

La escritura de los intelectuales mapuches no constituye un campo de argumentación coherente, aspecto en el cual radica parte de su riqueza. Sin embargo, comparten una estructura narrativa y premisas fundamentales como la existencia de un mundo mapuche radicalmente distinto al chileno, que tiene derecho a existir y a manifestar esa diferencia. Una construcción que provoca tensiones en los autores producto de su vínculo problemático con ese “mundo winka” que inevitablemente habitan y en el cual se han formado como intelectuales.

Antes de concluir, creo pertinente pronunciarme sobre la especificidad que representa esta línea de trabajo para quien dedicó parte importante de su formación al problema del pasado, del archivo y del documento, dispositivos de poder que para los historiadores/as han representado serios obstáculos en la búsqueda del otro. El estudio de la discursividad indígena que se empieza a producir desde fines de los años setenta y de la cual la producción intelectual constituye sólo una parte, introduce una problemática distinta, pues ya no es la escasez sino la abundancia de documentos, ya no es el archivo sino la dispersión de la información y su constante producción, ya no es la “huella” de ese otro sino el otro como sujeto enunciante, narrador y actor político.

### *El Bosque Vuela*

#### **Taxonomías nativas, Mito e Historicidad entre los chamacoco o ishir del Alto Paraguay**

Ana María Spadafora  
Instituto de Ciencias Antropológicas  
Fac. de F. y L. UBA - CONICET

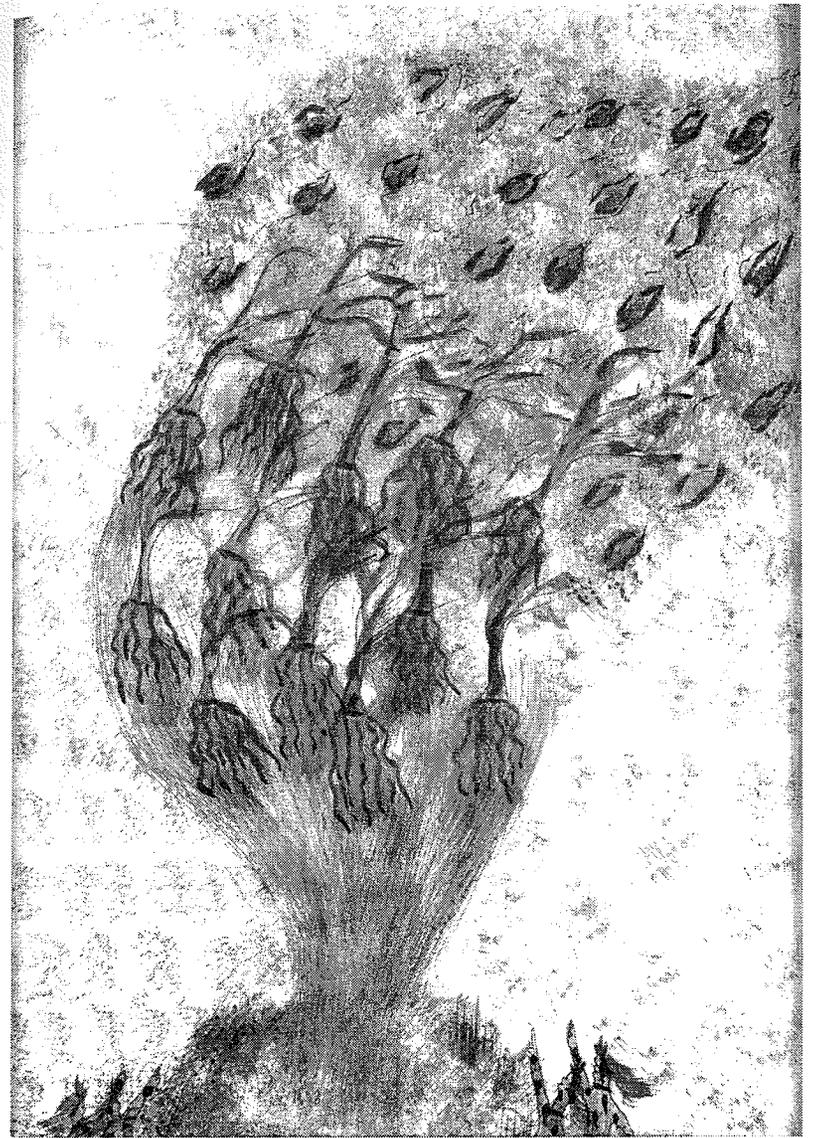
#### **Resumen**

Retomando anteriores elaboraciones vinculadas a nuestro trabajo en la Región del Chaco Boreal Paraguayo con los nivaclé del Chaco Central, abordamos un relato mítico de un informante clave - “*El Bosque Vuela*”- que enfatiza la degradación del medio ambiente entre los chamacoco o *ishir* del Alto Paraguay, frontera con Brasil. Tal relato, vincula las taxonomías nativas -y por tanto sus percepciones sobre la naturaleza- al devenir histórico de la etnia, permitiendo replantear la concepción levistrossiana sobre las relaciones entre mito e historia. Nuestra aproximación, no sólo posibilita comprender el análisis crítico acerca del carácter de los vínculos del hombre “blanco” -incluidos los antropólogos- con los nativos y con la naturaleza del relato aportado; también permite entender lo que juzgamos como el verdadero sentido del mito en tanto discurso no solo pasible de “aprehender” la historia, sino de articular nuevos sentidos al devenir etnográfico y, por tanto, a la suerte actual de la etnia tal como es percibida por los propios actores.

#### **Abstract**

Retaking previous elaborations linking to our work with nivaclé in Paraguayan Boreal Chaco Region we analyse a mythical story: “*The Forest Flies*”, from a key informant that emphasizes the environmental degradation between chamacoco or *ishir* of the High Paraguay, border with Brazil. Such story, connect the native taxonomies -and therefore its perceptions about the nature- with the historical development of the ethnic group, allowing to reframe the levistrossian conception about the bonds between myth and history. Our approach makes possible to understand the critical analysis about the relations of the “white man”, including the anthropologists, with the native ones and

with the nature of the story mentioned before. It also allows to understand what we judged as the true sense of the myth as a speech than can help us “to apprehend” the history, and to articulate new senses when ethnographic happening and, therefore, with present luck of the ethnic group as it is perceived by the own actors.



## El Contexto

El relato mítico de OGWA Flores Balbuena titulado “*El Bosque Vuela*” fue realizado en el marco de una entrevista de campo a lo largo del año 2003<sup>1</sup>. OGWA Flores Balbuena es un pintor nativo de la etnia *chamacoco* o *ishir* que habita el Chaco Boreal Paraguayo. Su importancia radica en ser reconocido como el iniciador de la pintura figurativa entre sus congéneres<sup>2</sup> y el principal difusor de la cultura *chamacoco* en la actualidad<sup>3</sup>.

La historia de OGWA –cuya traducción significa “*riacho adonde van a beber las tortugas*”–, es la historia de un nativo perteneciente a una de las 13 etnias que integran el actual Paraguay. Hasta aproximadamente los 12 años de edad vivió bajo el antiguo patrón de vida trashumante moviéndose entre la selva y la costa del Río Paraguay. Extendida desde Bahía Negra hasta Fuerte Olimpo y con algunas localizaciones en el exterior, la zona de influencia tradicional de los *chamacoco* abarcaba hasta la triple frontera entre Paraguay, Brasil y Bolivia. De pequeño formó parte de las migraciones estacionales de la etnia que en busca de alimentos, encuentros festivos, guerreros y negociaciones comerciales con sus vecinos étnicos, repartían

<sup>1</sup> En el marco de una exposición realizada en el Museo José Hernández de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en la que actué como curadora de la muestra y representante, junto con el Dr. Edgardo Cordeu y el Dr. Rubens Bayardo, de la obra de OGWA en Buenos Aires; OGWA permaneció durante un tiempo en mi casa, adonde regresó en el mes de noviembre. En ambas oportunidades, relevé información vinculada a la relación entre sus obras pictóricas –centradas en la compleja mitología *chamacoco*– interesándome particularmente por su percepción de la producción del conocimiento tradicional y la relación con otros actores como antropólogos y activistas de ONGs del Paraguay.

<sup>2</sup> BAYARDO, Rubens y SPADAFORA, Ana María (2003) “Pintar el pasado para reinventar el futuro. Aproximaciones al arte de los *chamacoco* o *ishir* del Alto Paraguay”. *Centro Argentino de Investigadores de Arte (CALA)*, Fundación PROA y Fundación Pettoruti, Buenos Aires.

<sup>3</sup> ESCOBAR, Ticio (1999) *La belleza de los Otros. Arte Indígena en Paraguay*. RP Ediciones, Asunción, 1993 y ESCOBAR, Ticio *La maldición de Nemur. Acerca del Arte, el Mito y el Ritual de los indígenas Ishir del Gran Chaco Paraguayo*. Centro de Artes Visuales. Museo del Barro, Asunción del Paraguay.

su vida cotidiana. En efecto, desde tiempos inmemoriales los *ishir* realizaban distintos tipos de intercambios con los *caduveo* –situados en la costa este del río, sobre lo que hoy es Brasil–, sus parientes lingüísticos, los *ayoreo* –que aún hoy se mantienen deliberadamente en aislamiento oscilando entre las fronteras de Paraguay y Bolivia– y con los *quechua* de Bolivia. Estos intercambios los llevaban a recorrer extensos territorios según un patrón de vida nómada que alternaba conforme a los ciclos estacionales. Las “bandas” o familias extensas se estructuraban bajo un patrón social dualista y segmentaciones clánicas exógamo-patrilineales, denominadas *ebytoso* y *tomaraxo*. Estos últimos, dado su localización en las zonas menos accesibles del *hinterland*, lograron mantener cierto aislamiento mientras que los *ebytoso*, –mitad a la que pertenece OGWA que a su vez comprometía a los *xorio* y los *xéiwo*– luego de una migración desde el interior hacia la costa hacia mediados del Siglo XVIII, fueron supeditados por los *caduveo* lo que acarrió un intenso mestizaje biológico y cultural.

Primero la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932 – 1935) y luego la acción devastadora de las empresas tanínicas y madereras instaladas en la región desde 1950, terminaron por reconfigurar la vida de las poblaciones tradicionales. Ello llevó a una lenta pero sistemática “(des)integración cultural” en la que distintos actores cifraron su relación con los nativos, al compás de los intereses comerciales que deparaban los territorios que ocupaban. Entre los *chamacoco*, tal proceso –que tuvo como consecuencia una desigual “fractura” y reasentamiento de buena parte de las comunidades del Chaco Paraguayo– provocó la pérdida sistemática de territorios en manos de los “blancos” y la desarticulación de los patrones tradicionales de vida.

La acción de las empresas madereras de la Región del Alto Paraguay tuvo grandes implicancias para los pueblos de la región. Por un lado, la tala indiscriminada de los bosques provocó una rápida pérdida de los recursos naturales y una sistemática degradación del medio ambiente. Por otro, el reclutamiento de mano de obra indígena –los cuales eran compensados con alimentos y armas de caza– derivó en un persistente proceso de degradación ambiental y fragmentación cultural<sup>4</sup>.

En ese difícil estado de indefinición y migración forzosa hacia la capital, OGWA, como buena parte de los nativos del Chaco, observa cómo, poco a poco, sus propios hijos se hunden en un futuro poco prometedor. Las estimaciones más pesimistas señalan un total de 200 sobrevivientes de la etnia<sup>5</sup> contra los 1000 registrados en la década del 50<sup>6</sup>. Aún así, y luego de un largo alcoholismo que le permitía huir de los sinsabores vividos, encontró en la expresión pictórica de los relatos míticos, una nueva esperanza para sobrevivir a la desidia por la que atraviesan buena parte de los nativos de la región.

La nueva “profesión” devino justamente de la situación posterior al “contacto”. Su relación con los antropólogos que trabajaron en la zona marcaron a fuego su historia personal y su futuro artístico en tanto espacio desde donde entender y resignificar su propio pasado y por tanto, redimensionar su futuro<sup>7</sup>. Su devenir, signado tanto por las condiciones del contacto como por la relación establecida con los etnógrafos, nos trae a cuenta dos cuestiones centrales a la construcción del conocimiento etnográfico: (1) la relativa al contexto de producción del conocimiento a lo largo del trabajo de campo; (2) la relación entre esa forma de producción del conocimiento etnográfico y cómo éste se entretuje en el relato mítico de OGWA.

<sup>4</sup> Aún hoy, las palmas recogidas por los chamacoco –que luego eran transportadas en barcos hasta el Puerto de Buenos Aires-, iluminan buena parte de los barrios de Buenos Aires, cuya magnitud deja entrever la sistemática labor de los chamacoco en la extracción de la madera que sirviera para iluminar la gran metrópoli.

<sup>5</sup> CORDEU, Edgardo Jorge (2003) *Transfiguraciones simbólicas. Ciclo ritual de los indios tomaraxo del Chaco Boreal*. Ediciones Abya Yala, Quito, Ecuador.

<sup>6</sup> SUSNIK, Branislava (1981) *Etnografía de los chaqueños (1650-1910). Los aborígenes del Paraguay*. Tres Tomos. Museo Etnográfico Andrés Barbero, Asunción del Paraguay.

<sup>7</sup> SPADAFORA, Ana María (2003) “Entre la Naturaleza y la Cultura. Leve contrapunto entre etnografía y política”. 51 Congreso Internacional de Americanistas. Santiago de Chile y SPADAFORA, Ana María (2003) “Tarjeta de trashumante. La deuda pendiente del MERCOSUR”. *Cámara de Diputados de la Nación. Comisión para el Acrecentamiento de la Eficiencia Parlamentaria*. Buenos Aires.

En relación al primer punto entiendo el trabajo de campo como una labor de (co)producción entre “investigador” e “informante” en donde el *contexto de producción* de los relatos etnográficos direcciona y redefinen los objetivos e intereses, no solo del etnógrafo sino también del propio nativo, diligenciando nuevas maneras de (re)significar el relato mítico. En esta perspectiva, el conocimiento no es tanto el producto del relevamiento de “datos objetivos” o “neutros” por parte de quien -en virtud de su condición de investigador- se arroga el derecho de legitimidad que le confiere la palabra; sino la resultante de una labor consensuada entre etnógrafo y nativo. Esta consideración presupone que el rol del antropólogo prefigura compromisos éticos hacia sus “informantes” al tiempo que redimensiona los intereses y situación de estos últimos. En este sentido, Pablo Wright<sup>8</sup> señala dos cuestiones claves de la práctica etnográfica: (1) la relación dialéctica que existe entre los lugares donde trabajamos y la clase de sujetos que dicha práctica produce y, (2) la idea de que la economía política del conocimiento supone condicionamientos estructurales relacionados con la situación geopolítica de cada área en cuestión. En esa línea, entiendo que la creación de “lugares” antropológicos constituye una práctica que se encuentra estrechamente vinculada tanto a la relación entre “centro” y “periferia” como a los procesos concretos de práctica disciplinar espacial y temáticamente localizados. De esta manera, la consideración del campo en tanto “lugar antropológico” -reconocido como tal en función de un proceso histórico y disciplinar de legitimación- nos obliga a desnaturalizar las «áreas de trabajo» y comprender su vinculación a una lógica de la práctica que desemboca en la acumulación de experiencias cristalizadas en estratos no siempre explícitos y del todo conformados a los que comúnmente nos referimos como “tradiciones antropológicas”.

Más allá del acuerdo o desacuerdo respecto a las limitaciones (objetivas) de tales planteos -alineados en la denominada

<sup>8</sup> WRIGHT, Pablo (1998) “Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica”. *Serie Antropológica*. Universidad de Brasilia.

“antropología crítica” e inscriptos en una casi remanida retórica acerca de los orígenes coloniales de la disciplina-, nos llevan a repensar la manera en que se produce el conocimiento en la antropología y particularmente, cómo ha sido pensada la relación entre mito e historia. Sabemos que la mitología ha constituido (y en muchas sociedades, aún constituye) una temática más que relevante de la práctica etnográfica en los pueblos ágrafos. Los mitos no sólo signaron la infancia de OGWA y de sus ancestros, también se convirtieron en temática central de su obra pictórica. Pero su interés por los mitos, la manera en que los define -“la historia de la cultura”- y las palabras que utiliza para explicar sus cuadros -“los mitos alzan sus poderosos palos...”-; constituyen el producto acabado de esa historia personal en interacción con etnógrafos preocupados en relevar la historia mítica local.

El relato de OGWA que exponemos a continuación –inédito en la bibliografía especializada del Gran Chaco y referenciado en la pintura que adjuntamos- revela parte de esa “constanciación” entre la mitología *chamacoco* tradicional y los posteriores intereses antropológicos. En esa conjunción, el presente relato pone en juego la perspectiva nativa respecto a la situación de contacto. En ella, la pérdida de patrones culturales es percibida simultáneamente como “deterioro cultural” y “ambiental”, en donde el accionar del etnógrafo no es ajeno al proceder del hombre blanco para con la naturaleza, proceder donde la ambición desmedida e indiscriminada se revela al principio de reciprocidad nativa.

### **El relato: “El Bosque vuela”**

*“Un día el bosque huyó de los nativos, se fue al cielo y como en ese bosque es de donde salen los alimentos, los nativos no quieren que el bosque vuele. Entonces ellos danzaron para que el bosque regrese pero no regresó porque todos los árboles se juntaron y se despidieron de los nativos: saludando con las hojas como si fueran manos. Y allí ellos danzaron toda la noche y quieren que regrese, y lloran porque allí estaba el alimento. Y el bosque dejó un*

*agujero grande en la tierra que allí es donde se hizo una laguna y ellos hicieron el campamento alrededor de ese lugar. Y entonces allí cuando quedaron sin alimento entonces los nativos danzan alrededor de la laguna pidiendo que bajen los alimentos. Y allí las frutas, los peces, todos los alimentos...porque los alimentos llegan con la lluvia. Por eso que los nativos piden al bosque que está arriba porque nunca más regresó y por eso los chamanes danzan y piden al cielo. Y los chamanes cuando necesitan las frutas silvestres que les piden los nativos, los chamanes danzan para que haya frutas. Y ese pozo del bosque se llama “doshi póo ó ó péé” = laguna del bosque. Y ahora ese lugar ya está todo privado, ya compraron todo los blancos y pusieron estancias y alambraron toditos y nosotros ya no podemos entrar más”.*

AMS- ¿Y los dioses no se vengaron de los blancos?

OGWA- *“No, porque cuando hubo esa matanza ellos ya se fueron todos”.*

AMS- ¿Que matanza?

OGWA- *“Cuando los nativos mataron los mitos. Y entonces eso quedó para los blancos, quedó afuera. Ellos dejaron la laguna y ahí llegaron los blancos y allí empezó la sequía y terminaron los peces porque el bosque cargó muchos alimentos para los nativos y se secó. El nombre de la laguna es Eempcká y los blancos ponen otro nombre NMakató y quiere salir con ese nombre pero no puede. Porque un día un avión alzó un nativo y lo llevó para que mostrara donde está el agua. Como en el libro de los indios gigantes: alzó en avión y llevó para buscar el agua. Y entonces el nombre de esa laguna quiere decir “todos los alimentos están en ese pozo”. Y entonces ellos se retiraron y dejaron ese lugar. Cuando llegó el blanco el bosque ya no quiere saber más nada porque ya sacó los nativos, porque los blancos sacaron los nativos y sacaron el agua. Es igual lo que sacó X lo que sacó el blanco porque a X le gustaban nuestros pensamientos”.*

AMS- Pero Z (en referencia al antropólogo que trabajó largamente con él) también saca tus pensamientos.

OGWA- “Pero X me hace aflojar los pensamientos, afloja los pensamientos tomando uno por uno hasta que termina la cultura, como se terminaron los alimentos. Porque saca para él, porque no comparte”.

### Del Mito a la interpretación

El mito al que refiere el autor –en su versión textual y pictórica-, es en varios sentidos tan tradicional como innovador. En primer lugar, presenta elementos que replican en la arquitectura cosmológica de los *ishir* centrada en la dualidad entre la Vida y la Muerte y en donde esta última tiene una impronta particular, constituyendo una omnipresencia difícil de sortear en su interpretación del mundo<sup>9</sup>. Como ya ha sido demostrado en el caso de varios pueblos cazadores recolectores, su marcada “simplicidad técnica” y su bajo “nivel de integración sociopolítica” –cuya integración no lograba ir más allá del nivel de bandas- no se correspondían con el complejo esquema de ver o interpretar el mundo centrado en la alternancia entre la Muerte y la Vida, asociadas respectivamente a lo fuerte y lo débil, y entendidas como fases complementarias de un mismo ciclo. Ambos polos, respondiendo a las antiguas confrontaciones rituales entre mitades, clanes o bandas, son expresados en todos los terrenos de la vida social: desde la espacialización de la aldea circular hasta la segmentación del cuerpo humano, pasando por los juegos etnográficos. Tal dualidad complementaria guardaba correspondencia con la serie *izquierda* -asociada a la sequía, la esterilidad, la impureza y la muerte-, y la *derecha* -asociada a la humedad, la renovación, la pureza y la vida-<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> En efecto, tradicionalmente los *chamacoco* poseían una organización social basada en dos mitades exógamas -los *ebytoso* y los *tomaraxo*- subdivididas en clanes o *kénaxo* entre los que se intercambiaban bienes y mujeres. Los clanes estaban segmentados en ocho y respondiendo al dualismo cosmológico, siete de ellos eran exógamos y patrilineales, representando la Vida, y uno endógamo, representando la Muerte (Cordeu, 1989: 565).

<sup>10</sup> CORDEU, Edgardo (1989) “Los *chamacoco* o *ishir* del Chaco Boreal. Algunos Aspectos de un proceso de desestructuración étnica”. *América Indígena*. Volumen XLIX, Número 3.

En coherencia con la estructura dual que constituye la columna vertebral de la cultura *ishir*, el color Negro -asociado a la Muerte- y el color Rojo – asociado a la Vida- actúan a manera de diacríticos<sup>11</sup> escenificando la “filosofía” de vida de los *ishir*<sup>12</sup>.

Esta estructura dual atraviesa los rituales tradicionales, los relatos del informante y por ende, sus trabajos pictóricos. La correlación entre la cosmología dual y la estética que la acompaña puede apreciarse acabadamente en las pinturas de rituales de los dioses *axnábsero* y en las tonalidades utilizadas en la mayor parte de sus pinturas. Y si bien no en todas las obras puede apreciarse la importancia de los colores Rojo y Negro en tanto diacríticos marcadores de la identidad dual, lo cierto es que ponen en juego elementos centrales de la arquitectura del mundo *ishir* cifrado en la correspondencia entre los mundos de la naturaleza y de la cultura. Esto puede inscribirse en lo que Descola<sup>13</sup> denomina “perspectivismo amerindio” en donde la naturaleza es concebida como teatro de sociabilidad a la que le son asignadas cualidades de grado pero nunca de sustancia con respecto al ámbito de lo humano<sup>14</sup>. En el relato y la pintura “El

<sup>11</sup> BARTH, Fredrik (1976) *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. Fondo de Cultura Económica. México.

<sup>12</sup> En efecto, según afirman Ticio Escobar (*op. cit.*) y Edgardo Cordeu (*op. cit.*) el carácter socio-simbólico de la ornamentación *chamacoco* llega a tal punto que si se tiene en cuenta que los ejes cosmovisionales de la cultura se centran en la oposición complementaria entre los ciclos de la Vida y de la Muerte representados respectivamente por el Rojo y el Negro, ambos colores constituyen los vehículos privilegiados del acontecer de la vida nativa, metáfora de una sociedad levantada sobre un sistema de oposiciones entre segmentos diferentes que se manifiesta en todos los planos de la vida social y que en el plano estético se expresa en la pintura corporal, las imágenes de dualismos y las asimetrías contrapesadas (Escobar, *op. cit.* 1993: 122; Cordeu, *op. cit.* 1999: 35; Bayardo y Spadafora, *op. cit.* 2003).

<sup>13</sup> DESCOLA, Philippe (1996) *In The Society of Nature. A Native Ecology in Amazonian*. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology. Cambridge University Press.

<sup>14</sup> Si bien los *ishir* distinguen de manera tajante la oposición entre lo humano -*ishir*- y lo animal -*doshipó*-, esta oposición es relativizada en función de su homologación a determinados contextos dando lugar a metáforas recíprocas. De esta forma, pueden establecerse lazos fundados ya en la prohi-

*Bosque Vuela*” tales cruzamientos evidencian una cosmología que no aprisiona a ambos espacios como secciones diferenciadas del pensar y vivir humanos. Esto puede apreciarse en el ideario del árbol que, utilizando las ramas como manos, se despiden de los nativos; así como también en la dialéctica de reciprocidad que involucra a humanos y no humanos en el “cuidado de los recursos naturales” en tanto única certeza de “reproducción sociocultural”.

En efecto, en la narración —que presenta dos partes bien diferenciadas entre un *antes* y un *después* del hombre blanco— ambos polos reaparecen en la forma de vida y el advenimiento de la sequía constituyendo el hilo conductor de la argumentación de una historia étnica concebida como un ciclo que imprime a la historia un sesgo de perpetuidad y renovación de ciclos alternantes.

Por otro lado, el relato presenta claros matices innovadores. La frase “*Y ahora ese lugar ya está todo privado, ya compraron todo los blancos y pusieron estancias y alambraron toditos y nosotros ya no podemos entrar más*” —aún cuando sigue el hilo de la historia mítica tradicional a la que aludimos como eje argumental del relato— introduce, casi abruptamente, una nueva versión del devenir étnico y por tanto de la historia reciente. Ese momento, sintetizado en el párrafo: “*Porque un*

---

bición de consumo de animales vinculados al origen totémico de los clanes, ya en la relación estrecha con algunos de ellos a los cuales se les asignan facultades humanas y relaciones de parentesco. Tal convivencia deviene del “pacto” establecido en los tiempos míticos entre unos y otros donde el nexo totémico arrogado por cada clan, devino del trato concertado entre las especies que, en común acuerdo, convinieron la forma de vida y la relación que en adelante seguiría cada una. Lo generó unas *sociedades de animales* cuyo ejemplo acabado lo constituyen las avispas y algunas aves. De ahí que las restricciones alimenticias parecen revelar la vigencia de una visión mágica, de una concepción ingenua y superficial de las conexiones entre hombres y animales. Al igual que en la zootaxonomía, tales relaciones también se hacen extensivas al universo vegetal. Tales problemáticas en relación a los nivaclé del Chaco Boreal Paraguayo, también fueron tratadas en SIFFREDI, Alejandra y SPADAFORA, Ana María “El Bosque Animado. Naturaleza, Sociedad y Conocimiento entre los nivaclé del Chaco Boreal Paraguayo”. *VI Jornadas de la Sociedad Argentina de Americanistas*. Buenos Aires, 2003.

*día un avión alzó un nativo y lo llevó para que mostrara donde está el agua. Como en el libro de los indios gigantes: alzó en avión y llevó para buscar el agua. Y entonces el nombre de esa laguna quiere decir “todos los alimentos están en ese pozo”.* Y entonces ellos se retiraron y dejaron ese lugar” alude a un libro realizado por el Instituto Socioambiental de Brasil que yo misma le había entregado. Bajo el título “*A volta dos indios gigantes*”, se explica paso a paso y bajo sendas ilustraciones el descubrimiento de un grupo Ge de Amazonia en la década del 70<sup>15</sup>. La historia, fotografías e imágenes sobre “la expedición” fueron objeto de admiración y reflexión de parte de OGWA sirviendo a la interpretación de su propia historia personal y cultural.

En la perspectiva de OGWA parece estar claro que la situación actual de los *ishir* es producto de una especie de “corresponsabilidad” entre indios y blancos. Esto queda explícito en frases como “*los blancos sacaron el agua*” y “*los nativos (quienes) mataran los mitos*”. A mi entender, esa corresponsabilidad evidenciada en la “*pérdida de los recursos*” se inscribe en esa especie de horizontalidad de la mitología *chamacoco* actual que entiende la relación indios / blancos de una manera *cuasi* ficcional en la que las relaciones de poder son invisibilizadas y en la que la situación de poder del blanco frente a los nativos se desdibuja en pos de una presunta elección equivocada por parte de los indígenas<sup>16</sup>. Es decir que el relato no se detiene en ese *mea culpa* de una mala elección de los *ishir* cuya sintonía distinta hubiera promovido relaciones más equitativas entre unos y otros; más bien, inscribe un nuevo sentido crítico a la historia pasada, tal como surge de la posterior reflexión: “*Cuando llego el blanco el bosque ya no quiere*

---

<sup>15</sup> El libro muestra la expedición de un grupo de periodistas en busca de los indios míticos hasta su descubrimiento y traslado final a una reserva del Alto Xingú.

<sup>16</sup> En este aspecto, tal manera de situarse responde a lo que Edgardo Cordeu (1989, *op. cit.*) entiende en términos sintéticos como “mitología alienada del contacto” donde blancos e indios son concebidos como iguales sin reparar en las diferencias y relativamente escasas posibilidades de elección frente a los problemas de la nueva situación.

saber más nada porque ya sacó los nativos, porque los blancos sacaron los nativos y sacaron el agua”.

Esta última frase está directamente asociada a una nueva evaluación del contacto y del devenir histórico al “acoplar” la “ausencia de recursos y territorio” a la “ausencia de la cultura” por causa de un “flujo incesante y descontrolado del conocimiento nativo”, en el que el principio de reciprocidad equilibrada -en tanto institución reguladora de lo social<sup>17</sup>-, pierde consistencia. Tal interpretación no sólo alude a la problemática de la ética en la labor etnográfica, también revierte esa situación de indefensión en la que los *ishir* son meros sujetos pasivos de una acción despiadada y desigual frente a la cual sólo queda la resignación y, por tanto -en términos de su propia cosmología- la “muerte cultural”. En efecto, para OGWA la “sequía” -vivenciada como la misma muerte- hace referencia tanto a la pérdida de los recursos como a la pérdida de la cultura operada por quienes se arrojan el poder de extraerla, diseccionarla e incluso venderla. En este sentido la labor del etnógrafo es percibida como una manera de “aflojar los pensamientos, tomando uno por uno hasta que termina la cultura, como se terminaron los alimentos” en donde la primera es reducida a una especie de “pasa de uva”, disecada y vaciada de contenido. Una interpretación en la que la alternancia entre la vida y la muerte de la cosmología *ishir* parece jugar una “mala partida” a quienes intenten entender las representaciones culturales como recipientes estancos más allá de los vaivenes y laberintos de la historia.

En efecto, la producción mítica no puede ser analizada al margen del contexto de producción en el que los relatos adquieren sentido. La estancia de OGWA en Buenos Aires -donde realicé el trabajo y grabé las entrevistas- lo sumergió en mundos desconocidos que, a manera de espejo, provocaron en él

<sup>17</sup> Parte de esta misma conclusión parece quedar más clara en su afirmación -“Es igual lo que sacó X a lo que sacó el blanco porque a X le gustaban nuestros pensamientos”- donde unifica la “ambición exacerbada” del hombre blanco en lo que, a su juicio, puede resumirse como la inescrupulosa explotación de los recursos, el territorio y la cultura nativa en pos de intereses ajenos que no responden a la esperable reciprocidad.

nuevas reflexiones sobre su pasado y presente. En ella, la visita a importantes museos de la ciudad, la familiaridad con diversos tipos de pintura, su interacción con personalidades de la cultura, el arte y los medios de comunicación, le permitieron comprender los ejes de la “cosmología blanca” -como él mismo la denominó- y reinterpretar sus propias manera de comprender lo social. En el curso de ese proceso -en la que no faltaron sinceros reconocimientos a su labor y el interés que despertaron sus obras-, la inescrupulosa ambición del hombre blanco quedó atrapada en una diferenciación primordial: “quienes extraen el pensamiento hasta secarlo” y “quienes extraen el pensamiento para compartirlo”. Es por ello que, en sus palabras, Z es “un amigo” porque “es como nosotros, es un chamacoco” en forma opuesta a la ambición de X quien en su versión, lo “encerraba en un cuarto para filmarme con una cámara” y “aflojarle los pensamientos”. El “encierro de X” -más allá de que éste sea real o imaginario- es, ante todo, la parodia de una relación histórica de desigualdad en la que “la voz de la cultura” es reducida a un discurso ajeno y vacío de significado, una “sequedad” que poco a poco dinamita los pensamientos, empobrece la mente y debilita el espíritu y cuya mayor ilegitimidad proviene del hecho de no compartir y por tanto, burlar el principio de reciprocidad que se revela como *leiv motiv* del intercambio equitativo. Es por ello que su relato concluye con una neta discriminación entre “aquellos antropólogos que roban el conocimiento” y “aquellos antropólogos que comparten el conocimiento”, reflexión que -lejos de reparar en discursivas mediáticas que hacen referencia a los supuestos peligros del “robo de conocimiento tradicional” extendidos, por ejemplo, en países como Brasil<sup>18</sup>- pivotea entre ese pasado y

<sup>18</sup> En efecto, en Brasil a lo largo de los últimos años los peligros de “biopiratería” han engendrado un clima tenso entre los nativos y los antropólogos, acusados no pocas veces de complicidad con el “robo de conocimiento tradicional”. Tal discursiva, extendida entre varios pueblos nativos, como por ejemplo los ashéninka de la Amazonia peruana (Marc Lenaerts, comunicación personal) y los kayapó del Alto Xingú (Claudia Franco, comunicación personal), impulsados por actores supuestamente comprometidos con las “causas ambientalistas” indígenas, solo han derivado en un miedo estéril e

presente cultural donde la relación con los etnógrafos es increpada como parte de una relación desigual, no siempre destinada a colmar las expectativas nativas.

### *Del Mito a la historia*

Así como los misioneros y criollos tuvieron un impacto crucial en las culturas nativas del “infierno verde” —como denominó al Gran Chaco Paraguayo el misionero anglicano B. Grubb que lo atravesó a fines del XIX— también los viajeros y etnógrafos que lo recorrieron dejaron su impronta. Esta no se ciñe solamente al legado enaltecido en los museos que exhiben las glorias del pasado étnico; pueden percibirse también en la promoción de nuevas formas de mirar el mundo y entenderse a sí mismos de los indígenas a quienes tuvieron por interlocutores<sup>19</sup>. En efecto, es a comienzos del Siglo XIX cuando los grandes naturalistas se lanzan a relevar todo lo que los rodea con pasión científica, volcándose al registro de los usos y costumbres de la “nueva especie americana” particularmente sensibilizados por las técnicas de producción fotográfica. Dichas técnicas dejaron una fuerte impronta en la etnografía del Gran Chaco y especialmente en la región que corresponde al Paraguay entre finales del Siglo XIX y principios del XX<sup>20</sup>. A partir de este momento, se produce un fuerte impulso de las representaciones visuales ligada al interés etnográfico, en la que los indígenas son representados como resabio de un mundo primitivo destinado a desaparecer. Ma-

indiscriminado en varias comunidades, generando mas problemas que soluciones. Situación bien distinta a la del Chaco Paraguayo y, particularmente, a los chamacoco como Ogwa, que se han mantenido ajenos a la problemática de los derechos relativos al conocimiento tradicional.

<sup>19</sup> SIFFREDI, Alejandra y SPADAFORA, Ana María (1999) “De misioneros y etnógrafos. Equívocos, Supersticiones y Dilemas frente a la Diferencia Cultural”. *Revista de Ciencias Sociales y Humanas*. Número 3, Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.

<sup>20</sup> Hasta la década del '30 la fotografía fue concebida como “abogado de la verdad”, imagen ésta destinada a acentuar la legitimidad del “estar allí” del emisor que realizaba un desplazamiento espacial transitorio convirtiendo las imágenes en “impresiones de viaje”.

nel de San Martín —uno de los propietarios de estudios fotográficos más reconocidos de Asunción— retrató entre 1875 y 1890 a lenguas, tobas, maticos, angaité, sanapanás en su “contexto natural” reproduciendo desde su atelier un patrón primitivista y naturalista, “ejemplares” de culturas provenientes de un mundo ignoto y lejano. Mas tarde, las imágenes vertebrales de Guido Boggiani (1861-1901) dejarían la impronta de nativos retratados ya no como un colectivo sino en sus especificidades culturales e incluso individuales resaltando, por vez primera, la identidad diferencial de esos Otros<sup>21</sup>.

En cuanto a los misioneros —particularmente la labor de los católicos y protestantes— aún cuando seguían los parámetros de la época vinculados a la pintura, tuvieron comportamientos distintos frente a los indígenas. Mientras los católicos intentaban, bajo una concepción del “salvaje civilizado” signada en la “conversión + aculturación total”, mostrar al indígena como civilizado intentando invisibilizar los “rastros de primitividad”; los anglicanos no rehuyeron a esa imagen primitivista de los primeros retratos, promoviendo una concepción signada en la “conversión + respeto cultural”<sup>22</sup>.

En suma, la fotografía del Gran Chaco y especialmente de los nativos del Chaco paraguayo entre fines del Siglo XIX y principios del Siglo XX estuvo marcada por una iconografía estética que acentuaba cuatro paradigmas principales: “*el naturalista – primitivista, científicista, documentalista y estetizante*”<sup>23</sup>. Estos cuatro paradigmas no sólo dominaron la práctica etnográfica de la época; también influyeron en los estudios etnográficos posteriores, en tanto y en cuanto la mayoría de los etnógrafos y antropólogos basaron sus estudios en

<sup>21</sup> No en vano, el mismo Lehmann Nitsche —antropólogo de la Universidad de La Plata de Argentina— editó estas imágenes en formas de postales en 1904 y etnógrafos de la talla de Darcy Ribeiro, Claude Levi Strauss y Alfred Métraux retomaron sus trabajos en su labor en el campo.

<sup>22</sup> GIORDANO, Mariana (2003) “Convenciones iconográficas en la construcción de la alteridad. Fotografías del indígena del Gran Chaco”. Discutir el canon, tradiciones y valores en crisis. *Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Buenos Aires, pp. 147-160.

<sup>23</sup> GIORDANO, Mariana *op. cit.* pp.157.

las fotografías tomadas en ese entonces por viajeros y misioneros asimilando, sin más, el modelo iconográfico de éstos.

Fue en esos tiempos en los que OGWA y su grupo iniciaron los primeros contactos sistemáticos con el hombre blanco y con los antropólogos que llegaban a la región. En todos los casos, este contacto terminó por promover el uso de la pintura y los *grafos* para -tal como lo había hecho la fotografía- describir e inventariar la cultura. Bajo la idea de que la técnica de *grafos* permite atenuar las distancias con los sucesos concretos y sus aspectos simbólicos, desplegar la memoria y el raciocinio de los informantes -además de permitir al etnógrafo elaborar un diagrama lógico de las secuencias expositivas otorgando consistencia al discurso indígena y facilitando la comprensión oral<sup>24</sup> - OGWA realizó una serie de dibujos para los antropólogos X e Y. La experiencia de interlocución con los antropólogos fue tanto el sustento de una labor etnográfica "ajena", como el "piso" desde el cual OGWA reelaboró sus propias versiones de la cultura según sus propias expectativas y vivencias. Nuevas versiones de viejos relatos en los que la pintura sumó otros caminos de interpretación de su propio pasado. Ese recorrido, se debe, sin duda, al peso de la mitología y el arte nativo en tanto inventario material de "sociedades en vías de extinción"; temática abordada oportunamente por Claude Levi Strauss. Entendido como un fundamento indisoluble de la vida social y la cosmología indígena, Claude Levi Strauss pensó el arte nativo como espacio donde se ancla una cosmología que tiene en el mito y en su expresión ritual la columna vertebral de la cultura. En "Mito y Significado" sintetiza:

<sup>24</sup> En efecto, en su último libro Cordeu afirma que "Los propios indígenas se dieron cuenta enseguida de las carencias y distorsiones inherentes a una descripción puramente verbal del comportamiento ritual, cuyos vehículos expresivos esenciales no pasan por cierto por el lenguaje. ¿Cómo traducir mediante palabras los diseños cromáticos de la pintura corporal y los detalles del ajuar plumario? O peor aún ¿de qué forma reducir a pura oralidad las normas canónicas de la gestualidad, las posturas y movimientos corporales, los ritmos de los gritos y cantos, la coreografía de ciertas danzas, o la trama de acciones involucrada en ciertos desarrollos étnicos muy complejos?" (Cordeu, *op. cit.* 2003: 16).

*«No estoy lejos de pensar que en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función, ya que para las sociedades ágrafas, y que por lo tanto carecen de archivos, la mitología tiene por finalidad asegurar, con un alto grado de certeza, que el futuro permanecerá fiel al presente y al pasado. Sin embargo para nosotros el futuro debería ser siempre diferente, y cada vez más diferente del presente, diferencias que en algunos casos dependerán, es claro, de nuestras elecciones de carácter político. Pero a pesar de todo, el muro que existe en cierta medida en nuestra mente entre mitología e historia pueda probablemente comenzar a abrirse a través del estudio de historias concebidas ya no en forma separada de la mitología, sino como una continuación de esta»<sup>25</sup>.*

Los planteos de Levi Strauss, sin duda fructíferos, no fueron objeto de una crítica pormenorizada en el ámbito local y regional hasta la década de los 70, (1) ni en su consideración de las relaciones entre naturaleza y cultura -eje emblemático de su teoría de la cultura-, (2) ni en la relación entre mito e historia, (3) ni en su visión del "arte primitivo". Esto se debe a que, en casi todos los casos, el enfoque estructuralista tendió a soslayar los aspectos históricos consolidando una matriz de la producción local caracterizada por una mera recopilación de mitos al margen del contexto histórico donde adquieren sentido. Tales antecedentes determinaron, de alguna manera, una valoración de la mitología nativa aislada de su contexto de producción original y transformada en una especie de recopilación erudita de relatos de sociedades en vías de desaparición; situación que imponía el rápido "registro" de datos al margen de la contingencia histórica.

En esas elecciones epistemológicas, las culturas nativas aparecían como una especie de imagen refractaria de nuestra propia sociedad, como sociedades estancadas en un presente etnográfico perpetuo en el cual la invención, imaginación y sobre todo, su capacidad de planificación del futuro estaban des-

<sup>25</sup> LEVI STRAUSS, Claude *Mito y Significado*. Alianza Editorial. Buenos Aires, 1986: 127.

cartadas. Como afirma Isla<sup>26</sup>, si el sentido del mito está vedado -dado que éste se encuentra en su nivel estructural, es decir, *implícito*-, se termina por negar *el sentido explícito* que éste tiene para los actores y, por tanto, su historicidad.

Pero los mitos no sólo tienen un contenido histórico que los revela como *la historia de los pueblos sin historia*; son también una manera efectiva y contextual de otorgarle un sentido al presente constituyéndose como una estructura dinámica proclive a las fluctuaciones de la historia y de las personas y de los acontecimientos particulares que encarnan los relatos.

Tal abordaje cuestiona la distinción tajante entre mito e historia en la medida que las estructuras míticas presuponen formas intencionales de incluir los eventos históricos en formulaciones mitológicas y re-formular los mensajes y relatos de los ancestros. Ello supone la absorción de los acontecimientos históricos en los modelos mitológicos fijando un pasado prístino; un movimiento que revela las complejas relaciones que entretejen las estructuras míticas al devenir histórico. Tale vinculaciones entre historia, mito y ritual explican por qué, a pesar del grado de desestructuración étnica sufrida por los *ishir*<sup>27</sup>, el relato textual que acompaña al relato pictórico se revela no sólo como un espacio que sintetiza las fluctuaciones históricas junto a las demandas del presente; sino fundamentalmente como un nuevo texto que, desde la pintura, escenifica al tiempo que promueve nuevos relatos sobre el mito y por tanto sobre la historia, el presente y el futuro de los *ishir*. Una forma de abordar el mito que se aleja de la concepción levistrossiana, donde la agencia de los sujetos queda necesariamente postergada y donde los individuos, deben resignarse al papel de meros títeres de la historia. Según Bovisio<sup>28</sup>, en el terreno de sus trabajos sobre el arte, los aportes de Levi Strauss tendieron a fijar un sesgo de la

<sup>26</sup> ISLA, Alejandro (2003) "Canibalismo y Sacrificio en las dulces tierras del azúcar". *Mimeo*.

<sup>27</sup> CORDEU, Edgardo *op. cit.* 1989.

<sup>28</sup> BOVISIO, María Alba "La instauración de un paradigma del sujeto en los análisis sobre el arte de Claude Levi Strauss". *Discutir el canon, tradiciones y valores en crisis. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CALA)*. Buenos Aires, 2003: 329-341.

"producción plástica" en las culturas primitivas cifrado por el fuerte peso del estructuralismo donde la "sistematicidad" y los "esquemas conceptuales" han seguido influyendo en los posteriores desarrollos de la antropología simbólica y de la arqueología cognitiva de las últimas dos décadas. En esos desarrollos teóricos, los sujetos están siempre determinados por estructuras o universales de la mente humana. En efecto, el propio Levi Strauss<sup>29</sup> afirma que en sus trabajos la "desaparición del sujeto" se presentó desde un primer momento como una necesidad de orden metodológico en la medida que su objetivo primordial fue liberar a las Ciencias Humanas de la conciencia como objeto de estudio para ponerla al servicio de realidades "objetivas" de orden intelectual, esto es, lógico - matemáticas. Siguiendo esta línea del pensamiento levistrossiano, Bovisio<sup>30</sup> sostiene que, si para Levi Strauss el sujeto individual es una "encrucijada pasiva", el sujeto colectivo es un "Nosotros" que se constituye en la sujeción a un determinado orden simbólico<sup>31</sup> por lo que la creatividad individual, aún cuando invocada por el eminente etnólogo, es analíticamente relegada al orden de lo estructural. Tal elección, aún cuando lo llevan a afirmar que el "arte" tiene por función establecer una relación significativa con el objeto<sup>32</sup> termina por sujetar su significación a una "estructura de significado que guarda una relación con la estructura misma del objeto"<sup>33</sup>. Este enfoque, a mi juicio, merece algunos señalamientos. En primer lugar, el hecho de que en esa sobrevaloración de la estructura, la experiencia subjetiva -la única hasta donde sabemos que aún cuando pueda *colectivizarse* es siempre, en primera instancia, individual- se desdibuja. En segundo lugar, la tendencia a dicotomizar entre un "arte primitivo" y un "arte moderno" asignando caracteres inversos a ambos<sup>34</sup>. Por

<sup>29</sup> LEVI STRAUSS, Claude *op. cit.*

<sup>30</sup> BOVISIO, María Alba *op. cit.*

<sup>31</sup> LEVI STRAUSS, Claude *La vía de las máscaras*. Siglo XXI, México, 1987.

<sup>32</sup> LEVI STRAUSS, Claude *Arte, lenguaje y etnología*. Siglo XXI, México, 1968.

<sup>33</sup> LEVI STRAUSS, Claude *op. cit.* 1968: 80.

<sup>34</sup> Mas concretamente, mientras que el "arte moderno" tiene la función de lo que denomina "ocasión" donde la confrontación entre estructura y aconte-

lo que, en su esfuerzo por eliminar al sujeto individual e identificar al sujeto colectivo en las estructuras de la mente humana, desdibuja los relevantes datos que él mismo destaca en relación con los "artistas" de las sociedades primitivas cuyas cualidades no necesariamente se ciñen al común de la sociedad. El arte y especialmente la creación individual, se convierten en un mero objeto representativo de estructuras inmanentes pero nunca como resultante de facultades creativas de los sujetos.

Tal elección, no sólo lo lleva a "sacrificar" al sujeto; también lo obligan a soslayar las estrategias que los mismos puedan implementar en la representación de su mundo, la reelaboración de estilos y el papel que en ello juega la cuestión del cambio social. El precio no es otro que el de "obturar al sujeto" en pos de aspectos normativos y superestructurales que le dan sentido, aún cuando en todos y cada uno de sus aportes se interese por dar cuenta del "sujeto creador". En ese juego de cruzamientos complejos las oposiciones binarias —ya entre naturaleza y cultura, ya entre arte primitivo y arte moderno— ganan terreno, asociando inevitablemente a los primeros al orden de lo *colectivo* y a los segundos al orden de lo individual. Oposición que, muy a su pesar, tiende a reproducir la tentadora pero —tal como el relato y la pintura de OGWA demuestran— falsa idea de que lo artístico corresponde al Occidente moderno y que lo estético a lo primitivo. Punto de partida y llegada que, llevado a su extremo, remite nuevamente a esa imagen de las culturas amerindias como sociedades sujetas a un presente perpetuo y donde las personas se ven obligadas a ceder frente a una historia que los precede y los explica.

---

cimiento se da a través del diálogo con el modelo, el "arte primitivo" tiene asignada la función de "ejecución" en la medida que, a la inversa que en el arte moderno, interioriza la "ocasión" dado que "los seres sobrenaturales que representa tienen una realidad atemporal" y exterioriza la "ejecución" que se convierte en parte del significado (Bovisio, op. cit).

## **ETNICIDAD EN CONTEXTOS PASADOS**