

Simetría/asimetría: imaginación y arte en el Chaco

Verena Regehr y Ursula Regehr, comps. Con fotografías de Fernando Allen
Asunción: Fotosíntesis
2011. 168 páginas

RODRIGO MONTANI

Conicet, Argentina

rodrigomontani@hotmail.com

Las noticias que llegan del Chaco muestran una región desbastada por el avance renovado del colonialismo extractivista, que viola los derechos territoriales de los indígenas. En un contexto de conflictos que reclama acciones urgentes, parece quedar poco margen para hablar, sin caer en el conservadurismo político, de una imaginación y de un arte indígenas que valoran el ambiente, la armonía social y la belleza. El mayor logro de este libro es, precisamente, ocupar ese estrecho margen y expandirlo, mostrando que aunque los indígenas sean bien conscientes de las condiciones asimétricas que existen entre ellos, el mercado y el Estado, apuestan a crear, para sí y para otros, objetos repletos de ritmo y simetría.

Se trata de la publicación que acompañó la exposición homónima llevada a cabo en 2011 en Asunción, donde se exhibieron textiles, tallas, dibujos, pinturas y adornos plumarios de artistas nivaclés, ayoreos, guaraníes occidentales y, en menor medida, pertenecientes a otras etnias del Chaco paraguayo. La obra, antes que un texto académico o un catálogo de la muestra, es una combinación feliz de fotos (etnográficas y de piezas coleccionadas) y textos breves (entrevistas, mitos, narraciones autobiográficas y algunos fragmentos de obras conocidas) que las compiladoras han hilvanado con sus comentarios. Entre los objetos fotografiados, la mayoría pertenece a la colección personal de la suiza Verena Regehr; el resto son textiles enlazados que el naturalista Emil Hassler reunió a fines del siglo XIX y que hoy se encuentran en el Museo Etnográfico de Basilea.

En la introducción del libro, Verena y Ursula Regehr, madre e hija, nos dicen que su objetivo ha sido “pensar sobre las formas de la imaginación y las

estrategias de figuración y representación en el Chaco” (8), así como buscar maneras de organizar y documentar esas formas. Podría decirse que el libro está organizado en seis secciones.

En la primera sección, Verena Regehr explica cómo reunió los excelentes objetos y textos que constituyen, sin duda, uno de los méritos del libro. Desde su instalación en la colonia menonita Neuland en 1966, como esposa de un profesor y misionero, ella se interesó por los objetos que los indígenas vendían como artesanías (fundamentalmente tejidos) y al mismo tiempo inició un proyecto para ayudar a comercializarlos, coleccionó muchos de ellos y se esforzó por registrar lo que los ancianos contaban sobre esos artefactos, así como la historia de vida de algunos artistas reconocidos. Por otro lado, conocer cómo se formó la colección aporta un nuevo caso a los muchos que nos muestran que, en el surgimiento del artesanado y el arte de los indígenas chaqueños, los misioneros, los agentes de ONG y los antropólogos (más de una vez, roles encarnados en un solo individuo) desempeñaron un papel sumamente importante.

La segunda sección del libro está dedicada a los textiles enlazados (o de malla). Se trata de la técnica en la cual las mujeres de los pueblos que hablan lenguas zamucas, mascoyanas, mataguayas y guaycurúes son maestras sin parangón, y se trata también de la sección del libro más importante. Se ilustran unos pocos bolsos y cotas de malla antiguos de los chamacocos, de los tobas (del Paraguay), de los angaités (hoy *enenlhet*) y de los guanás; se anota una versión del mito nivaclé que explica el origen de los textiles enlazados; se recogen historias de vida de artesanas, algunos detalles de la secuencia de manufactura que siguen las nivaclés y ayoreas y los significados que ellas atribuyen al hecho de enlazar. Las compiladoras postulan que los diseños enlazados (motivos geométricos estandarizados que forman patrones, en el sentido de tramas de diseño) se originaron como representaciones formalizadas de “fenómenos exteriores”, como “los diseños sobresalientes de las pieles y los cueros de los animales, de sus huellas y de estructuras vegetales” (36). La afirmación es discutible porque existe la posibilidad de que los nombres no sean más que una herramienta mnemotécnica para recordar un repertorio de formas de diseño determinadas por la técnica —una hipótesis inicialmente esbozada por Max Schmidt, que Pierre Déléage (2007) reflota hoy para el repertorio gráfico de la Amazonia—, o bien porque la asociación entre formas y nombres de diseño puede seguir reglas bastante complejas; y, más allá de la relación puntual de cada forma con un nombre, el significado más importante parece estar en el repertorio de diseños considerado como un todo, tal como sostuve con respecto a los bolsos enlazados de los wichís, otro grupo de la familia mataguaya (Montani 2013). Sea como fuere, debe

reconocerse a las compiladoras el mérito de haber anotado varios nombres de diseño y haber ilustrado algunos de ellos con fotografías de textiles concretos; porque, por asombroso que resulte, en el Chaco el único repertorio de diseños enlazados relativamente bien estudiados es el de los mencionados wichís (Alvarsson 1994; Koschitzky 1992; Montani 2013). Lamentablemente, de los dieciséis nombres de diseños enlazados nivaclés que figuran a lo largo del libro, solo se ilustran seis (37-39).

Supuestamente, los diseños enlazados por las ayoreas presentan la singularidad de estar asociados con los siete clanes del grupo, una idea sugerida por los propios indígenas, recogida por Bórmida y Califano (1978, 68, 101, 141) y repetida ahora por las Regehr; pero hasta el momento nadie ha podido demostrarla: “Cada *cucheane* [clan]”, dicen las compiladoras, “tenía sus propios diseños, los que en la actualidad ya no recuerda ni conoce la mayor parte de la generación joven” (44). De los nombres de diseños que se dan en relación con los clanes solo se ilustra el diseño *pedopicaidie*, del clan *cutamurajane* (dos fotos en la página 50), un diseño cuya forma, por cierto, no se ajusta demasiado a la descripción verbal que se ofrece. Las compiladoras dicen que el diseño (¿enlazado?) del clan *dosapeode* es *yajogao*: un círculo que representa la huella del oso hormiguero; pero Bórmida y Califano (1978) aseguraron que a ese clan le corresponden las “rayas paralelas blancas y rojas o negras y rojas [...] denominadas *dodapéudie*” (101). La información que se ofrece sobre los cinco diseños de los clanes restantes es demasiado imprecisa: no queda claro si se está hablando concretamente de los diseños enlazados o de otro tipo —Bórmida y Califano (1978, 101) sostuvieron que no son los mismos—. Y dos de los nombres de diseños relativos a los clanes significan simplemente “diseño del clan X”, lo cual pone en duda que se trate realmente de nombres de diseño, y tampoco queda debidamente especificado qué formas tienen. Finalmente, las compiladoras no consiguen traducir el nombre de otro de los diseños de los clanes, cuya forma —dicen— se parece al diseño *pedopicaidie*. Los otros cinco diseños ayoreos que sí se ilustran, en principio, no están asociados con ningún clan en particular.

De todo esto seguramente pueden sacarse dos enseñanzas. Primero, que los estudios sistemáticos de los diseños enlazados nivaclés, ayoreos, etc. todavía están por hacerse. Segundo, que en dicha tarea será mejor estudiar por separado los repertorios formales (y sus condicionantes técnicos) y los repertorios de nombres (teniendo en cuenta todo el sistema de la lengua), para luego analizar cómo se relacionan formas y nombres, indagar qué motiva las asociaciones y explorar los significados que pueden tener los diseños a la luz del proceso social de producción, circulación y consumo de los artefactos que los exhiben. Si esta y

otra documentación vinculada con los textiles enlazados logra reunirse antes de que nadie la recuerde, la etnología del Chaco dispondrá de una nueva pista para iluminar la historia regional.

Con la excusa de que los diseños enlazados reaparecen en la cerámica —algo que en realidad queda sin demostrar—, en esta sección del libro las compiladoras presentan también algunos comentarios sobre los cacharros nivaclés, que agregan poco a lo que ya dijo Susnik (1998, 60). Mucho más valioso es el registro de un mito sobre la mujer que se metamorfoseó en anaconda, otro relato ayoreo sobre la distribución de los diseños entre los clanes y la versión bilingüe de un breve canto propiciatorio dirigido por la ceramista nivaclé al hornero.

La tercera sección de *Simetría/asimetría* aborda los textiles de trama y la urdimbre de nivaclés y guaraníes occidentales, fabricados en lana, o antiguamente de un algodón nativo. Mientras que los diseños enlazados son patrones formados por la repetición regular de motivos geométricos y abstractos, los tejidos lo son solo a veces y, además, sus motivos son tanto abstractos como figurativos. Como sucede en otros pueblos del Chaco, entre los nivaclés solo unos pocos nombres de diseños enlazados reaparecen en su repertorio de nombres de diseños tejidos. Las fotos de tejidos chaqueños actuales que exhibe este libro y las de tejidos antiguos que otros han dado a conocer (por ejemplo, Elías y Mencia 2012) habilitan ya un estudio comparativo de las formas abstractas tejidas en la zona del Pilcomayo.

En cuanto a los motivos figurativos, las compiladoras siguen a Ticio Escobar al sostener que los caballos, los ciervos y otros animales de la iconografía tejida nivaclé y chorote aparecieron a finales del siglo XIX como imitación de la iconografía textil de los grupos andinos, que conocieron en los ingenios azucareros del Noroeste argentino. Quedará para trabajos venideros precisar de qué grupos andinos se habla concretamente, pero es cierto que los tejidos chaqueños en cuestión, si bien más sencillos, presentan similitudes asombrosas con los de los Andes bolivianos (tarabucos y, en menor medida, jalq'as); no solo en cuanto a los motivos y los diseños sino también en cuanto al uso de la gradación cromática y el carácter casi pictográfico de ciertas combinaciones de motivos (Cereceda, Dávalos y Mejía 2006).

En esta sección también se da algún detalle de la técnica del teñido y del tejido con telar vertical. El más interesante es quizá la asociación que hacen los indígenas entre las cochinillas que dan el rojo, un pájaro, la viuda negra, el chamán y la tejedora. Una página con extractos de Florián Paucke nos recuerda que, según el jesuita, fue él mismo quien enseñó a tejer a las mocovíes, que enseguida se volvieron expertas y encararon un nuevo comercio, lo que constituye otro

oportuno señalamiento de que, en el Chaco, arte, misioneros e integración económica —hoy “desarrollo”— son elementos imbricados desde antiguo. En cuanto a mitos, se anota la historia del travesti que introdujo entre los nivaclés las cintas para atar los cabellos y los ponchos multicolores.

La cuarta sección aborda las miniaturas zoomorfas nivaclés, que son, al menos en su forma moderna, una influencia wichí. De la lectura se desprenden dos hechos interesantes que también reaparecen en otras partes del libro: por un lado, que al momento de representar, ya sea tallando, tejiendo, dibujando o pintando, los indígenas vinculan siempre la capacidad de imaginar con la de observar, rememorar e imitar; por el otro, que asignan a su arte varios valores positivos entrelazados: sirve para cultivar la laboriosidad, produce un beneficio económico, crea algo bello y, en cuanto actividad manual, crea un sentido de autonomía, da calma y trae sosiego. Como en las otras secciones, aquí también se describe muy brevemente la secuencia de producción de las tallas, pero el punto que nuevamente merece atención es la interpretación del significado.

Las compiladoras sostienen que las miniaturas representan presas de caza, algo que otros han repetido (Escobar 2012, 79). El aserto es verosímil, pero los argumentos que usan para apoyarlo, no. El primero es que los nivaclés llaman a estas miniaturas *yaquisites*, un término que las autoras traducen por “presas de la cacería”. Pero la traducción parece tendenciosa, porque los lingüistas apuntan que *yaquisit* (en singular) significa simplemente “animal, cuadrúpedo” (Fabre 2015, 60, 76, 95, 121, 192, 316; Seelwische 1980, 348). Decir que la manera en que los animales están representados —poses que capturan sus formas y movimientos típicos— “expresa el ojo del hábil cazador” (98) no es decir demasiado. Registrar algunos detalles de un ritual propiciatorio de la caza entre los guaraníes occidentales tampoco es decisivo, porque la máscara con forma de venado que el hombre se colocaba para cantar sus canciones antes de salir a cazar no es una miniatura. Tampoco agrega nada describir un rito propiciatorio de la caza practicado por los ayoreos (el cazador fuma por la noche y expulsa el humo hacia la dirección que tomará al día siguiente, sopla sobre las sandalias y pronuncia un encantamiento), porque no se percibe su relación con el hecho de que los varones de ese grupo también esculpan animales. Finalmente, una serie de afirmaciones banales hacen pensar que se trata fundamentalmente de ponerse al día con la moda del momento. Por ejemplo:

Las miniaturas de animales invitan a un juego de ilusiones: transforman lo real en imágenes e inversamente, son objetos cuyas imágenes actúan y tienen efectos sobre la realidad [...] expresan la cosmovisión de las sociedades que las producen: un mundo animado. Este posiciona

a todos los seres en un espacio común y otorga un carácter social a las relaciones entre ellos. [...] nos llevan a pensar la condición ontológica de los animales y de los seres humanos. [...] Los relatos míticos y el arte enfatizan el tema de las semejanzas entre hombres y animales. (98)

Sin duda los mitos chaqueños enfatizan esas semejanzas. ¿Pero las tallas en madera también? Probablemente el significado de las tallas, al igual que el de los diseños enlazados, no se encuentre en un nivel inmediato. Conscientes o no de este hecho, las propias autoras lo ponen en evidencia al anotar en la sección sobre el mito nivaclé de la metamorfosis de la cigüeña (*pôtsej, Jabiru mycteria*) que no tiene ninguna relación necesaria con las tallas, más allá de que alguna represente a esa ave (que por cierto no es un *yaquisit*). Lo que este y tantos otros mitos chaqueños nos recuerdan es que los animales son el *alter ego* de los hombres. ¿No son las miniaturas zoomorfas nivaclés imágenes mediadoras para tratar con la alteridad? En varios sentidos, las tallas wichís lo son (Montani 2014); y lo mismo sucede con las tallas antropomorfas de otras sociedades sudamericanas (Fortis 2012).

Como aparentemente los animalitos tallados sirven en la vida diaria como juguetes, otro tema que se aborda en esta sección son las muñecas de barro que fabrican las mujeres nivaclés para sus niñas. A modo de detalle importante en relación con el problema de la representación plástica entre los amerindios, es interesante notar que los nivaclés conceptúan a sus muñecas como la “sombra, imagen” (*vatajpec*) de la mujercita que por lo general representan, aunque se sabe que lo hacen de un modo para nada realista (Arnott 1939; Montani y Suárez en prensa).

La cuarta sección del libro está dedicada al dibujo y a la pintura, el producto de los indígenas del Chaco que mejor se ajusta, por su origen y su inserción en el mercado, a la categoría occidental de arte. Como aciertan en señalar las compiladoras, los chaqueños conocían la técnica del dibujo desde antiguo —así también lo atestiguan las admirables calabazas pirograbadas que se conservan en los museos, de las cuales las modernas son una copia burda (véanse las imágenes de las páginas 110-111)—. Los dibujos contemporáneos sobre papel de los nivaclés y guaraníes occidentales, en cuyo desarrollo Verena Regehr tuvo mucho que ver, son notables. En una de las breves autobiografías que se recogen, un artista revela el hecho encantador de que para sus tramas e imágenes en negativo se inspiró en los billetes. Los dibujos que el libro recoge deben ser calificados de costumbristas, porque representan el pasado o el mito; acertadamente complementan la sección algunos mitos y detalles de festividades que los dibujos

representan. Es asombroso ver que, como sucedía en ciertas calabazas pirograbadas antiguas, la presencia simultánea de escenas que son sucesivas en la narración aproxima el dibujo moderno a la pictografía.

La quinta sección está dedicada a los adornos plumarios, cuya manifestación chaqueña más exuberante se da entre los zamucos —no en vano son vecinos del Mato Grosso—. Se tratan las grandes diademas, los colgantes para la espalda, collares y brazaletes que cifran el coraje de los varones; los collares y brazaletes más pequeños que embellecen a las mujeres y adolescentes y sirven como objetos de intercambio, y los adornos plumarios que forman la parafernalia del chamán. La sexta y última sección ofrece una cronología del proceso de colonización del Chaco paraguayo, registra una versión nivaclé del mito sobre la distribución desigual de los bienes entre indios y blancos, y da alguna pista de cómo perciben los propios indígenas la situación neocolonial.

El libro presenta, desafortunadamente, otros aspectos criticables además de los señalados. Imprecisiones como tratar de “rapaces” a aves que no lo son (142) o dar fechas equivocadas para la construcción del ramal de ferrocarril que une Formosa con Embarcación (157). Errores sintácticos que oscurecen el sentido. Inconsistencias ortográficas en la anotación de términos indígenas, por ejemplo: *ch'at'avai* (36) o *chat'avai* (58), *samto* (58) o *Samtó* (160), *t'apecleshôc'ji* (58) o *tapecleshôc'fi* (68), entre muchas otras. Y algunas deficiencias desconcertantes, como una nota al pie en alemán (82), las referencias bibliográficas duplicadas en las notas al pie y una bibliografía (159), o el olvido del editor de colocar en alguna parte el año de la publicación. Quizá no sea del todo justo achacarle también el colocar mayúsculas a los etnónimos y el no pluralizarlos, como en “las mujeres Nivaclé y Guaraní” (58); al fin y al cabo, por alguna oscura razón, el error ya es casi la norma entre los antropólogos. Finalmente, se compartan o no sus conclusiones, creo que se hubiese sacado provecho de la consulta de otros textos que también han estudiado la cultura material de los ayoreos (por ejemplo, Bórmida 2005, Bórmida y Califano 1978).

Más allá de los argumentos y los aspectos objetables, *Simetría/asimetría* tiene dos méritos indiscutibles. El primero, que adelanté, es abordar con sincera dedicación un tema difícil (por la amplitud de los grupos étnicos tratados y porque el estudio del arte indígena requiere conocimientos complejos de las lenguas y de las técnicas) y ofrecer como resultado un material abundante, original y confiable, producido por gente que da cuenta de conocer bien el terreno. El segundo mérito indiscutible son las fotografías; las de las piezas del Museo Etnográfico de Basilea tomadas por Derek Wa Po son buenas de por sí, pero las fotos etnográficas y de objetos de Fernando Allen son excepcionales. Las escenas

hacen sospechar un excelente *rapport* con la gente, y los encuadres originales, así como un manejo admirable de la luz y el color, redundan en tomas íntimas cuya belleza va a la par de su valor como documento.

Referencias

- Alvarsson, Jan-Åke.** 1994. *Through the Web of the String-Bag: Weenhayek Culture and Symbolism as Reflected in Caraguatá Artefacts*. Edición provisoria. Etnologiska Studier 42. Gotemburgo: Göteborgs Etnografiska Museum.
- Arnott, John.** 1939. "Arte simbólica y decorativa, entre los indios del Chaco". *Revista Geográfica Americana* 12 (71): 122-128.
- Bórmida, Marcelo.** 2005. *Ergon y mito: una hermenéutica de la cultura material de los ayoreo del Chaco boreal*. Tomos 1 y 2. Buenos Aires: Ciafic.
- Bórmida, Marcelo y Mario Califano.** 1978. *Los indios ayoreo del Chaco boreal*. Buenos Aires: Fecic.
- Cereceda, Verónica, Johnny Dávalos y Jaime Mejía.** 2006. *Una diferencia, un sentido: los diseños de los textiles tarabuco y jalq'a*. Sucre: ASUR.
- Déléage, Pierre.** 2007. "Les répertoires graphiques amazoniens". *Journal de la Société des Américanistes* 93 (1): 97-126.
- Elías, Mariana Alfonsina y Ariel Mencia.** 2012. *Textiles del Chaco: catálogo del MEAB*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- Escobar, Ticio.** 2012. *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Asunción: Servilibro.
- Fabre, Alain.** 2015. *Estudio gramatical de la lengua nivaclé*. Kangasala: edición digital del autor.
- Fortis, Paolo.** 2012. "Images of Person in an Amerindian Society. An Ethnographic Account of Kuna Woodcarving". *Journal de la Société des Américanistes* 98 (1): 7-37.
- Koschitzky, Monica von.** 1992. *Las telas de malla de los wichí/mataco: su elaboración, su función y una posible interpretación de los motivos*. Buenos Aires: CAEA.
- Montani, Rodrigo.** 2013. "Los bolsos enlazados de los wichí: etnografía de un agente ergológico". *Suplemento Antropológico* 47 (2): 7-144.
- . 2014. "Las tallas wichí: imágenes de la alteridad". *Separata* 19: 34-65.
- Montani, Rodrigo y María Eugenia Suárez.** En prensa. "Los juguetes de los wichí del Gran Chaco". *Anthropos* 111.
- Seelwische, José.** 1980. *Diccionario nivaclé-castellano*. Mariscal Estigarribia: s. e.
- Susnik, Branislava.** 1998. *Artesanía indígena: ensayo analítico*. Asunción: El Lector.