevitable –pues todos estos grupos no sólo son vecinos sino que además sus dialectos son muy cercanos– el escepticismo sobre los propios ritos deja paso a sentimientos más mesurados. Cotejando su refinado ritual con las desarticuladas fiestas de sus vecinos, y aun reconociendo que comparten con los chiriguano, tapiete, simba o isoseños el ideal del *arete*, es como si los chané desdeñaran su torpe ejecución: podría hablarse, en este sentido, de una cierta eficacia relacional del rito y de sus símbolos.

Pero la máscara puede pensarse como un dispositivo relacional en un sentido ulterior. Si bien la analogía teatral no proporciona la clave del sentido del enmascaramiento, pues limita la interpretación del rito a un único momento, tiene el mérito en cambio de que nos recuerda que la performance es un fenómeno colectivo, que no tendría sentido sin la presencia de un público. La idea de la utilización solitaria de la máscara, para los chané, no es más que un sin sentido que sólo puede ocurrírsele a un etnógrafo trasnochado. Lejos de ser un componente circunstancial del rito, que puede estar presente o no, la audiencia es un factor ineludible: si los enmascarados actúan como se supone que actúan los muertos, debe haber cierto acuerdo tácito entre actores y audiencia que no puede ser traicionado, más allá del cual el rito dejaría de ser percibido como tal y provocaría estupor. Los excesos y las licencias de los enmascarados no constituyen un mero descontrol, sino una conducta regulada por normas distintas de las que rigen la existencia cotidiana: así, cuando se trata con los enmascarados, hay sonidos, coreografías, esquemas corporales, términos



Pintura de máscara zoomorfa (Campo Durán, 2007 © Federico Bossert)

de parentesco, inversiones, momentos de clímax y anti-clímax pautados, que configuran claramente una etiqueta ritual.



Final del arete guazu (Aguayrenda, Bolivia, 1999,
© Diego Villar)

En cuarto lugar, sería igualmente peligroso descuidar la importancia que tienen el baile y la borrachera en el *arete*. Los enmascarados se ven inmersos en una danza sencilla, monótona, extenuante, repetitiva, rotativa, de fuertes perfiles rítmicos, cuya duración indefinida –al menos para el etnógrafo– tiene algo de eterno. No es difícil comprender cómo esta cadencia induce al participante a experimentar un estado voluptuoso en el cual se entremezclan el abandono, el mareo, el sopor, hasta el aturdimiento. Pero esto no es todo. La danza no lograría su efecto de no estar combinada con la imprescindible borrachera. Observada por Nordenskiöld, Métraux y por cada misionero que frecuentó a los chiriguano y a los chané, la importancia de la bebida en estos grupos es legendaria: “El día en que los chiriguano cesen de hacer el *kâwi*, será el signo de que habrán desaparecido de la faz de la tierra”²⁷. El franciscano Bernardino de Nino observó que entre los chiriguano y los chané “es gloria la embriaguez”. Y agrega: “El *cangüí* es su café, su caldo, su vino, su comida, su bebida, su todo; es en cierto modo su dios y, estoy seguro, que muchos renunciarían al cielo por la chicha”²⁸. Las cantidades consumidas en la fiesta son impresionantes: si no hay chicha, se bebe vino o aun alcohol puro, saborizado con jugo de limón. La literatura etnográfica coincide con nuestras observaciones: sin bebida no hay fiesta, y menos todavía máscaras. Así, la idea anhelada de la venida de los muertos se asocia no sólo con cierto estado emocional, con una sensación de deseo, sino también con un estado fisiológico específico; por su parte, pareciera como si la borrachera, el mareo y la danza se “ennoblecieron” a través del contacto con el imaginario prestigioso y tradicional del *ivoka*. Es evidente que este vértigo lleva al sujeto a un estado de existencia distinta de la habitual, al menos en el sentido de una abolición parcial de la conciencia, de cierta desestabilización de la percepción, de un desconcierto específico y momentáneo que vuelve no sólo posible, sino incluso deseable, la asociación con las almas de los muertos²⁹.

Finalmente, hemos de considerar la misma teoría chané acerca de la relación que existe entre las máscaras y las *aña*. Hemos recogido varias versiones de un pequeño mito que explicita gráficamente el vínculo. La primera también fue registrada tanto entre los chané como entre los chiriguano: Jesús y *Aña* compiten para ver quién resiste mejor las inclemencias climáticas, el *Aña* es vencido por el agua helada y para salvarlo Jesús cava

un hueco en un *yuchán* y lo introduce allí, tapa el hueco con corteza y le anuncia a su contrincante que vivirá allí hasta que llegue su tiempo: “durante el *arete* te toca salir a vos, salí a divertirme”³⁰. La segunda versión habla de un muerto que quería resucitar, a quien *Tumpa* (“sagrado”) dijo: “si querés resucitar, te metés en el medio del *yuchán*; vas a resucitar una vez al año, el día del *arete*”. La glosa del narrador es que “las máscaras son el retrato de los muertos”. En la última versión contemporánea, por fin, el *aña* de un cacique notable se transforma al morir en el árbol *samou*.

Muchos testimonios confirman la relación entre almas y máscaras que sugiere esta serie narrativa. Así, acerca de la participación de los *aña* en el *arete*, se dice que éstos son los “dueños de la fiesta”, puesto que “ellos no entierran nunca el carnaval; año redondo hacen el *arete*”; o bien que las almas “traen el carnaval”, que “cuando ya van faltando pocos meses para el carnaval, empiezan a caminar hacia las casas, porque es lejos; y cuando se entierra el carnaval se vuelven otra vez para el *ivoka*”. En cuanto a su relación con los enmascarados, se interpreta que éstos se disfrazan “para hacer de cuenta que están en *ivoka*”; o bien que “los *aña* se ponen contentos porque los sacamos a bailar con esa máscara”. En apoyo de esta idea los *chané* se dirigen a los enmascarados llamándolos *cheramoi* (“mi abuelo”), término de parentesco que puede utilizarse con cualquier hombre mayor para denotar cariño, apreciación y respeto. Por otro lado, muchos *chané* se cuidan de aclarar que las *aña* que llegan a la fiesta no pueden verse, ya que eso sería fatal: “Si están los *aña* bailando con la gente, la gente se va a morir toda; si bailasen juntos se mueren todos”. Lejos de invalidar la presencia de los muertos en el *arete*, la aclaración confirma la imposibilidad de un contacto directo entre vivos y muertos, y por ende la necesidad de mediación que parece operar en la máscara –lo cual, a su vez, vuelve comprensible su destrucción obligatoria al final del rito.

Pero también es cierto que otros *chané* ignoran este vínculo entre almas y máscaras, si bien no niegan su posibilidad, y achacan esa ignorancia a la desaparición de los ancianos, encargados de comunicar ese tipo de conocimientos. E incluso hay también otros informantes que rechazan de plano que los muertos sean representados por las máscaras. A juicio de uno de ellos, la equivalencia entre el alma de los muertos y las máscaras sólo existe en el nombre compartido. Sin embargo, esta persona defendió la tesis homonímica con dos afirmaciones muy sugestivas: en primer lugar, que las máscaras no pueden “ser” *aña* porque no son espantosas ni asustan a quienes las miran; en segundo lugar, porque si lo fueran es obvio que la gente no podría usarlas. Tras este nominalismo *chané* queda claro, por lo

menos, que si existe una identificación entre máscaras y muertos no ocurre del modo sustantivo sugerido por las palabras “encarnación” o “posesión” que los observadores emplean para definirla. Recordemos, por ejemplo, las conclusiones terminantes de un autor como Perasso respecto de los chiriguano del Paraguay: “Durante el *arete guasu* las almas se reencarnan en los enmascarados; otras vagan invisiblemente entre el gentío”³¹. Es cierto que este autor menciona, en apoyo de esta tesis, hechos acerca de los cuales sólo existen noticias remotas entre los chané de Argentina: por ejemplo, que durante la fiesta se pregunta a los enmascarados cómo ha sido el viaje desde la tierra de los muertos, o que al final del rito, antes de destruir las máscaras, sus portadores solicitan a los antepasados toda clase de favores. En su descripción, por otro lado, los enmascarados no encarnan muertos anónimos sino a ciertos antepasados específicos, que incluso se les aparecen en sueños a sus familiares. Sin cuestionar la veracidad de estas informaciones, debemos decir no obstante que entre los chané las cosas ocurren de otro modo, y que los autores que aplicaron con fe ciega este mismo esquema explicativo al *arete* del noroeste argentino han sido por lo menos aventurados.

La explicación propuesta por muchos chané no puede aceptarse de modo directo debido a dos razones fundamentales. En primer lugar, porque, como hemos visto, la teoría no es compartida por todos, existen quienes la ignoran e incluso quienes la niegan. En segundo lugar, porque una interpretación semejante equivaldría a entender el proceso de simbolización como algo diáfano, unívoco, lineal; y, peor aún, porque supondría una enorme ingenuidad o credulidad por parte de los chané. No hace falta recordar aquí la contradicción inherente a todo proceso de representación: el símbolo es y a la vez no es la cosa representada. De allí que, de acuerdo con cómo sea entendida la pregunta en cada contexto, un mismo

informante pueda darnos respuestas muy distintas acerca de las máscaras. Dado que no podemos aceptar sin más que los chané crean –por mucho que hayan bebido– que los vecinos con los que conversan todas las mañanas “son” sus antepasados, así como tampoco suponemos que el uso del *aña-häti* constituya una mera diversión lúdica, debemos preguntarnos de qué manera precisa ocurre la evocación provocada por la visión de los enmascarados.



Las máscaras en el *arete guazu* (Aguayrenda, Bolivia, 1999, © Diego Villar)

Una buena manera para comenzar es poner entre paréntesis los procesos mentales de los enmascarados. Para los chané, la pregunta sobre si un enmascarado está “fingiendo” o “actuando” no tiene sentido alguno.

Al desembarazarnos de este problema, que obsesiona a los etnólogos que parten del concepto de “posesión”, podemos preguntarnos libremente cuál es la referencia más clara que existe en el *arete* en relación con los muertos. Pues bien. No son ni los actos licenciosos de los enmascarados ni cualquier otra reminiscencia del *ivoka*. La evidencia más fehaciente del carácter funerario de la fiesta es un breve episodio que tiene lugar en sus postrimerías. Cuando el rito termina los participantes se dirigen a un río o una quebrada; los enmascarados destruyen sus máscaras y las arrojan, y algunos músicos hacen lo propio con sus instrumentos. En ese momento hombres y mujeres comienzan a llorar y a lamentarse. Si indagamos los motivos de ese llanto, no encontramos oscuridades ni discrepancias: se llora porque se recuerda a los familiares y amigos muertos, y este pensamiento lleva a considerar la propia muerte; e incluso se piensa en los parientes vivos como a la distancia, como si uno ya hubiera desaparecido. Conviene transcribir un testimonio para comprender lo patético de ese momento:

“Uno se acuerda de los parientes que estaban cantando con nosotros y ya no están, faltan. Usted tiene que acordarse, y se le van las lágrimas a uno. Piensa: esos que solían andar conmigo, caminando, ya no existen. Uno se acuerda de eso y ya no tiene ánimo... El carnaval se va y ya me acuerdo de tal o de cual; ya no hay más *arete* para ellos. Entonces yo me acuerdo de eso y pienso que el día de mañana también ya no voy a poder estar con ellos, y uno se pone triste³². Todos los que están borrachos lloran. Rafael llora mucho, se acuerda del padre, del abuelo. Dice: ‘vivo... ¿hasta cuándo será?’”.

Ahora bien, si según la cosmología chané los sueños suelen ser provocados desde el exterior por diversos seres, lo mismo ocurre con los recuerdos y aun con los pensamientos. Según la expresión más empleada, éstos “llegan” o “vienen” de afuera: son impuestos por una fuerza distinta de la voluntad. Además, el *arete* invierte la experiencia habitual del contacto con las *aña*. Si durante el resto del año estos contactos tienen lugar en el sueño, en el monte o durante la noche, aquí ocurren en la vigilia, en la comunidad y durante el día. La misma inversión opera, y esto es importante, en el sentimiento que caracteriza al contacto: al contrario de lo que ocurre el resto del año, en el *arete*, y fundamentalmente al final del rito, los muertos son recordados con cariño; en lugar de temerlos, de ahuyentarlos, los chané se permiten extrañarlos, e incluso anhelar su compañía.

Es sólo a través de estas reflexiones concretas que podemos plantear una solidaridad compartida colectivamente entre la práctica ritual y la creencia ubicadas en un mismo marco temporal: la destrucción de las

máscaras por un lado, y la partida de las *aña* por el otro. La máscara no es un símbolo *per se* de los muertos, sino tan sólo dentro del contexto del rito, y específicamente porque éste funciona como una medida del paso del tiempo y como un espacio de reflexión acerca de la propia mortalidad. Su destrucción, que hasta no hace mucho era rigurosamente obligatoria bajo pena de sufrir graves enfermedades, encuentra así un sentido que excede las precauciones destinadas a evitar una mera contaminación ritual. En efecto, un informante particularmente sagaz comparó la conservación de las máscaras con la enorme tristeza que produce en los ancianos observar las viejas fotografías de sus parientes muertos. La comparación gana incluso más fuerza si se recuerda que, entre las acepciones de *i a* o *aña*, se encuentran las de “imagen”, “figura” o “reflejo”, y por tanto que a las categorías de pensamiento chané no parece importarles demasiado la distinción entre el “alma” y la “imagen” de la persona.

Esta constatación no invalida la experiencia del enmascaramiento ni lo condena a una decadencia inexorable, tal como pretende la teoría canónica. Para los chané no tiene sentido plantear una dicotomía entre una amnesia “real” o “fingida”, o bien entre la “verdad” y la “falsedad” de la transformación. Las figuraciones oníricas o mnemónicas no constituyen procesos “mentales” en nuestro sentido —actos silenciosos y privados que tienen lugar en el interior de la persona. Su esclarecimiento no obedece por tanto a la introspección ni a la voluntad, sino a un encuentro entre imágenes cuya condición es el contacto con el prójimo. Como su concepción contempla la intrusión en la persona de fenómenos “externos” como el recuerdo, el sueño o la enfermedad, es lógico que no haya una preocupación marcada por el problema de la sustitución del sí, ni por la preservación de la “mente” como sujeto activo e invariable de la acción, que “almacena” las experiencias del yo³³.

En definitiva, poner entre paréntesis los procesos “mentales” de los enmascarados no sólo nos permite desembarazarnos de las oposiciones verdad/falsedad, interno/externo, público/privado que obsesionan a las teorías que parten del concepto de “posesión”. También nos permite reconciliar la práctica del enmascaramiento con una percepción variable y compleja de la experiencia sensible. No podemos pretender que las teorías chané sobre la identificación —o a esta altura identificaciones— entre máscaras y muertos configuren una ideología ortodoxa, coherente, perfectamente articulada. Esta diversidad no puede sorprendernos si entendemos que esas representaciones no son otra cosa que el reflejo de experiencias variadas acerca de las almas de los muertos. En efecto, sabemos que las

experiencias de los *aña* varían mucho entre las comunidades más evangelizadas y los grupos chané más resistentes al influjo misionero, e incluso, como es lógico, de persona a persona. Pero lo más importante es que, aun para un mismo individuo, varían las experiencias a través de las cuales se relaciona en distintos momentos de su vida con las almas de los antepasados. Durante todo el año el chané teme a los muertos. Los propicia sólo para ahuyentarlos, alejarlos, suplicarles que lo dejen tranquilo; se relaciona con ellos, en suma, mediante prácticas rituales negativas. Pero los muertos no pueden ser siempre una presencia amenazante, temida, porque también es cierto que la gente recuerda con cariño a sus parientes y amigos, y en este sentido la alegría exultante, las chanzas, la borrachera o las licencias de la fiesta parecen reflejar una segunda parte de la experiencia que no encuentra expresión en la vida cotidiana. Las inversiones que hemos identificado entre el *arete* y la vida social permiten expresar un rango de estados de ánimo, emociones y deseos que difícilmente encuentre lugar en el temor y el recelo que caracterizan al resto del año. La máscara chané, entonces, no es eficaz por ser símbolo de un sistema de creencias ni de una ideología articulada, sino que su poder radica en la capacidad de evocar en contextos precisos la consciencia de la finitud.

Notas:

* CONICET. Una versión abreviada de este artículo ha sido publicada en francés (Bossert y Villar 2011). El presente texto conserva el formato original de citas y referencias bibliográficas.

¹ Métraux 1948, Clastres 1989.

² Susnik 1968, Combès y Saignes 1995.

³ Ello no impide que la literatura sobre los chiriguano sea una referencia obligatoria a la hora de estudiar cualquier aspecto de la vida social de los chané (Bossert, 2006, 2008, Bossert y Villar 2004, 2007, Combès 2005, Combès y Villar 2004, 2007, Lowrey 2003, Villar 2005, 2006, 2007, 2008).

⁴ Bossert y Villar 2001.

⁵ Hertz 1996, Evans-Pritchard 1980, Steiner 1967, Lienhardt 1954, 1985, Needham 1972, Carrithers, Collins y Lukes 1989.

⁶ Respectivamente Métraux 1930, Rocca y Newbery 1972, Magrassi 1981.

⁷ Métraux 1930: 483.

⁸ Para un análisis de la persistencia de los postulados de Nordenskiöld en la percepción de Métraux acerca de los chiriguano y los chané, cf. Bossert y Villar 2007.

⁹ Respectivamente Palavecino 1949, Palavecino y Millán de Palavecino 1956, Rocca y Newbery 1972.

¹⁰ Riestler, Schuchard y Simon 1979.



Arete guazu (Aguayrenda, Bolivia, 1999, © Diego Villar)

¹¹ Perasso 1992: 102.

¹² Por ejemplo, cf. Caillois 1994 y Napier 1986.

¹³ Por ejemplo: "En las danzas enmascaradas de tantos pueblos primitivos, los danzantes representan en sentido literal a los demonios o a los dioses y el suceso que se representa; es decir, presentan a aquellos de nuevo, vuelven a hacer a éste nuevamente presente; son los espíritus o demonios y el suceso vuelve a tener lugar" (van der Leeuw 1948: 365). Según Graebner, "...entre los indios americanos, en general, está muy desarrollado el animismo. En sus danzas las máscaras se consideran encarnaciones corporales del espíritu, como lo demuestra el hecho de que sean quemadas después de usarlas y la idea de que los espíritus emigran al país de las máscaras, etc." (1925: 67). No habríamos citado estas tesis añejas de no haber sido seguidas con fe ciega por los etnógrafos del arete: el estudio de Rocca y Newbery, así, se limita a repetir el canon de van der Leeuw (1948), mientras que González, en su trabajo sobre los chané del Paraguay (1968), aplica sin tapujos las viejas nociones de Graebner.

¹⁴ "La máscara debe ser destruida para que, así, aquellos seres que éstas encarnan puedan regresar al seno del *yuchán* y morar allí hasta el próximo año" (Dragoski 2000: 74).

¹⁵ Lienhardt 1954.

¹⁶ Goody 1996.

¹⁷ Para análisis de las aporías implícitas en la cosmología chané, véase Bossert 2006, Villar 2005, 2007, 2008.

¹⁸ Nimuendajú 1987, Cadogan 1954.

¹⁹ Del Campana 1902.

²⁰ De Nino 1912.

²¹ Lienhardt 1985: 159.

²² Hay que destacar que este rasgo impersonal compone lo que podríamos llamar la imagen "estática", "genérica" o "abstracta" del muerto, propia del contexto del enmascaramiento, puesto que, en otros universos de sentido –como la añoranza melancólica de los familiares fallecidos por las tardes o bien ciertos cantos rituales– esos mismos informantes pueden identificar a sus parientes, y nada dicen respecto de la ausencia del rostro.

²³ Mauss 1974, 1991.

²⁴ Casi todos los chané acostumbran dejar algo de coca o tabaco para el *iya* (dueño) en el tronco del árbol que han cortado, diciendo respetuosamente y en voz baja *Yasoropai, aiéva cherumi, eméhe cheve suerte* ("Gracias, me voy padre mío, déme suerte"), *Erei cherumi cóo aeia debe coca mi* ("Bueno, padre mío, dejo un poco de coca para usted") u otras sentencias por el estilo.

²⁵ Métraux 1928.

²⁶ Lévi-Strauss 1994.

²⁷ Métraux resume de forma magistral la importancia de la bebida fermentada: "El padre Corrado escuchó una vez de boca de un chiriguano una definición admirable del rol del *kâwi* en la vida del indio: 'Es nuestro padre y nuestra madre', dijo. Efectivamente, es el padre de la dicha, el signo de la abundancia, el compañero de los mejores momentos de la existencia como de los más trágicos. Hay en él una fuerza misteriosa y mística que penetra al individuo, lo exalta y lo protege contra los riesgos sobrenaturales. Todas las fiestas se reducen, en su parte esencial, al consumo de *kâwi*; ninguna empresa colectiva se concibe sin que jarras enteras hayan sido bebidas. Del nacimiento a la muerte, todo lo que afecta la vida del individuo o de la comunidad, está asociado a este brebaje. El principio divino que el *kâwi* posee no le quita su carácter profano, y si en las fiestas uno se emborracha, nada impide que acompañe la comida en la época en que el maíz crece" (Métraux 1930: 364).



Aña-ndechi chiriguano, Parapetí, Bolivia (© Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, V C 12586)

²⁸ De Nino 1912: 247.

²⁹ En la década de 1970 el folclorista Manuel Rocca profetizaba un pronto ocaso del *arete* y el enmascaramiento ritual. El paisaje que describe con patetismo y justeza, más palpable entre los chiriguano que entre los chané, es desolador: máscaras de trapo o de cartón, antifaces comprados, escasez de cultivos, músicas, danzas y creencias inexorablemente olvidadas (Rocca y Newbery 1972). Adhiriendo a una visión clásica del ritual, podríamos pensar que la eficacia del enmascaramiento depende de la conjunción de la creencia en la venida de los muertos, por un lado, y estímulos sensoriales como la danza y la borrachera por el otro (Caillois 1994, Radcliffe-Brown 1922, Turner 1980). En tal caso, debería ser posible rastrear la decadencia del rito en la disyunción de ambos elementos. Por un lado la "borrachera profana", triste, individual, solitaria, que denuncia la corrupción del rito: desligada de las representaciones que le prestan sentido, la bebida se transforma en vicio enajenador. Por otra parte, secularizadas y desligadas de su soporte ritual, la mímica y la representación se ven canalizadas en el auge contemporáneo de las comparsas carnavalescas: con exuberantes disfraces, plumas y cascabeles, los jóvenes conforman grupos coreográficos que alcanzan cierto éxito en los carnavales criollos, pálidos remedos de *arete* que tienen algo de solemne aun por la tristeza que traslucen.

³⁰ Rocca y Newbery 1972, Perasso 1992. Es preciso anotar que, como en el caso de otros relatos, se registra el pasaje de ciertas figuras míticas tradicionales (en especial el *trickster* tatú-tumpa, lit. "armadillo-sagrado") a la figura de Jesús, que en idioma recibe a veces el sugestivo nombre de *tumparete* ("dios verdadero").

³¹ Perasso 1992: 102.

³² Conviene observar que este tipo de lamentos y pensamientos acerca de los muertos caracterizan al período de duelo que sigue al deceso de un pariente cercano. La diferencia es que en el *arete* quienes los realizan no son los parientes de muertos recientes sino todos los adultos, y que aquí se agrega un énfasis en la posibilidad de la propia muerte durante el ciclo anual siguiente, hecho que no parece existir en los lamentos fúnebres del duelo.

³³ Villar 2007, 2008.

Bibliografía:

CADOGAN, León. (1952). "El concepto guaraní de 'alma'. Una interpretación semántica". *Folia Lingüística Americana* 1/1: 31-34.

BOSSERT, Federico. (2006). "Dimensiones históricas y políticas de la identidad chané". I. Combès (ed.), *Definiciones étnicas, organización social y estrategias políticas en el Chaco y la Chiquitanía*. Institut Français d'Études Andines - SNV - El País, Santa Cruz de la Sierra: 225-238.

_____ (2008). "Los chané a través del Gran Chaco (siglo XVI)". *Suplemento Antropológico* 43/1: 283-338.

BOSSERT, Federico y VILLAR, Diego. (2001). "Tres dimensiones de la máscara ritual chané". *Anthropos* 96/1: 59-72.

_____ (2004). "La onomástica chané en clave etnográfica y comparativa". *Acta Americana* 12/1: 49-78.

_____ (2007). "La etnología chiriguano de Alfred Métraux". *Journal de la Société des Américanistes* 93/1: 127-166.

_____ (2011). "Masques et morts chez les Chané", Jean-Pierre Goulard y Dimitri Karadimas (eds.), *Masques des hommes, visages des dieux*: 183-205. CNRS Editions, París.

CALLOIS, Roger. (1994). *Los juegos y los hombres*. México, Fondo de Cultura Económica.

- CAMPANA, Domenico del. (1902). *Notizie intorno ai chiriguani* (Archivo per l'Antropologia e la etnologia vol. XXXII). Florencia, Società italiana d'antropologia, etnologia e psicologia comparata.
- CARRITHERS, Michael, COLLINS, Steven y LUKES, Steven (eds.). (1989). *The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History*: 141-155. Cambridge, Cambridge University Press.
- CLASTRES, Hélène. (1989). *La tierra sin mal*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- COMBÈS, Isabelle. (2005). *Etno-historias del Isono. Chané y chiriguanos en el Chaco boliviano (siglos XVI a XX)*. La Paz, IFEA-PIEB.
- COMBÈS, Isabelle y SAIGNES, Thierry. (1995). "Chiriguana: Nacimiento de una identidad mestiza". J. Riester (ed.), *Chiriguano*: 25-221. La Paz, APCOB.
- COMBÈS, Isabelle y VILLAR, Diego. (2004). "Aristocracias chané. 'Casas' en el Chaco argentino y boliviano". *Journal de la Société des Américanistes* 90/2: 63-102.
- _____ (2007). "Os Mestiços mais puros. Representações chiriguano e chané da mestiçagem". *Mana* 13/1: 41-62.
- DRAGOSKI, Graciela. (2000). *Sobre máscaras y enmascarados en la celebración del carnaval chiriguano-chané*. Buenos Aires, Biblos.
- DURKHEIM, Émile. (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires, Schapire.
- ERIKSON, Philippe. (1999). *El sello de los antepasados. Marcado del cuerpo y demarcación étnica entre los matis de la Amazonía*. Abya Yala-IFEA, Quito.
- EVANS-PRITCHARD, Edward E. (1980). *La religión Nuer*. Madrid, Taurus.
- GIANNECCHINI, Doroteo. (1916). *Diccionario Chiriguano-Español y Español-Chiriguano*. Tarija, Publicación de la Orden Franciscana.
- GONZÁLEZ, Gustavo. (1968). "Entre los guaraní-chané". *Suplemento Antropológico* 3/1-2: 259-339.
- GOODY, Jack. (1996). "A Kernel of Doubt". *Journal of the Royal Anthropological Institute* (n.s.) 2/4: 667-681.
- GRAEBNER, Fritz. (1925). *El mundo del hombre primitivo*. Madrid, Revista de Occidente.
- HERTZ, Robert. (1996). *Sin and Expiation in Primitive Societies*. Oxford, British Centre for Durkheimian Studies.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1994). *Antropología estructural*. Barcelona, Altaya.
- LIENHARDT, Godfrey. (1985). *Divinidad y experiencia. La religión de los dinkas*. Madrid, Akal.
- _____ (1954). "Modes of thought". E. E. Evans-Pritchard (ed.), *The Institutions of Primitive Society*: 95-107. Basil Blackwell, Oxford.
- LOWREY, Kathleen. (2003). *Enchanted Ecology: Magic, Science and Nature in the Bolivian Chaco*. Doctoral Dissertation, University of Chicago, Illinois.
- MAGRASSI, Gustavo. (1981). *Chiriguano-chané*. Buenos Aires, Búsqueda-Yuchán.
- MAUSS, Marcel. (1991). *Sociología y Antropología*. Madrid, Tecnos.
- _____ (1974). *Introducción a la Etnografía*. Madrid, Istmo.
- MAUSS, Marcel y HUBERT, Henri. (1946). *Magia y sacrificio en la historia de las religiones*. Buenos Aires, Lautaro.
- MÉTRAUX, Alfred. (1948). "Tribes of the Eastern Slopes of the Bolivian Andes: Chiriguano and Chané". J. Steward (ed.): *Handbook of South American Indians*, vol. 3: 465-485. Washington, Smithsonian Institution.

_____ (1930). "Études sur la civilisation des indiens chiriguano". *Revista del Instituto de Etnología* 1: 295-493.

_____ (1928). *La religion des Tupinambas et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*. París, Librairie Ernest Leroux.

MILLÁN de PALAVECINO, María Delia. (1958). *Una fiesta de los indios chané*. Publicación del Museo Folklórico del Noroeste "Manuel Belgrano", vol. 9. Instituto de Estudios Folklóricos de Tucumán, Tucumán.

NAPIER, A. David. (1986). *Masks, Transformation, and Paradox*. University of California Press, Londres, Los Angeles y Berkeley.

NEEDHAM, Rodney. (1972). *Belief, Language and Experience*. Oxford, Basil Blackwell.

NIMUENDAJÚ, Curt Unkel. (1987). *Las leyendas de creación y destrucción del mundo como fundamento de la religión de los apapokúva-guarani*. San Pablo, Universidad de San Pablo.

NINO, Bernardino de. (1912). *Etnografía chiriguana*. La Paz, Tipografía Comercial Ismael Argote.

NORDENSKIÖLD, Erland. (2002). *La vida de los indios. El Gran Chaco (Sudamérica)*. La Paz, APCOB.

PALAVECINO, Enrique. (1949). "Algunas informaciones de introducción a un estudio sobre los chané". *Revista del Museo de La Plata* 4: 117-131.

PALAVECINO, Enrique y MILLÁN de PALAVECINIO, María Delia. (1956). "Los indios chané del río Itiyuro". *Runa* 7: 86-106.

PERASSO, José. (1992). "Che ramyi-ramyi ('Mi abuelo-abuelo'. Apuntes etnográficos sobre los Tymáka-Chiriguano". *Ayvukue rape. El camino de las almas. Etnografía ava-kue-chiripa y tymáka-chiriguano*: 97-110. Asunción, Museo Guido Boggiani.

RADCLIFFE-BROWN, Arthur R. (1922). *The Andaman Islanders. A study in social anthropology*. Cambridge, Cambridge University Press.

RIESTER, Jürgen, SCHUCHARD, Barbara y SIMON, Brigitte. (1979). "Los chiriguano". *Suplemento Antropológico* 14/1-2: 259-304.

ROCCA, Manuel y NEWBERY, Sara. (1972). "El carnaval chiriguano-chané". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 8: 43-91.

STEINER, Franz B. (1967). *Taboo*. Middlesex, Penguin.

SUSNIK, Branislava. (1968). *Chiriguano I: dimensiones etnosociales*. Asunción, Museo Etnográfico Andrés Barbero.

TURNER, Victor. (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid, Siglo XXI.

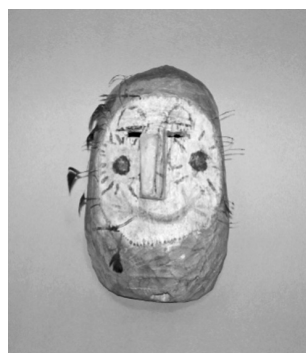
VAN DER LEEUW, Gerardus. (1948). *La religion dans son essence et ses manifestations*. París, Payot.

VILLAR, Diego. (2005). "Indios, blancos y perros". *Anthropos* 100/2: 495-506.

_____ (2006). "Repensando el 'complejo cultural chiriguano-chané'". I. Combès (ed.), *Definiciones étnicas, organización social y estrategias políticas en el Chaco y la Chiquitanía*. Institut Français d'Études Andines - SNV - El País, Santa Cruz de la Sierra: 205-224.

_____ (2007). "Algunos problemas de interpretación de la religión chané". *Bulletin del Institut Français d'Études Andines* 36/3: 393-405.

_____ (2008). "Guaranización, traducción y evangelización en las representaciones anímicas chané". *Suplemento Antropológico* 43/1: 339-386.



Aña-häti chiriguano recogida por Alfred Métraux
(© Ethnologisches Museum, Staatliche Museen
zu Berlin, V.C. 10991)

Rodrigo Montani* / Las tallas wichís: imágenes de la alteridad



Figura 1. Pato de palo santo con incrustaciones, Misión Chaqueña, circa 1989. Alto: 10 cm. Autor desconocido. Colección de Mónica Tompkins.

En Salta, en Buenos Aires o en Asunción, incluso en Aix-en-Provence, en Nueva York o en Londres, en una mesa, sobre una cómoda o en una repisa se luce una talla fabricada por los wichís del Gran Chaco. Son pequeñas esculturas figurativas en madera que representan animales (patos, corzuelas, pingüinos) o imágenes religiosas (Cristos, ángeles, cruces); son utensilios (fuentes, cucharas) y *souvenirs* muy diversos. Además de la relativa ubicuidad de estas tallas, es interesante apuntar el contraste llamativo que se da entre la apreciación elogiosa que los occidentales suelen

tener de estas piezas, delicadas y expresivas (fig. 1),¹ y la mirada compasiva o displicente con la que estas mismas personas miran los “ranchos” de sus productores, los wichís (fig. 2). Hay que decirlo sin rodeos: hasta los criollos que colonizaron el territorio indígena, que no pierden ocasión para afirmar “no sirve, es trabajo de indio”, hasta ellos saben que las tallas wichís son hermosas, y sobre todo que son buen negocio, porque en otro lugar se venden a buen precio. A mejor precio cuanto más lejos del Chaco.

Entre los bienes manufacturados por los varones del grupo las tallas son probablemente el más importante por su valor económico, por el esmero y virtuosismo necesarios para confeccionarlas, y porque en la región se convirtieron en un símbolo del grupo étnico. Muchos varones wichís son tallistas, y todo indica que sus piezas dieron origen a las tallas modernas de otros indígenas del Chaco.² Sin embargo, las tallas wichís no responden de forma directa a ninguna tradición ancestral ni forman parte de culto alguno, sino que constituyen el producto de un arte étnico inducido, orientado al mercado regional, nacional o internacional de artesanías. ¿De dónde salieron? Tanto los materiales, las técnicas y los temas de las tallas como su producción, su intercambio y su consumo son parte de un universo social y ecológico contemporáneo. Sin embargo, ¿no están también estos elementos profundamente enraizados en la historia del grupo? Precisamente, existen indicios que permiten remontar las tallas wichís a un tiempo anterior a la colonización: entre los wichís –y entre otros pueblos chaqueños con quienes están cultural, lingüística y geográficamente– vinculados– existió una tradición antigua de utensilios de madera, en algunos casos con apéndices zoomorfos. ¿Hay, pues, en las tallas wichís algo de una sociocosmovisión netamente indígena? Si la respuesta fuese positiva, ¿cómo se añaden a esta serie los animales exóticos y los personajes del imaginario cristiano? Estas son las preguntas que intentaré contestar en las



Figura 2. Martín Gutiérrez frente a su abrigo-cocina de techo de tierra, Los Baldes, 2003.

páginas que siguen, apelando a mi trabajo de campo, a algunas piezas de colecciones y a la bibliografía.³

I. Los wichís y sus artefactos

Los wichís (también conocidos en la literatura como “matacos”, “vejoces”, “guisnais” o “weenhayek”, etc.) son actualmente más de 45.000 individuos que hablan la lengua homónima, clasificada en la familia lingüística mataco-mataguaya. Habitan la región semiárida del Chaco central, en una red de comunidades forestales y periurbanas que presenta importantes variaciones lingüísticas y culturales.⁴ Con la colonización definitiva del Chaco a fines del siglo XIX, los wichís fueron incorporados al mercado, mientras que la Argentina, Bolivia y Paraguay se repartieron su territorio; y después de la Guerra del Chaco (1932-1935) las comunidades wichís del territorio paraguayo (los “guisnais”) migraron definitivamente a la Argentina.

Trashumantes en el pasado, obligadamente sedentarios en la actualidad, los wichís siguen practicando la recolección, la caza, la pesca y la horticultura. Asimismo, a partir de las últimas décadas del siglo XIX se insertaron como mano de obra temporaria y barata en los rubros económicos que se desarrollaron en la región (la ganadería y la explotación maderera) o en sus márgenes (la producción azucarera y, ulteriormente, el cultivo industrial de frutas y hortalizas).⁵ Hoy, la degradación ambiental, el cercenamiento de los territorios ancestrales y la deforestación, todos síntomas de un colonialismo renovado, privan a los wichís de la posibilidad de vivir de sus actividades tradicionales y los hacen cada vez más dependientes del trabajo como peones, del artesanado y de las ayudas del Estado. En este escenario, lo difícil es la autodeterminación y lo frecuente, la marginalidad y la pobreza.

A pesar de estas transformaciones económicas y territoriales, la sociedad wichí aún funciona sin un poder centralizado y las relaciones interétnicas continúan siendo centrales para la autodefinición y la organización del grupo. El parentesco, la lengua y los artefactos son los rasgos diacríticos más importantes del “lenguaje” interétnico que hablan los wichís.⁶ En determinados contextos, las creencias también participan de la adscripción étnica. Hay que tener en cuenta que sí la religión wichí anterior a la colonización puede ser caracterizada, muy sintéticamente, a partir de las palabras “animismo” y “chamanismo”,⁷ las distintas oleadas de misioneros que llegaron al Chaco desde el siglo XVII convirtieron a buena parte de los wichís en católicos, anglicanos, pentecostales e incluso, recientemente,



Figura 3. Pipa de madera de los wichís de Fortín Linares, Paraguay, recolectada por Max Schmidt en 1935. Largo: 15 cm. Autor desconocido. Colección del Museo Etnográfico Andrés Barbero.



Figura 4. Estela Orquera muele algarroba, Los Baldes, 2003.

en testigos de Jehová, y generaron una nueva percepción del hombre y el cosmos, sincrética en distintos grados.⁸

Comparada con –por decirlo de algún modo– la tecnología occidental, la cultura material wichí presenta aún algunas características prominentes: consta de pocos objetos –porque los wichís están en buena medida a un lado de la inflación tecnológica del “Primer Mundo”– y sus elementos centrales son polifuncionales, de construcción relativamente sencilla y se agrupan en unas pocas categorías –fundamentalmente: el fuego (*itöj*), las moradas (*lëwetes*), los recipientes (*lëhis*), los instrumentos (*lëchal*) y los bienes personales (*lëköy*).⁹ Los wichís, además, son constructores prolíficos: viven en un mundo de objetos hechos en buena medida por ellos mismos. La diferenciación de los géneros y la división “sexual” del trabajo, aspectos centrales en la vida cotidiana, explican por qué mujeres (*atsihñay*) y varones (*hinol*) crean tipos bien diferenciados de artefactos. Como regla general y polarizando la cuestión, las tareas femeninas tienen como denominador común el ser manuales, mientras que las masculinas implican el uso de herramientas. Aunque en realidad es una cuestión de grados, podría decirse que a diferencia de la producción femenina, la masculina está mediada por artefactos. Quizá este hecho sea lo suficientemente importante como para verse reflejado en el léxico de la lengua: preferentemente, un varón “trabaja [con herramientas]” (*ichumet*), mientras que una mujer “construye [un objeto espiralando un material maleable]” (*ipötsin*). Sin querer darle a esta oposición léxica más nitidez ni implicancias que las que realmente tiene, no puede negarse que en la cultura material wichí existen muchos contrastes de género. Uno de los que aquí más interesan es aquel que se da entre la madera –materia prima rígida y pesada, propia de los trabajos masculinos– y las fibras textiles y el barro –materiales flexibles de los bolsos y los cacharros, obras femeninas.¹⁰

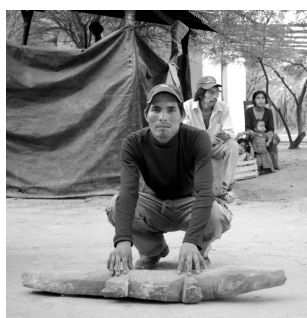


Figura 5. Santiago González muestra un yacaré de palo santo a medio terminar, Morillo, 2015.

En el pasado, los varones wichís usaban madera para confeccionar armas (arcos, flechas, macanas y lanzas), trampas e implementos personales (como pipas [fig. 3], taladros de fuego, silbatos y “dados” de un juego de azar), algunos utensilios de uso doméstico (como morteros [fig. 4], fuentes, cucharas y cuchillos), algunos instrumentos para la mujer (como telares de marco y palas de telar, ejes de huso y agujas) e implementos varios, como punzones, palos asadores, tambores, taburetes, peines y juguetes.¹¹ Se supone que estos artefactos no salían del grupo étnico. De todos ellos, en la actualidad sólo se fabrican los telares de marco, las palas,¹² los utensilios (además de los mencionados, unas bateas de maderas duras que se usan para lavar o para alimentar o dar agua a los animales) y hay también quie-

nes todavía ayudan a sus niños a hacerse sus propios juguetes de madera (camiones de cardón, gomera, trompos).¹³ Los varones se encargan de levantar la pesada estructura de troncos de la vivienda cuadrangular que los wichís adoptaron durante el siglo XX (fig. 2) y, finalmente, muchos se han convertido en hábiles carpinteros y tallistas.

Los morteros se fabrican principalmente para el grupo doméstico del artesano; alguna batea, fuente o cuchara puede quedar para ser usada en la casa, y lo mismo sucede con alguna escultura insólita hecha por divertimento y experimentación. Quitando estas excepciones, las tallas wichís son bienes “de exportación”. El artesano las fabrica para vender, aunque esto no niega que en ellas se manifieste una intención claramente lúdica, e incluso una preocupación estética e intelectual. Prevé que circularán hacia fuera del grupo étnico, mayormente como objetos decorativos, y que terminarán probablemente en un lugar lejano entre consumidores que jamás sabrán que fueron hechas por indígenas, menos aún exactamente por quién.

El carácter evasivo de la noción corriente de “arte”, así como su singularidad histórica y cultural, hacen imposible encontrar entre los wichís realidades directamente captables con ese concepto.¹⁴ La visión consagrada entre los consumidores y los propios wichís es que sus tallas son “artesanías”, aunque es obvio que tanto la actividad de hacer artesanías como los objetos que de ella resultan son también algo nuevo e impuesto. *Oyenlhi olhehnay*, “hacemos nuestras obras”, *oyenlhi olhehnay*, “hacemos nuestras diversas creaciones”, *ochumtes*, “nuestros trabajos”, e incluso *oyenlhi mak chik höpe*, “hacemos alguna cosa”, dicen los propios wichís para referirse a las artesanías en su lengua. Si no, utilizan el préstamo: *ochumet ta höpe altesanya*, “trabajo haciendo artesanía”, *lhipna iche altesanos*, “en este lugar hay artesanos”. O si quieren referirse a las tallas zoomorfas en particular: *tsötöy lëpeykas*, “figuras de animales”, *ajwenchey ta halö*, “pájaros de madera”, o simplemente *ajwenchey*, “aves”. En este caso, incluso, si consideran la función que les darán los compradores, pueden llegar a decir que las tallas zoomorfas son *lëtsithyawo* o *lëkaitöj* de los compradores, cuando ambos términos significan “su juguete, su adorno”.

Que las tallas wichís, como tantos otros objetos indígenas y de la cultura popular, hayan ingresado al mercado como artesanías es fruto también de la concepción jerárquica y elitista que gobierna el campo del arte. Las tallas wichís encajan en lo que se ha dado en llamar “arte turístico”, “arte de aeropuerto” o, en la tipología analítica de Nelson Graburn, de “souvenirs”: objetos que combinan rasgos de una tradición antigua y de una situación contemporánea, producidos por una minoría étnica del “Cuarto



Figura 6a. Colibrí libando en un palámpalám (*Nicotiana glauca*), Misión Chaqueña, 2015. Alto: 27 cm. Autor: Jorge Díaz.

Mundo” para consumidores foráneos.¹⁵ Para el análisis que presento, es útil tomar como premisa una idea más general: las tallas wichís son “artefactos”, es decir, solidificaciones de la acción social, entendida ésta como la acción

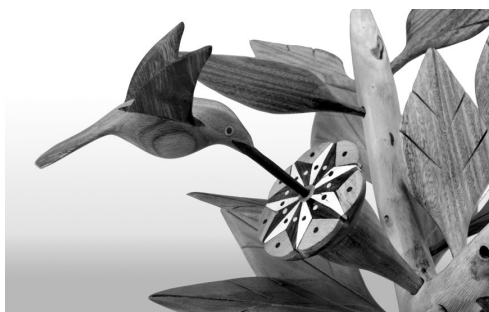


Figura 6b. Colibrí y flor con marquetería, detalle de la pieza de la figura anterior.

recurrente y con sentido, orientada a producir un efecto sobre un “otro”. Se trata de una concepción weberiana del artefacto, si se quiere, rescatada y difundida en las últimas décadas por la teoría del “arte” de Alfred Gell.¹⁶ Las tallas constituyen obviamente un tipo especial de artefactos: son mercancías con cualidades estéticas y simbólicas producidas por un grupo étnico subordinado para consumidores supe-

rordinados. Ellos las compran como adornos, recuerdos de viaje o, al menos los mejor informados, como objetos con un valor agregado por haber sido hechos a mano por miembros de un “pueblo originario”; pero lo que aquí interesa particularmente es qué son y qué significan las tallas para sus productores.

2. La producción y los estilos

Los wichís tallan piezas diversas que, sin embargo, tienen entre sí un aire de familia. Se pueden distinguir cuatro tipos, clases o categorías: (a) miniaturas de animales, (b) pequeñas imágenes cristianas, (c) utensilios, y toda una serie muy variada de (d) accesorios. Se trata de categorías definidas como prototipos, en las que no siempre es fácil ubicar una pieza concreta; por no hablar de ciertas piezas que son realmente híbridas. Además, a veces las variaciones menores son lo suficientemente importantes como para tener que establecer subcategorías. Cabe aclarar asimismo que un tallista determinado no produce necesariamente piezas de todas las clases, y que ciertas personas, familias, talleres, comunidades o zonas se especializan o se especializaron en piezas de determinado tipo.

Se trata del viejo problema del estilo. Baste decir que adopto una concepción constructivista y “politética” según la cual un estilo es la descripción de un conjunto de rasgos o atributos semejantes, aunque variables, en un grupo cualquiera de artefactos; conjunto de atributos que se explica, en última instancia, porque el grupo de artefactos proviene de un mismo contexto de producción.¹⁷ Que el estilo sea una clase polítética significa que está definido por un número de rasgos frecuentes, pero no omnipresentes ni esenciales.¹⁸ Tomados al azar, dos artefactos de una clase –por ejemplo, dos “miniatura de animales”–, deben compartir atributos específicos –son miniaturas y representan animales. Sin embargo, ningún atributo debe estar en todos los miembros de la clase –hay “miniaturas de animales” que sien-



Figura 8. Corzuela de palo santo, Morillo, 2008. Alto: 11 cm. Autor: Néstor Arias.

do reducciones de escala no son realmente miniaturas (fig. 5), que siendo piezas muy pequeñas no son sin embargo reducciones de escala (fig. 10) o en las que el animal es un elemento secundario de una composición (figs. 6a y 6b).¹⁹ Se podría objetar que con criterios tan laxos cualquier relación de semejanza entre objetos puede ser interpretada como un estilo; su escala y contenido parecen ser totalmente arbitrarios y depender exclusivamente del analista. Sin embargo, una clasificación sólo es válida si le permite al analista diferenciar clases que puedan ser confirmadas por criterios externos a los que utiliza para definir las, en este caso, verbalizaciones o conducta diferencial de los actores. Más aún, sostengo que se tratará de un estilo si se puede demostrar que las semejanzas se deben a una proveniencia común de un contexto de producción determinado. Así pues, se puede hablar de un estilo wichí de tallas, de cuatro estilos de tallas wichís o incluso de subestilos, pero lo que importa es establecer en cada caso qué variables internas permiten definir la clase y qué variables externas considerarla un estilo.

(a) Cae de maduro que las miniaturas de animales son piezas figurativas: se dice que son la imagen del animal (*lëpeyak*, "su sombra, su reflejo, su imagen"). Los representan de manera certera, de forma sintética y, al mismo tiempo, realista. Sin embargo, no todas son esto último en igual grado, y es factible distinguir tres subtipos de tallas zoomorfas: (a.1) naturalistas, (a.2) estilizadas y (a.3) de animales imaginados.

(a.1) Las miniaturas zoomorfas naturalistas o propiamente realistas representan animales vivos en poses que capturan algunos de sus movimientos característicos. Por lo general, la cabeza en torsión rompe la simetría de la pieza. La representación también es realista en las proporciones, es una copia en escala reducida, y en cuanto al cromatismo, se evitan las incrustaciones o se utilizan sólo las indispensables (por ejemplo, en los ojos, en los picos). Además, se trata usualmente de piezas únicas, hechas con herramientas manuales. He visto tallas de este subtipo que representan osos hormigueros (*sulaj* o *ayu*, *Myrmecophaga tridactyla*) (fig. 7), osos meleros (*sulataj*, *Tamandua tetradactyla*), corzuelas (*tsohna*, *Mazama americana* y *Mazama gouazoubira*) (fig. 8), yacarés (*alhutaj*, *Caiman latirostris*) y aves como el cardenal (*wosöch'it*, *Paroaria coronata*), el chinchero chico (*jwitsoni*, *Lepidocolaptes angustirostris*) (fig. 9), la ratona (*amotajte-wo*, *Troglodytes aedon*) (fig. 10) o la martineta (*asnaj*, *Eudromia formosa* y *Eudromia elegans*). Piezas marginales de este subtipo son las representaciones poco realistas de animales autóctonos inconfundibles, como el suri (*wönlhøj*, *Rhea americana*),



Figura 7. Oso hormiguero en una sola pieza de palo santo, Morillo, 2007. Alto: 6 cm. Autor: Gerardo Juárez.



Figura 9. Chinchero chico de palo santo, Misión Chaqueña, 2007. Alto: 15 cm. Autor: Leonardo Pantoja.

la tortuga (*chitahni*, *Geochelone hilarii*) o el quirquincho (*ch'ëhno*, *Tolypeutes matacus*), y las tallas realistas de algunos animales exóticos copiados de fotos, por ejemplo, un león (fig. 11), un canguro (fig. 12) o un lobo.

(a.2) Identificar especies naturales concretas en una miniaturas zoomorfas estilizadas es una operación forzada hasta para quienes las hicieron. En realidad, son híbridos que resultan de la síntesis formal de especies nativas con otras exóticas equiparables (conocidas por fotos o incluso por tallas traídas de otros lados), o son animales autóctonos estilizados y embellecidos con rasgos verosímiles, pero arbitrarios. En otras palabras, la forma global de la pieza es la síntesis realista de un animal, por lo general en movimiento, que en rigor carece de referente zoológico concreto. El mejor ejemplo de este subtipo de tallas son los patos, muy vendidos. En el Chaco semiárido viven varias anátidas: el pato de collar (*yeleni*, *Callonetta leucophrys*), el sirirí vientre negro (*nivisek*, *Dendrocygna autumnalis*), el sirirí pampa (*tsuhis*, *Dendrocygna viduata*), el pato picazo (*jwokyaj*, *Netta peposaca*, que también es el nombre del pato criollo, *Cairina moschata*) y algunas otras; sin embargo, los wichís están de acuerdo en que los patos que tallan (figs. 1, 13-15), con las formas y colores que combinan, no representan ninguna en particular. Las miniaturas zoomorfas estilizadas son la clase de tallas más prolífica –en cantidad de piezas– y más diversa –aunque en su gran mayoría representan aves: además de los patos, carpinteros, colibríes (fig. 6) y otros pájaros (figs. 16 y 17), zancudas (fig. 18), loros, búhos (fig. 19), rapaces.

(a.3) Por último, están las miniaturas que recrean de forma imaginativa, pero no fantasiosa, animales foráneos: pingüinos (fig. 20), cóndores, cisnes, delfines, orcas, llamas, elefantes. Son tallas de animales que los wichís conocen aunque nunca hayan visto, los copian de otras esculturas o de fotos, reinterpretando las poses y los colores. Al igual que las tallas del subtipo anterior (a.2), se trata por lo general de piezas fabricadas en serie, con herramientas mecánicas. Si quisiesen incluirse en este subtipo el león de la figura 11 y el canguro de la figura 12 que incluí en el primer subtipo (1.a), se los debería considerar ejemplares marginales, porque aunque representan especies exóticas, prima la intención de otorgar naturalismo aún a lo desconocido y, además, son piezas únicas hechas con herramientas manuales.

Por regla general, al menos el tronco del animal es de palo santo (*hokw*, *Bulnesia sarmientoi*), a veces, de trozos ensamblados (fig. 8). La pieza puede llevar incrustaciones –en ocasiones, toda una extremidad– de varias otras maderas: guayacán (*wöch'öyukw*, *Caesalpinia paraguayensis* y *Enterolobium contortisiliquum*), quebracho blanco (*isteni*, *Aspidosperma quebracho-blanco*), quebracho colorado (*chelhyukw*, *Schinopsis lorentzii*), escayante



Figura 10. Ratona de palo santo, Misión Chaqueña, 2007. Alto: 20 cm. Autor: Leonardo Pantoja.

(*lotek*, *Mimozyanthus carinatus*), duraznillo (*tsinukw*, *Ruprechtia triflora*), palo cruz (*helek*, *Tabebuia nodosa*), palo amarillo (*halö ikatu*, *Phyllonstylon rhamnoides*), palo blanco (*hats'ak* o *halö ipelaj*, *Calycophyllum multiflorum*). Todas estas maderas son relativamente duras y pesadas, y capaces de adquirir lustre, pero las cinco primeras lo son particularmente y tienen por tanto un valor especial. Se prefiere trabajar con madera estacionada naturalmente, es decir, con troncos caídos y secados por el paso del tiempo, lo que en el habla criolla se llama “madera campana” y en wichí *halö ta yil*, “madera muerta”, *halö ta tamchöy*, “madera seca”, o *halö lëwuhmay*, “desecho de árbol”. Sin embargo, como en algunas zonas ya casi no se consigue, los artesanos se ven obligados a tallar madera “verde”, sin estacionar. Los ojos de los animalitos se hacen con guayacán y plástico reciclado. Para partes como los picos de las aves se suele emplear hueso de vaca blanqueado por la lluvia y el sol, o excepcionalmente asta. Para los ojos de los búhos se usan semillas de guayabil (*tötnaj-nijwik*).²⁰ Para las bases, algunas de las especies citadas o el algarrobo blanco (*jwa'ayukw*, *Prosopis alba*), una madera que no se usa para el animal porque no saca brillo. Algunas piezas se completan con otros materiales como plumas o líquenes (*sayntaj*, *Usnea* spp.), como la base de la pieza de la figura 6a.

Esculpir un animalito implica una secuencia compleja de acciones. El tallista “mira” (*iyahin*) y “estudia” (*itetsan*) las dimensiones y las poses de los animales en el monte –o, llegado el caso, de una foto o una escultura–, porque “le encanta lo que ve” (*ihumin mak të iwen*). De este modo, “su alma recuerda lo que miró” (*lëhusek itichunëy mak të iyahinte*) y él lo puede “reproducir, copiar” (*itenlö*). Se dice que sólo “sabe” (*ihanej*) el tallista que tiene memoria. Como acción física, tallar es aserrar y rebanar (*iyiset*), desbastar con golpes de un instrumento cortante (*ijwajlhi*), y raspar y lijar (*isitlhi*). Con la idea preconcebida del animal que hará, el artesano prepara el primer taco: un prisma cuadrangular. Antes de realizar nuevos cortes, a veces lo marca con lápiz (además, cuando fabrica piezas en serie, suele usar un molde). Hace entonces nuevos cortes con serrucho, sierra o machete hasta obtener un prisma irregular. Si va a colocar incrustaciones (*halöy wehnahiche*, literalmente, “maderas diferentes”), hace en este taco los cortes necesarios para poder encajar y pegar con cola (antes con poxipol) los taquitos de otras maderas que preparó previamente. Cuando la pieza se seca, la desbasta con escofina, escoplo y cuchillo o, si emplea una amoladora, con un disco grueso. Repite la operación de pegar incrustaciones y desbastarlas cuantas veces sea necesario (figs. 21 y 22). Luego, si hizo aparte un taquito para la

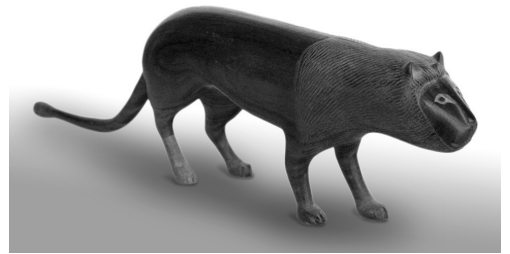


Figura 11. León en una sola pieza de palo santo, Morillo, circa 1989. Alto: 17 cm. Autor: Néstor Arias. Colección de Tepeyac.



Figura 12. Canguro en una sola pieza de palo santo, Morillo, 2007. Alto: 5 cm. Autor: Agustín Juárez.

cabeza del animal, lo pega y termina de labrarlo. En las aves, pega y desbasta las incrustaciones del pico, la corona y la cola, que suelen ser de hueso, recién cuando la pieza está casi terminada. Los ojos los coloca casi al final: perfora y clava el palito de chupetín para formar el iris, y clava dentro un tarugo de guayacán o de plástico negro para formar la pupila. Finalmente, lija, pule y lustra. Algunas piezas llevan un grabado (fig. 19), que hace en este momento, con torno eléctrico. Luego, si la pieza lo requiere, le coloca una base. Hay bases muy delicadas, como un tronco añejo cuya forma ha sido cuidadosamente tallada, pulida y lustrada con intención naturalista (figs. 9 y 10), y hay “bases” mucho más complejas y escultóricas que el animal en sí (fig. 6a).

Es importante que la pieza terminada “brille” (*tapeti* o *yithi*). El artesano puede lustrarla con cera, resina de brea (*asnaj-lhök*, *Cercidium praecox*), cualquier producto industrial o sólo frotándola. Para la pieza, las incrustaciones son “su adorno, su embellecimiento” (*lësilatyaj*). Los tallistas las valoran porque implican destreza, agradan a los compradores y, por tanto, aumentan la demanda o el precio. Dentro de la gama cromática que se puede obtener con las maderas, las combinaciones suelen buscar el contrastante. En el caso de las aves estilizadas, por ejemplo, el cuerpo verdoso de palo santo se puede completar con una cola, un vientre, una cabeza, unas alas o un pecho rojizos (de quebracho colorado, escayante o corazón de quebracho blanco), cremas (de palo cruz, palo blanco, palo amarillo, mora o duraznillo) u oscuros (de guayacán); la punta de la cola, la rabadilla, las puntas de las alas, el collar, la corona o el pico pueden llevar esos colores o ser blancos (de hueso).

Volvamos a los otros subtipos de tallas. (b) Las imágenes religiosas son menos variadas que las zoomorfas: imágenes de Jesús crucificado (fig. 23), a veces con personajes velándolo que componen un tríptico (figs. 24a y 24b), cruces sin o con incrustaciones e incluso rosarios. El ángel de la figura 25, que por estar hecho en “cedro” (*pöh-nichetek*)²¹ es ya excepcional, se asemeja por su grado de realismo a las tallas zoomorfas naturalistas (a. 1).



Figura 13. Pato de palo santo con incrustaciones, Morillo, 2015. Alto: 5 cm. Autor: Ubualdo (Nono) Cabral.

(c) Los utensilios que se venden como artesanías son fundamentalmente fuentes y cucharas (fig. 26), pero también cucharitas, pinches para copetín, tenedores, cazuelas, etc. Los hay con y sin apéndices zoomorfos o incrustaciones. Las

fuentes pueden tener formas geométricas sencillas (figs. 27-30), formas animales (yacarés, monos, gatos, peces [figs. 31 y 32]) o de hojas (figs. 33 y 34). Hay utensilios con incrustaciones, que son adornos más que objetos

utilitarios. Sin duda forman parte de este subtipo los morteros y bateas que los wichís usan o venden a los vecinos criollos, pero son ejemplares marginales, porque no puede decirse que estén insertos realmente en el mercado de artesanías.

(d) Lo que llamo “accesorios” forma en realidad una categoría miscelánea, que muchas veces resulta difícil de distinguir de las demás. Hay accesorios que se asemejan a las tallas zoomorfas –por ejemplo, bastones con mangos en formas de cabeza de caballo o de pato, con incrustaciones–, hay accesorios que son casi utensilios –por ejemplo, alhajeros y estiletes para abrir cartas–, y hay accesorios con imágenes religiosas –por ejemplo, un reloj de pared que representa un pesebre mediante la técnica de la marquetería. Se fabrican desde llaveros y aros hasta juegos de ajedrez. Un ejemplar periférico de este subtipo son los pequeños bancos, mesitas y taburetes rústicos tallados en troncos de palo santo que se fabrican en la zona de Morillo. La factura, el material y su inserción en el mercado regional de artesanías, entre otros atributos, los aparta de la industria wichí de muebles y aberturas.²²

Para confeccionar los utensilios y los accesorios se usan en líneas generales los mismos materiales, técnicas y herramientas que para las tallas zoomorfas, aunque las cadenas operativas obviamente varían y, en aquellos casos, se emplean máquinas con mayor frecuencia.

Quiero decir algo más sobre la producción de las tallas. Los artesanos suelen trabajar en un pequeño taller montado en su casa o, en las localidades donde se producen piezas en serie y en volúmenes relativamente considerables (el mejor ejemplo es Misión Chaqueña), varios artesanos emparentados trabajan juntos en un taller más grande. Además, se da el caso de que en estos talleres trabajen también muchachos que sólo tienen con el dueño un vínculo laboral y de amistad. El taller que un antiguo técnico anglicano hizo funcionar en la ciudad de Salta (ver debajo) constituyó una excepción: fue en verdad una pequeña empresa con operarios wichís.

Las herramientas que se necesitan para tallar varían según los tipos de pieza y según se emplee o no maquinaria eléctrica. Los útiles manuales básicos son el lápiz, el serrucho, la sierra, la morsa, la escofina, el taladro, los formones, la masa de madera, lijas y trapos. Un tallista que quiere hacer piezas en serie utiliza además moldes de cartón. En Misión Chaqueña se utilizan máquinas eléctricas: sierras sin fin y circulares, amoladoras de caballete y manuales, taladros. Todas las herramientas son de origen industrial, compradas; pero como son caras es usual que se las afile y repare muchas veces, y no es raro encontrar ejemplares fabricados por los propios



Figura 14. Pato de palo santo con incrustaciones, probablemente Misión Chaqueña, circa 1990. Alto: 7 cm. Autor desconocido.



Figura 15. Pato de palo santo con incrustaciones, Morillo, 2014. Alto: 13 cm. Autor: Gerardo Juárez.

artesanos, incluso de máquinas (figs. 35 y 36). En cualquier caso, el taller suele ser un pequeño tinglado a medio cerrar, con mesas de trabajo, sillas y taburetes, cajas y cajones para las herramientas, una radio e incluso una cama para descansar un rato cuando se trabaja sin parar noche y día.

El circuito de comercialización de las tallas es complejo. Aquí basta con señalar que existen compradores de distintas clases. En primer lugar, una serie de ONG, por lo general confesionales,²³ y algunas otras subsidiadas por el Estado,²⁴ que en muchos casos, más allá de la cuestión nominal, se asemejan a una empresa privada.²⁵ En segundo lugar, están los revendedores criollos. En tercer lugar, algunos organismos provinciales, al menos de Formosa y Chaco. Todos estos compradores entran a las comunidades buscando las piezas de manos de los propios productores, por lo menos en ocasión de cerrar el primer trato. En algunas pocas comunidades los productores organizaron cooperativas de venta,²⁶ sin demasiado éxito. Un cuarto tipo de compradores son los consumidores finales que se acercan directamente a los artesanos, porque circulan por la región (turistas, misioneros, trabajadores del estado, antropólogos) o porque frecuentan las ferias organizadas en las ciudades a las que a veces asisten algunos artesanos wichís. Cabe resaltar que el comercio de tallas no es necesariamente un negocio menor: cuando en 2008 la ONG Siwok cerró su taller de Salta y su almacén de Misión Chaqueña (a causa, fundamentalmente, de restricciones aduaneras para la exportación de palo santo), facturaba USD 10.000 mensuales.²⁷



Figura 16. Pájaro con incrustaciones. Morillo, 2006. Alto: 11 cm. Autor: Gerardo Juárez.

3. En busca del origen

Si como señalé, las tallas wichís no responden de forma directa a ninguna tradición ancestral, ¿de dónde salieron y de qué forma indirecta sí responden a una práctica cultural antigua? Se verá que las esculturas contemporáneas surgieron a fines de la década de 1970 en circunstancias muy puntuales, vinculadas con la Sociedad Misionera Sudamericana (*South American Missionary Society*, en adelante SAMS). ¿Cómo se explica que el anglicanismo, una religión “aniconista”, haya dado origen a tallas figurativas, que incluso representan ángeles, a Cristo y a la Virgen? Por otro lado, aunque el labrado de madera es una técnica antigua, ¿por qué hombres que un siglo y medio atrás eran cazadores se volvieron artesanos? Contestar estas preguntas requiere construir una historia regresiva de las tallas wichís.

Versiones de la historia oficial. Hoy, en el pueblo de Morillo y en la misión Los Baldes —que son los lugares que mejor conozco—, se

producen casi todos los estilos de tallas que describí. Los wichís de la zona ya eran carpinteros cuando en 1982 el gobierno provincial contrató a un criollo para que dictase un curso de tallado en aquel pueblo. Luego se dictaron otros, a veces organizados por los anglicanos, también en la localidad vecina de Los Blancos; y en 1985 se formó un grupo de artesanos en La Cortada, el barrio anglicano más importante de Morillo. Podría pensarse que así nació en la zona este artesanado, pero en rigor hacía ya algunos años que las tallas zoomorfas se estaban difundiendo desde el borde occidental del territorio wichí, por medio de las redes de parentesco, que en buena medida se solapan con las religiosas. Por otro lado, los trípticos, que son la especialidad de Los Blancos, aparecieron recién a comienzo de la década de 1990 promovidos por unas monjas católicas, aparentemente en la zona del Pilcomayo.

La “historia oficial” de las tallas zoomorfas cuenta que nacieron *de novo* en Misión Chaqueña bajo el influjo mutuo de dos fracasos –uno personal y otro colectivo– y dos voluntades –la de un wichí y la de un técnico de un proyecto de desarrollo.²⁸ Las creó Rubén Zanja. Luwen –como lo llaman en wichí– nació en 1946, hijo de un carpintero y artesano de bateas y cucharas. Sus tres hermanos trabajaban como carpinteros en el tiempo de San Miguel, una sociedad anónima creada en la Misión en la década de 1970 por los anglicanos, que se dedicaba a la producción y comercialización de hortalizas y muebles.²⁹ Luwen conocía el oficio, pero no le gustaba. Prefería los trabajos pesados y duros, como labrar postes o cosechar en las fincas. Sin embargo, un día enfermó y ya no pudo con ellos. Durante cinco años estuvo buena parte del tiempo postrado, a duras penas lograba hacer alguna silla cuando mejoraba. Para colmos, los muebles cada vez se vendían menos. Luwen sabía que Alec Deane, el agrónomo de San Miguel S. A., compraba los bolsos enlazados por las mujeres (las “yicas”) para venderlos como artesanías. Entonces pensó en hacer algo semejante con las técnicas que él conocía, y talló una lechuza, un alicucu común (*sinalcho*, *Megascops choliba*). El domingo 12 de agosto de 1979 fue hasta la casa de Alec, que vivía en la Misión, a ofrecérselo; pero cuando salió y Luwen le explicó lo que quería, el agrónomo ni siquiera quiso mirar. “No, estas cosas son plata perdida”, le dijo irritado. “Los misioneros ya compraron tantas artesanías, y las tienen en Salta y cada tanto las tiran y las quemán, porque no se las pueden vender a nadie”, le explicó antes de dar un portazo. De todos modos Luwen se quedó en la puerta esperando; quería preguntarle si en caso de viajar podría llevarlo a Embarcación, donde intentaría vender lo que había hecho. Alec finalmente volvió salir y aceptó mirar, y quedó



Figura 17. Pájaro inspirado en un gallito de collar (*najit'it* o *nihet'at*, *Melanopareia maximiliani*), Morillo, 2015. Alto: 10 cm. Autor: Gerardo Juárez.



Figura 18. Garza de palo santo con incrustaciones, Misión Chaqueña, 2015. Alto: 29 cm. Autor: Julián Mendoza.



Figura 19. Búho de palo santo con el plumaje grabado, Misión Chaqueña, 2015. Alto: 16 cm. Autores: Lucas Gutiérrez y Mamerito Zanja.

sorprendido. Dijo que esto sí podía venderse y llamó a su mujer para que también mirase. Así sucedieron las cosas según Luwen.

La versión de Alec es algo distinta. Rubén fue a verlo un día de 1980 y le ofreció un zorrillo, que le pareció excelente y se lo compró. A partir de entonces, el señor lo esperaba cada día en la puerta con alguna talla y él se la compraba “de puro gusto”. Luego Alec comenzó a mandar las piezas a la iglesia presbiteriana San Andrés en Olivos, provincia de Buenos Aires, donde se vendían los domingos después del culto, y así se inició el comercio de tallas.

Al principio, esculpir era para Luwen una tarea difícil. Le llevaban mucho tiempo y nadie podía guiarlo. Cuando en abril de 1982 estalló la Guerra de Malvinas, los misioneros de origen británico se autoexiliaron en Asunción y San Miguel S. A. cerró. La demanda de muebles bajó abruptamente y entonces todos los hermanos de Luwen comenzaron a trabajar como tallistas. Aunque cada uno hacía lo suyo, el trabajo en equipo facilitó las cosas: pronto establecieron una técnica y la perfeccionaron, se ayudaban mutuamente y compartían las herramientas. A Luwen se le ocurrió hacer moldes para resolver el problema de fabricar en serie. En la medida en que tallar comenzó a ser un trabajo seguro y redituable, otras familias vecinas se acercaron a los Zanja para aprender el oficio. Trabajaban con ellos hasta que manejaban la técnica y reunían las herramientas necesarias para armaban su propio taller. De este modo la producción se fue expandiendo.

Alec, que era argentino, no tuvo que exiliarse, y encaró por su parte un proyecto de comercialización de tallas que mantuvo una demanda creciente por años. Un colaborador indispensable fue el ex obispo y misionero anglicano Bill Flagg, que abrió un mercado para estas tallas en Inglaterra. Además, con el tiempo Alec descubrió que las piezas quedaban mejor si se las pulía a máquina, y en 1990 montó para eso y para empaquetarlas un taller en Salta.³⁰ Al mismo tiempo, instó a los artesanos para que mejorasen las terminaciones, es decir, fundamentalmente, para que lijasen más y colocasen incrustaciones. Las tallas de patos fueron algo totalmente inducido por el agrónomo, que le llevó como modelo al artesano Federico Gómez un pato del mercado artesanal de Punta de Este. Nij —que es el apodo de Federico en wichí— se volvió el primer especialista en patos.³¹

Si se acepta la versión oficial, hay que atribuir las tallas zoomorfas que para mediados de la década de 1980 fabricaban los wichís de Formosa —piezas simples, de proporciones rústicas y sin incrustaciones— a una influencia del oeste.³² Pero si ese fue el sentido de la difusión y si las fechas de Verena y Ursula Regehr son precisas,³³ entonces inmediatamente des-

pués de que Luwen creaba las tallas zoomorfas en Misión Chaqueña, otro wichí las introducía entre los nivaclés del Paraguay. Por otro lado, aunque se puede suponer que para el año 1960 las tallas zoomorfas todavía no eran entre los wichís una artesanía establecida,³⁴ en esa década en la misión San Andrés la familia del difunto Juan Toribio comenzó a hacer unas toscas para vender.³⁵ Así pues, hay razones para sospechar que las tallas wichís tienen una genealogía más antigua, pero antes de seguir esa dirección vale la pena revisar otra influencia anglicana.

El origen de la técnica. Los misioneros de la SAMS llegaron al ingenio La Esperanza en 1911, pero realmente iniciaron la conversión de los wichís en 1914 con la fundación de Misión Chaqueña en el paraje conocido como Jwa'achat, literalmente, "Algarrobal".³⁶ Desde allí se crearon las misiones (Selva de) San Andrés, en 1927, y San Patricio, en 1933, pivotes respectivos de la evangelización del Pilcomayo y del Bermejo medio.³⁷ Para los anglicanos Misión Chaqueña significó abrir "un claro en el bosque",³⁸ en un "bosque espinoso y primitivo",³⁹ "inexplorado e infiel"⁴⁰. No se trataba tan sólo de una metáfora, hubo que deforestar para abrir caminos, roturar la tierra y construir edificios. Para levantar la iglesia, dedicada en 1926 a San Miguel y todos los santos, "se utilizaron ciento sesenta árboles de madera dura, talados y labrados a mano en su totalidad por los propios indígenas",⁴¹ eran postes de quebracho (fig. 37). Los misioneros comenzaron a instruir a los indígenas en el oficio de la carpintería ya en los años del ingenio, pero con los wichís el paso decisivo fue la llegada de William Everitt a Misión Chaqueña en 1924.⁴² Junto a Mukuk –como lo llamaron los wichís– construyeron el edificio y el mobiliario de la iglesia, las casas de los misioneros, la escuela, el almacén, la botica, la cocina de la misión –y esto se repitió en cada nueva aldea misional (fig. 38).⁴³ Además, pronto comenzaron a fabricar muebles (sillas, mesas y catres) que vendían a los vecinos "criollos" (*ahötöylhais* o *süwelelhais*),⁴⁴ o que los misioneros enviaban a las iglesias y colegios ingleses de Buenos Aires, o llevaban para vender a las ciudades de Embarcación, Orán e incluso Salta o Jujuy.⁴⁵ Con el tiempo, los indígenas también fabricaron muebles y aberturas para sus propias casas, y aprendieron además a construir chalanas.

La promoción del oficio de la carpintería (la otra actividad económica que los anglicanos estimularon sin descanso fue la agricultura) respondía a razones económicas e ideológicas. Por un lado, más allá de la necesidad inmediata de levantar misiones, los agentes de la SAMS querían



Figura 20. Pingüino de palo santo, Misión Chaqueña, circa 2001. Alto: 12 cm. Autor desconocido. Colección de Monica Tompkins.



Figura 21. Alberto Flores pega incrustaciones en tacos de cisnes, Misión Chaqueña, 2015.

dotar a los indígenas de un medio de subsistencia relativamente autónomo y complementario al trabajo en los ingenios. Además, a sus ojos la carpintería era una actividad “civilizada” que los vincularía con el mercado y les permitiría integrarse al nuevo Chaco colonizado, a diferencia de la caza y la recolección, actividades inviables y “primitivas”. Por otro lado, a comienzos del siglo XX Inglaterra se jactaba de ser una potencia industrial, un calificativo que los misioneros interpretaban fundamentalmente como manufacturera. Finalmente, José, el esposo de María, e incluso Jesús habían sido carpinteros.⁴⁶

Muchos wichís siguen trabajando como carpinteros hasta la actualidad. La misión El Carboncito, por ejemplo, es un centro de producción de muebles y aberturas; se los fabrica en talleres privados o cooperativos equipados con máquinas eléctricas. En Los Baldes, por poner un ejemplo contrario, sólo algunos hombres fabrican muebles, únicamente de “estilo criollo” y con herramientas manuales. Décadas atrás, los muebles y las canoas se hacían con los troncos del citado “cedro” que el Bermejo baja de las yungas y deja como resaca cada año.⁴⁷ Es una madera noble, liviana y blanda, pero hoy ya casi no se la usa, porque hay poca y porque la adopción de la sierra sin fin facilitó el trabajo de maderas duras. Esta adopción sucedió inicialmente en Misión Chaqueña en 1975, y a fines de esa década la Misión vendía 1.000 sillas de algarrobo por mes a USD 2,50 cada una.⁴⁸



Figura 22. Un taco de cisne con incrustaciones secándose, taller de Levi Benito, Misión Chaqueña, 2015.

Nace la artesanía. En rigor, cuando llegaron los misioneros, los wichís ya sabían trabajar la madera. Lo que aquellos hicieron fue modernizar la técnica y las herramientas, introducir nuevos artefactos y encausar la producción hacia el mercado. Los anglicanos tampoco inventaron la artesanía como concepto ni como práctica. Ella nació de un sistema de circulación de objetos de los “otros”, anterior en algunas décadas a la llegada de los misioneros. Lo que sí es cierto es que en las misiones las artesanías se consolidaron, encausaron y expandieron.

A fines del siglo XIX los wichís iban a los ingenios del piedemonte andino para cambiar su trabajo por cosas, concretamente: ropas, telas, herramientas, armas de fuego, tabaco, alcohol, azúcar, ollas. Esporádicamente, una clase especial de actores les reclamaba cosas también a ellos. Los periodistas, los curiosos amateurs y profesionales, los etnógrafos que llegaban a La Esperanza, por ejemplo, querían también objetos de una serie cuyo paradigma es quizá la postal de “indios”. El germen de la artesanía estuvo probablemente en la joven que se dejó tomar una foto a cambio de algunas prendas, comida o dinero. Su nacimiento se produjo cuando

un arco y unas flechas, un manto o un adorno que se estaban volviendo obsoletos se convirtieron en poses y se vendieron. La artesanía, pues, es la parte indígena de una danza de objetos entre ellos y los europeos (propriadamente dichos o, por así decirlo, trasplantados, como es el caso de las élites argentinas).⁴⁹

La evangelización fue una verdadera revolución ideológica y social, y también tecnológica. Al mismo tiempo que profundizó la “occidentalización” de la cultura material wichí (por ejemplo, la arquitectura, las herramientas, los utensilios y el vestido), aumentó el número de los artefactos antiguos que se volvían superfluos y, en muchos casos, propició su mercantilización. No faltó el chamán que al convertirse entregase sus herramientas a los misioneros, que inmediatamente las transformaron en objetos de museo.⁵⁰ Mientras que los indígenas aprendían a trocar fuentes, cucharas, plumas, collares, armas, bolsos enlazados, etc. por bienes o aún por dinero en los almacenes de la misión, los agentes de la SAMS abrían circuitos para estos objetos indígenas: los transformaron en objetos museográficos, o bien en productos para distintos nichos del mercado (por ejemplo, vinchas con plumas teñidas para el carnaval de Embarcación, cucharas y bateas para los chaqueños del campo; sillas para estos mismos chaqueños o para las instituciones anglicanas de la Argentina). Según los misioneros, el intercambio era justo: ofrecían una demanda estable y pagaban un buen precio para objetos que en la región eran difíciles de vender o se pagaban muchos menos.⁵¹

La prehistoria de las tallas. En esta historia regresiva de las tallas wichís falta el expediente más antiguo. Es cierto que la arqueología del Chaco es todavía incipiente y la documentación colonial dice poco, si es que dice algo, sobre los artefactos que aquí interesan. Existen sin embargo algunos datos dispersos del período inmediato a la colonización definitiva del área que hacen sospechar que las piezas zoomorfas y los utensilios tallados por los wichís se remontan a un período quizá precolombino.

En los albores del siglo XX, el americanista sueco Erland Nordenskiöld registró pipas y silbatos tallados en madera y decorados, y, lo que es más importante, documentó dos pipas ashluslay (hoy nivaclés, clasificados en la misma familia lingüística que los wichís) con forma de cabeza de animal, en ambos casos probablemente de pecaríes.⁵² Aproximadamente al mismo tiempo que el sueco conocía a estos indígenas acercándose por el oeste, los anglicanos los conocieron (con el nombre de suhines) entrando por el este, e ilustraron una de sus pipas con el hornillo tallado en formas



Figura 23. Cristo crucificado tallado en una ramita de palo santo, con corona y taparrabo de cháguar. Morillo, 2007. Alto: 10 cm. Autor: Antonio Saravia.

de cabeza humana.⁵³ En la colección de Museo Etnográfico Andrés Barbero de Asunción del Paraguay, existe una versión más sencilla de esta pipa (pieza E-1567-LE) tallada en palo santo, atribuida a los lengua-maskoy (hoy enxet), que viven al oriente de los nivaclés. Estas pipas con forma de cabeza humana (una de ellas de palo santo) se pueden vincular con las pipas antropomorfas de palo santo de los caduveos, que viven en el extremo nororiental del Chaco.⁵⁴ Volviendo al Pilcomayo y a la familia lingüística matak-mataguaya, en algún momento entre



Figura 24a. Tríptico en el que dos ángeles velan a Cristo crucificado, de palo santo, Los Baldes, 2004. Alto: 11 cm. Autor: Martín Gutiérrez.

1935 y 1950 el etnólogo alemán Max Schmidt donó al Museo Etnográfico Andrés Barbero una pipa macá cuyo hornillo tiene la forma de un pecarí (fig. 39). Para cerrar por el momento el círculo de las pipas zoomorfas, resta mencionar el ejemplar wichí recolectado en 1935 en la localidad de Bazán, provincia de Formosa, conservado en el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, cuyo hornillo zoomorfo se asemeja a los de las pipas nivaclés de Nordenskiöld, aunque es más sencillo.⁵⁵

Las tallas chaqueñas con formas de animales anteriores a la difusión de las tallas modernas wichís no se reducen a las pipas. Por ejemplo, el Museo Etnográfico Andrés Barbero conserva también una “muñeca” nivaclé de algarrobo procedente de la misión de Esteros: el cuerpo tiene la forma de un cilindro y de un cono, la cabeza es zoomorfa y tiene restos de pintura roja de urucú (*Bixa orellana*) (fig. 40). Además, es quizá importante apuntar que según el misionero Barbrooke Grubb algunos enxets utilizaban animalitos hechos de cera como amuletos de caza,⁵⁶ que existieron peines caduveos tallados en asta y decorados con formas animales,⁵⁷ y que según Ticio Escobar los caduveos, hoy instalados en Brasil, “también tallan pequeñas esculturas zoomorfas con fines mágico-propiciatorios”.⁵⁸

¿Qué puede decirse, rápidamente, sobre el pasado de los utensilios de madera? Se sabe gracias a Nordenskiöld que los wichís (y otros chaqueños) tenían ya una tradición de morteros, fuentes y cucharas. El gran americanista vinculó estos artefactos con otros encontrados en yacimientos arqueológicos del área andina e interpretó que habían llegado al Chaco desde esa región.⁵⁹ Grubb anotó que las escudillas enxets “están hechas generalmente de madera, y sus formas son muy variadas, desde la pieza ordinaria delicadamente redonda con un hueco en el centro perforado con un cuchillo puntudo, hasta las escudillas talladas cuidadosamente con la forma de figuras o caras de hombres, pájaros y animales. A veces se esculpe la figura completa, pero generalmente sólo la cabeza”.⁶⁰

En suma, los ejemplos, que sin duda pueden ampliarse, muestran



Figura 24b. Detalle de un ángel del tríptico de la figura anterior.

sobradamente que existió una tradición antigua y regional de pipas, tallas y utensilios de madera, en muchos casos zoomorfos. ¿Habrán tenido las tallas wichís antecedentes precolombinos? Por ahora no hay elementos para poder vincularlas con el material arqueológico que sí se conoce: las pipas zoomorfas del Noroeste Argentino, las tabletas para aspirar y los morteros zoomorfos del Noroeste Argentino, Atacama, Uruguay y el sur de Brasil, y del Mato Grosso y la Amazonía. En una perspectiva comparativa habría que contemplar además los bancos zoomorfos de los guaraníes y de tantos otros pueblos sudamericanos.⁶¹

4. Imágenes de la sociedad, la naturaleza y la alteridad

Cada talla concreta ocupa un lugar en el triángulo semántico que define el objeto meramente utilitario, las representaciones de animales (o plantas) y el imaginario cristiano. No se trata de un espacio saturado de manera homogénea, porque mientras que los objetos utilitarios combinados con figuras zoomorfas son frecuentes, las combinaciones con figuras fitomorfos son raras y las amalgamas con imágenes religiosas, excepcionales. Las tallas figurativas representan, en el sentido literal del término: son la imagen, el reflejo (*lëpeyak*) del animal, la planta, Jesús, los ángeles. Pero en esto no se agota el significado de las tallas. ¿Por qué los wichís eligen representar estas cosas?, ¿y por qué así? Vimos que la técnica y el contenido responden en parte a influjos de agentes externos (anglicanos, católicos, comerciantes criollos y ONG), pero que debajo de estas influencias hay también un elemento notoriamente indígena. Quiero, pues, aventurarme en una serie de interpretaciones sobre el significado profundo de las tallas y mostrar que ellas son símbolos, abstractos en distintos grados, de la identidad y de la alteridad.

Puestos a interpretar, la primera pregunta es ¿por qué se trabaja fundamentalmente el palo santo? Aunque es cierto que los compradores valoran particularmente esta madera, la elección es ante todo de los propios wichís. Ellos dicen que la prefieren porque, al mismo tiempo que es muy dura, su consistencia cerosa evita que se raje al labrarla. Dicen además que les gusta porque su veta es vistosa, adquiere más brillo que cualquier otra madera, despidiendo un aroma agradable y no la comen los bichos ni la arruina el paso del tiempo. Sostuve ya que como materia prima la madera está asociada con los hombres; ahora, siendo un poco más especulativo, agrego que el palo santo lo está particularmente. Es cierto que por lo general los wichís no hacían sus pipas de esta madera,⁶² pero sí la usaban —junto con otras— para las puntas de sus flechas, sus cuchillos, porras, lanzas y agujas. Además, el mortero, un artefacto hecho por el varón y de género masculi-



Figura 25. Ángel en una sola pieza de "cedro", Misión Chaqueña, s/f. Alto: 11 cm. Autor: Rubén Zanja. Pieza conservada por el tallista.



Figura 26. Cucharas de palo santo, Los Baldes, 2014. Largo: 33 y 30 cm. Autores: Juan Carlos Pino y Filemón Pino, respectivamente.

no,⁶³ se fabrica de palo santo o de algarrobo blanco. Los postes de la cabaña cuadrangular (fig. 2) se hacen de palo santo; los fabrican los varones y tienen en la mitología una connotación fálica.⁶⁴ Cabe apuntar asimismo que el palo santo es para los wichís sinónimo de luz, porque su madera resinosa sirve para iluminar; y la luz, además de ayudar a ver, aleja los espectros (*ahötöyl-hais*) que infestan la noche. Quizá por esta asociación nefasta de la oscuridad con el horror y la muerte, para los wichís la luz y el brillo están íntimamente vinculados con la belleza.⁶⁵ En síntesis, lo que importa retener es que los varones están tallando una materia prima masculina, lumínica y hermosa.

Si el labrado de la madera, incluso de piezas figurativas, es una técnica antigua, la carpintería introducida por los anglicanos permitió que la técnica sobreviviese el turbulento siglo XX y, aunque en una nueva dirección, incluso se desarrollase. Luego, el mercado de artesanías de la década de 1980 recibió gustoso unas piezas que siendo de factura “manual” son al mismo tiempo delicadas, que además son pequeñas y, en parte por eso, baratas y transportables. Lo que falta apuntar con respecto a la técnica es que la mitología la registra como una forma “mágica” de crear animales, particularmente, exóticos. En un mito publicado por Alfred Métraux en 1939, Tío Travieso, Tokwaj, el pícaro héroe cultural de la mitología wichí, en una ocasión “hizo una caminata por el bosque. Se cansó y se sentó al lado de un yuchán. Y comenzó a tallar este árbol con la forma de un caballo. Transformó la madera en un animal vivo. Del mismo modo, hizo una montura, riendas y un bozal. Luego se presentó sobre el lomo del animal. La gente no sabía lo que era un caballo porque nunca habían visto uno. [...] Un hombre que escuchó hablar del caballo de Tokwaj fue al bosque para tallarse uno. Esculpió el yuchán tan torpemente que hizo un tapir. Así los hombres hicieron también mulas y burros”.⁶⁶

En el repertorio de las tallas wichís, las miniaturas zoomorfas ocupan un lugar importante. Se puede pensar que la relevancia de los animales para la reproducción social les otorga un papel destacado en la cosmovisión del grupo. Sin embargo, decir sin más que las tallas zoomorfas reflejan “la obsesión del cazador” no es decir demasiado.⁶⁷ Por un lado, es cierto que las mulitas, las corzuelas o los quirquinchos que representan algunas esculturas wichís son presas de caza, pero los pájaros no son un recurso tan importante y los animales que no existen o que no viven en el Chaco obviamente no lo son. Si se espera que las tallas reflejen el contexto ecológico o la cosmovisión “tradicional” del grupo, los ojos de plástico o los elefantes y pingüinos serán interpretados como prueba de “la pérdida del rumbo artesanal”, “el desvanecimiento de la autenticidad de la artesanía”,⁶⁸



Figura 27. Fuente rectangular de palo santo, Los Baldes, 2007. Largo: 23 cm. Autor: Gustavo Orquera.

una decadencia de lo étnico y un acatamiento incondicional de las demandas del mercado.⁶⁹ Por otro lado, si la representación de animales refleja la obsesión o la utopía del cazador, ¿cómo se explica que los bolsos enlazados por las mujeres wichís, indiscutiblemente recolectoras, también evoquen animales?⁷⁰ Precisamente, una comparación término a término de estos bolsos con las tallas zoomorfas puede quizá conducir al nudo de la cuestión.

Idealmente, todas las mujeres son productoras de bolsos enlazados, mientras que sólo algunos varones son tallistas. Los bolsos se destinan a parientes –fundamentalmente, masculinos– y también al mercado, mientras que las tallas van a parar exclusivamente a manos de compradores no wichís. Se enlaza una materia prima femenina, flexible y liviana, mientras que se talla una materia prima masculina, dura y pesada. En un caso, se obtienen objetos utilitarios decorados con diseños geométricos estandarizados que evocan una parte de un animal autóctono; en el otro, se logran representaciones naturalistas y libres de animales autóctonos, exóticos o imaginados, que son simplemente adornos. Finalmente, mientras que los bolsos son objetos de una tradición que llega sin interrupción desde el pasado, las tallas son algo nuevo o al menos la reinención de algo que estuvo a punto de desaparecer.

Cuando en una sociedad de pequeña escala coexiste un estilo abstracto-geométrico con otro naturalista-realista, existe aparentemente una tendencia transcultural a que ellos estén asociados, respectivamente, con las mujeres y con los hombres. Si tal propensión es real, las razones de la asociación entre estilos y géneros deben ser complejas.⁷¹ Por lo pronto, cabe señalar que la sociedad wichí está estructurada en base a un principio de residencia uxorilocal –es decir, lo usual es que cuando se forma una pareja el varón vaya a vivir a la casa de sus suegros–, que se expresa en dos series de símbolos, prolíficas, generativas y diametralmente opuestas, que pueden cifrarse con un formulismo lévi-straussiano: “mujer : interior : consanguinidad : etc. :: hombre: exterior: afín : etc.”. Los bolsos y las tallas, respectivamente, forman parte de estas series. En otra oportunidad sostuve que los bolsos enlazados wichís son en cierto nivel metáforas sólidas proyectadas por las mujeres hacia los hombres, sus otros intra-grupales; metáforas de animales construidas con un material y un modo femeninos, que recuerdan la alteridad de los géneros y al mismo tiempo la superan, simbolizando en un solo movimiento la domesticación mutua de animales (hombres) y estrellas (mujeres), condición previa imprescindible de la procreación, el parentesco y la vida social.⁷² Siguiendo con esta lógica, sostendré ahora que las tallas zoomorfas son metáforas sólidas de



Figura 28. Fuente redonda de palo santo, Morillo, 2015. Diámetro: 21 cm. Autor: José González.

la masculinidad, proyectadas por los hombres hacia fuera de la sociedad wichí en pos de vincularla con sus otros extragrupalos: étnicos y metafísicos. Así pues, queda planteada la hipótesis de que en el caso wichí el principio uxorilocal condiciona la asociación diferencial de los géneros con las técnicas y los estilos.

Lo primero que se necesita mostrar es que las tallas, antes que réplicas de presas (quizá para una magia de caza), son metáforas de la masculinidad. La imagen del animal es ya la

imagen de un otro, porque la animalidad es extraña a los humanos. Para los varones wichís, sin embargo, no se trata de una alteridad radical. Aunque los animales no comparten con los humanos un orden moral, los wichís aseguran que aquellos son también seres con conciencia y voluntad (*lëhusek*, que en otro contexto significa “alma”). Además, la mitología muestra a los animales como los áter ego de los varones, porque ambos se originaron de la metamorfosis de unos “prototipos” de las especies naturales (*p’alhalis*). Los varones, vimos, representan en sus tallas los animales que les “gustan”, les “encantan”, “aman” (*ihumhnen*), y los muestran “hermosos, bellos” (*isilatas*). Otro detalle importante es que las poses dinámicas que suelen tener las esculturas zoomorfas, nunca representan al animal en actitud rampante, ni siquiera proactiva; por el contrario, se los muestra como seres expectantes, algo temerosos o incluso sorprendidos. Hay que recordar entonces que en la sociedad wichí lo típico es que sean los hombres los que se engalanan para atraer a las mujeres, ya que ellas tienen consuetudinariamente la prerrogativa de incitar el encuentro sexual y la formación de la pareja. Así pues, las tallas zoomorfas se ajustan a una pauta tradicional: mediante un gesto narcisista sublimado, los animales tallados evocan varones embellecidos y dispuestos a seducir y atraer. ¿Pero a qué alteridad están dirigidas las tallas? Es seguro que no a sus mujeres. Supongo que a los comerciantes y, más aún, a un otro desconocido y lejano que está más allá de estos intermediarios.

Vistas a la luz de la cosmovisión “tradicional” tal como se expresa en los mitos, las tallas zoomorfas representan varones (la excepción, hasta donde recuerdo, es el oso hormiguero, que se originó por la metamorfosis de una vieja). Pero en esto no se agota su simbolismo. Muchas representan aves. Porque vuelan, las aves son una suerte de candidato natural para comunicar los planos del universo, en el caso wichí, el cielo, la tierra y el inframundo. El alma del chamán se transforma en un ave para viajar, es ayudada por aves o se enfrenta con aves.⁷³ Las aves, finalmente, son la forma de los seres primigenios (anteriores a la creación



Figura 29. Fuente almadrada de palo santo, Morillo, 2014. Largo: 38 cm. Autor: José González.



Figura 30. Fuente ovalada de palo santo con asas, Los Baldes, 2015. Largo: 33 cm. Autor: Filemón Pino.

del mundo) y escatológicos (posteriores a la muerte o al apocalipsis). Por otro lado, las aves son muy importantes en la mitología wichí y son siempre varones. En el mito de *Pájaro Carpintero y la hija de Sol*, Siwokw –Pájaro Carpintero– es un hombre experto en buscar miel, que muere a causa de las pruebas a las que lo somete su suegro Sol y termina metamorfoseándose en ese pájaro (*Campephilus leucopogon*).⁷⁴ *La historia de Chuña* narra la artimaña que uso Tus, Chuña (*Chunga burmeisteri*), para ser el primer hombre en embarazar a una mujer,⁷⁵ y el mito se enlaza al de *El origen de los colores de las aves*, que versa sobre el combate de Chuña contra las aves envidiosas que lo atacaron, y las heridas y magullones que dieron origen a la fisonomía actual de muchas de esas aves.⁷⁶ En el mito de *El advenimiento de las mujeres*, por poner otro ejemplo, los hombres son animales y más aún, algunos de los protagonistas son aves (el loro hablador, la rapaz *chölehna*, el suri).⁷⁷ Podrían agregarse muchos otros mitos, pero quizá la clave está en la historia de *La inversión de los planos del mundo*, donde las aves son los seres primigenios que quedan en la tierra como varones después que Nilataj –El Grande que no Muere– invirtió ésta con el cielo.⁷⁸ Cuando Siwokw falleció se convirtió en pájaro carpintero; de la misma manera, cuando fallecemos, según el wichí Ceferino Rufino, “[l]a carne y todos los huesos se vuelven tierra, pero el espíritu se vuelve como un pájaro [...] Los pájaros son los espíritus de los antiguos, pero los de ahora son los silbidos que salen de noche”.⁷⁹ Efectivamente, las aves silban, y “silbido” es la traducción más frecuente que los wichís dan para *ahöt* (alma póstuma). Además, muchas aves ominosas están en relación con los *ahötlhais* (plural de *ahöt*), los ven, los anuncian, pueden comunicarse con ellos. En suma, las tallas ornitomorfas representan lo propio (los varones) y la alteridad (los animales, los seres primigenios, los muertos).⁸⁰

Siguiendo un paso más allá, la representación de los animales exóticos puede ser interpretada como la puesta en imagen de una doble alteridad: representan los otros de los otros. Por un lado, los animales exóticos, por ser animales son ya símbolos de la alteridad; pero son además la alteridad de otros hombres, los criollos (*ahötöylhais* o *süwelelhais*) o los gringos (*waj-chösel*, el nombre de los misioneros, literalmente, “colas de agua”, quizá con el sentido de “los que vienen de mar”). Por otro lado, es en relación con estas tallas de animales imaginados que los wichís reciben, mediante los comerciantes que funcionan como intermediarios, los gustos y las predilecciones de consumidores que jamás conocerán. En la medida

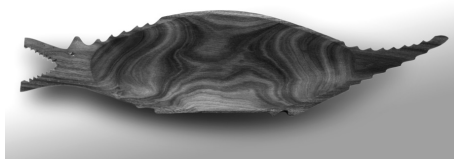


Figura 31. Fuente de palo santo con forma de yacaré, Los Baldes, 2007. Largo: 35 cm. Autor: Gustavo Orquera.

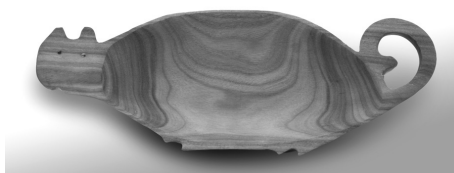


Figura 32. Fuente de palo santo con forma de gato, Los Baldes, 2007. Largo: 32 cm. Autor: Gustavo Orquera.

que los wichís escuchan y atienden estas demandas (colocan incrustaciones, lustran, fabrican animales foráneos y accesorios que en su vida doméstica les serían inútiles), logran también crear una imagen especular de los otros de los otros, concretamente, de los otros de los comerciantes.

Una interpretación parecida puede hacerse del imaginario cristiano. Los wichís creen en Jesucristo, los ángeles y la Virgen; por eso un tríptico, en cierto sentido, es la imagen de sus nuevos otros metafísicos o, por así decirlo, sus nuevas divinidades. Sin embargo, buena parte de los tallistas son anglicanos, una religión mayormente anicónica que evita las imágenes, fundamentalmente las de la Virgen o de Cristo crucificado. Así pues, en el caso de los trípticos y crucifijos también podría decirse que para los wichís representan los otros de los otros, concretamente, las divinidades de los blancos, que para los wichís son genéricamente católicos. Los ángeles, por último, ¿no son desde el punto de vista indígena la mejor representación cristiana y contemporánea de los *p'alphis* primigenios que fuimos los humanos? ¿No vienen con la muerte? ¿No vendrán cuando todo se acabe?

Para cerrar este recorrido interpretativo vuelvo al problema de los estilos y la proyección intra o extragrupal de los artefactos. Los utensilios de madera en varios sentidos se alejan de las tallas zoomorfas para asemejarse a los bolsos enlazados: idealmente, todos los varones los fabrican. En algún momento de la vida todo hombre hace un mortero para su casa –lo que implica, para su mujer–, todo padre o hermano mayor hace



Figura 33. Fuente de palo santo con forma de hoja. Los Baldes, 2007. Largo: 28 cm. Autor: Gustavo Orquera.

una gomera para un niño, muchos fabrican fuentes, bateas y cucharas. Son objetos utilitarios. Tiene formas estandarizadas y responden a una tradición ancestral ininterrumpida. Las fuentes, las cucharas, las bateas o los morteros tienen superficies lisas y suaves, formas geométricas sobrias que comunican quietud y estabilidad. Se ha dicho que la armonía social, que resulta del intercambio justo y de la buena predisposición de las partes y se expresa en la inmovilidad, es el ideal más caro a la sociedad wichí.⁸¹ ¿No podría verse en los utensilios tallados una representación abstracta, entre muchas otras, de esta armonía hogareña, comunitaria, social? Y más aún, ¿no podría afirmarse que al exportar estos objetos como al exportar bolsos los wichís están mostrándoles a los misioneros, a los criollos y al mercado una imagen idealizada de sí? Hay una diferencia de detalle, aunque importante, entre los utensilios pulidos y lustrados (fuentes y cucharas que se destinan al mercado de artesanías) y los utensilios lisos pero opacos (el mortero, la gomera); sospecho que los primeros responden a una intención de los hombres de embellecer los signos que representan su sociedad ante sus otros étnicos.

5. A modo de conclusión: el paganismo recuperado

Espero haber mostrado que las tallas wichís son producidas en un contexto social muy específico, tienen una historia y son símbolos estratificados que ameritan por tanto diversas interpretaciones. En cuanto a esto último, la hipótesis heurística más general es que las tallas son la contraparte masculina de un conjunto prolífico de artefactos que metaforizan una premisa de la organización social: la residencia postmarital matrilocal. Las tallas zoomorfas, en especial las ornitomorfas, serían símbolos masculinos de la masculinidad, natural y social. Antes que representar las especies naturales reales, figuran prototipos, seres de otra parte, del comienzo o del final de los tiempos, vinculados con la muerte y el más allá. Las tallas zoomorfas estilizadas y de animales imaginados dan cuenta precisamente de esta figuración interpretativa, exegética, especular. La belleza de las tallas es fruto de una sublimación del narcisismo masculino que impregna la relación de los hombres con su otro social por excelencia: las mujeres. Las representaciones de animales exóticos y personajes cristianos pueden ser interpretadas como figuraciones de los otros de los otros, es decir, animales y divinidades de los criollos y de los gringos. Horrorizarse porque los wichís fabrican delfines y elefantes o combinar madera con plástico reciclado es en buena medida poner en evidencia que la única imagen que toleramos del otro es un estereotipo, en cuanto nuestro, tranquilizador. Afortunadamente, entonces, los Cristos y los pingüinos wichís nos obligan a reflexionar y constatar que en el Chaco los patos de las tallas tampoco existen. En uno y otro caso, las esculturas wichís son la expresión plástica de un paganismo recuperado, alimentado –por paradójico que resulte– por los propios misioneros.

Hay también otros argumentos para plantear que entre todos los objetos fabricados por los wichís, las esculturas constituyen el medio que los hombres eligieron para vincular lo propio con la ajeno. En primer lugar, como mercancías, las tallas les permiten relacionarse con los otros del nuevo escenario interétnico sin violar su propia ética social: al fin de cuentas este comercio los beneficia, pero también beneficia a los consumidores y más aún a los intermediarios. Se podría decir que los artesanos encontraron en las tallas una forma de ganarse la vida sin traicionar su costumbre ni su nuevo cristianismo, y sin ceder totalmente al escenario neocolonial, pero aceptando en los mejores términos posibles la lógica del mercado. Cuando se piensa la serie que va de una pipa zoomorfa a la artesanía que figura un pájaro, se constata una mutación importante, sincronizada sin

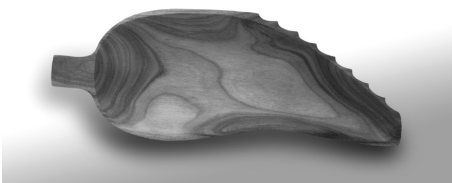


Figura 34. Fuente de palo santo con forma de hoja denticulada, Los Baldes, 2007. Largo: 29 cm. Autor: Gustavo Orquera.

embargo con la drástica transformación de los “otros” étnicos, mitológicos y escatológicos que se produjo a lo largo del siglo XX.

Las tallas zoomorfas, en general de formas libres, no son obviamente el único elemento de la cultura material wichí donde, en comparación con las mujeres, los varones manifiestan una mayor apertura hacia el otro. Ellos son también los que “occidentalizaron” más sus vestimentas, adoptaron más herramientas (y armas) de metal, incorporaron las bicicletas y las motos, etc. Sin embargo, no todas las tallas hablan a los otros y de los otros. Propuse que las piezas utilitarias forman parte –juntos con artefactos como la antigua choza semiesférica o como los bolsos

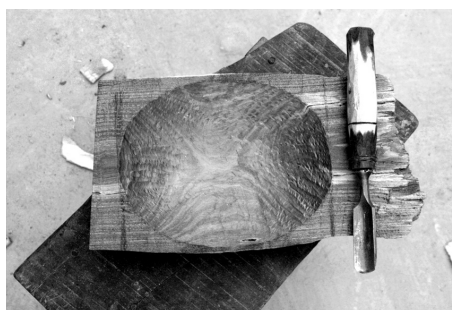


Figura 35. Una fuente de palo santo y un formón reciclado de José González, Morillo, 2015.

enlazados— de una serie de símbolos materiales que solidifican el ideal de armonía que para los wichís debe gobernar su vida doméstica y social.

Como objetos estéticos producidos por un grupo étnico sojuzgado para ser vendidos afuera, las tallas wichís son “arte del Cuarto Mundo”. Pero para sus productores no se trata sólo de un negocio: las tallas son también otra cosa. La destreza y el esfuerzo que les dedican exceden en mucho la ganancia que obtienen. Los artesanos quieren hacer tallas, disfrutan haciéndolas y se alegran al venderlas. Materializan una ideología, una representación del sí y de la alteridad, que les permite a los wichís interpretar y ordenar un mundo caótico y cambiante.



Figura 36. Gerardo Juárez lija un pajarito con el torno a pedal que él mismo se construyó, Morillo, 2006.

Notas:

* CONICET. Agradezco a Diego Villar, Francisco Nakayama, Alec Deane, Mariano Acosta, David Leake, Monica Tompkins, Eugenia Suárez, al Museo Etnográfico Andrés Barbero y al equipo Tepeyac por haber contribuido de formas diversas con este trabajo; y se lo dedico a los tallistas de Morillo, Los Baldes, Misión Chaqueña y Los Blancos que compartieron conmigo su saber y su tiempo.

¹ Francisco Nakayama es el autor de las fotos de las figs. 1, 7-8, 12-20, 23-24, 26-34, y editó todas las imágenes. Las fotos de las figs. 9 y 10 son de Leonardo Pantoja. Las demás me pertenece. Cuando no se indica lo contrario, las piezas de las figuras forman parte de mi colección personal.

² Dieron origen, al menos, a las tallas contemporáneas de los chorotes y los nivaclés, y de los tobas de la provincia del Chaco (véase MARTÍNEZ, Gustavo, “Recolección, disponibilidad y uso de plantas en la actividad artesanal de las comunidades tobas (qom) del Chaco central (Argentina)”, en ARENAS, Pastor (ed.), *Etnobotánica en zonas áridas y semiáridas del Cono Sur de Sudamérica*, Buenos Aires, CEFYBO-CONICET, pp. 195-223, 2012, p. 206; REGEHR, Verena y REGEHR, Ursula (comps.), *Simetría/asimetría: Imagen y arte en el Chaco*, Asunción, Fotosíntesis, 2011, p. 91).

³ Las tallas que mejor conozco son las que se fabrican en la zona donde realizo trabajo de campo desde el año 2003: la pequeña misión anglicana de Los Baldes y los barrios wichís del

pueblo Coronel Juan Solá, más conocido por el nombre de su estación de trenes: Morillo (departamento Rivadavia, Salta). Por razones que se verán inmediatamente, enriquecí mis datos visitando Misión Chaqueña durante el otoño de 2015 y consultando a algunos antiguos misioneros anglicanos. Finalmente, como me interesa dar una apreciación de conjunto, tuve en cuenta también ciertas tallas y datos que obtuve en otros puntos del territorio wichí, algunas piezas conservadas en colecciones privadas y de museos, y lo que se ha escrito aquí y allá sobre las tallas de los wichís y de otros chaqueños.

⁴ ALVARSSON, Jan-Åke, *The Mataco of the Gran Chaco: An Ethnographic Account of Change and Continuity in Mataco Socio-Economic Organization*, Uppsala, Acta Universitatis Upsalien-sis, vol. 11, 1988; BRAUNSTEIN, José A., "El signo del agua: Formas de clasificación étnica wichí", en COMBÈS, Isabelle (ed.), *Definiciones étnicas, organización social y estrategias políticas en el Chaco y la Chiquitania*, Santa Cruz, IFEA, SNV y El País, pp. 145-156, 2006; FABRE, Alain, "Los pueblos del Gran Chaco y sus lenguas, segunda parte: Los mataguayo", en *Suplemento antropológico*, Asunción, n° 40, pp. 313-435, 2005; PALMER, John H., *La buena voluntad wichí: Una espiritualidad indígena*, Las Lomitas, Grupo de trabajo Ruta 81, 2005.

⁵ ALVARSSON, Jan-Åke, *op. cit.*; MONTANI, Rodrigo "El ingenio como superartefacto: Notas para una etnografía histórica de la cultura material wichí", en CÓRDOBA, Lorena, RICHARD, Nicolás y BOSSERT, Federico (eds.), *Enclaves extractivos en territorio indígena: Amazonas, Atacama, Chaco, 1850-1950*, San Pedro de Atacama y Rennes, IIAM, Universidad de Rennes y CNRS, en prensa.

⁶ Para la organización social y política, véase PALMER, John, *op. cit.*; para un análisis del papel que juegan los objetos fabricados por los wichís en la creación y mantención de los límites interétnicos, véase MONTANI, Rodrigo, "La etnicidad de las cosas entre los wichís del Gran Chaco (provincia de Salta, Argentina)", en *Indiana*, Berlín, n° 25, pp. 117-142, 2008.

⁷ CALIFANO, Mario y DASSO, María Cristina (eds.), *El chamán wichí*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1999; PALMER, John, *op. cit.*

⁸ CALIFANO, Mario, "Los chamanes de Dios entre los mataco-maka del Chaco argentino", en CALIFANO, Mario y DASSO, María Cristina, (ed.), *El chamán wichí*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, pp. 267-282, 1999; DASSO, María Cristina, *La máscara cultural*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1999; MONTANI, Rodrigo, "Una etnolingüística oculta: Notas sobre la etnografía y la lingüística wichís de los misioneros anglicanos", en *Boletín americanista*, Barcelona, n° 70, pp. 73-94, 2015.

⁹ Existen factores internos y externos que condicionan estas características del mundo artefactual wichí –en buena medida, comunes a los indígenas chaqueños (véase RENSHAW, John, "Property, resources and equality among the Indians of the Paraguayan Chaco", en *Man*, Londres, n° 23, vol. 2, pp. 334-352, 1988). Entre los internos, la existencia de una filosofía y de una práctica social que inhiben la acumulación de bienes y regulan en cierta medida la incorporación de artefactos novedosos. Entre los factores externos, los límites que impone el riguroso ambiente del Chaco así como la pobreza que resulta de la explotación económica. Para explicación de la ortografía que uso para anotar el wichí, véase MONTANI, Rodrigo, *Los artefactos wichís: Un estudio etnográfico y lingüístico*, Santa Cruz, Itinerarios, por aparecer.

¹⁰ Para más detalles sobre este punto, véase MONTANI, Rodrigo, "Los bolsos enlazados de los wichís: Etnografía de un agente ergológico", *Suplemento antropológico*, Asunción, n° 48, vol. 1, pp. 7-144, 2013, pp. 100-101.

¹¹ GONZALO, Juan Ángel, *La cultura material de los matacos (mataco-maka) del Chaco central*, Buenos Aires, CAEA, 1998; MONTANI, Rodrigo, *Los artefactos wichís...*, *op. cit.*; NORDENSKIÖLD, Erland, *An Ethno-Geographical Analysis of the Material Culture of Two*



Figura 37. Interior de la iglesia de San Miguel y todos los santos, Misión Chaqueña, 2015.

Indian Tribes in the Grand Chaco, Gotemburgo, Comparative Ethnogeographical Studies, 1919.

¹² MONTANI, Rodrigo, "Vocabulario wichí del arte textil: entre la lexicografía y la etnografía", en *Mundo de antes*, Tucumán, n° 5, pp. 41-72, 2007, p. 65.

¹³ MONTANI, Rodrigo y SUÁREZ, María Eugenia, "Los juguetes de los wichís del Gran Chaco", en *Anthropos*, Sankt Agustin, n° 111, vol. 1, en prensa.

¹⁴ Una excepción es la obra de los pintores de Misión Chaqueña (los hermanos Litania, Laura y Reinaldo Prado, y Sara Díaz, esposa de Reinaldo), que son un producto de influencias externas relativamente recientes.

¹⁵ GRABURN, Nelson, "Introduction: Arts of the Fourth World", en GRABURN, Nelson (ed.), *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expression from the Fourth World*, Berkeley, University of California Press, pp. 1-38, 1976. Graburn llamaba "Cuarto Mundo" a "todos los pueblos aborígenes o indígenas cuyos territorios caen dentro de los límites nacionales y la administración tecnoburocrática de los países del Primer, Segundo y Tercer Mundo" (*ibid.*, p. 1). Todas las traducciones de citas en inglés me pertenecen.

¹⁶ *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Nueva York, Oxford University Press, 1998.

¹⁷ En esto sigo a Whitney DAVIS ("Style and history in art history", en CONKEY, Margaret y HASTORF, Christine (eds.), *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 18-31, 1990).

¹⁸ Las clasificaciones politéticas se oponen a las "nomotética" o aristotélicas, definida por rasgos necesarios y suficientes; véase NEEDHAM, Rodney, "Polythetic Classification: Convergence and Consequences", en *Man*, Londres, n° 10, vol. 3, pp. 349-369, 1975.

¹⁹ La primera vez que menciono una especie animal o vegetal, doy entre paréntesis su nombre wichí en singular (a veces hay más de uno) y su correspondiente nombre científico (en ocasiones corresponde a varias especies). Para los nombres latinos de las plantas sigo a SUÁREZ, María Eugenia, *Etnobotánica wichí del bosque xerófilo en el Chaco semiárido salteño*, Buenos Aires, Autores de Argentina, 2014.

²⁰ Probablemente, *Sapindus saponaria*, comunicación personal de Eugenia Suárez, junio de 2015.

²¹ Probablemente, *Cedrela* spp., comunicación personal de Eugenia Suárez, junio de 2015.

²² Para agotar la diversidad de las tallas wichís habría que decir algo de algunos subtipos que en verdad conozco poco. Me contento con mencionarlos. En varias zonas del Chaco salteño ocasionalmente se esculpen en palo santo composiciones antropomorfas costumbristas,

por ejemplo, una mujer sentada enlazando un morral o un criollo montado. Los wichís del barrio La Loma de la ciudad de Embarcación, Salta, Argentina, y los de algunas comunidades del departamento de Tarija, Bolivia, tallan en madera blanda unas caras de indio vistas de lateral, con vincha y plumas, que repiten el estereotipo del indio norteamericano y o bien unas piezas que llaman "tótems". Además, distintas personas me aseguran que algunos artesanos wichís de la ruta 34 son hoy especialistas en fabricar las máscaras del carnaval chiriguano-chané.

²³ La ONG Siwok, que trabaja en la zona de Misión Chaqueña, está vinculada con la iglesia anglicana; Fundapaz, actor importante décadas atrás

en la zona de Los Blancos, está vinculada con la iglesia católica, al igual que Tepeyac, que tiene incidencia en la zona de Morillo. La asociación Arte y Esperanza trabajó con el Equipo Nacional de Pastoral Aborigen (ENDEPA) de la iglesia católica y con Caritas.

²⁴ El mejor ejemplo es la fundación Gran Chaco.



Figura 38. "Dos carpinteros indígenas", *South American Missionary Magazine*, 1926, vol. 60, n° 673, p. 91.

- ²⁵ Por ejemplo, Siwok, Arte y Esperanza y la fundación Silataj.
- ²⁶ Un ejemplo es Nakwo en Misión Chaqueña.
- ²⁷ Comunicación personal de Alec Deane, mayo de 2015.
- ²⁸ Se trata de la historia oficial de Misión Chaqueña, que no necesariamente es conocida y compartida por otras comunidades.
- ²⁹ San Miguel formó parte del “programa social” de la Iglesia anglicana conocido como Iniciativa Cristiana, organizado en 1972 por el obispo J. W. H. (Bill) Flagg. En 1994 Iniciativa Cristiana devino en la fundación ASOCIANA (véase LUNT, Roberto, *Cien años de la misión anglicana en el norte argentino: Un motivo para celebrar*, Ingeniero Juárez, Diócesis de la Iglesia Anglicana del Norte Argentino, 2011, pp. 67-68).
- ³⁰ Las piezas de entonces llevan en la base una etiqueta que indica su procedencia étnica y geográfica.
- ³¹ Según Luwen 1985 fue el año de esplendor de las tallas en Misión Chaqueña. Alec pagaba parte con mercaderías y parte en dinero. Ya no vivía en la Misión, sino que llegaba cada quince días para comprar las piezas. En algún momento, el ingeniero comenzó a trabajar con un maestro criollo del lugar, a quien le delegó la tarea de recibir y pagar, y que terminó renunciando a la docencia para dedicarse de lleno al negocio. Aparentemente, los problemas comenzaron cuando el maestro pasó a pagar sólo con mercaderías. La gente siempre había querido recibir algo de efectivo, pero ahora que la electricidad había llegado a la Misión y debían pagar el servicio, el metálico era indispensable. Luwen sostiene que este fue uno de los motivos que llevó a que los artesanos comenzasen a vender tallas a los bolicheros criollos locales, que pagaban menos, pero en dinero.
- ³² La documentación sobre estas tallas es escasísima. Hay una foto en PASSAFARIS, Clara, *Pueblos indios, Argentina 1986: Cultura y derechos*, Buenos Aires, Eduardo R. Gutiérrez, p. 124.
- ³³ “Desde fines de 1970, Aníbal Ortiz, un migrante wichí del Chaco argentino, que en aquel momento residía en Yiclócat [departamento de Boquerón, Paraguay], empezó en temporadas de desocupación a tallar pequeños animalitos” (REGHR, Verena y REGHR, Ursula (comps.), *op. cit.*, p. 90).
- ³⁴ Ni siquiera las menciona Ana BIRÓ DE STERN en su artículo “El estado actual de las artesanías de los indígenas del norte argentino”, *América indígena*, México, vol. 23, n° 3, pp. 225-232, 1963.
- ³⁵ Comunicación personal de David Leake, abril de 2015. Cabe la posibilidad de que el obispo Bill Flagg haya tenido algo que ver con el origen de estas tallas, porque en un obituario de Flagg se lee: “En la década de 1960 obtuvo herramientas de carpintería para la pobre gente del pueblo wichí del norte de la Argentina y comenzó una industria de esculturas artesanales de madera, hechas a mano –bellos animales y aves labrados e incrustados– que le implicaron un ingreso para sobrevivir” (“The Right Reverend Bill Flagg: Evangelical missionary who ministered to the Anglican communities of South America and trained their priests”, *The Telegraph*, Londres, 16 de octubre de 2008).
- ³⁶ De ahí los distintos nombres con los que se conoce la localidad: Misión Chaqueña El Algarrobal, Misión Chaqueña, El Algarrobal, Jwa'achat.
- ³⁷ Las referencias sobre la historia de la evangelización anglicana de los wichís se pueden consultar en MONTANI, Rodrigo, “Una etnolingüística oculta...”, *op. cit.*
- ³⁸ EVERY, Edward F., “The church in South America”, *South American Missionary Magazine*, Londres, vol. 61, n° 686, pp. 109-111, 1927, p. 110. Las misiones en general eran “claros en el bosque”, véase TAYLOR, William W. J., “Misión San Patricio. Staff notes for quarter

ending 30th September, 1936", *South American Missionary Society Magazine*, Londres, vol. 71, n° 797, p. 3, 1937.

³⁹ HUNT, Richard J., "How the Chunupies returned, together with an account of three missionaries and their mules", *South American Missionary Magazine*, Londres, vol. 48, n° 525, pp. 48-51, 1914, p. 50.

⁴⁰ HUNT, Richard J., "The friend of publicans and sinners", *The Magazine of the South American Missionary Society*, Londres, vol. 65, n° 735, p. 110, 1931.

⁴¹ EVERY, Edward F., *op. cit.*, p. 110.

⁴² Ya en 1911, en la primera estación que formaron los misioneros en Los Urundeles, dentro del ingenio, W. L. S. Sanderson había comenzado a enseñar carpintería a algunos indígenas (MORREY JONES, H. T., "Tobas and Matacos at the new mission", *South American Missionary Magazine*, Londres, vol. 45, n° 498, pp. 198-200, 1911, p. 199).

⁴³ *Mukukw* es el nombre de un insecto que roe la madera. Un detalle lingüístico permite dimensionar la importancia de Everitt como maestro de carpintería: cuando los wichís se refieren en español a este insecto, lo llaman "taladrillo" o "abuelita", pero algunos, sin ser conscientes de la etimología, lo llaman también "Guillermo", el nombre del misionero en español.

⁴⁴ Etimológicamente *ahötöylhais* significa "aparecidos" y *süwelelhais*, "chiriguano". Aunque sin duda el primero es más peyorativo (y de ahí que su mejor equivalente sea el de "chaqueños", término criollo que nombra especialmente a los antiguos colonos mestizos que todavía viven en los puestos rurales), en muchos contextos los vocablos son sinónimos y su frecuencia de uso varía según el dialecto wichí del que se trate.

⁴⁵ En 1933 Alfred MÉTRAUX observó que como resultado de las enseñanzas de los misioneros "Los talleres de carpintería abundan entre los Indios Matacos y ellos son los que proveen a la población cristiana con los muebles necesarios" ("La obra de las Misiones inglesas en el Chaco", *Journal de la Société des Américanistes*, París, n° 25, vol. 1, pp. 205-209, 1933). Por otro lado, varias instituciones anglicanas de la Argentina tienen sillas hechas por manos wichís (comunicación personal de Alec Deane, mayo de 2015, y Monica Tompkins, junio de 2015).

⁴⁶ El Evangelio de Mateo 13:55 afirma que José era de oficio artesano, constructor en madera, carpintero (*tekton*, en griego), profesión que según Marcos 6:3 fue también la de Jesús. Vimos que antes de la evangelización anglicana los wichís trabajaban la madera, pero de un modo bien distinto al que introdujo la carpintería. Probablemente por eso los traductores de la Biblia al wichí emplearon el préstamo "carpintero" (véase *Dios Lhämtestä Matchehen: La Biblia en idioma wichí*, Brasil, SBA y SBU, 2002), en vez de la paráfrasis *hino ta lëchumet halöy*, "hombre que trabaja la madera", o el neologismo *halö-wo*, "agente de la madera", expresiones wichís que también sirven para nombrar a quien trabaja la madera.

⁴⁷ Véase LUNT, Robert, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸ Comunicación personal de Alec Deane, mayo de 2015.

⁴⁹ Erland Nordenskiöld, por ejemplo, tomó contacto con los wichís en el ingenio La Esperanza; Roberto Lehmann-Nietzsche, en Ledesma. "Casi todas las fotografías de indios, y especialmente las de indias, que se encuentran en venta en las ciudades del Norte y en la Capital Federal, proceden de las plantaciones de Ledesma", decía Gino de PASSERA en un artículo que también daba detalles del comercio de "curiosidades" indígenas que se estaba gestando en el borde occidental del Chaco ("Impresiones de un viaje en busca de los indios de Salta", en *revista geográfica americana*, Buenos Aires, año 2, n° 16, pp. 45-52, 1935). Para un desarrollo del vínculo que existió a fines del XIX entre la exploración colonialista, la naciente antropología y el surgimiento de la artesanía en el Chaco oriental, véase RICHARD,

Nicolás, "Cinco muertes: Para una breve crítica de la razón artesanal", *Catálogo del Museo de Arte Indígena*, Asunción, Centro de Artes Visuales y Museo del Barro, pp. 75-87, 2008.

⁵⁰ Un caso tal se narra en "Dr. E. G. Bernau of Algarrobal", *South American Missionary Magazine*, Londres, vol. 60, n° 673, 1926, pp. 91-92, p. 92. Los objetos indígenas recolectados por los anglicanos se incorporaban al museo de la SAMS (*ibid.*) o fueron a parar, por ejemplo, al Museo Británico y al Museo Etnográfico de Gotemburgo (CÓRDOBA, Lorena, 2015, "Etnógrafo-misionero, misionero-etnógrafo: Alfred Métraux y John Arnott", *Boletín americanista*, Barcelona, n° 70, pp. 95-112, 2015, véase pp. 107-108).

⁵¹ Véase LEAKE, David, *Under an Algarrobo Tree: A Memoir*, Worthing, Lexwood Press, 2012, pp. 89, 90, 158, 164.

⁵² NORDENSKIÖLD, Erland, *La vida de los indios: El Gran Chaco (Sudamérica)*, La Paz, AP-COB, 2002 [1912], p. 94, ilustrs. 41 y 43. Existe también "un collar [¿nivaclé?]" de la colección Emil Hassler de fines del siglo XIX [Museo Etnográfico de Basilea], que lleva, entre otros pendientes, un animalito tallado" (REGEHR, Verena y REGEHR, Ursula (comps.), *op. cit.*, p. 90).

⁵³ HAWTREY, Seymour H. C., "The Lengua Indians of the Paraguayan Chaco", *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Londres, vol. 31, pp. 280-299, 1901, lám. 40, fig. 2; GRUBB, W. Barbrooke, *An Unknown People in an Unknown Land: An Account of the Life and Customs of the Lengua Indians...*, Londres, Seeley Service & Co. Limited, 1914 [1910], pp. 117 y 194.

⁵⁴ Véase BOGGIANI, Guido, *I Caduvei (Mabayá o Guaycurú)*, Roma, Ermano Loescher & Co., 1895, pp. 127, 224; y SUSNIK, Branislava, *Artesanía indígena: Ensayo analítico*, Asunción, El Lector, 1998, pp. 101 y 103, donde reproduce las pipas de la p. 127 de Boggiani y otras publicadas por Darcy Ribeiro. El estilo antropomorfo de estas pipas sin duda está vinculado con los muñecos de madera que los caduveos fabrican desde antiguo y llaman "santos" (véase BOGGIANI, Guido, *op. cit.*, pp. 3 y 188; LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Paidós, 1988, p. 180; y también Vojtěch A. Frič, citado en MÉTRAUX, Alfred, "Ethnography of the Chaco", en STEWARD, Julian (ed.), *Handbook of South American Indians*, Washington, Smithsonian Institution, vol. 1, pp. 197-370, 1946, p. 339).

⁵⁵ La pieza fue estudiada por GONZALO, Juan Ángel, *op. cit.*, pp. 94-98, fig. 16.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 76, 138, y también p. 87.

⁵⁷ BOGGIANI, Guido, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁸ *La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay*, Asunción, Servilibro, 2012, p. 76.

⁵⁹ NORDENSKIÖLD, Erland, *An Ethno-Geographical Analysis...*, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 79.

⁶¹ GONZÁLEZ, Alberto R., *El arte precolombino de la Argentina: Introducción a su historia cultural*, Buenos Aires, Filmediciones Valero, 1977; SERRANO, Antonio, "El uso del tabaco y vegetales narcotizantes entre los indígenas de América", *Revista geográfica americana*, Buenos Aires, año 2, n° 12, pp. 415-429, 1934. ZERRIES, Otto, "Morteros para parica, tabletas para aspirar y bancos zoomorfos: Una contribución al problema de las relaciones culturales entre los Andes y el Amazonas en el Período Formativo", *Indiana*, Berlín, n° 10, 1985, pp. 421-441.

⁶² Una de las razones que mis informantes dan es que despierta un gusto muy fuerte al quemarse.

⁶³ Las razones que permiten decir que el mortero es de género masculino son varias, por



Figura 30. Pipa zoomorfa de los macás, procedente de Fortín Orihueña. Pieza E-65-MK del Museo Etnográfico Andrés Barbero.



Figura 40. "Muñeca" nivaclé con cabeza zoomorfa, procedente de misión de Esteros. Pieza E-1200-CHU del Museo Etnográfico Andrés Barbero.

ejemplo: un refrán wichí asume que el artefacto es un varón y evoca un mitema ayoreo donde una mujer y un hombre se metamorfosearon, respectivamente, en pisón y mortero (véase MONTANI, Rodrigo, *Los artefactos wichís...*, *op. cit.*).

⁶⁴ Véase WILBERT, Johannes y SIMONEAU, Karin (eds.), *Folk Literature of the Mataco Indians*, Los Angeles, University of California, 1982, p. 77.

⁶⁵ En el mito de la metamorfosis Quitilipi (*Chilichukw*) la luz del palo santo sirve para espantar a un marido monstruoso. Un hombre y una jovencita se habían puesto de novios y, siguiendo la costumbre, él iba por la noche a la casa de los padres de ella y se quedaba a dormir. Pero siempre se retiraba antes del amanecer, y entonces los padres de la chica sospecharon. Trajeron una rama de palo santo y por la noche, cuando el hombre estuvo con ellos, la arrojaron al fuego. El rostro fiero y la tremenda nariz de *Chilichukw* quedó al descubierto; y el hombre, muerto de vergüenza, huyó transformándose en el búho *chilichukw* (*Bubo virginianus*) que es en la actualidad (MONTANI, Rodrigo, *Los artefactos wichís...*, *op. cit.*).

⁶⁶ WILBERT, Johannes y SIMONEAU, Karin (eds.), *op. cit.*, p. 114. Otras de las técnicas que registra la mitología wichí para crear seres intencionadamente son la combinación de objetos y el modelado de arcilla.

⁶⁷ Ticio ESCOBAR (*op. cit.*, pp. 76-79) reunió bajo esta expresión las tallas zoomorfas de los "chaqueños-típicos" del Paraguay. Sin duda se trata fundamentalmente de un recurso retórico para presentar las tallas de pueblos tradicionalmente conceptuados como cazadores, porque en más de una ocasión es discutible que las tallas se vinculen con la caza o que los animales constituyan una obsesión. ESCOBAR (*op. cit.*, p. 79) parece haberse hecho de eco de Verena REGEHR y Ursula REGEHR (*op. cit.*, p. 98), que trataron "las miniaturas como presas de casería" argumentando que los nivaclés las llama *yaquisites*, "presas de la cacería"; pero la traducción parece tendenciosa, porque otros estudiosos de la lengua indican que *yaquisit* (singular de *yaquisites*) significa simplemente "animal, cuadrúpedo" (FABRE, Alain, *Estudio gramatical de la lengua nivaclé*, Kangasala, [edición digital del autor], 2015, p. 316 y pássim; SEELWISCHE, José, *Diccionario nivaclé-castellano*, Mariscal Estigarribia, [sin editor], 1980, p. 348).

⁶⁸ BERTONATI, Claudio, "Cuando las artesanías se desdibujan con el deterioro del paisaje", *Revista anual de la FADAM*, Buenos Aires, n° 24, pp. 8-10, [circa 2008].

⁶⁹ Imposturas que históricamente los antropólogos han criticado. Por dar un ejemplo pionero, piénsese en el merecido y certero "disparo" que en 1930 lanzó Marcel GRIAULE contra un público europeo indignado ante las impurezas modernas del arte africano ("Gunshot", *October*, Cambridge (Massachusetts), vol. 60, pp. 41-42, 1992 [1930]).

⁷⁰ Véase MONTANI, Rodrigo, "Los bolsos enlazados de los wichís...", *op. cit.*, pp. 80-91.

⁷¹ Jan-Åke ALVARSSON (*Through the Web of the String-Bag: Weenhayek Culture and Symbolism as Reflected in Caraguatá Artefacts* [Precirculated edition], Gotemburgo, Ethnologiska Studier, vol. 42, 1994, pp. 236-237) atribuyó el señalamiento de esta correlación a Ivan ILLICH (*Gender*, Nueva York, Pantheon Books, 1982) y citó como casuística probatoria a los huicholes, los navajos y los wichís. Aunque yo no he encontrado tal aserto en la obra de ILLICH, si se quisiesen sumar pruebas, se podían nombrar a los caduveos y los indios de la Costa Noroeste norteamericana (LÉVI-STRAUSS, Claude, "El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América", *Antropología estructural*, Barcelona, Altaya, pp. 263-292, 1997 [1958], p. 277), y, además, recordar que Clark Wissler observó que "en América del Norte particularmente, encontramos una tendencia en las mujeres al arte geométrico y los hombres al realista" (citado en SERRANO, Antonio, "El arte decorativo de los diaguitas", *Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore Dr. Pablo Cabrera*, Córdoba, n° 1, 1943, pp. 1102-1103). Si esta correlación entre estilos y géneros existe, su

origen y su razón de ser han de ser complejos. Wissler (*ibid.*), por ejemplo, asoció una y otra tendencia con la recolección y la caza, las actividades típicas, respectivamente, de mujeres y varones. En esto probablemente estuvo influido por el determinismo económico sobre el estilo que defendieron autores como Ernst Grosse o Herbert Kühn a comienzos del siglo XX: un estilo naturalista propio de los pueblos cazadores y otro geométrico propio de los agricultores (véase BIRÓ DE STERN, Ana, "Sobre el arte de los primitivos", *Revista geográfica americana*, Buenos Aires, año 3, n° 28, pp. 135-142, 1936). Otra interpretación clásica de la asociación diferencial de los estilos naturalista y geométrico con hombres y mujeres da un lugar especial a las técnicas: el tejido y la cestería femeninas producen un estilo geométrico –como sostuvo por ejemplo el etnólogo alemán Max Schmidt (véase BIRÓ, Ana, "Sobre el arte de los primitivos", *op. cit.*; DÉLÉAGE, Pierre, "The origin of art according to Karl von der Steinen", *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n° 12, pp. 1-33, 2015; SERRANO, Antonio, *op. cit.*)–, mientras que la escultura, una técnica desarrollada por los hombres entre los indios de la Costa Noroeste o los caduveos, posibilita la representación (LÉVI-STRAUSS, Claude, *op. cit.*, p. 277). Finalmente, otra interpretación dominante a comienzos del siglo XX fue aquella que derivaba el estilo realista de la pintura rupestre, supuestamente masculina, de la observación minuciosa del cazador o de la necesidad de imitar los animales para ejercer sobre ellos una magia "simpática" (véase BIRÓ DE STERN, Ana, *op. cit.*; MORO ABADÍA, Oscar, "The reception of Palaeolithic art at the turn of the twentieth century: between archaeology and art history", *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n° 12, pp. 1-23, 2015).

⁷² MONTANI, Rodrigo, "Los bolsos enlazados de los wichís...", *op. cit.*, especialmente pp. 80-91.

⁷³ CALIFANO, Mario, "El chamanismo mataco", en CALIFANO, Mario y DASSO, María Cristina, (ed.), *El chamán wichí*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, pp. 89-159, 1999, p. 125; PALMER, John, *op. cit.*, p. 209.

⁷⁴ Véase, por ejemplo, ARANCIBIA, Ubén G., *Vida y mitos del mundo mataco*, Buenos Aires, Depalma, 1973, p. 77-80; PALMER, John, *op. cit.*, pp. 248-254; WILBERT, Johannes y SIMONEAU, Karin (eds.), *op. cit.*, pp. 132-143.

⁷⁵ Por ejemplo, WILBERT, Johannes y SIMONEAU, Karin (eds.), *op. cit.*, p. 285.

⁷⁶ Por ejemplo, *ibid.*, p. 288.

⁷⁷ Por ejemplo, ARANCIBIA, Ubén G., *op. cit.*, p. 71-73; PALMER, John, *op. cit.*, p. 88-89.

⁷⁸ "Esos somos nosotros", dice el varón que narra la historia en: BRAUNSTEIN, José A., "Dominios y jerarquías en la cosmovisión de los matacos tewokleley", *Scripta Ethnologica*, n° 2, vol. 2, pp. 7-30, 1974, p. 23.

⁷⁹ ARANCIBIA, Ubén G., *op. cit.*, p. 52-53, véase también p. 82.

⁸⁰ La idea de que tallas con formas de ave representan seres primordiales y a los muertos abre inmediatamente la posibilidad de un estudio comparativo con las tallas de otros pueblos del Chaco y de América; véase, por ejemplo, FORTIS, Paolo, "Images of person in an Amerindian society. An ethnographic account of Kuna woodcarving", *Journal de la Société des Américanistes*, París, n° 98, vol. 1, pp. 7-37, 2012; VILLAR, Diego, y BOSSERT, Federico, "Masques et morts chez les Chané", en GOULARD, Jean-Pierre y KARADIMAS, Dimitri (dirs.), *Masques des hommes, visages des dieux*, Paris, CNRS, pp. 183-204, 2011.

⁸¹ PALMER, John, *op. cit.*, pp. 6, 37, 100, 149, 199 y 226.

Adriana B. Armando* / Los libros de un pintor: Juan Grela y la búsqueda de una expresión americana



Tapa de *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres García

Para quien hizo un esfuerzo denodado y solitario por conocer y ejercitarse en los dominios del arte, para quien tuvo breves –aunque potentes y definitorias– experiencias con maestros, para quien no viajó a los centros internacionales de la producción artística, como es el caso de Juan Grela, los libros constituyeron la fuente insustituible para el logro de competencias culturales y disciplinarias.¹ La lectura fue entonces, una herramienta de autoformación practicada con la concentración y la disciplina que se imponía un autodidacta, y como tal, Grela la practicó de un modo intenso,² subordinando incluso el mero deleite a esa férrea voluntad de formación. En tanto pintor-lector con vocación de estudio, otorgó una atención de rango equivalente a la escritura y a las imágenes impresas que acompañaban los libros, a las teorías y la historia del arte tanto como a las obras reproducidas, reflexionando sobre los dos registros y adquiriendo una imponderable cultura visual. En muchos casos, hizo de las páginas de los libros el soporte de breves afirmaciones o de convicciones enfatizadas con letras grandes y signos de admiración, también de dilemas y caminos por transitar; en otros, el estudio minucioso de las ilustraciones debió primar sobre el análisis del texto –sólo si nos atenemos a la ausencia de marcaciones– de modo que los indicios de esa mirada sólo los contiene su obra.

El acercamiento a un pequeño conjunto de los libros de su biblioteca, enlazados temáticamente por la cuestión del arte americano, aquel de las antiguas culturas y el de las aspiraciones modernistas, permite una valoración del carácter y la significación de ese *corpus*, pero fundamentalmente descubre las huellas de lectura, las anotaciones de los márgenes y los compendios de imágenes que orientaron su pensamiento y su obra.

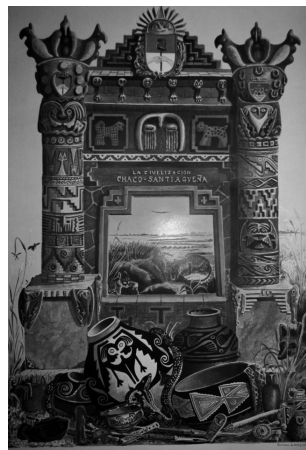
Un libro maravilloso

Entre esos libros, *Universalismo Constructivo*³ de Joaquín Torres García adquirió una importancia capital para Grela.⁴ La lectura atenta que hizo de esas lecciones se percibe en ciertos tramos de su obra y afloró también, decantadamente, en algunas de sus intervenciones públicas y en conversaciones más íntimas. Sin embargo, el diálogo profundo que entabló con Torres García a través de *Universalismo Constructivo* quedó plasmado en el mismo libro, surcado de principio a fin con subrayados, marcaciones, pequeños textos y dibujos, deviniendo así, en continente del encuentro de dos grandes creadores.

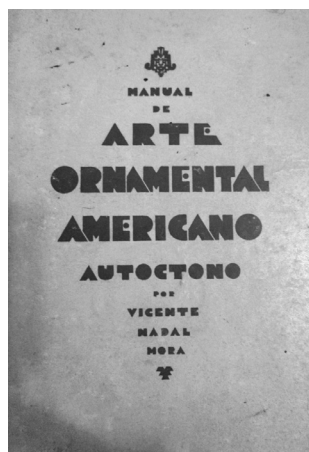
Grela lo valoró como un escrito clave en su formación estética y, en consecuencia, anotó que se trataba de un “maravilloso libro”⁵ con el cual había podido organizar sus ideas a pesar de haberle llegado tardíamente, reconociendo así el rol privilegiado del artista uruguayo en el desarrollo de su pensamiento. Que ellas se hayan tornado ordenadoras, nos advierte a la par, sobre la figura de un lector que ya contaba con un amplio bagaje de certezas y de incertidumbres, por ende con una plataforma fértil y porosa donde el ideario torresgarciano podía activarse productivamente. Ese ideario que incluía una concepción del arte y de los artistas, conllevaba una estética, una ética y un batallar sostenido por las ideas en el ambiente de actuación; de allí que Grela encontró en Torres García un interlocutor que le abría nuevos problemas tanto como le confirmaba intuiciones y que, paralelamente, desplegaba sus convicciones con insistencia, de una y otra forma, para hacerlas comprensibles y modélicas. Que *Universalismo Constructivo* fue un libro leído con apasionamiento, lo revela el gesto enérgico de sus trazos: de las líneas que acompañan oraciones y de aquellas que enmarcan un párrafo destacable, o bien, de las flechas, cruces y otros rastros de lectura; también el espesor de las grandes letras mayúsculas o de las cursivas al finalizar un capítulo estimulante. Así, ante la lección de 1935, “El problema del color”, en la que Torres García expone su teoría acerca del tono y el color, de la armonía y el equilibrio, Grela hizo enfáticos señalamientos y en el final escribió:

“por suerte en esto encuentro apoyo a lo que siempre me viene apasionando, hacer una pintura sin pasajes, colores puros primarios y también binarios EQUILIBRIOS ARMÓNICOS, un color rojo al violeta o anaranjados grises –o rojo violeta o anaranjado– el primero dentro del círculo cromático, cromatismo FÍSICO –el mismo color tomando uno de ellos hacia el blanco o el negro– ARMONÍA TONAL.”⁶

Con el mismo ímpetu, dado el profundo interés de Grela en esos aspectos de la pintura, resaltó algunos fragmentos de “Tono y color”, una lección de 1942, en la que además recuadró un sector y anotó “para estudiar”, una expresión que introdujo reiteradas veces a lo largo del libro, como un llamado de atención sobre aquello que necesitaba seguir profundizando. Pero todas las cuestiones inherentes al lenguaje del arte que con detenimiento trata Torres García, despertaron la atención de Grela en tanto constituían un aspecto medular de sus propias inquietudes. Y es un aspecto que aparece desde el prólogo de *Universalismo*: el artista uruguayo considera allí que lo moderno debía ser “un realismo absoluto”,



Portada interior de *La Civilización Chaco-Santiagueña* de los hermanos Emilio y Duncan Wagner



Tapa del Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono de Vicente Nadal Mora

“un objetivismo total” y “una reintegración a lo estético”; por eso el artista debía operar sólo “con el plano de color y la línea” y propiciar un arte que trabaje “con elementos plásticos y no con objetos”, porque, argumenta, un “diseño o figura cualquiera, si no está formado por diversos elementos, y estructurado con el conjunto, será algo sin función, pues ésta pide diversos elementos que la establezcan, que la hagan posible, y además porque las diversas partes que formarán el diseño pertenecen al conjunto.”⁷ Estos tramos iniciales acerca del carácter que debía asumir el arte moderno y del rol que Torres otorgaba a los elementos plásticos puros, inauguran los subrayados de Grela sobre *Universalismo Constructivo*.

Si las cuestiones relativas a la pintura concitaron un análisis detenido, Grela también reparó en el concepto geométrico del dibujo que proponía Torres García y destacó, entre otros párrafos del capítulo “Rectificación del concepto del dibujo”, aquel que establecía que el dibujo “frontal o geometral, sin profundidad, es el dibujo correcto”, el que da cuenta de la “realidad de las cosas”⁸ y remarcó la idea de que el dibujo geométrico debía sentirse y requería de una educación. Al final Grela sintetizó lo leído anotando: “1. un dibujo esquemático/ 2. un dibujo geométrico/ 3. las dos maneras buscando el ángulo recto”.⁹

Cuando Torres García se refirió brevemente a una exposición de grabados catalanes en madera presentados por Héctor Ragni, Grela subrayó las referencias a la disciplina y al oficio con relación a la necesidad de la expresión de una época y anotó su perspectiva: “sostengo que en grabado debe ser blanco y negro jugando la línea entre un plano negro y otro blanco es decir no hacer armonía con grises si no equilibrio entre negro y blanco.”¹⁰

Varias lecciones, por ejemplo el conjunto que Torres dedicó a la pintura contemporánea no motivaron demasiadas intervenciones de Grela, con la excepción de la correspondiente al Neoplasticismo: la armonía de equivalentes y las determinaciones lógicas de la tendencia ameritaban reflexión y estudio, una actitud que Grela prolongó ante el apartado sobre Mondrian.¹¹ Justamente, al observar el índice de *Universalismo Constructivo* encontramos cuatro lecciones subrayadas con determinación, indicando así su relevancia: de 1935, la lección 41, “El problema del color”; de 1936, la lección 68, “La pintura contemporánea (El Neoplasticismo)”; de 1937, la lección 92, “Como disciplina, debe pasarse por la abstracción total”; de 1942, la lección 142, “Tono y color”. En la 92 planteó el camino ineludible hacia la abstracción, en tanto convicción y comprensión de que “la forma puede nacer de una estructura” y que tiene “un valor en sí

y no representativo”,¹² aspecto que Grela subrayó. La inscripción “esto es verdad”¹³ le permitió señalar sus acuerdos con el texto, incluyéndola en muchas secciones del libro y, en esta lección, la utilizó para avalar la idea del arte abstracto como un “grado supremo de la evolución plástica” y la existencia, en consecuencia, de “un arte nuevo”;¹⁴ una suerte de evolucionismo artístico de gran pregnancia en el modernismo europeo y americano. Compartió la opinión de que el artista debía introducir una forma sin pensar, porque “vendrá un momento en que el deseo de dar forma, será irresistible”¹⁵ y escribió: “es de esta forma como uno siente cuando nos escapamos del objeto, lo se por experiencia”.¹⁶ Ciertamente para Grela escapar del objeto implicaba afianzar las ideas, una cuestión que –a propósito de otra lección– lo llevó a sugerir: “Tengamos ideas claras sobre lo que vamos a hacer plásticamente”.¹⁷ En el capítulo sobre la abstracción también subrayó la advertencia de Torres García acerca del peligro que conllevaba la concepción moderna del arte, ya que al cortar en cierto modo con la naturaleza podía dar lugar a “querer ser modernos” abandonando “lo universal para caer en lo pasajero anecdótico”.¹⁸ Frente a esto, el artista uruguayo recomendaba no moverse de lo abstracto puro, de lo geométrico, y no llevar intención a la obra; sobre el costado de la página Grela dejó constancia de su propia experiencia: “por eso sigo con mi opinión de ir del natural a la síntesis, las cosas tenemos que vivirlas”,¹⁹ una opinión que reiteró dado su convencimiento que se trataba de un tránsito necesario y obligatorio.

Grela encontró en este libro el despliegue de una serie de conceptos clave como el de armonía, equilibrio, proporción, orden, estructura, disciplina y, además, una apelación a interiorizarse de los elementos del lenguaje plástico de modo comprometido y vital, que ampliaba y reforzaba sus convicciones; en ese sentido anotó: “El color en sí, como la forma y la línea tienen que contener algo de la vida.”²⁰ Los dos tornaron la eficacia del manejo de esa caja de herramientas una instancia indispensable y excluyente para todo artista; arte es saber hacer con las reglas escribió Torres García, mientras Grela añadía que era forzoso hacer “lo nuestro y plásticamente bien”.²¹ Uno y otro jugaron esos elementos con una práctica ligada a aquello que Torres García llamaba el “ejercicio concienzudo y honrado del oficio”,²² que entrañaba una ética de valores esenciales como la honestidad y la humildad y que a Grela, intersectando su horizonte ideológico, lo llevó a subrayar que el artista debía trabajar “con humildad como un obrero”.²³ Así, las normativas formales o de la técnica se debían desarrollar articuladamente a las normas de conducta y conciencia que

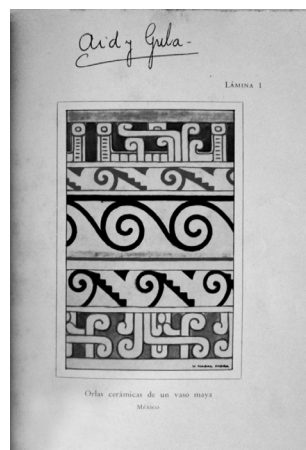


Ilustración del *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono* de Vicente Nadal Mora

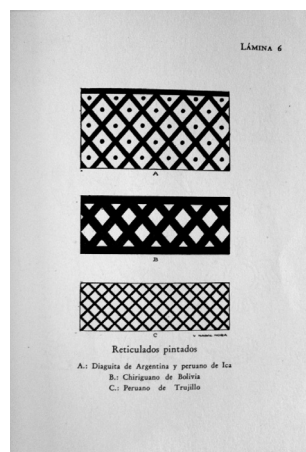
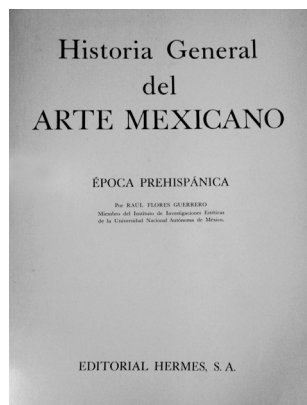


Ilustración del *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono* de Vicente Nadal Mora

devenían en un camino programático riguroso y no exento de contradicciones: el conjunto monumental integrado por la obra plástica, la escritura, la docencia y las numerosas intervenciones públicas de Torres García dan cuenta de ese obstinado esfuerzo. El empeño de Grela –desde Rosario y a partir del estudio y la experiencia– en configurarse como un artista con conciencia de sí mismo, de la sociedad y del ambiente que lo rodeaba, y de los problemas específicos del arte, se tradujo en el itinerario de su obra y en aquello que fue su rasgo de insistencia: la necesidad de dar cuenta en qué consistía el arte y cómo ejercerlo con eficacia, severidad y valores. Dado que *Universalismo Constructivo* está ordenado por lecciones –un formato que tiene un presupuesto de carácter pedagógico– desarrolladas a lo largo de ocho años y no por temas, estos se reiteran con las variaciones correspondientes, según momentos y circunstancias, de tal modo que la lectura se realiza como si se tratase de círculos concéntricos de escritura que replican asuntos con nuevos desarrollos. Una manera semejante adoptaba el pensamiento y la forma de expresión de Grela, girando una y otra vez sobre ciertos núcleos duros de preocupaciones; por lo que visitar su oralidad, a través de la memoria, produce un efecto de aire de familia con las lecciones torresgarcianas.

Entre esas preocupaciones estaba el arte de Rosario. “En Rosario debemos dejar de ser tan cumplidos y empezar a poner a cada pintor en su lugar”,²⁴ escribió a propósito del cuestionamiento de Torres García a los escépticos que pensaban que nada se podía transformar, en oposición a su perspectiva afirmativa y batalladora. Cuando regresó a Montevideo comprobó con desaliento, que era una ciudad actualizada en todo menos en el terreno del arte y, de acuerdo a esa vivencia –señalada por Grela con una cruz– decidió, sin perder tiempo, hablar públicamente para establecer “un criterio de arte al unísono con la vibración de hoy”,²⁵ lo que significaba poner al día a la ciudad en la dirección de su pensamiento.

Grela desarrolló un compromiso con su medio, la ciudad y sus artistas, que no se originó en la necesidad de producir una actualización dado que desde la década del diez los pintores de Rosario estuvieron atentos y permeables a lo que sucedía en los países europeos, mediante los viajes, los libros y las revistas que circulaban. Mas bien, orientó un redescubrimiento del arte de Rosario mediante un recorte selectivo de su tradición pictórica, esto es vindicando a pintores cuyas modalidades estéticas le permitieron configurar una genealogía de lo íntimo y lo austero, una suerte de línea maestra que singularizaba, en su opinión, lo propio rosarino

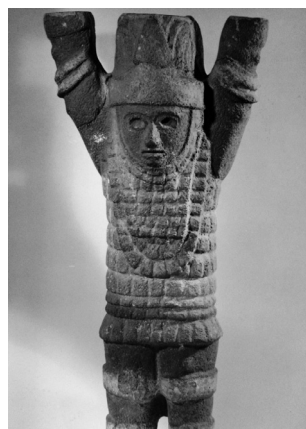


Portada interna de *Historia General del Arte Mexicano* de Raúl Flores Guerrero

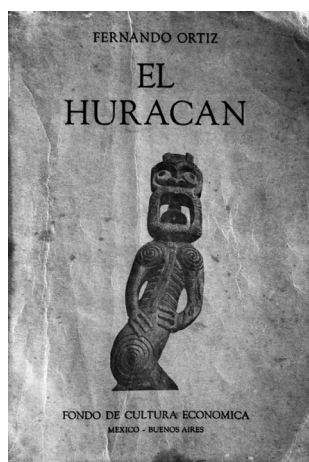
y con la cual sustentó una posición estética argumentada con intensidad e insistencia. Más allá de esta cruzada en pos de una pintura de peculiar sesgo estético y con pertenencia, que lo identificaba y diferenciaba de sus oponentes artísticos, Grela fue un estudioso incansable de toda manifestación del arte universal que estuviese a su alcance, una predisposición que de una u otra forma asomó en su obra. Una enorme producción constituida por series que, a lo largo de su vida, involucraron diferentes modos de ver y hacer, expresando con justeza su dimensión artística.

Las cuestiones en torno al arte americano fueron de gran interés para Grela y las reflexiones de Torres en *Universalismo Constructivo* sobre cuál y cómo debía ser un arte americano del presente, precisaron y afinaron las propias. La premisa básica que los acercaba era la inconveniencia de reiterar las formas de las antiguas civilizaciones indígenas y el deber de crear otro arte que no asumiera un carácter retrospectivo: “i... nada de arte incaico, ni maya, ni azteca!”²⁶ sostenía Torres y Grela precisaba: “nuevas formas, nuevo contenido.”²⁷ Sobresalía así, la necesidad de expresar el tiempo en que vivían y de configurar un arte americano desde el presente, con una orientación moderna y también, desde la particular situación de ciudades alejadas de los focos neurálgicos del mundo indígena. Sin embargo, el dibujo geométrico²⁸ y bidimensional subyacente en numerosas manifestaciones amerindias fue el puente de enlace entre las antiguas tradiciones americanas y el nuevo arte, al que Torres García, además, había investido de un carácter religioso y metafísico.²⁹ Encontrar una expresión americana, hacer “de manera propia y no prestada”, implicaba ante todo un proceso de búsqueda, de selección de opciones, donde la “civilización indoamericana” representaba para él lo más “genuinamente” americano y “lo más universal” por estar más cerca de “una verdad abstracta”;³⁰ de cualquier modo constituía una senda a transitar sobre la que Grela escribió: “tenemos que encontrar nuestros colores, nuestras formas, nuestras líneas, es decir ¿Quiénes somos?”³¹

La lectura de este libro fue cardinal por su naturaleza doctrinaria, sin olvidar que al contar con un nutrido grupo de dibujos, expresión gráfica del ideario torresgarciano, Grela pudo analizarlos detenidamente y en la página final realizar uno propio, conjugando la sección áurea con objetos cotidianos, un encuentro prolífico que desplegó en una serie de témperas de los años cincuenta. Dante Grela recuerda que oía a su padre “hablar con frecuencia de la sección áurea, y lo veía trabajar en innumerables ocasiones usando el compás áureo que el mismo se había construido, para articular



Fotografía del "Atlantito" de *Historia General del Arte Mexicano* de Raúl Flores Guerrero



Tapa de *El Huracán* de Fernando Ortiz

los planos de sus obras según la sección de oro”. Y que también en ese momento le había surgido “el interés apasionado por un estudio profundo de las formas y los colores del arte precolombino” y el descubrimiento de las reproducciones “del magnífico libro de los hermanos Wagner, que había llegado por entonces a sus manos”.³²

¿Quiénes somos?

Y es que ante la pregunta de quienes somos, Grela realizó variados itinerarios de lecturas que lo acercaron al tema y lo pusieron en disponibilidad de un registro de formas americanas que, con transparencias y opacidades, intervino en su obra, particularmente en los grabados y dibujos. Así recorrió *Silabario de la decoración americana*, en el que Ricardo Rojas³³ se propuso través de un formato basado en sencillas lecciones, describir y descifrar estéticamente elementos del arte americano, al tiempo que dotarlos de productividad para “un arte nuevo”, un concepto orientado hacia las artes decorativas e industriales y que estaba lejos de las reflexiones de Torres García y de Grela en cuanto al rol de las formas indígenas en la conformación de un arte americano moderno. Sin embargo constituyó un enfoque sobre cuestiones que lo inquietaban y que recordaba vividamente:

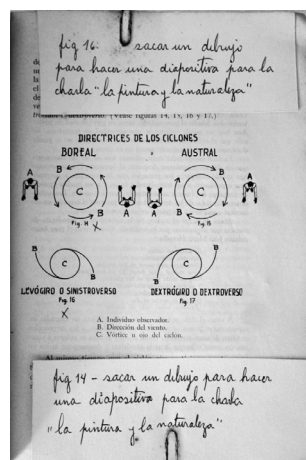
En los años cincuenta “leí dos libros fundamentales: *Universalismo constructivo*, de Torres García y *Silabario de la decoración americana*, de Ricardo Rojas. Tales encuentros motivaron que dejase de estudiar pintura europea para comenzar con todo aquello que tuviera que ver con la América Precolombina. Fue un universo que me deslumbró: mi introducción al mismo la afiancé con visitas al Museo Etnográfico de Buenos Aires (con sus dos mil piezas diaguitas), estadas en La Rioja, Tucumán y Tilcara. Desde 1954 a 1964 me zambullí en el estudio de este tipo de cosas.”³⁴

Silabario está acompañado de una serie de ilustraciones que, según Rojas, se reducían a “tipos ejemplares”; esto es dibujos simples en blanco y negro y fragmentos de estilizaciones y ritmos compositivos sobre los que el pintor seguramente reparó con la misma dedicación que otorgó a la lectura.

Pero sin dudas y tal como lo refería Dante Grela, las reproducciones de *La Civilización Chaco-Santiagueña y sus correlaciones con las del Viejo y Nuevo Mundo*, la obra de Emilio y Duncan Wagner³⁵ publicada también en la década del treinta, resultaron impactantes para Grela. Se trata de un libro lujoso en su encuadernación, de grandes dimensiones y con una

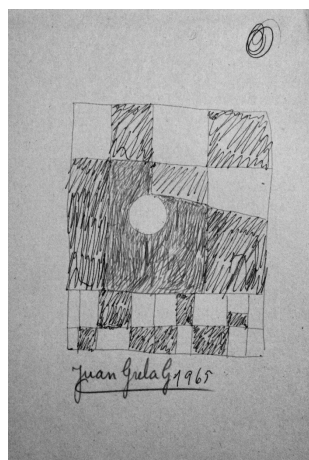
notable cantidad de páginas de excelentes ilustraciones a color dedicadas fundamentalmente a la alfarería chaco-santiagueña; un libro con el que sus autores desearon llegar a un público más amplio que la comunidad científica, logrando una vasta y sostenida difusión a pesar de las serias deficiencias que la investigación conllevaba y que rápidamente motivaron controversias en el ámbito arqueológico.³⁶ Sin embargo, los avatares y el descrédito científico no obstaculizaron la exitosa recepción del libro entre los artistas preocupados por el arte americano que encontraron ahí un reservorio de imágenes sin par en cuanto a la calidad de su factura y al despliegue numérico. Justamente esos atributos “de alto valor artístico” que se debían al dibujo y las acuarelas de Duncan Wagner pero que no tenían “la fidelidad necesaria para un registro científico”³⁷ constituyeron una fuente de sugerencias artísticas tan potente que otorgaron al libro otros ámbitos de circulación y otra vida, una vida prolongada en el tiempo y actualizada en tanto brindaba la oportunidad de observar formas americanas pretéritas para atravesarlas desde una perspectiva moderna, tal como lo hizo Grela en los años sesenta. Que el libro no tenga ninguna anotación ni subrayado del pintor puede deberse tanto a que se trató de un regalo para Dante,³⁸ como al hecho que el foco de estudio estuvo centrado en las imágenes. En algunas de sus obras, también en las de Gambartes, se detectan por ejemplo ciertos elementos de la divinidad de rasgos humanos, de ave y de serpiente, en actitud llorosa, que caracterizaba según los Wagner a la civilización chaco-santiagueña.

En la biblioteca de Grela se hallaba además el *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono* de Vicente Nadal Mora, editado inicialmente en 1935, que reunía una cantidad importante de pequeños motivos y más de cien ilustraciones realizadas a partir de esmerados dibujos a pluma y acuarelas del mismo autor referidas a las “manifestaciones de arte de las grandes civilizaciones americanas”.³⁹ Un esfuerzo con el que pretendía inspirar a los artistas y ser de utilidad a los estudiosos de la arqueología americana exponiendo formas arquitectónicas y escrituras, así como esculturas, pinturas, cerámicas, tejidos y metales. Grela encontró ahí una serie de orlas y guardas correspondientes a cerámicas de diferentes procedencias que debió mirar con atención, resueltas a través de ritmos lineales quebrados, zigzagueantes, concéntricos, también con reticulados y círculos que, en algunos casos como el de la lámina 6^a, Nadal Mora identificó como “diaguita de Argentina.” Su interés por la cerámica diaguita, una denominación genérica que subsumió por mucho tiempo a diferentes



Página de *El Huracán* de Fernando Ortiz

sociedades indígenas del noroeste argentino tanto en el espacio como en el tiempo, no se inauguró con este libro, pero sí le ofreció un conjunto de fragmentos geométricos supuestamente ligados a ella que le sugirieron algunos de los pequeños bocetos fechados en 1965. Así describió un par de ellos como “estudio con apoyo en una cerámica diaguita”; en uno dibujó sencillamente y con birome verde un plano dividido en una serie de rectángulos, en el otro inscribió círculos en una cuadrícula utilizando verde sobre rojo y debajo anotó: “hacer variaciones sobre una misma forma en pequeñas diferencias”, puntualizando así el procedimiento que respaldaba al conjunto.



S.T, 1965, birome a color, medidas variables

Motivaciones y estímulos originados en los libros se aunaron entonces al imperativo torresgarciano de un dibujo geométrico, constructivo, y, al indefectible compromiso con el presente y el arte moderno, dando lugar a una serie de más de veinte bocetos exploratorios. Todos constituyen “dibujos de trabajo”, esos que, según Berger, tienen la cualidad de ser esencialmente obras privadas, en el sentido que responden a necesidades personales del artista; también de semejarse a una “piedra pasadera”, posibilitando al dibujante saltar a la siguiente y a otra hasta cruzar el tema como si fuera un río.⁴⁰ Bocetos ejecutados con biromes de colores, que muestran el desarrollo de variaciones sobre un mismo asunto, una posibilidad desplegada por músicos y artistas visuales que, en este caso, Grela utilizó para ensayar formas geométricas básicas y su inserción en un plano.

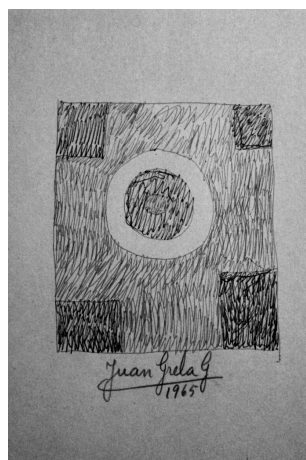
Además de la alusión a una cerámica del noroeste argentino, en esos bocetos hizo otras vinculadas con las construcciones mesoamericanas, dejando constancia en un caso, que se trataba de un “estudio basado en un fragmento de arquitectura Pre-Colombina de Méjico” donde configuró un muro horizontal, mediante rectángulos y cuadrados, en rojo y azul. El libro de Nadal Mora al que hacíamos referencia tiene varios ejemplos de las formas arquitectónicas mayas y de Teotihuacan, también de Mitla, cuyos muros con relieves en piedra impactaron a todos los artistas que los recorrieron, por lo que Grela debió encontrar allí referencias para sus estudios.

La arquitectura precolombina de México fue una fuente de inspiración para muchos artistas; entre ellos, Josef Albers la había frecuentado a partir de los viajes realizados desde 1935 junto a su esposa Anni y lo habían motivado a escribir: México “es verdaderamente la tierra prometida del arte abstracto, que aquí tiene miles de años.”⁴¹ Esta percepción de la arquitectura antigua como base para el desarrollo de una abstracción geométrica, coincidente en parte con el pensamiento de Torres García⁴², dio lugar a montajes fotográficos, papeles de trabajo y obras acabadas que

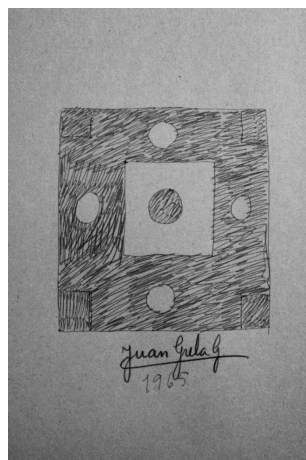
integran sus casi infinitas *Variantes* ⁴³ motivadas en las formas sencillas de las casas de adobe mexicanas, y luego los *Homenajes al cuadrado*, posibles interpretaciones de una pirámide mesoamericana. Si bien las búsquedas paralelas de Grela en torno a una abstracción geométrica con aspiraciones americanas, no adquirieron de un modo directo el carácter de obras consumadas –aunque problemas afines sí las propiciaron– ellas ejemplifican un itinerario de trabajo y estudio que estaba en sintonía con el de muchos protagonistas de la escena del arte.

La información de Grela sobre la arquitectura y la escultura mesoamericana se amplió con la lectura del volumen dedicado a la época prehispánica, de una historia del arte mexicano, a cargo de Raúl Flores Guerrero.⁴⁴ El capítulo V titulado “El muro de los caracoles cortados” está dedicado a la ciudad de Tula y presenta una breve reseña de sus gobernantes, de la figura de Quetzalcóatl y de sus construcciones ceremoniales, así como de sus esculturas más importantes, los grandes atlantes o “colosos de piedra”. De ellos hay una fotografía en blanco y negro, sin embargo las ilustraciones a color del capítulo están dedicadas al “Coateplanti. Muro de los caracoles cortados. Tula” y a un “Atlantito. Del sitio del recinto Tlahuizcalpantecuthli. Tula”, tal como lo expresan sus epígrafes. Sobre el emplazamiento de estas pequeñas esculturas escribió Flores Guerrero: “En la cúspide de la pirámide existió un templo grandioso, el Tlahuizcalpantecuthli (...) En el interior cuatro caríatides monumentales y otros tantos pilares labrados de plumas sostenían el techo a la vez que dividían en dos el recinto sagrado. Envuelto en la penumbra en el fondo, estaba el altar apoyado en pequeños guerreros de piedra con sus brazos levantados a nivel de la cabeza.” ⁴⁵

Uno de estos pequeños guerreros fue la figura que le sugirió a Grela un boceto en el que anotó: “estudio hecho apoyándome en una escultura de Tula “Atlantito”. Concentró su atención sólo en el traje de esta pieza configurado con un almohadillado de cuadrados de piedra y, a partir de allí, organizó sobre el papel una serie de divisiones en un rectángulo dispuesto horizontalmente e incluyó la marcación de una zona central, tal como la presenta la escultura. Es un buen ejemplo del procedimiento que el artista llevó adelante en este conjunto de bocetos: un punto de partida con un referente concreto de filiación indígena precolombina, si bien en pocos casos lo precisó; una interpretación sometida a un riguroso plano bidimensional, geométrico y abstracto y una realización a mano alzada y con biromes de colores sobre un papel muy fino que parece contrarrestar el espesor de su reflexión estética. Fragmentos de este conjunto de experien-



S.T. 1965, birome a color, medidas variables

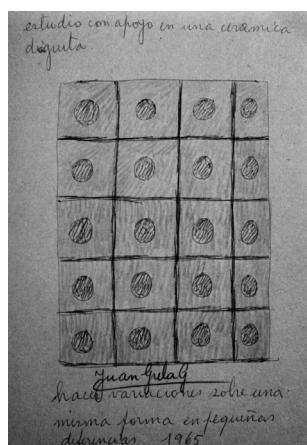


S.T. 1965, birome a color, medidas variables

cias aparecerán en dibujos y tintas del mismo periodo, así como retículas geométricas sustentarán parte de sus dibujos a color de los años ochenta, aunque siempre sometidas a nuevos desafíos plásticos; tal el modo como Grela entendía su quehacer.

La dedicación a la docencia y a la difusión del arte fue otra piedra basal de su actividad y en ella también conjugó sus preocupaciones americanistas. Siguiendo la ruta de sus lecturas, un libro de Fernando Ortiz sobre el simbolismo de un conjunto de figuras indígenas de Cuba, le permitió abonar esa tarea.⁴⁶ El antropólogo cubano había identificado unas esculturas de extraña apariencia como representaciones de Huracán, antigua deidad del panteón prehispánico, explicando entre otros aspectos, que la posición de los brazos de esas figuras aludía a la dirección de los vientos cuando se observaba con detenimiento el fenómeno. Grela lo leyó atentamente haciendo subrayados sobre algunos párrafos referidos al problema de la interpretación de los símbolos. En ese sentido remarcó con lápiz cuestiones vinculadas con la representación gráfica: "Además el símbolo por lo general está lejos de la cosa o idea significada y el camino de ésta hasta aquél exige sucesivos pasos intermedios, que a veces están olvidados aún para los mismos que aceptan el simbolismo" Y poco después subrayó: "La interpretación se dificulta más todavía por las morfologías utilizadas, cuando el símbolo se hace más abstracto gráficamente."⁴⁷ Una lectura que también estuvo direccionada por la búsqueda de ejemplos y de proposiciones para una disertación que estaba preparando. Justamente el libro de Ortiz tiene gráficos sobre las directrices de los ciclones, con señalizaciones del individuo observador, la dirección del viento y el vértice u ojo del ciclón, sobre los que Grela adhirió pequeños papeles en los que anotó: "sacar un dibujo para hacer una diapositiva para la charla 'la pintura y la naturaleza'." La misma indicación tiene el dibujo de un fragmento cerámico con una figura que simboliza el huracán.

Además, la advertencia de este autor sobre la necesidad de analizar los símbolos por sus elementos y sus contextos, incluyendo las interpretaciones que se hacen en "el país donde tuvo vida" concitó la atención de Grela. Subrayó entonces: "luego estudiar los cielos, el paisaje y el ambiente social en que la significación del símbolo era entendido"⁴⁸ y escribió en el margen izquierdo: "medio ambiente donde ese hombre vivía."⁴⁹ Cada lectura afianzaba su convencimiento del carácter prioritario e indispensable que debía tener el enlace de los hombres con su medio. Una cuestión que entendía desde formulaciones generales y ejemplificaciones



S.T, 1965, birome a color, medidas variables

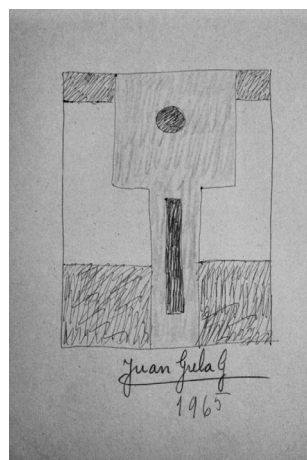
variadas, pero que siempre encontró un punto de anclaje en la relación de los artistas con su entorno.

Hundir los pies en la tierra donde vivimos

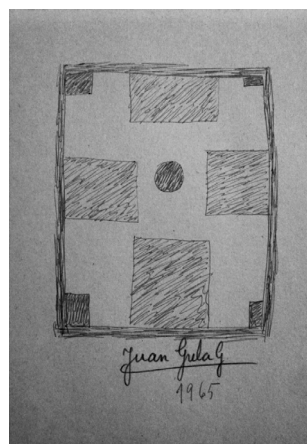
Y sin dudas Grela entre los años treinta y los setenta había sido un artista sensible a la captación del espacio físico y social que lo rodeaba: los barrios como Alberdi, los suburbios más alejados y luego, las llanuras litoraleñas; también las figuras monumentales de “La Basurita”, las del registro familiar y el más tardío universo de personajes populares, sintéticos y planos, expresaron la comunión con el espacio físico, social y afectivo de pertenencia. Su encuentro con *Universalismo* de Torres García propició muchas anotaciones vinculantes, a veces y como ya advertimos, a partir de posicionamientos éticos del artista uruguayo; en el final de su lección 85 titulada “La regla se muestra a todos sin llamar a nadie”,⁵⁰ Grela escribió con grandes letras cursivas: “llevemos fe en la plástica y hundamos nuestros pies en la ¡Tierra! donde vivimos y todos llegaremos a hacer nuestra obra grande o pequeña”.⁵¹ Una exhortación que involucraba la sujeción al lugar de pertenencia tanto como a las leyes de la plástica, aspecto que Torres también extendía a las de la conducta, para encontrar la verdadera libertad en el arte. Y esos aspectos son centrales para comprender la obra y el pensamiento de Grela.

A partir de los setenta su derrotero artístico tomó otro cauce, en el sentido que fue consecuente de modo exclusivo, con los espacios, las formas y el cromatismo que surgían de su mundo interior, despojándose del dibujo geométrico y riguroso en pos de uno más libre y orgánico, que favorecía la percepción de seres hermanados en serena convivencia. Sin embargo, entre 1978 y 1983 también realizó un conjunto de esculturas con trozos de madera, geométricos e irregulares,⁵² e incluso una geometría de fuerte impronta sensible impregnó sus últimas producciones, con lo cual mostraba una larga y profunda adhesión al dibujo geométrico, a pesar de su giro emocional. Algunos de sus escritos del período evidencian también, la voluntad de insistir sobre el problema de la libertad a partir de la expresión “la convivencia para la vida y el arte”,⁵³ devenida quizás de los agotadores combates sostenidos a lo largo de su vida, así como su constante afán por jerarquizar el arte de la ciudad, sus protagonistas e instituciones y por enlazar su propia trayectoria artística exclusivamente al medio ambiente de la plástica de Rosario.

Es decir, cuando Grela elaboraba además de pinturas y dibujos,

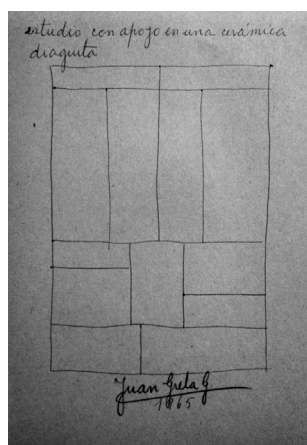


S.T. 1965, birome a color, medidas variables



S.T. 1965, birome a color, medidas variables

objetos con maderas y collages, deudores de una formación artística de años –colmada de referentes argentinos, americanos y europeos, de movimientos modernos y de vanguardia– y alejados de toda geografía o localización que no fuese su propio imaginario, en sus textos e intervenciones afirmaba que para su formación sólo le interesaba la obra “que hicieron y hacen artistas de nuestro medio”. Lo local, en tanto paisaje físico y social, que después de un madurado proceso interior había desprendido de sus trabajos, lo reintegraba a la escena pública a través de la palabra, como un posicionamiento que señalaba el camino a recorrerse para lograr una formación plástica con conciencia del espacio de pertenencia, al tiempo que dotaba al arte de la ciudad de valor y legitimidad. No se trataba ya de la construcción de esa genealogía de lo íntimo y lo austero a la que hacíamos referencia antes, fundada en opciones estéticas precisas y en el marco de las disidencias desatadas en el Grupo Litoral a fines de los cincuenta, sino de una actitud con la que abrazaba un conjunto amplio de pintores y escultores,⁵⁴ de diversas ideas y modalidades estéticas, para identificarlos con el arte de Rosario y estudiarlos, en tanto emanaciones de su medio social, pictórico y geográfico. Grela lo expresaba en primera persona, acentuando su rol de guía e imbuido de la lectura de Torres a pesar de los años transcurridos:



S.T, 1965, birome a color, medidas variables.

“En forma permanente necesito conocer la labor que desarrollan y desarrollaron, distintos artistas plásticos de nuestra ciudad en sus diversas técnicas. Lo hecho y lo que se hace en este lugar, donde vivo y trabajo, me contribuyen a descubrir mi medio geográfico, el social y el pictórico: todo esto incorporado dentro de mi mundo interior, me hacen vivir formas, líneas y colores que son nuestros.

Se que el trabajo creador para llegar por intermedio de la expresión a los demás seres humanos, debe tener universalidad de contenido y forma, para lograr esta meta, un ser humano, es necesario recorra lo más sinceramente posible un largo camino, que debe ser toda la vida de un hombre-artista, debiendo pasar de lo individual hacia lo universal, humana y geográficamente; tratando de entender que internacionalismo no es universalidad.”⁵⁵

Un pensamiento tensado entonces, entre la multifocalidad de lecturas y de información artística, de la cual su obra era expresión elocuente, y el carácter didáctico y normativo de ciertos textos y conversaciones, centrados en los artistas de Rosario como fuente privilegiada de una formación estética con arraigo, compromiso y solvencia. Este y otros pequeños escritos de Grela, destinados a catálogos de exposiciones, revistas

y conferencias, son anotaciones que condensan sus lecturas y miradas, su comprensión del arte y sus formas de participación pública; escritos que debieran, prodigio mediante, multiplicarse e integrar las páginas de su propio libro.

Notas:

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de la Universidad Nacional de Rosario. Agradezco a la familia Grela Correa haber facilitado los materiales visuales y documentales que acompañan el texto.

¹ En una entrevista de los años setenta Grela se refirió a su constante actitud de estudio y a algunos de los libros que lo habían marcado: "Las cartas de Theo Van Gogh, me acuerdo, fueron para mí una revelación. Me di cuenta que más que un libro de cartas se trataba de un tratado de pintura, de vida, de pasión, de fe y de amor, de humanidad y de misterio. Ese volumen se convirtió en algo así como mi Biblia. Inclusive, aprendí mucho sobre la ley de los colores con él. Otra cosa que me influyó decisivamente fue el *Tratado del Paisaje*, de André Lothe. A partir de este estudio comencé a entender bien al cubismo (...) Siempre fui lector de cuanto cosa me caía en las manos. La poesía me gusta de alma. Lo mismo me ocurre con la novela y las obras filosóficas, y en los últimos años algo de psicología. Es decir, desde mi punto de vista, el pintor no hace cuadros sólo con la pluma y el pincel. Cultura y vida son ingredientes esenciales. Cfr. Andrés, Alfredo, "El pintor en la peluquería", Buenos Aires, *La Opinión Cultural*, 11 de diciembre de 1977, p.7.

² Lyons establece ciertas características de los hábitos de lectura de autodidactas, a propósito de obreros europeos en el siglo XIX: disciplina severa, lectura concentrada y guiada por un propósito definido y una relación particularmente intensa y concreta con sus textos. Cfr. Lyons, Martyn, "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños y obreros" en Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (Directores), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2004 [1997], pp. 582-583.

³ Torres García, Joaquín, *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires, Poseidón, 1944. Desde su aparición fue un libro que impactó en muchos artistas latinoamericanos, al respecto cfr. Ramírez, Mari Carmen y Buzios de Torres, Cecilia, catálogo exposición *La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991; Paternosto, César, catálogo exposición *Abstracción: el paradigma amerindio*, Valencia, IVAM, 2001; Peluffo Linari, Gabriel y Malosetti Costa, Laura, catálogo exposición *Torres García: utopía y tradición*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2011.

⁴ Retomo en esta primera parte el escrito "Grela ante el *Universalismo Constructivo* de Torres García: lecturas y anotaciones" en Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo, catálogo exposición *La línea de Grela. Dibujos, maderas y collages a cien años de su nacimiento*, Rosario, Fundación OSDE, 2014, pp. 11-17.

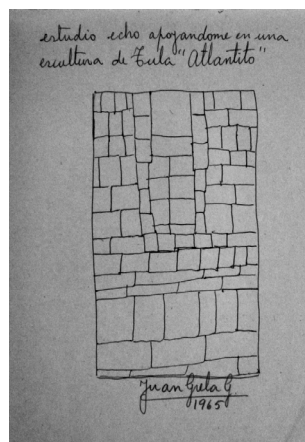
⁵ Anotación de J. Grela, p. 577.

⁶ Anotación de J. Grela, p. 292; los subrayados y las mayúsculas también son del pintor.

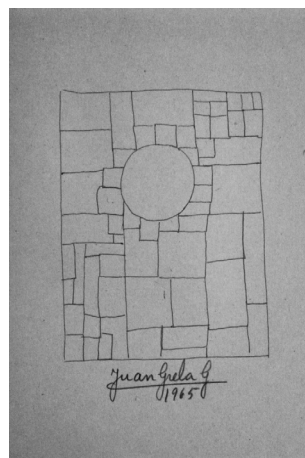
⁷ Torres García, J., *op.cit.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ Anotación de J. Grela, p. 76.



S.T. 1965, birome a color, medidas variables



S.T. 1965, birome a color, medidas variables

¹⁰ Anotación de J. Grela, p. 699.

¹¹ Juan Flo señala que sólo los neoplasticistas y los constructivistas se plantearon una teoría límpida y maximalista del arte sostenida en sueños utópicos, perspectiva que Grela compartió. Cfr. "Joaquín Torres García y el arte prehispánico", en catálogo exposición *Imaginario prehispánico en el arte uruguayo: 1870-1970*, Montevideo, Fundación MAPI, 2006, p. 34.

¹² Torres García, J., *op. cit.*, p. 628.

¹³ Anotación de J. Grela, p. 630.

¹⁴ Torres García, J., *op. cit.*, p. 629-630.

¹⁵ *Ibid.*, p. 630.

¹⁶ Anotación de J. Grela, p. 630.

¹⁷ Anotación de Grela, p. 173.

¹⁸ Torres García, J., *op. cit.*, p. 631.

¹⁹ Anotación de J. Grela, p. 631.

²⁰ Anotación de J. Grela, p. 850.

²¹ Anotación de J. Grela, p. 741.

²² Torres García, J., *op. cit.*, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 150.

²⁴ Anotación de J. Grela, p. 939.

²⁵ Torres García, J., *op. cit.*, p. 191.

²⁶ *Ibid.*, p. 311.

²⁷ Anotación de J. Grela, p. 311.

²⁸ Un dibujo sintético pero siempre geométrico que Torres García valoraba también de persas, chinos e hindúes, de asirios y caldeos, de egipcios y griegos, de bizantinos y góticos. Cfr. Torres García, J., *op. cit.*, p. 95.

²⁹ En este sentido Dante Grela también percibía en su padre "un profundo espíritu religioso, presente desde siempre en su obra, sin necesidad de que haya realizado una colección de Cristos, cruces y otras imágenes semejantes" y según su opinión, ahí radica "la verdadera fuerza de su mensaje" que lo ha llevado "a bucear cada vez más en los universos de las formas puras..." Cfr. Grela H., Dante G., "Presentación de la exposición de Juan Grela G. en el Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe" en sus *Escritos. Serie música contemporánea*, Rosario, UNR Editora, 2013, p. 110.

³⁰ Torres García, J., *op. cit.*, p. 722.

³¹ Anotación de J. Grela, p. 723.

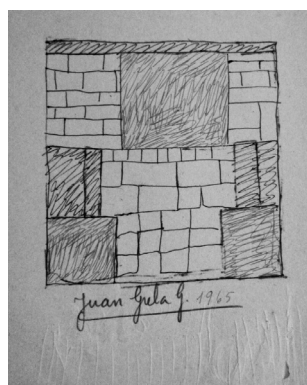
³² Grela H., Dante G., *op. cit.*, p. 109.

³³ Rojas, Ricardo, *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, Losada, 1953 [1930].

³⁴ Andrés, Alfredo, *op. cit.*, p. 7.

³⁵ Wagner, Emilio y Wagner, Duncan, *La Civilización Chaco-Santiagueña y sus correlaciones con las del Viejo y Nuevo Mundo*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1934, Tomo I.

³⁶ Para un estudio exhaustivo sobre los autores, su obra y el contexto de producción cfr. Martínez, Ana Teresa, Taboada, Constanza y Auat, Alejandro, *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero, 1920-1940*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2011. También Ocampo, Beatriz, "Los hermanos Émile y Duncan Wagner" en *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero*, Buenos Aires, Antropofagia, 2005, pp. 83-122.



S.T, 1965, birome a color, medidas variables

³⁷ Esto es que pudieron ser modificadas, perfeccionadas o reconstruidas por Duncan Wagner sin las aclaraciones pertinentes, cfr. al respecto Taboada, Constanza, "Una lectura contemporánea del trabajo arqueológico de Emilio y Duncan Wagner" en Martínez, Ana Teresa, Taboada, Constanza y Auat, Alejandro, *op. cit.*, pp. 180-181.

³⁸ En la dedicatoria puede leerse: "Un recuerdo para nuestro hijo Dante de tus padres Haydee y Juancito 10-2-67."

³⁹ Nadal Mora, Vicente, *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono*, Buenos Aires, El Ateneo, 1943 [1935].

⁴⁰ Cfr. Berger, John, *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, pp. 7-8.

⁴¹ Cfr. Danilowitz, Brenda, "No estamos solos: Anni y Josef Albers en Latinoamérica" en catálogo exposición *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica*, Madrid/Lima, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Mali, 2007, p. 7.

⁴² Escribe Paternosto: "Una referencia común, aunque largamente olvidada, conectaba la obra de un relevante grupo de artistas que trabajaban en diferentes partes de América en el período que va desde mediados de los años treinta hasta fines de los cuarenta. Después de su regreso a Uruguay en 1934, Joaquín Torres-García desarrolló una seminal tarea artística y educacional, notablemente influenciada por su encuentro con las culturas amerindias. Casi simultáneamente, dos artistas europeos transplantados al continente americano, Josef y Anni Albers, comenzaron una serie de viajes a México, donde el interés que despertó en ellos el arte y la arquitectura de la antigüedad, iba a ejercer una perdurable influencia." Cfr. Paternosto, César, *op. cit.*, p. 72.

⁴³ Cuando Josef Albers escribió hacia 1948 acerca de la composición y el color de las *Variantes*, también se refirió a la importancia de los trabajos previos a una obra: "En mi pintura adhiero a lo que en otras artes se da por descontado. Esto es, que la actuación se prepara con el ensayo, que los ejercicios preceden al recital o los planes a la ejecución. Es todavía una buena costumbre en la música o la danza y el teatro, en la arquitectura o la tipografía. También sigue siendo un buen procedimiento en la poesía o la escultura. Y era la norma entre los antiguos maestros de la pintura." En *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica*, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁴ Flores Guerrero, Raúl, *Historia General del Arte Mexicano. Época Prehispánica*, México/Buenos Aires, Hermes, 1962. El libro tiene una dedicatoria: "Con todo el reconocimiento y afecto de sus alumnos y amigos. Mele y E. A. Serón".

⁴⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁶ Ortiz, Fernando, *El Huracán. Su mitología y sus símbolos*, México, FCE, 1947.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Anotación de Grela, p. 12.

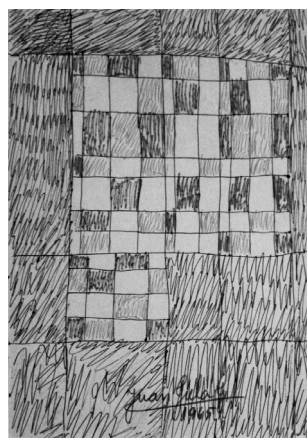
⁵⁰ Torres García, J., *op. cit.*, pp.578-583.

⁵¹ Anotación de J. Grela, p. 583.

⁵² Sobre estas obras cfr Fantoni, Guillermo, "Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza" en *Separata*, CIAAL/UNR, año VII, n° 12, oct. 2007, pp. 16-33.

⁵³ Grela G., Juan, "Maderas policromadas" en catálogo exposición *Maderas Policromadas (1978/1983)*, Rosario, Miró Artes Plásticas, abril de 1983.

⁵⁴ Grela se refiere a "Guido, Olivé, Caggiano, Bertolé, Musto, Schiavoni, Benvenuto, Cochet, Calabrese, Gambartes, García Carrera, Garrone, Berlangieri, Ouvrard, Minturn Zerva,



S.T. 1965, birome a color, medidas variables

Pedrotti, Marín Torrejón, Alvarez Muñoz, Godofredo y Guillermo Paino, Barnes, Fontana, Naranjo y Mijalichen." Y agrega: "Todos estos artistas rosarinos ayudan a enriquecer mi vida interior, mucho más que toda la información que poseo de: Monet, Van Gogh, Cezanne, Gauguin, Matisse, Picasso, Arp, Ernst, Magritte, Klee, Mondrian, Pollock, Bacon y otros, estos no son el producto de mi medio social, pictórico y geográfico, los rosarinos sí." Cfr. Grela G., Juan, "José Marín Torrejon" en catálogo exposición *J. Marín Torrejón. Muestra Homenaje*, Rosario, Miró Artes Plásticas, julio de 1981.

⁵⁵ *Ibid.*

