

TICIO ESCOBAR

LA BELLEZA DE LOS OTROS

Arte indígena del Paraguay



Escobar, Ticio
La belleza de los otros: arte indígena del
Paraguay. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires: Edhasa, 2015.
432 p. ; 22,5x15,5 cm.

ISBN 978-987-628-378-6

1. Crítica de Arte.
CDD 701.18

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Imagen de tapa: Susana Salerno y Julio Salvatierra (Foto),
Colección MAI, Santa Teresita, Boquerón, c.2000.

Primera edición en Argentina: julio de 2015

© Ticio Escobar, 1993, 2012, 2015
© de la presente edición, Edhasa, 2015
Córdoba 744 2º C, Buenos Aires
info@edhasa.com.ar
<http://www.edhasa.com.ar>

Avda. Diagonal, 519-521. 08029 Barcelona
E-mail: info@edhasa.es
<http://www.edhasa.es>

ISBN: 978-987-628-378-6

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Impreso por Imprenta Dorrego SRL

Impreso en Argentina

*Para Tupā Roka Kunumi Rokaju (Miguel Chase Sardi),
que me acercó libros, caminos y contraseñas.*

Para MA, a oscuras, en el centro del tobich.

Para las/los artistas diferentes.

Para Jota, que vuela entre bosques amputados.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Presentación | 13 |
| Notas preliminares | 19 |
| Comentario sobre la segunda edición | 23 |
| | |
| CAPÍTULO I - EL ARTE OTRO | 27 |
| Una cuestión previa: el término «arte indígena» | 27 |
| <i>El brazalete de Túkule</i> | 27 |
| <i>El arte de los otros</i> | 28 |
| Arte indígena en el Paraguay: notas comunes y diferentes estilos | 34 |
| <i>La caza y la siembra</i> | 34 |
| <i>Cuatro notas del arte indígena</i> | 36 |
| <i>Historias y formas</i> | 38 |
| Los riesgos de la historia: condenas y alternativas | 43 |
| <i>Memoria interdicta</i> | 45 |
| <i>La resistencia</i> | 48 |
| <i>Elogio de la impureza</i> | 50 |
| | |
| CAPÍTULO II - EL ARTE Y LAS COSAS | 57 |
| Cestos | 57 |
| <i>Las formas del cultivo</i> | 57 |
| Cestos, arcos | 65 |
| <i>Cestos nuevos</i> | 67 |
| Las presas de madera | 69 |
| <i>Los cambios del apyka</i> | 69 |
| <i>Las bestias escritas</i> | 75 |
| <i>La obsesión del cazador</i> | 76 |
| Los motivos secretos del caraguatá | 80 |
| El devenir del tejido. Olvidos y sustituciones | 87 |
| Las formas del barro | 97 |
| <i>Los usos malditos</i> | 97 |
| <i>Cocina, música y antropofagia</i> | 102 |
| <i>Vidas paralelas</i> | 103 |
| <i>Cántaros para el desierto</i> | 105 |
| <i>Nuevos aríbalos</i> | 109 |
| <i>Recuerdos inútiles</i> | 111 |
| <i>Las vasijas del pirata</i> | 111 |

| | |
|---|-----|
| <i>El arte de las señoras</i> | 114 |
| Las calabazas grabadas | 118 |
| El arte más allá de las cosas | 123 |
| <i>El trazo incompleto</i> | 123 |
| <i>La línea del Chaco</i> | 125 |
| | |
| CAPÍTULO III - EL ARTE Y EL CUERPO | 129 |
| La piel señalada | 129 |
| <i>Un color desteñido</i> | 131 |
| <i>La belleza de las heridas</i> | 135 |
| <i>Mujeres marcadas</i> | 139 |
| <i>La belleza del poder</i> | 142 |
| <i>El uniforme del oficial payaguá</i> | 145 |
| <i>Un color para el amor, un color para la muerte</i> | 146 |
| <i>La piel de los dioses</i> | 151 |
| Contracaras | 158 |
| <i>El regreso de los mayores</i> | 158 |
| <i>El rostro borrado</i> | 163 |
| El peso de las plumas | 165 |
| <i>El nombre de la flor</i> | 166 |
| <i>Las plumas cambiadas</i> | 178 |
| <i>Plumas en blanco y negro</i> | 178 |
| <i>Plumas en blanco y rojo</i> | 182 |
| <i>Artificios, guerra</i> | 192 |
| <i>La arquitectura de las coronas payaguá</i> | 193 |
| <i>Las plumas diferentes</i> | 194 |
| <i>Los destinos de la pluma</i> | 201 |
| <i>Las formas y los colores de la pluma</i> | 203 |
| <i>El otro destino de la pluma</i> | 217 |
| Las cuentas del conquistador | 218 |
| La belleza pendiente | 220 |
| El lujo de la garganta | 223 |
| (Des)vestidos | 229 |
| | |
| CAPÍTULO IV - EL ARTE Y EL RITO | 233 |
| La forma del rito | 233 |
| Cuatro momentos | 235 |
| El tajo social | 236 |
| <i>Precauciones</i> | 236 |

| | |
|---|-----|
| <i>La casa (en)clave</i> | 240 |
| <i>Del otro lado</i> | 241 |
| Danza en la Tierra sin Mal | 244 |
| <i>La danza-oración</i> | 244 |
| <i>Los cantos</i> | 248 |
| <i>Las tantas razones del rito</i> | 251 |
| <i>Las formas de la fiesta</i> | 255 |
| Danzas de dioses y cazadores | 262 |
| <i>Las formas del sonido</i> | 262 |
| <i>La escena</i> | 269 |
| La nueva danza | 287 |
| <i>Un rito contaminado</i> | 287 |
| <i>El poder de los convites</i> | 289 |
| <i>Las señas del tiempo</i> | 290 |
| <i>Preludios</i> | 293 |
| <i>El verdadero tiempo</i> | 295 |
| <i>Las galas del Arete Guasu</i> | 298 |
| <i>Los participantes</i> | 302 |
| Círculos | 313 |
| <i>Pruebas</i> | 313 |
| <i>Poesías</i> | 317 |
| <i>Despojos</i> | 320 |
| Reparaciones, reparaciones | 325 |
| <i>Relevos</i> | 340 |
| <i>El círculo de los otros</i> | 345 |
| ANEXO I | |
| Lecturas de las fiestas enlhet | 349 |
| Apostilla | 361 |
| Bibliografía | 364 |
| ANEXO II | |
| Arte indígena en el Paraguay: los conflictos de la modernidad | 367 |
| Introducción | 367 |
| <i>Los quebrantos de la tradición</i> | 368 |
| <i>Las posibilidades del cambio</i> | 370 |
| Los guaraní orientales: posiciones en torno a la imagen | 371 |
| <i>La tradición ante el mercado</i> | 371 |
| <i>Digresión: El capital sinérgico de los guaraní</i> | 372 |

| | |
|---|-----|
| <i>La obstinada continuidad de los pái tavyterã</i> | 374 |
| <i>Los mbyá: el cesto y la ciudad</i> | 375 |
| <i>Los avá: conflicto en tres tiempos</i> | 376 |
| <i>Los aché: la persistencia de la memoria</i> | 377 |
| El accidentado panorama del Chaco | 378 |
| <i>Los chaqueños monteses</i> | 380 |
| <i>Los chaqueños del llano (y los suburbios)</i> | 382 |
| <i>Los chaqueños guaraní</i> | 383 |
| Nuevos argumentos para el arte indígena | 384 |
| <i>Retornos</i> | 384 |
| <i>Los re(s)tos del mercado</i> | 385 |
| <i>El derecho al cambio</i> | 386 |
| Compendio: cuatro situaciones superpuestas | 387 |
| | |
| ANEXO III - FOTOGRAFÍAS EN COLOR | 391 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA GENERAL | 411 |
| | |
| UBICACIÓN DE LOS INDÍGENAS DEL PARAGUAY ACTUAL | 427 |
| <i>I. Distribución geográfica de los grupos étnicos.</i> | 427 |
| <i>II. Ubicación de los grupos etnolingüísticos del Chaco Paraguayo</i> | 428 |
| <i>Clasificación de los grupos por familias lingüísticas</i> | 429 |
| | |
| GLOSARIO I | 429 |
| Siglas utilizadas en los epígrafes de las fotografías | 429 |
| | |
| GLOSARIO II | 430 |
| <i>Denominaciones científicas de nombres guaraní de animales y vegetales usados en el texto</i> | 430 |

PRESENTACIÓN

Con esta obra, Ticio Escobar, nuestro renombrado crítico de arte, aporta a la antropología cultural paraguaya una de las contribuciones más importantes surgidas en los últimos decenios en la vía abierta por Don León Cadogan y sus más próximos continuadores. Aun cuando el autor se empeña en minimizar los alcances específicamente científicos de su pensamiento antropológico y de su experiencia etnográfica en los distintos campos de las etnias de las regiones Oriental y Occidental del país, los que conocemos el talento y la genuina vocación de antropólogo que viene dedicando desde hace varios años a estas tareas de investigación, estudio y reflexión sobre las culturas de nuestros pueblos indígenas –en particular, los ishir– no podemos ver en este rasgo de modestia científica sino la confirmación natural de la peculiar cosmovisión que se halla en el centro de su actividad antropológica.

Consagrado al descubrimiento respetuoso de los valores de las otras, o, si se quiere, de las culturas del otro, este libro se mueve a partir del complejo fenómeno de alteridad que distingue tales culturas dentro del contexto de la producción simbólica de los pueblos llamados «primitivos», enfrentados a la sociedad nacional en la cual hasta no hace muchas décadas el desprecio, si no el menosprecio de los sectores cultos o mestizos, era evidente y al parecer insoslayable.

Por otra parte, Ticio Escobar, en tanto crítico de cultura, es, en nuestro medio, uno de los primeros, entre los investigadores de las generaciones más recientes, que ha estudiado a fondo y con mayor persistencia y consecuencia –con fundamentos culturales y filosóficos distintos de la normativa y de los principios clásicos, dogmáticos pero ya caducos– el problema de las culturas *otras* o de las culturas del *otro* en los distintos estratos de la sociedad nacional, pero en particular del mundo de los pueblos pertenecientes al llamado «pensamiento salvaje».

No se puede menos que pensar que esta encrucijada de la *diferencia* es una de las coordenadas más importantes en la redefinición de la naturaleza, los límites y aun de los puntos de convergencia o de contacto entre el arte «primitivo» y el arte culto o mestizo, en cuya producción predominan las normas venidas de afuera: esas famosas normas «foráneas» de la contracultura autoritaria y totalitaria con las cuales en nuestro país se intimidó y coartó durante tan largo tiempo la libre expresión de las formas simbólicas.

Las fronteras de la alteridad son, por otra parte, cambiantes, engañosas; en ocasiones, alucinadoras, de tal suerte que únicamente la fuerza reveladora del *ethos* poético puede descubrir ciertos valores en toda su plenitud de significación y de sentido en el intrincado universo de símbolos, retóricas o estéticas expresivas que las culturas primigenias oponen como un campo de resistencia, las más de las veces infranqueable; de este modo, tornan inasibles sus enigmas o los vuelven, al menos, de defectuoso desciframiento por parte del investigador culto, imbuido de sus propios valores, métodos y estrategias, que nada tienen que ver con el universo primordial de los pueblos originarios.

Por mucho tiempo, además –pese a las pautas pluralistas y no violentas que se utilizan a la hora actual en el recuento y comprensión de las culturas y aun en el reconocimiento de las nuevas culturas que emergen desde diferentes campos grupales, sociales, mestizos, étnicos y hasta de género, tanto en la dimensión de lo individual y cotidiano como en el nivel comunitario–, el también antiguo estigma de la homogeneización y del persistente discurso de las palabras omnicomprendivas, ha impedido el rescate y la práctica de relaciones primarias en el entramado de la sociedad, tan inútiles a la matización y solución de los problemas.

Consciente de estas dificultades y pertrechado de un bagaje teórico-práctico –esencialmente humanista y antidogmático– de gran afinamiento en la percepción del fenómeno estético, Ticio Escobar se ha acercado a los pueblos indígenas no con la ya perimida actitud del etnólogo «entomólogo», lupa en mano y con las rejillas previas de ideas preconcebidas, sino con el caudal iluminador de una empatía que trabaja desde «adentro», en los núcleos de radiación y expansión de las formas simbólicas –cualesquiera sean sus orígenes y el grado de plenitud o de precariedad que ellas expresen–, para revelar, descifrar o intuir a través de sucesivos deslizamientos y reverberaciones esas refracciones que la inscripción del arte humano

produce sobre soportes a veces rudimentarios, pero que, en el fondo, son inscripciones que se excavan sobre ese soporte insustituible del cuerpo humano de una comunidad que forma parte proindivisa del patrimonio común, a la vez físico y espiritual.

Desde obras anteriores, el autor viene preocupándose de conceptos nucleares –como el de la *identidad*– que entorpecen y oscurecen con su incorrecta o incompleta clarificación la necesidad de esas relaciones primarias de las que acabamos de hablar. «El ámbito de la identidad», escribe en *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad* (Asunción, 1992), «es un subsuelo oscuro donde se desarrolla continuamente la querrela entre lo real y lo simbólico. ¿Qué pasa con el término ‘identidad’ una vez cuestionados los grandes conceptos míticos que lo fundamentaban (Pueblo, Nación, Comunidad, Clase, Territorio, etc.)?».

En principio –infiere el autor–, como metaconcepto identificador ya no se sostiene. Pero el mismo hecho de que se cuestionen las totalidades omnicomprendivas hace que la cultura contemporánea aparezca de nuevo obsesionada por la cuestión del Otro. Entonces se hace necesario volver sobre los temas de la alteridad y de la diferencia, de la particularidad y la subjetividad, de los imaginarios colectivos y las representaciones: del contorno del rostro ajeno en parte inventado por él mismo y en parte por mí trazado.

Ticio Escobar ha escrito un bello libro: bello no sólo en cuanto a sus formas expresivas, sino en cuanto a su verdad de vida, de profundo intercambio vital y cultural con ciertas etnias, muy especialmente la de los ishír del Chaco paraguayo. La plasticidad, el ritmo y la transparencia de su escritura dejan adivinar la energía dinámica del diálogo interior entre la palabra de la etnia –fundada en la profundidad de sus representaciones rituales, visuales, en la densidad de su vida comunitaria– y la palabra del investigador, que se desnuda hasta el extremo despojamiento de su propia formación cultural para incorporar, en sustitución, el lugar del otro, la palabra del otro, los distintos rostros del mito que se manifiesta en sus distintas mutaciones y metamorfosis. Es, en este sentido, una aventura alucinada y alucinante al corazón de una comunidad pocas veces frecuentada con la sabiduría y la pasión, con el amor y el conocimiento puestos por el autor en este viaje, desde su encuentro inicial con Feliciano Rodríguez –el ishír Túkule (todo indígena debe usar dos nombres como dos rostros, dice el autor)–, el inspirado «orfebre» de los brazaletes de pluma rituales.

La alucinación comienza en «la siesta blanca y vertical del Chaco: la hora en que el calor traspasa algún límite e instala una ausencia de pura luz inmóvil y ardiente». Esta atmósfera de polvo y luz esmerilada prevalecerá como un efecto mágico incandescente a todo lo largo de la aventura, creando -por exceso de ausencia o por efecto de presencia casi incorpórea- la aparición de los mitos en estado de libertad natural. El libro de Ticio Escobar se convierte así no en el testimonio de los antiguos buscadores de dioses, sino en una historia real cuya polifonía misteriosa no está dada para ser leída por lectores individuales; está dada más bien para ser contada en voz alta y, mejor aún, por la voz colectiva, la más baja y a la vez la más alta de todas.

Como autor de relatos de ficción -una forma degradada del mito- suelo concebir la vida de nuestra colectividad no en estado inmóvil, como fuera del tiempo, según la representan los psicólogos y sociólogos de la fijeza, sino como una perpetua masa en movimiento de peregrinaciones, cruzadas, romerías, éxodos, búsquedas desalentadas o fervorosas de los costados intocados de nuestra realidad geográfica, mítica, histórica, social y humana. Reconozco este fenómeno de peregrinación en los dominios de nuestra antropología cultural cuando, con humildad ritual y sabiduría científica, va en busca de los enigmas de nuestras culturas primigenias. Tal el mérito indiscutible de la obra de Ticio Escobar.

Otro mérito, igualmente importante en el conjunto de su obra, se le puede retacear menos aún: el de que cada nuevo libro es un aporte inteligente, sensible, irrefutable, en su preocupación por contribuir como crítico cultural, como ciudadano, al diseño de una política cultural que permita a los distintos sectores de nuestra comunidad ser gestores y autores de su propia cultura sobre el eje de la alteridad y la diferencia, las únicas dimensiones que pueden propiciar y asegurar un intercambio fecundo.

Sólo esta clase de política cultural -y el autor lo demuestra no con premisas racionales, sino con los mismos hechos de cultura- puede generar un diálogo colectivo de paz, de comprensión y de concordia, transformando la homogeneización de la sociedad global en una posible evolución de Estado-nación a Estado-región como expresión de autodeterminación democrática contra el resurgimiento de un nuevo tipo de poder autocrático o autoritario, en todo caso centralista, asentado en los sectores del privilegio

elitista, antisocial e inhumano, que hará imposibles la desmilitarización de la sociedad, el saneamiento de las costumbres y la cauterización de la obsesión patológica del poder y de la corrupción en gran parte de la sociedad civil, la clase política y la institución castrense.

AUGUSTO ROA BASTOS
Toulouse, marzo de 1993.

NOTAS PRELIMINARES

Este trabajo quiere levantar un panorama del arte indígena producido en el Paraguay, con el objeto de recalcar la presencia de universos expresivos generalmente no inventariados en el patrimonio artístico del país. En sentido estricto, no pretende constituirse en una obra etnográfica, aunque suponga un relevamiento más o menos ordenado de diferentes manifestaciones étnicas. En rigor, no es un texto de crítica de arte, aunque analice a menudo los alcances formales y expresivos de aquellas manifestaciones y constituya la teoría del arte la disciplina con la que mejor empalma mi tarea.

Es que la dificultad del término «arte indígena» deriva precisamente de su origen incierto y de su derrotero errante, que deambula por entre los dominios de la antropología, la etnografía, la estética y la historia del arte. Para seguirlo, se vuelve ineludible entonces la utilización de metodologías híbridas y no siempre bien ajustadas. A lo largo de su desarrollo, el trabajo recurre simultáneamente a registros y descripciones, utiliza interpretaciones críticas, se apoya en análisis de autores varios e incluye, de modo explícito o no, comentarios y referencias de los propios indígenas; incorpora, en lo posible, fragmentos poéticos suyos buscando, por ese medio, sugerir la riqueza retórica de aquellos mundos extraños.

Sugerir. Creo que ésta es una palabra clave, al menos para la crítica de arte. Criticar un texto, interpretarlo, es, básicamente, sugerir una lectura posible y, desde ella, provocar otras. El lugar del intérprete, entonces, también se vuelve relevante: su recorte implica una propuesta, supone un punto de vista y asume una experiencia particular. Por eso, este trabajo no reprime demasiado ni los excesos del entusiasmo ante las formas mejor sentidas ni el rodeo de las metáforas ante las cuestiones más intrincadas. Y, también por eso, recae en especial sobre expresiones actuales o bien sobre objetos que, aunque ya no se produzcan, sobreviven en ejemplares directamente observables. El mismo criterio me llevó, por un lado, a trabajar sólo aquellos rituales a cuya representación pude asistir personalmente en sucesivas

oportunidades; por otro, a demorarme en las obras de ciertas comunidades que conozco mejor, en detrimento de las de otras con las que tuve poco o casi ningún contacto directo.

La metodología mestiza que exige el tratamiento de lo artístico indígena dificulta una aproximación coherente a su objeto, al que es más fácil acceder a través de acercamientos oblicuos y perspectivas cruzadas que de caminos directos. Las transgresiones a una lógica de la clasificación resultaron, de hecho, inevitables: para dividir, por ejemplo, los diferentes soportes objetivos del arte indígena, tratando de evitar al máximo las omisiones, hubo unas veces de volverse pertinente el material utilizado (abalorios, lana) y, otras, la función asignada a la pieza (collares, pendientes). Pero, aun así, es obvio que un texto como éste, basado en el manejo de determinados criterios de selección del material estudiado, no pretende registrar exhaustivamente el espectro de la producción expresiva del indígena. El contenido de este trabajo se circunscribe a ciertas manifestaciones visuales; otras, como la arquitectura, son muy poco tratadas acá no sólo porque se encuentran hoy en gran parte destruidas como alternativa estética propia, sino porque trascienden mi competencia y están lo suficientemente bien desarrolladas en obras de autores especializados en el tema.

Por otra parte, el objeto arisco de este trabajo ha requerido licencias diversas y abordajes torcidos no sólo en el ordenado ámbito de las taxonomías, sino también en el plano severo de los conceptos: muchas cuestiones son tratadas al sesgo y desde lugares distintos a través del discurrir no muy derecho del texto. Por eso, temas como «transculturación» o «estética indígena», por ejemplo, reaparecen constantemente convocados por la necesidad de nombrar una y otra vez los fundamentos esquivos de una teoría impura.

Al definir inicialmente el objetivo de este texto, decía que el mismo está orientado a recalcar la existencia de ciertas expresiones paralelas a las de la cultura ilustrada. En otras palabras, busca argumentar en pro del derecho de la diferencia y conlleva, por lo tanto, una intención política que estorba aún más la exposición ordenada y el desarrollo científico. Sin embargo, creo que si la valoración de las otras poéticas puede ayudar a respetar mejor las culturas que las producen, el sacrificio de cierto rigor académico podría justificarse. Dado que el arte constituye uno de los pivotes de la cultura indígena, su pérdida significaría un factor de deterioro de la cohesión comunitaria y una seria amenaza a la identidad de las personas y

los grupos. Por lo tanto, el reconocimiento y la mejor comprensión que reciban ciertos aspectos esenciales de aquella cultura, pueden servir para promover la autoafirmación del indígena y contrarrestar el desprecio de un modelo intolerante.

A partir de una propuesta generosa de Oleg Vysokolán, anexo el título *Crisis y desafíos del arte indígena actual*, un trabajo que habíamos realizado en conjunto. Si bien una versión resumida de aquel título fuera incluida en una reciente publicación suya (*500 años de resistencia. La traición de Papa Réi*), creo importante adjuntarla a este libro, puesto que sintetiza y complementa muchos de los temas aquí tratados.

Aclaraciones finales referentes a la escritura de términos indígenas: se utiliza la grafía del idioma guaraní sólo para escribir vocablos pertenecientes a esta lengua. Ante la ausencia de convenciones sistematizadas en su lenguaje escrito, los términos correspondientes a otros idiomas indígenas siguen la ortografía del español; sólo en el caso del idioma ishir se emplea la ortografía guaraní, exceptuando el régimen de acentos. Se mencionan a continuación las convenciones más comunes de la escritura guaraní: la *y* indica la sexta vocal del guaraní, gutural; la virgulilla (~) colocada sobre las vocales vuelve éstas nasales; la *h* se pronuncia en forma aspirada, como en inglés, y la *j*, como la *y* en español. Por otra parte, en guaraní no se marcan las diéresis (por ejemplo, *aguero* se pronuncia *agüero*); por último, en dicha lengua sólo se marca el acento de las palabras sobresdrújulas, esdrújulas y llanas: todas las que no llevan tilde son leídas como agudas (por ejemplo *tujuju*, se lee *tuyuyú*; *jaguarete*, *yaguareté*, etc.). Siguiendo la tradición, esta última regla no se aplica a los gentilicios de las etnias (por lo tanto, éstos se acentúan aun siendo agudos: los mbyá, los avá, etc.). El *puso* es un signo ortográfico utilizado en guaraní para indicar un corte fonético entre dos vocales. Se lo indica con el signo del apóstrofo (').

En las palabras pertenecientes a la cultura aché no se emplea la grafía guaraní: aunque corresponda a la familia lingüística guaraní, el idioma aché presenta marcadas particularidades que justifican el tratamiento propio de su escritura. Se mantiene la convención de no pluralizar ni marcar distinciones de género en los términos pertenecientes a las diferentes lenguas indígenas, así como en los nombres de las etnias, atendiendo a que cada lengua posee sistemas propios de pluralizar y establecer aquellas distinciones (por ejemplo, se escribe: los/las ayoreo, los/las mbyá, etc.), salvo en

los casos en que se ha impuesto, de hecho, la tradición contraria, como cuando se habla de «chiriguanos/as» y «caduveos/as». Por excepción, se distingue el género del gentilicio, en singular y plural, cuando esta diferencia es reivindicada por la etnia; por ejemplo: el y los «nivaklé», en el caso de los varones, y la «nivacché» y las «nivacchei», en el de mujeres. Los nombres propios (individuales, de personajes mítico-rituales y de lugares) no llevan cursiva. Siguiendo la ortografía de la Real Academia Española, los gentilicios se escriben con minúscula inicial.

Aunque provengan del guaraní, los nombres de vegetales y animales incorporados al español no se ajustan a estas reglas; en estos casos no se los escribe en cursiva (por ejemplo, caraguatá, urucú, ñandú). Los nombres propios, aunque correspondan a otros registros idiomáticos, tampoco llevan son indicados en cursiva.

Para terminar, dejo constancia de mis agradecimientos a la Acción Ecuémica Sueca (Diakonia) por su aporte para la realización y publicación de este trabajo; a Miguel Chase Sardi, cuyo tiempo generoso y cuya *Bibliografía temática de la Antropología paraguaya* (en preparación) me han sido indispensables; a la Dra. Branislava Susnik, a la Dra. Adelina Pusineri y a todas las personas que me ayudaron con documentos e informaciones valiosas. Quiero agradecer también a Milda Rivarola por sus minuciosas correcciones; a Carlos Colombino, lector primero, por sus críticas y su aliento; a Nicolás Escobar, por su ayuda en la clasificación de las fotografías; a Enrique Goosen, por el auxilio constante que me brinda en el mundo extraño de las procesadoras, y al padre José María Blanch, por su incansable colaboración en la toma de muchas de las fotografías que ilustran el libro. A lo largo de diversos momentos de este texto, recuerdo la compañía de Guillermo Sequera, con quien compartí durante años senderos inexistentes, asombros y rituales. Por último, quiero expresar mis especiales reconocimientos a Augusto Roa Bastos, que tuvo la paciencia de leer este trabajo y prologarlo en medio de ajetreos y viajes, y a Jorge Escobar Argaña, que me ha brindado asesoramiento en el terreno de la fauna y la flora, tarea ineludible para merodear una cultura que convoca la belleza a partir de lo más inmediato de su entorno.

TICIO ESCOBAR
Asunción, 3 de enero de 1993.

COMENTARIO SOBRE LA SEGUNDA EDICIÓN

Esta segunda edición, publicada luego de casi veinte años de la primera, mantiene las premisas teóricas de ésta, buscando preservar su valor documental y carácter testimonial relativo a su propia época. Por eso, esta reedición introduce correcciones, aclaraciones y actualizaciones del texto original, procurando no alterar sus contenidos básicos ni interferir en el estilo de su escritura. Los agregados a la edición de 1993 provienen de situaciones recientes, como los dibujos nivaklé y guaraní occidentales, o bien de informaciones a las que tuve acceso posteriormente, ya sea basadas en experiencias personales, como la ceremonia iniciática páĩ tavyterã, ya en estudios nuevos, como los de Hannes Kalisch. En todos los casos los pasajes nuevos son debidamente señalados. Obviamente, las publicaciones posteriores a la edición original han sido agregadas; la bibliografía final sólo consigna los títulos citados en el texto de este libro.

Se mantiene el uso de los gentilicios étnicos, basados en la clasificación de Miguel Chase Sardi, salvo en el caso de los llamados «lengua», que, en esta edición, pasan a ser denominados, de modo genérico, enlhet-enenlhet (tradicionalmente, maskoy) o, de manera específica, enlhet o enxet. Este cambio considera los estudios de Hannes Kalisch, desarrollados a partir de la lógica clasificatoria propia que rige los sistemas de identificación y diferenciación en el interior de la cultura considerada*. También se adopta la escritura propuesta por Kalisch para los vocablos de la cultura enlhet y enxet. A los efectos de enriquecer la comprensión de la problemática cultural enlhet-enenlhet, que contextualiza muchos de los temas incluidos en

* A partir de criterios lingüísticos y político-culturales recientes, Kalisch sostiene que los llamados «lengua» se perciben a sí mismos como dos pueblos diferentes: «los enlhet (enlhet norte o, anteriormente, lengua norte) y los enxet (enxet sur o, anteriormente, lengua sur). Diferenciándolos de manera rápida se podría decir que los enlhet son los del ámbito menno-nita, mientras que los enxet, del anglicano» (fragmento de comunicación epistolar mantenida con Kalisch, junio 2011). Para un desarrollo del tema, v. Ernesto Unruh y Hannes Kalisch, 2003, pp. 207-231.

este libro, se incluye como apéndice un artículo de Hannes Kalisch especialmente escrito para esta edición.

El anexo coescrito con Oleg Vysokolan sufrió intervenciones y fue cambiado, incluso en su título (ahora, *Arte indígena en el Paraguay: los conflictos de la modernidad*). Este texto fue publicado en el Catálogo del Museo de Arte Indígena, CAV/Museo del Barro, 2008.

Aunque se conservan algunas fotografías de la primera edición, la posibilidad de contar con nuevas imágenes que enriquezcan la ilustración del tema y aporten a la documentación iconográfica del arte indígena del Paraguay, ha llevado a incorporar fotografías de diversos autores, cuyas contribuciones agradezco. También agradezco al Museo del Barro por impulsar y acompañar esta reedición, a la editorial Servilibro por llevarla a cabo, a Hannes Kalisch por sus valiosos comentarios y aportes documentales, a Beatriz Pompa por la paciente transcripción del texto original, y a Derlis Esquivel por sus sugerencias estilísticas y sus cuidadosas correcciones ortográficas y sintácticas.

TICIO ESCOBAR
Asunción, 3 de enero de 2011.

CAPÍTULO I

El arte otro

Una cuestión previa: el término «arte indígena»

EL BRAZALETE DE TÚKULE

Es la siesta blanca y vertical del Chaco: la hora en que el calor traspasa algún límite e instala una ausencia de pura luz inmóvil y ardiente. En cuclillas, el indígena no rompe el hechizo que ha paralizado el palmar y la aldea; sus manos callosas se mueven apenas en torno a una breve red tendida desde una vara de algarrobo. Todo su cuerpo está quieto; parece no transpirar, parece no respirar el aire de más de 40 °C. Con un gesto rapidísimo, de pronto alarga la mano hasta el cuero de un loro que, con todas sus plumas puestas, está clavado a sus pies en una estaca cruzada. Arranca un manojo de plumones verdes que pasa a insertar, uno a uno, por entre la trama fina de la malla vegetal para formar con ellos una hilera. El indígena se llama Túkule, pero los paraguayos lo conocen como Feliciano Rodríguez (todo indígena debe usar dos nombres, como dos rostros, para poder transitar el espacio ajeno que se abrió en su espacio).

Túkule es el cacique de la comunidad ishir de Peichiota y está confeccionando un adorno de plumas que habrá de usar durante la ceremonia de esa misma noche. Termina la hilera verde y comienza la amarilla, cuyo trayecto paralelo luce más delgado porque las plumas de ese color son menores que las otras. Como un prestidigitador, hace aparecer en la mano izquierda un puñado de plumitas negras de *chopĩ* que se convierten pronto en otra franja que aprieta las demás. Se ciñe la pieza a medio terminar sobre la muñeca para probar el efecto de la combinación; las tiras paralelas laten sobre su piel oscura, pero no alcanzan aún la intensidad suficiente: hace falta otro color. Le agrega, en el medio, una angostísima hilera de plumas rojas que enciende enseguida el adorno. Le pregunto, en mi guaraní hace tanto tiempo vacilante, por qué le agregó esa hilera. «Para que sea más hermosa», me responde distraídamente en su firme guaraní ciente. Pero después, sin desmentir lo dicho, agrega que el rojo significa el

resplandor de ciertos seres sobrenaturales que él representará en el círculo ceremonial. Explica también, después de un silencio, que ese color llama a los frutos de la tuna y a las mieles transparentes de ciertas avispas salvajes. Por último confiesa en voz baja que esa pieza le signa como persona y como miembro de un clan.

La tal pieza es un *oikakarn*, una muñequera de sólo 3 o 4 cm de ancho que, en determinadas ocasiones rituales, sirve también como guirnalda frontal para representar a ciertas divinidades. Es realmente una pieza hermosa: sus colores vehementes, subrayados por el negro, corren en franjas muy estrechas, lo que da al aderezo el valor de una joya delicada y esencial. (Los *ishir* jamás utilizarían combinaciones tan fuertes en piezas mayores: las tobilleras, que llegan hasta los 10 cm de ancho, usan tonos blancos y rosas, verdes, pardos y aun negros, pero nunca el contraste rojo/amarillo que, en superficies tan anchas, luciría estridente). Es una pieza sugerente: estremece sobre el brazo rudo de Túkule, habla de pájaros y de dioses, de nombres secretos, de dulcísimos frutos del bosque, de serpientes de coral, del pulso flamígero de ciertos seres míticos.

A pesar de su belleza, buscada y fruida, la muñequera de Túkule tiene un destino utilitario: sirve para reunir y diferenciar a los hombres, nombrar a los dioses y convocar los alimentos difíciles que guarda la selva. ¿Es una pieza de arte? ¿Cómo puede definirse el borde de lo estético en culturas que mezclan la pura belleza con los trajines cifrados del culto, los prosaicos afanes en pos de la comida y el complicado ejercicio del pacto social?

EL ARTE DE LOS OTROS

En principio, para trazar el contorno de la producción del arte de los indígenas se debería poder utilizar los mismos criterios que se aplican para dibujar el perfil de cualquier sistema artístico. Cuando hablamos de arte indígena, pues, nos estamos refiriendo al conjunto de objetos y prácticas que subrayan sus formas buscando nombrar funciones e intensificar y expresar mejor los recuerdos, los valores, la experiencia y los sueños de un grupo humano; en este caso, de cualquiera de las comunidades indígenas que habitan el Paraguay. Pero, a la hora de intentar aplicar este término a la situación concreta de tales comunidades, salta enseguida el problema de que en ellas lo estético no puede ser desgajado limpiamente de un complejo sistema