

Arte, estética e identidad étnica.

Una lectura antropológica de la pintura figurativa ishir (Gran Chaco)

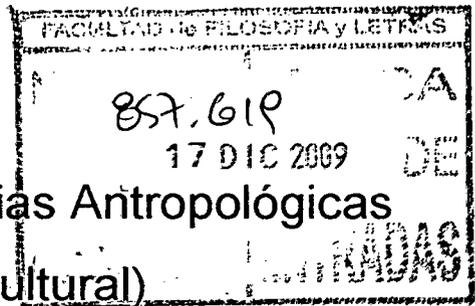
Autor:
Morano, Luisina

Tutor:
Spadafora, Ana María

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado



Tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas
(Orientación sociocultural)

Tesis
14.3.12

"Arte, Estética e Identidad Étnica.

Una lectura antropológica de la pintura figurativa ishir
(Gran Chaco)".

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Tesista: Luisina Morano

Directora: Dra. Ana María Spadafora

Carrera: Ciencias antropológicas

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Año 2009

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

- 1.1 Un viaje, un desafío, una búsqueda.
- 1.2 Demanda, espacialización, agencia y cultura.

CAPÍTULO II

- 2.1 Producciones estéticas y cambio social entre los ishir.
- 2.2 La práctica etnográfica como rescate de la tradición.
- 2.3 Ogwa, la emergencia de la pintura figurativa y la relación entre nativos y etnógrafos.
- 2.4 De Claudelino a Basébüke o sobre cómo reinventarse una identidad.

CAPÍTULO III

- 3.1 Arte indígena: de los abordajes etnográficos clásicos a los principales enfoques contemporáneos.
- 3.2 Estética como categoría transcultural.
- 3.3 Del arte y la estética a la identidad étnica.

REFLEXIONES FINALES

BIBLIOGRAFÍA

Para Juan Manuel

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis está dedicada especialmente a Basëbukë, juntos comenzamos a imaginar nuevos caminos durante el tiempo que compartimos en Buenos Aires. También dedico esta tesis a la memoria de su padre Ogwa, el cariño y respeto que le tienen todas las personas que lo conocieron en profundidad demuestra la grandeza de su persona.

Gracias a mis padres, por su amor infinito, por el apoyo incondicional, por alentar esta tesis y todos mis proyectos, siempre.

Una mención especial para mi amiga Camila Cerra, por haberme escuchado muchas horas hablando sobre este trabajo de campo y darme fuerzas para continuar en los momentos difíciles.

Agradezco también a la Lic. Ana María Cousillas, directora del Museo de Arte Popular José Hernández, quien abrió las puertas de la institución para que Basëbukë y yo pudiéramos trabajar libremente y contáramos con todas las facilidades del museo para consumir la muestra.

Gracias a la Dra. Lidia Blanco quien fuera hasta el año 2007 directora del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), dependiente de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo (AECID), institución que financió la estadía de Basëbukë en Buenos Aires.

Quiero destacar también que este escrito se desarrolló gracias a mi participación como adscripta en la "Cátedra Sistemas Socioculturales de América I" de la FF y L- UBA, la cual me permitió adentrarme en las principales problemáticas actuales de los pueblos indígenas.

También quiero agradecer especialmente al Dr. Rubens Bayardo quien durante el transcurso del 2008-9 fue tutor de mi beca "Estímulo" otorgada por la SECyT (UBA) en el marco del Proyecto UBACyT "Cultura y Territorio" dirigido por la Dra. Mónica Lacarrieu.

Finalmente, quiero agradecer el apoyo económico para realizar trabajo de campo brindado por el proyecto UBACyT "Antropología de los paradigmas estéticos" a su director: Dr. Miguel Ángel García y a sus integrantes, porque los debates que mantuvimos me aportaron para pensar esta tesis.

El agradecimiento que más quiero destacar es para mi directora de tesis, Dra. Ana María Spadafora por el esfuerzo enorme y la dedicación especial que puso en este trabajo. Por animarse a innovar y crear nuevos espacios en la antropología y hacerme partícipes de ellos. La beca de Basëbukë no hubiera sido posible sin su tenacidad para llevarla a cabo. Gracias, por enseñarme a "ver" a las personas más allá de la teoría.

INTRODUCCIÓN

En esta tesis me propongo abordar etnográficamente la reflexión en torno a las pinturas de Basëbükë Claudelino Balbuena, un pintor indígena de 24 años de edad perteneciente a la etnia ishir, también conocida como chamacoco. Tradicionalmente este grupo se ubicaba en el Alto Paraguay en las localidades de Puerto Diana y Fuerte Olimpo, en lo que hoy constituye la triple frontera entre Paraguay, Brasil y Bolivia. A partir de la década de 1990 los ishir o chamacoco han sufrido procesos de re localización debido a la presión de las industrias madereras, situación que obligó a muchos de ellos a migrar hacia la periferia de Asunción (Paraguay). Tal es el caso de Basëbükë, quien se estableció a los siete años de edad, junto a su familia, en un terreno privado ubicado en la localidad de Luque, situada a unos 15 kms de Asunción. Como tantos otros indígenas de su generación, Basëbukë vivió apenas unos pocos años la vida en el monte. Su crianza, estuvo más anclada en la interacción con los paraguayos mestizos que en la relación con su propio grupo étnico. Fuera de su familia, no tuvo mayor intercambio con otros indígenas. Estas circunstancias, lo enfrentaron a la necesidad de encontrar un nuevo camino para comprender y re-significar su condición, debatida entre el pasado de sus padres y el presente cultural de las nuevas generaciones.

Esta tesis trata sobre esa búsqueda y desafío, sopesando como éstos operan en el plano estético a través de la elaboración y cambio que el joven indígena y pintor comenzó a generar en su identidad y en sus pinturas.

Mi trabajo de campo, por lo tanto, conlleva una serie de particularidades. La primera es concentrarse en su trayectoria de vida en vinculación con su trayectoria estética. La segunda es el hecho de que ese análisis proviene de una experiencia de campo poco usual, desarrollada en el marco de una beca que le fue otorgada a mi interlocutor en la Ciudad de Buenos Aires. Esta estancia —que duró cuatro meses— fue fortalecida con dos trabajos de campo en Asunción del Paraguay. El primero realizado en el año 2007 y el segundo en el año 2009. Las tres experiencias, me permitieron desarrollar esta reflexión.

Entiendo que el hecho de centrarme en un sólo interlocutor y llevar a cabo esta labor en un espacio que, mayormente, subvierte las ideas clásicas del trabajo de campo (donde es el antropólogo quien se desplaza hacia los nativos y no a la inversa); constituyen un desafío. Desafío que resulta de vital interés para transitar otros senderos etnográficos que permitan comprender más adecuadamente la situación actual de las jóvenes generaciones indígenas.

Este objetivo conlleva a cuestionar ciertos presupuestos epistemológicos de la disciplina y ensayar nuevas propuestas. En primer lugar, se torna necesaria la búsqueda de herramientas interpretativas fértiles para abordar la producción estética de autoría indígena en el contexto intercultural. Lo cual constituye un obstáculo debido al poco desarrollo de la temática en el campo científico local y, a las distancias que se plantean entre los contextos locales y la bibliografía internacional disponible. Mayormente, ésta se basa en analizar situaciones socio-históricas muy disímiles a las que aquí expongo.

Tomando en cuenta esta situación contextual, realizo un recorrido por los principales abordajes clásicos y contemporáneos sobre el arte indígena. Con ello, intento sopesar las potencialidades y limitaciones de estos enfoques para analizar las transformaciones que fueron acaeciendo en los discursos y pinturas de Basëbüke. Mi interés radica en examinar sus obras y sus reflexiones como dos caras de una misma moneda, debido a que su producción estética constituye un vehículo de significado a través de la cual se expresa su posicionamiento identitario. O sea, mi abordaje implica considerar la dimensión estética, no como mera "producción de objetos" sino, principalmente, como "artefactos étnicos" entendidos como conductos que canalizan posicionamientos subjetivos y sociales (Fabian, 2004; Gallois, 2007).

Desde estas coordenadas, exploro los procesos de cambio en el posicionamiento étnico-político de mi interlocutor y, consecuentemente, en su producción estética. Esta última, me permite reflexionar sobre la forma en que, a través de su trayectoria, se conjugan, se sintetizan y se resignifican diversas instrucciones estéticas. Instrucciones que provienen, tanto de los cánones establecidos por el campo artístico, como de las ideas y modos de ver la vida de su propio contexto cultural y social.

En el Capítulo I presento algunas coordenadas que describen la forma en que se fue gestando mi trabajo de campo, las condiciones en que fue realizado y una breve presentación del grupo étnico ishir. Subrayo la particular influencia de Ogwa Flores Balbuena, primer pintor figurativo de la etnia, en la trayectoria de su hijo Basëbukë. Esta referencia es de vital importancia dado que permite contextualizar la obra del joven pintor y redimensionar las variaciones que éste fue generando en torno a cómo pensar sus pinturas y su condición indígena. A continuación, retomo las complejidades y desafíos ligados a la necesidad de reposicionarse como artista indígena en el complejo escenario intercultural en que se desenvuelve. En ese contexto me interesa problematizar la forma en que se construyen las relaciones entre etnógrafos y nativos, la espacialización del trabajo de campo, la noción de sujeto y el concepto de cultura que juegan en el modo de analizar y comprender el caso.

En el Capítulo II realizo una exposición y análisis de las formas en que ha sido abordada la dimensión estética de los ishir. Para ello, retomo las principales producciones etnográficas de los últimos sesenta años enfatizando la emergencia de la pintura figurativa de la cual es responsable el padre de mi interlocutor. Para ello, desarrollo el papel vertebral que tuvo Ogwa Flores Balbuena, en ese proceso ligado, directamente, a su relación con diversos etnógrafos. Paralelamente, exploro la forma en que las relaciones entre nativos y antropólogos han moldeado las producciones pictóricas de padre e hijo, sopesando las diferencias entre distintas generaciones ishir y diferentes generaciones de antropólogos. Finalmente, introduzco algunas coordenadas claves referentes a las primeras relaciones entre Basëbükë y los antropólogos para comenzar a pensar sobre mi propia experiencia de campo junto a él en Buenos Aires. Para ello retomo sus primeras reflexiones en torno al cambio de su nombre español por su nombre indígena y las implicancias de este cambio en sus obras (fundamentalmente en la serie de pinturas que realizó en Buenos Aires denominada "La saga de Basybüky") y en su identidad.

En el Capítulo III abordo los principales desarrollos antropológicos contemporáneos en torno a las producciones estéticas de autoría indígena. Especialmente, me centro en dos conceptos —estética y arte— que, frecuentemente, aparecen entendidos como sinónimos o utilizados

indistintamente en las etnografías. Con intenciones de esclarecer estas diferencias, realizo un recorrido por las dos obras antropológicas más destacadas respecto al arte en general y, al arte primitivo en particular. Me refiero especialmente a los aportes de Franz Boas sobre el arte kwakiutl (Costa Noroccidental de Norteamérica) y a las contribuciones de Claude Lévi Strauss sobre las diferencias entre el arte occidental y el arte primitivo, basadas en los aportes de Franz Boas y en su propia experiencia etnográfica. El énfasis en ambos autores constituye un puente necesario para comprender los nuevos enfoques antropológicos que intentan abordar las producciones simbólicas y materiales contemporáneas de autoría indígena. Estos enfoques apuntan a evadir las categorías dicotómicas y genéricas de arte occidental y de arte primitivo, subrayando los desafíos teóricos que imponen las obras realizadas por jóvenes artistas indígenas urbanos o periurbanos en un escenario intercultural. En esta línea de interés, la idea de artefacto étnico a la que referí, hecha luz sobre los deseos, reflexiones y miradas sobre el mundo que los productores indígenas ponen en juego a través de sus obras. Estos posicionamientos e intenciones subjetivas que se encarnan en las obras, no se encuentran al margen de las constricciones impuestas por relaciones interculturales asimétricas, pero tampoco constituyen meras imposiciones externas. Cuestión que discuto, apuntando a sopesar los matices y complejos entramados de la producción pictórica indígena en una situación intercultural.

Finalmente, en las reflexiones finales retomo los conceptos y presupuestos analíticos más relevantes de este escrito, desarrollando las principales limitaciones y potencialidades para explicar las particularidades del caso expuesto y de mis propios intereses aquí explicitados.

Sin pretender arribar a conclusiones definitivas, entiendo que el examen de la producción pictórica de Basébüke y de las particulares circunstancias e intereses que se jugaron a partir de mi experiencia de campo, contribuirá a redimensionar varias cuestiones. En primer lugar, la necesidad de generar nuevas formas de ver y comprender las producciones estéticas indígenas, sobre todo aquellas realizadas por las jóvenes generaciones, cuyas experiencias de vida y contextos de producción no son ni pueden ser, iguales a las de sus padres.

En segundo lugar, los problemas vinculados al rol del etnógrafo en el trabajo de campo y su conflictiva situación atravesada por la artificiosa dicotomía entre producción académica y gestión. Estimo que un intento por ir más allá de ésta oposición, sería de vital importancia en pos de construir una antropología más sensible a las problemáticas que atraviesan las jóvenes generaciones indígenas.

CAPITULO I

1.1 UN VIAJE, UN DESAFÍO, UNA BÚSQUEDA.

La etnia ishir¹ a la que pertenece Basëbüke, también conocida como chamacoco², se localiza actualmente en el Departamento del Alto Paraguay (Paraguay), sobre la orilla occidental del río Paraguay y frente a las costas de Brasil. Este grupo étnico ha llevado un modo de vida trashumante centrado en la pesca, la caza y la recolección hasta hace unos sesenta años. El advenimiento de las industrias tanínicas en la década de 1950, sumado al creciente arrinconamiento territorial operado por parte del Estado paraguayo, modificaron su modo de vida y de producción. Estas transformaciones forzaron a los ishir a alternar cada vez más, las actividades productivas de antaño con la dependencia del trabajo asalariado y la realización de changas, la sedentarización y finalmente, la migración forzada hacia la capital del país (Spadafora, 2006: 126-127).

En efecto, a principios de la década de 1990, como consecuencia del deterioro ambiental ocasionado por las industrias extractivas y la privatización creciente de la tierra, muchas familias ishir se vieron obligadas a migrar hacia la periferia de Asunción. La familia de Basëbüke fue una de las tantas. Su padre y su madre, Ogwa Flores Balbuena y su esposa Westa, viajaron y se instalaron en el pueblo de Luque, luego de que las reiteradas inundaciones terminaran con las esperanzas de persistir en sus tierras. No obstante, algunos de los hijos y la mayor parte de sus parientes, continúan viviendo en la

¹ Ishir es un etnónimo que significa "verdaderos hombres"- y junto con sus vecinos, los ayoreo, pertenecen a la familia lingüística zamuco. (Cordeu, *mimeo*).

² Según las investigaciones del antropólogo argentino Edgardo Cordeu se desconoce el origen y significado de la denominación exógena otorgada a los ishir, sin embargo sugiere que el gentilicio *Xamacocos* o *Xamicocos* posiblemente derive de *Chamóc* o *Zamúc*, una etnia de dicha familia registrada en el siglo XVIII (Cordeu, *mimeo*).

localidad de Puerto Diana, una zona de acceso principalmente fluvial ubicada a más de 800 kms de Asunción.

Poco tiempo después de la migración Ogwa comenzó a dedicarse en forma creciente al dibujo y la pintura, profesión que ejerció hasta su muerte en el año 2008 cuando contaba, aproximadamente, unos 75 años. Su interés por el dibujo se originó en su particular trayectoria de vida. Cuando promediaba los doce años, se desarrolló como informante calificado de la Dra. Branislava Susnik, una antropóloga eslovena que se aventuró hacia las tierras indígenas. La interacción con esta etnógrafa y su perspicacia respecto a las habilidades del niño, lo llevaron a desarrollar una profusa producción pictórica a lo largo de los años. Ésta se centró en graficar los motivos mitológicos y rituales de su pueblo, intereses que surgieron de su relación con la citada etnógrafa y con los antropólogos con quienes trabajó posteriormente.

La concentración en la pintura y en las temáticas referidas, le permitieron encontrar un oficio de vida y profundizar su interés por la identidad e historia ishír. Sus conocimientos y perspectiva fueron transmitidos a sus hijos, quienes instalados en Luque, adoptaron el mandato de su padre de "continuar con la pintura". De allí surgió la motivación artística de Basëbukë, quien junto a sus hermanos y sobrinos, continúa viviendo en Luque hasta el día de hoy.

En ese mismo lugar transcurrió la mayor parte de su crianza, su infancia y adolescencia. Desde niño presentó reiteradas dificultades para integrarse a la sociedad mestiza paraguaya debido a "su carácter y cerrazón", según argumentaba su padre. Esta situación lo llevó a "quedarse junto a su madre, temerosa de que los paraguayos lo lastimaran, no concurrir a la escuela y no integrarse hasta que ella falleció a los deberes correspondientes a un joven de su edad"³.

³ En verdad, el hijo pintor de Ogwa, mayor que Claudelino, fue muerto unos años antes por un grupo de "paraguayos borrachos" en la cercanía de su casa. Según su padre, la muerte de ese hijo retuvo a Claudelino junto a su madre, quien temía la misma suerte para este. Una vez fallecida la madre, Ogwa instó a Claudelino a dejar la protección del hogar y encontrar una profesión en la pintura, sucediendo a su hermano fallecido. El motivo que impulsó a Ogwa a promocionar a Claudelino fue que él "ya estaba viejo" y consideraba que debía dejar un sucesor en la pintura. Comunicación personal con Ana María Spadafora, según su relevo de la historia de vida de Ogwa.

El mandato paterno, que lo identificaba como sucesor del oficio pictórico, derivaba del hecho de que tanto Claudelino como su padre pensaban que éste último ya no tenía edad para "salir a vender las pinturas, ni vista para pintarlas". Por eso, a medida que se agravaba su deteriorada salud, Ogwa se interesó por dejarle a su hijo la pintura como legado. Para ello, mostró un agudo interés por promoverlo en el circuito porteño, relacionarlo con sus pocas amistades y propiciar que el joven pudiera hacer de la pintura un oficio. En ese ánimo, en el año 2006, Ogwa lo trajo consigo para presentarlo públicamente en una muestra que realizaría en Buenos Aires, denominada "El regreso de los Axnábsero"⁴.

Gracias a ese primer viaje, en marzo del 2007 Basëbukë retornó con una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) que le fue otorgada con el objetivo de expandir sus horizontes artísticos, promover y promocionar sus pinturas⁵. Hasta este momento, sus perspectivas como pintor eran escasas. Aunque eventualmente acompañaba a su padre en la venta de sus "dibujos" y en las exposiciones que éste realizaba

⁴ En noviembre del 2002 Ogwa llegó por primera vez a Buenos Aires para exponer en la III Exposición y Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios en el Museo de Arte Popular José Hernández con el apoyo de la antropóloga Mercedes Avellaneda. Las posteriores muestras, fueron promovidas por las mismas personas que hicieron posible la estadía de Basëbukë en Buenos Aires (ver nota 5), sumadas a la participación de la pintora y esposa del antropólogo Edgardo Cordeu, Dra. Ema Illia. Ogwa presentó tres muestras, en los años 2002, 2003 y 2006, además de volver en otras oportunidades a Buenos Aires para vender sus cuadros o, simplemente, visitar a sus interlocutores, amigos y gestores. En la muestra del 2006 fue la primera vez que viajó acompañado de su hijo Basëbuke.

⁵ La moción del viaje y los recursos que posibilitaron esta innovadora experiencia fueron gestionados a través de las relaciones que Ogwa había forjado con el Dr. Edgardo Cordeu, la Dra. Ana María Spadafora y el Dr. Rubens Bayardo García en Buenos Aires y con el arquitecto Víctor Achucarro, director del Fondo de Cultura de Paraguay (FONDEC) en Asunción. La concordancia entre las personas e instituciones mencionadas, permitió que Basëbuke desarrollara una estadía cuatrimestral en la Ciudad de Buenos Aires entre los meses de marzo y junio del 2007 financiada por el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) dependiente de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), para ese entonces dirigido por la Dra. Lidia Blanco. La beca tuvo como espacio institucional de recepción el Museo de Arte Popular José Hernández (MAPJH) dirigido por la Lic. Ana María Cousillas. Además y considerando que la beca no suplía el alojamiento, fue de vital importancia la participación de la Dra. Ana María Spadafora y el Dr. Rubens Bayardo, quienes hospedaron a Basëbuke en su casa, auspiciando esta última como directora de la beca.

en Asunción, no había desarrollado la habilidad, ni el interés necesario para gestionar y comercializar las obras. Tareas que exigían cierta discursiva acerca de la condición indígena y de “la cultura tradicional” que su padre manejaba hábilmente pero que él, no podía aprehender, ni reproducir debido a su propia experiencia de vida, transcurrida lejos del monte, de la mitología y el ritual.

Teniendo en cuenta el contexto, la rutina y la dependencia paterna a las que el joven pintor estaba habituado, la beca que obtuvo en Buenos Aires, se le presentó como un desafío. Por primera vez, se vio forzado a desenvolverse en museos e inauguraciones de muestras en galerías de arte y presentarse adecuadamente en *coktails* o *vernissages* de claro tinte burgués, organizados por instituciones culturales como la Embajada de España o la Fundación Imago. Este intercambio lo obligó a bucear en su condición identitaria, a mirarse y pensarse a sí mismo en un mundo en que actores e instituciones “blancas” lo compelián a responder a un ideario de lo que debería ser un “artista indígena”.

En ese contexto, mi participación consistió en acompañar a Basëbücke en sus salidas diarias a diferentes espacios relacionados con el medio artístico de la ciudad de Buenos Aires, ayudarlo a elaborar la muestra individual que oficiaría como cierre de su estancia en Buenos Aires y acompañarlo durante su estadía en la casa en la que estaba alojado. Experiencias que –junto a mis dos viajes a Asunción– me permitieron desarrollar la necesaria cotidianeidad para realizar mi trabajo de campo y elaborar esta tesis.

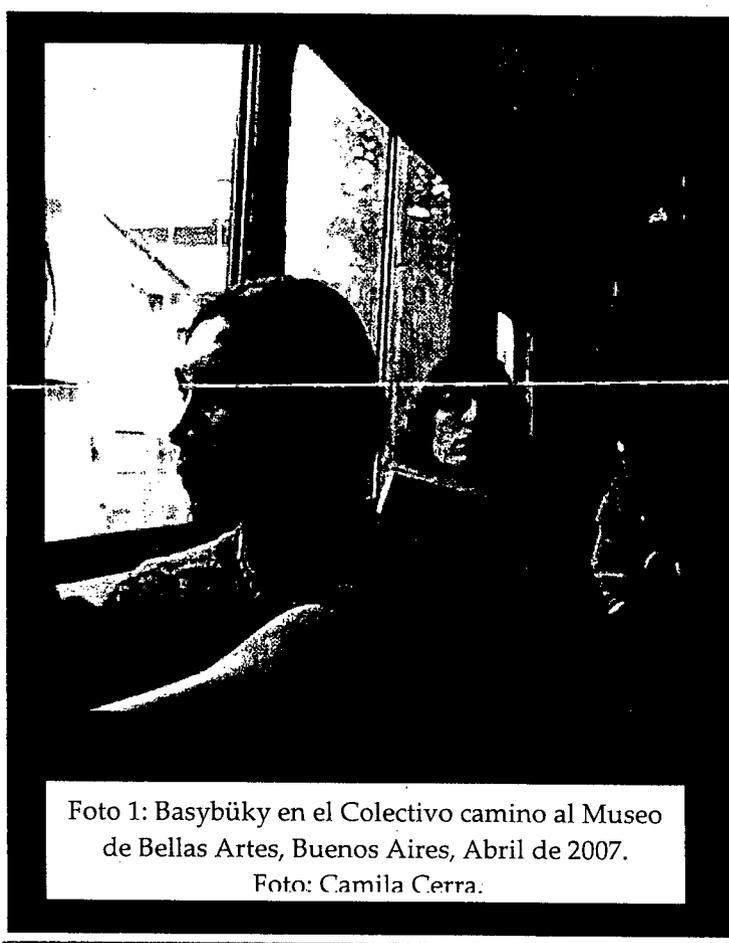
Como señalé, esta era la primera vez que Basëbücke emprendía un viaje al exterior y que, salía de su casa para desarrollar sus aptitudes artísticas sin la compañía de su padre. El retorno a Buenos Aires del joven pintor como becario de una institución europea y por un período de cuatro meses, marcó un antes y un después en su trayectoria de vida, tal como él mismo refiere al rememorar la experiencia. No sólo se trataba de un largo viaje, sino que en éste viaje y sin la compañía de su padre debía encontrar un nuevo posicionamiento que le permitiera promoverse a sí mismo y a su obra desde los estándares esperados por las instituciones culturales y la sociedad. Frente a ello, el principal escollo y desafío consistía en delinear su propia *performance* como pintor ante una audiencia blanca. Pese a que Basëbücke contaba con el modelo y ejemplo de

su padre al que había visto reiteradamente manejar provechosamente esas situaciones, rápidamente se percató de las grandes diferencias que había entre el modelo de “artista indígena” que evocaba Ogwa y el que él mismo debía construir. Tanto en la presentación de su muestra de pintura individual, como en las diferentes entrevistas que sostuvo con artistas, antropólogos y agentes de instituciones culturales, Basëbukë se enfrentó a la necesidad de construir un discurso propio acerca de sus pinturas y de sí mismo.

Ogwa había transitado anteriormente por estos mismos escenarios, la ciudad de Buenos Aires, las entrevistas con antropólogos y la realización de muestras de pintura, todas realizadas en el Museo de Arte Popular José Hernández. Sin embargo, y debido a su experiencia de vida, estas situaciones eran sólo una escalada más en su trayectoria de bróker con la sociedad blanca y el mundo del arte. Ogwa –a diferencia de su hijo- sabía perfectamente cómo escenificar su condición de “pintor indígena” ante un público no – indígena, ansioso por encontrar en “sus dibujitos” el reservorio de exotismo y de pureza esperado. Había aprendido a construir y desarrollar una exitosa *performance* como pintor signada por lo que era el “antiguo modo de vida ishir”. En suma, Ogwa se presentaba como el depositario de saberes tradicionales codificados ligados a los mitos, los rituales y el chamanismo, que satisfacía plenamente las expectativas de los blancos, tanto en el medio cultural paraguayo como en el medio cultural local.

Su hijo, sin embargo, no podía posicionarse desde idénticas coordenadas. La mayor parte de su vida transcurrió en la periferia urbana, recuerda vagamente el monte, jamás cazó animales salvajes y, los únicos conocimientos que tiene de los mitos y el ritual, fueron aprendidos fragmentariamente escuchando los relatos de su padre (Spadafora y Morano, 2008). Sus modos de narrar la mitología y los rituales indígenas eran “pobres”, según juzgaba su padre, y además no manejaba los cantos que dichas narraciones conllevaban y que iban de la mano de los relatos.

Durante los cuatro meses que trabajamos juntos, la ambigüedad de su identidad y condición frente a la de su antecesor –quien se presentaba a sí mismo como un prototipo de “la cultura ishir”- afloraba permanentemente. Tensionado entre los mandatos del supuesto modo en que habrían sido y deberían ser los ishir y su propia experiencia –alimentada por la vinculación marginal al mundo mestizo de la periferia urbana-, encontrar un discurso y un sentido a su condición, se volvieron algo tan necesario como los acrílicos y telas que utilizaba para pintar los cuadros.



En Buenos Aires Basëbüke se enfrentó, por primera vez, a la necesidad de construir un nuevo discurso que le permitiera sintetizar esa infancia e historia por las que había atravesado, con las exigencias de su padre y los requisitos, estereotipos y constricciones impuestos por las instituciones

culturales y la sociedad porteña. Ese desafío, por lo tanto, fue también una crisis de identidad. Y en esa crisis de identidad, el diálogo conmigo, fue generando giros significativos. Esos cambios estuvieron atravesados paulatinamente con su familiarización con la sociedad porteña y, especialmente, con las salidas culturales y las “conversaciones ocasionales e informales” que mantuvimos a lo largo de su estancia en la casa donde se alojaba. Este espacio -que tomó el color de un verdadero contexto doméstico, de un *lugar* antropológico en el sentido más contundente del término- promovió el diálogo diario con él y con sus anfitriones, mi directora de tesis y su esposo. Allí, nuestras conversaciones sobre qué significa ser indígena, cuáles son las formas posibles de ser ishir, cómo pintar sobre estos temas y cómo pensar su pintura, se fusionaban con almuerzos, tardes aletargadas en el jardín y largas sobremesas de las cenas. También allí tenía montado “su *atelier*”, donde realizaba las pinturas que serían finalmente exhibidas como corolario de su estancia. Cada obra que comenzaba a producir contaba con los comentarios de las personas que transitábamos por su lugar de trabajo, aportando opiniones -casi siempre divergentes- que influyeron en las decisiones que iba tomando a medida que avanzaba en su reflexión y producción. Paralelamente, cada semana ambos asistíamos al museo para trabajar en conjunto con los diseñadores de gráfica, los encargados del montaje y los curadores, intercambiando en esas visitas puntos de vista respecto de cómo poner en escena sus pinturas en la muestra individual que realizaría.

El viaje y, especialmente, la travesía interna que implicó su estancia en Buenos Aires y los diálogos que compartimos a lo largo de ésta, promovieron innovaciones estéticas en sus cuadros que ya no eran, ni pretendían ser, similares a los de su padre. Pasó de realizar dibujos con crayones, lapiceras y lápices de color a pintar cuadros con acrílicos y óleos. Cambió el soporte de papeles y cartones por bastidores de tela profesionales. Abandonó la escena autónoma de un cuadro y comenzó a diseñar series pictóricas. También fue cambiando su modo de firmar los cuadros, de construirlos estéticamente y de pensar las temáticas que, en su perspectiva, sintetizaban mejor su experiencia de vida que la mitología y el ritual.

Estos cambios, desarrollados en los capítulos subsiguientes, concluyeron con una obra que sintetiza el modo en que la cultura y la identidad se entraman con la producción estética del pintor. Dicho entramado, sin embargo, no es independiente de las constricciones impuestas por la sociedad y, particularmente, por las instituciones culturales. Un hecho que queda constatado en el modo en que el museo, la prensa y la sociedad porteña receptionaron su muestra. Sus obras fueron catalogadas bajo el mote de "arte étnico", una denominación cargada de sentidos que, si bien reconoce las producciones pictóricas de Basëbũke como "arte" las adjetiva marcando una especificidad. Diferencia que enfatiza la condición étnica del productor, antes que las características de su obra o su condición de artista.

En ese campo social, identificarse como "artista indígena" implicaba, para Basëbũke, como para cualquier otro pintor en las mismas condiciones, comprender y manipular ciertos cánones de autenticidad preestablecidos. Cánones que delimitan las fronteras entre lo "auténticamente indígena" y aquello que, debido a no cumplir con los estereotipos estipulados, es considerado espurio (Jackson, 1995; Conklin y Graham, 1995; Briones 1998) cuando no una ejemplificación acabada de lo que algunos denominaría en el medio local como "indio trucho". Vestido con jeans y zapatillas, neófito en los saberes chamánicos, con un magro recuerdo de la vida del monte y usuario del teléfono celular, generaba cierta perplejidad en una audiencia blanca atrapada en el desfase entre el indio hiperreal⁶ que esperaban y la persona que estaban viendo.

Estas imágenes prototípicas de lo indígena a las que Basëbukë se confrontó en el medio cultural y social porteños, van de la mano de la idea de que la cultura no es más que un paquete de rasgos o diacríticos que se mantienen fijos a través del tiempo y las generaciones (Barth, 1976). Sobre estos presupuestos se erigen idearios folklorizados sobre lo que los indígenas y

⁶ El indio hiperreal es un producto de la imaginación occidental. Alcida Ramos (1994) propone esta noción para analizar críticamente las prácticas y discursos de las ONG's indigenistas en Brasil. El indio hiperreal deviene el estereotipo de todo lo deseable a ojos occidentales, se convierte en el "holograma ético" de estas instituciones, son un tipo ideal que no admite contradicciones. En contraste con este prototipo, los indios reales que negocian, hacen política, tiene intereses contradictorios y ambigüedades, aparecen como una versión desviada, decadente o falsa de la verdadera indianidad.

sus producciones “deben o deberían ser”, formatos predeterminados que coartan la posibilidad de innovación y cambio a sus productores. Acorde a estas premisas, en el próximo ítem analizo una serie de cuestiones claves que permiten discutir los prejuicios en torno a la producción estética indígena contextualizando mi propia perspectiva sobre el trabajo de campo y sus implicancias en la relación entre etnógrafa y nativo.

1.2 DEMANDA, ESPACIALIZACIÓN, AGENCIA Y CULTURA.

A través de la descripción de la forma en que se fue gestando mi trabajo de campo junto a Basëbuke en Buenos Aires, se pueden entrever algunas particularidades teórico-metodológicas que permiten repensar y cuestionar algunos presupuestos clásicos de nuestra disciplina, presupuestos que están ligados a los cuatro conceptos claves que rigen este ítem: demanda, espacialización, agencia y cultura.

En primer lugar, el problema de la demanda nos remite a repensar la forma en que se construyen y conciben las relaciones entre antropólogos y nativos. Retomo este tópico como un aspecto significativo, porque asumo la labor etnográfica como un espacio de negociación bilateral de intereses que no necesariamente están impuestos unidireccionalmente por el investigador. De hecho, al momento de iniciar mi experiencia de trabajo con Basëbukë mis objetivos de investigación no estaban preestablecidos. Más bien, me encontraba en un proceso de búsqueda de preguntas que fui clarificando a lo largo de la experiencia. Para ello al principio, dejé fluir las conversaciones sin rumbo certero y, a medida que la relación se fue afianzando, pude abrir nuevas preguntas que iban más allá de los objetivos de la beca de mi interlocutor. Desde ese lugar, pude profundizar en los intereses de Basëbuke y las problemáticas que, al margen de la gestión y venta de sus cuadros, le interesaban discutir y reflexionar conmigo.

Esta elección metodológica, presupone considerar la negociación de intereses entre antropólogo y nativo en los términos de lo que Joanne Rappaport (2007) denomina “antropología en colaboración”. Circunspección

que apunta a concebir la investigación como un proceso de construcción de conocimiento.

Esta noción es radicalmente diferente a la idea de que la labor etnográfica consiste en una recolección neutral de información por parte de un investigador aséptico. La propuesta de la antropología en colaboración, resulta fértil al pensar los rumbos de la labor etnográfica actual con pueblos indígenas que exige nuevas dinámicas de relación. Al respecto, por ejemplo, Rita Segato (2003) sostiene que el modelo clásico de vinculación entre etnógrafo y nativo ya no es posible de sostener. Si bien tradicionalmente era el antropólogo quien salía en busca del nativo, hoy son los nativos quienes, comprometidos en un proceso de politización creciente, demandan la "escucha etnográfica". Retomando su experiencia en la Fundación Nacional del Indio (FUNAI) de Brasil, señala que fueron las mujeres indígenas quienes comenzaron a exigirle la articulación de su trabajo en una política pública destinada a ellas. Esta demanda demuestra, según la autora, hasta qué punto han cambiado, se han invertido y redimensionado las clásicas relaciones entre antropólogos y nativos (Segato, 2003).

En este escenario, la demanda e intereses de mi propio trabajo de campo y la iniciativa que dio cauce al mismo, se fueron construyendo de manera conjunta y acorde a los principios u objetivos que enmarcaban la estancia de mi interlocutor en Buenos Aires. Por mi parte, me interesaba realizar una primera experiencia de trabajo de campo ligada a las problemáticas de los pueblos indígenas actuales y sobre todo analizar esa situación desde la intersección entre arte y antropología.

Unida a esta consideración, una segunda cuestión a abordar es el problema de la espacialización del trabajo de campo. Entiendo que el viaje de Basëbūke a Buenos Aires y mi labor sobre esa experiencia, pone en tela de juicio la noción clásica del trabajo de campo entendido como un espacio físico distante y temporalmente lejano de la sociedad en la que vive el antropólogo. Tal como señala Johannes Fabian (1983), tradicionalmente el trabajo de campo suponía un desplazamiento geográfico en que el antropólogo se movilizaba hacia tierras nativas. La expresión "trabajo sobre el terreno" que se ha mantenido en el léxico secular como sinónimo de trabajo de campo, resume el

presupuesto territorializado sobre el que se ha construido nuestra disciplina y el impacto que ello supone en la producción etnográfica.

La artificiosa circunscripción del campo a un terreno exótico y temporalmente distante, reifica a las sociedades indígenas, relegándolas a lo que se denomina "presente etnográfico". Dicha noción pone de relieve que, la espacialización exótica y la negación de la contemporaneidad, no hacen más que fijar la existencia de los pueblos originarios en un pasado prístino. Esta construcción ideológica trae aparejada, como consecuencia, la negación de la conflictiva relación entre los indígenas y la sociedad envolvente.

En contrapunto, mi eje directriz puso en juego como premisa la situación de interculturalidad, la inversión del espacio de trabajo y la articulación entre la producción indígena y la sociedad occidental. En este sentido, entiendo que el trabajo de campo en Buenos Aires y el desplazamiento de Basëbukë, constituyen un "lugar antropológico" en sentido lato. Dado que ésta noción pondera las prácticas realizadas, por sobre la espacialización física o el desplazamiento geográfico. Sin duda, el "desplazamiento" sigue siendo una práctica etnográfica central, pero no refiere a un movimiento físico del investigador hacia tierras lejanas, sino a un ejercicio reflexivo de desnaturalización de las propias rutinas de audición y observación (García, 2007). Es a través de ésta práctica y de los procesos de acercamiento y distanciamiento que forman parte del ejercicio reflexivo del investigador que los "espacios" se transforman en "lugares" y "diferentes tipos de prácticas generan clases diferenciales de lugares" (Wright, 2008: 47-48).

Esos múltiples escenarios que transitamos durante los cuatro meses que Basëbuke permaneció en Buenos Aires se convirtieron, por lo tanto, en lugares antropológicos. Los sitios destinados a la promoción y exhibición de obras artísticas de diversas orientaciones estéticas e ideológicas, las conversaciones "casuales" mantenidas en sobremesas o en largos viajes de colectivo, las visitas a lugares turísticos, al Jardín Zoológico, a los estadios de fútbol de los clubes Boca Juniors y River Plate, los estudios televisivos en los que se graban con audiencia en vivo programas de cumbia, constituían espacios de negociación e intercambio que generaron y contribuyeron a mi auto-reflexión

como etnógrafa y a la auto-reflexión de mi interlocutor sobre su condición indígena y artística⁷.

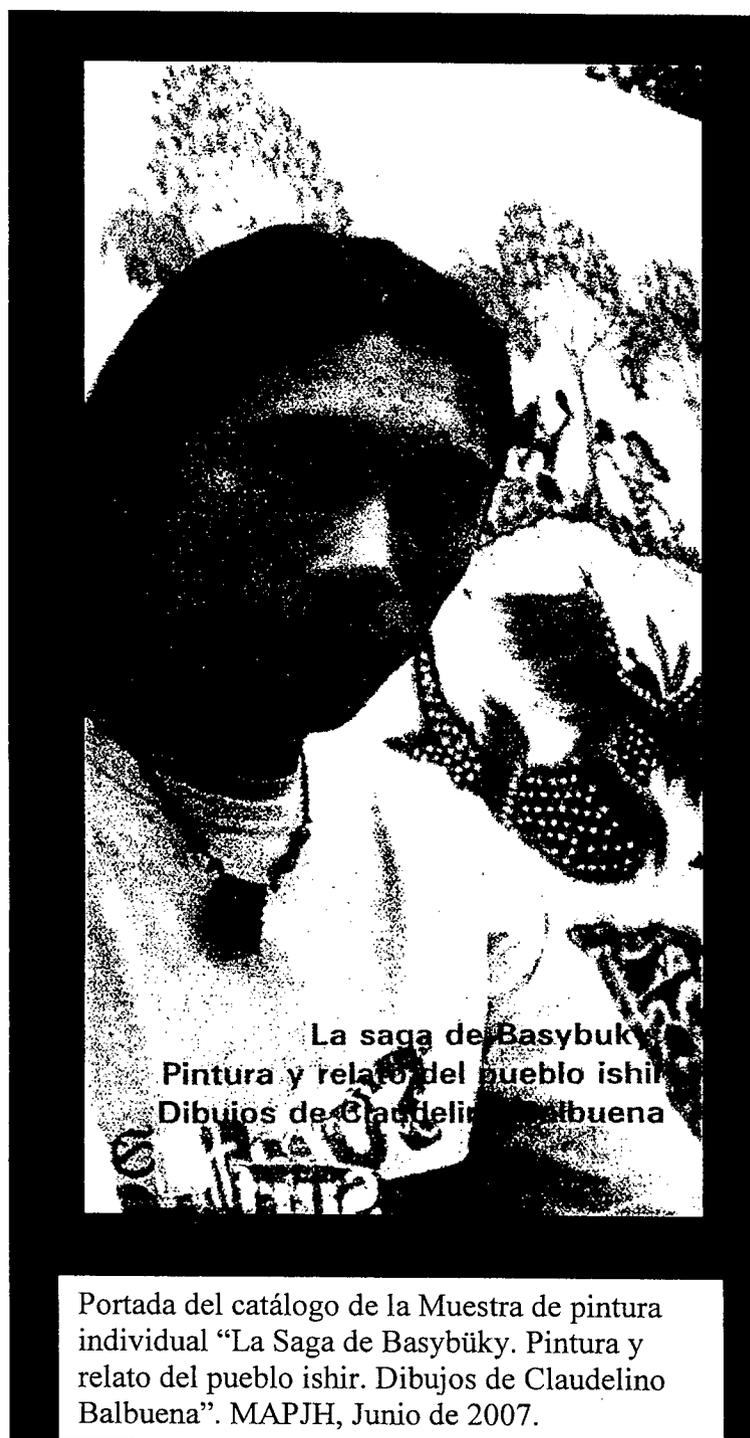
A medida que se sentía más cómodo en Buenos Aires y se afianzaba nuestra relación, Basëbukë comenzó a poner en juego sus preferencias. Empezó a ponderar las visitas a espacios ligados con la fotografía o museos en donde pudiera ver pinturas “parecidas a la realidad”. Este interés (que nunca excluyó su pasión por el fútbol y la cumbia), comenzó a desarrollarse cada vez más y a mostrar sus efectos en sus “pinturas” –como suele llamarlas- y en la forma de pensar-se a sí mismo en tanto joven, indígena y pintor.

Los espacios que transitamos juntos, dan cuenta de la diversidad de contextos que franqueamos y de la variedad de modos de comunicarnos que tales contextos generaron, maneras de interacción que profundizaron su mirada sobre “el arte de los otros” y su propia producción. Dos cuestiones que sintetizan este proceso fueron las visitas al Museo de Arte Popular José Hernández para preparar su muestra individual y la concurrencia a una conferencia dictada por el líder indígena mapuche, Mauro Millán, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

En el museo, intercambiamos puntos de vista respecto de diferentes temas que manifestaban las divergencias culturales entre los distintos interlocutores. En estos intercambios participábamos Basëbukë y yo, pero también los encargados de realizar el montaje, la diseñadora gráfica del museo, la antropóloga encargada del área de investigación, la directora de la institución y las personas dedicadas a la realización de visitas guiadas. Estos diálogos eran verdaderas negociaciones en torno a problemas puntuales. Por ejemplo, qué decir en un texto de sala, cómo diseñar espacialmente la distribución de los cuadros, qué fotografías seleccionar para las invitaciones y folletos. Las tensiones, divergencias y concordancias de miradas entre diversos

⁷ Entre los sitios destacados se encuentran el Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural Recoleta, la apertura de la muestra colectiva: “Pampa ciudad y Suburbio” en el espacio cultural Imago de la Fundación OSDE, la apertura de la muestra individual de fotografía: “Visibles Invisibles” de Lena Szankay en el Centro Cultural de la Cooperación, el Cementerio de la Recoleta, el Shopping Buenos Aires Design, ferias en diferentes espacios (Plaza Francia, Plaza Belgrano, el Tigre), y espacios de recreación como el Jardín Zoológico de Buenos Aires, el Jardín Botánico, el Shopping Abasto, Shopping Alto Palermo, diversos cines, etc.

actores (representantes de instituciones culturales, artistas y antropólogos) fueron el eje de nuestra labor. Las discrepancias entre diferentes miradas surgían al tratar de construir discursos que dieran cuenta de la identidad de Basëbukë, del sentido y características de su obra y de cómo incluirlo dentro de la categoría “artista indígena”. Estas discordancias, llaman a reflexionar sobre los presupuestos subyacentes que se encuentran en tensión en la negociación intercultural. Relación que pone en juego formas culturalmente moldeadas y diferentes de “ver” las pinturas e interpretar qué es el arte (Berger, 2000), problemática que retomo más adelante.



La saga de Basybüky
Pintura y relato del pueblo ishir.
Dibujos de Claudelino Balbuena

Portada del catálogo de la Muestra de pintura individual “La Saga de Basybüky. Pintura y relato del pueblo ishir. Dibujos de Claudelino Balbuena”. MAPJH, Junio de 2007.

En la conferencia a la que asistimos, esas confrontaciones interculturales se desplazaron hacia un imaginario colectivo de confraternidad indígena con otras personas que, en su perspectiva, compartían los mismos problemas. Sacudido por la discursiva étnico política del líder mapuche, encontró puentes significativos entre su condición de joven indígena y del líder en cuestión. La identificación étnica –que intentó luego asociar con un parentesco lingüístico entre el mapuche y el ishir-, le permitió reconocerse en una condición genérica de indianidad y en problemáticas específicas de los “pueblos y naciones aborígenes” en el contexto de la ciudadanía estatal nacional. Ambas instancias, por lo tanto, fueron ejemplos significativos del inter-juego reflexivo que desarrolló entre su condición étnica y sus pinturas. En definitiva, de la relación entre la producción pictórica y la condición cultural. Reflexividad que fue de la mano de mi propia perspectiva sobre el rol del antropólogo y la labor etnográfica.

Siguiendo esa perspectiva, una tercera cuestión significativa remite a la focalización de esta tesis en la trayectoria de vida de una persona. Esta forma de abordar el trabajo etnográfico trae a discusión ciertos cánones disciplinares persistentes vinculados al recorte de la unidad analítica. Me refiero a la perseverante intención de la antropología de dar cuenta de una “totalidad cultural” utilizando, para ello, apelativos genéricos como “los ishir”. En otras palabras, me interesa cuestionar el salto inductivo⁸ que tiende a invisibilizarse en los escritos etnográficos. Debido a que, frecuentemente, los etnógrafos interactuamos con unas pocas personas pertenecientes a una etnia y luego, por una especie de pasaje mágico, tendemos a extender esas ideas y perspectivas como si fueran representativas de toda una sociedad, sin matices ni distinciones de género, de edad o de trayectoria histórica. Además de que esta forma de producir conocimiento suprime la heterogeneidad de género, generacional y social de cada cultura, no considera que la historia reciente de los pueblos indígenas, ha removido la certeza acerca de qué significa pertenecer a un pueblo o nación indígena (Cornell, 1988). Si hoy día “ser ishir”

⁸ El método de la inducción supone la formulación de leyes generales a partir de una regularidad en las observaciones de casos particulares. Según Karl Popper (1977) el salto inductivo que pretende generalizar a partir de lo particular, no tiene fundamento lógico debido a que “la ley de la uniformidad de la naturaleza” que justifica la inducción, se encuentra por fuera del campo de verificación.

es una condición en disputa vinculada a esa condición de interculturalidad, concentrar la investigación etnográfica en uno o varios "informantes calificados" presuponiendo que estos condensan los principios vertebrales de una cultura, sería, por lo menos, inocente.

Concomitantemente, este presupuesto parte de una noción equívoca de sujeto que considera a las personas como meros títeres de una cultura, limitados a reproducir y condensar los principios de una sociedad. En contraste, retomo aquellas concepciones de sujeto que ponen en relieve que son las personas quienes construyen, alimentan y modifican la cultura. O sea, quienes a través de su condición de agentes ponen en juego su propia intencionalidad. Como señala Alfred Gell (1998), en relación con la producción estética, las personas son agentes dado que no se limitan a reproducir las estructuras sociales. Subrayar la agencia de las personas supone que, a través de sus producciones estéticas o de cualquier tipo, los sujetos ponen en juego sus deseos y su propia perspectiva sobre la vida "haciendo que las cosas sucedan" (Gell, 1998: 18). Esos deseos e intenciones se exteriorizan en sus actos, en sus discursos y también en sus producciones estéticas.

Asumir las ideas de sujeto y agencia elaboradas por Alfred Gell⁹ (ibíd.), no significa negar el peso de las estructuras sociales. Tal como he venido señalando, en el caso que aquí analizo, esas limitaciones se vinculan a las constricciones impuestas por el campo artístico, íntimamente ligado a su vez, con el mercado (Bourdieu, 1995). También son condicionantes los estereotipos socialmente impuestos acerca de lo que se espera de una obra de "arte indígena". En efecto, la audiencia que concurrió a la muestra de Basëbüke esperaba que sus discursos y sus obras plasmaran un ideario determinado de lo indígena. Lo esperable era un indio que representara "la cultura nativa" asumida como un repertorio de rasgos vinculados al modo de vestir y a cierto modo de pensar –signado por una cosmovisión diferenciada y basada en el pensamiento mítico y ritual-. La expectativa estaba cifrada en un ideal de

⁹ Retomo deliberadamente las acepciones que Alfred Gell (1998) otorga al concepto de agencia, debido a la proximidad entre sus incumbencias (este autor dedicó la mayor parte de su obra a construir una mirada antropológica sobre el arte) y mi propio campo de interés desarrollado en esta tesis.

indígena que evocara un paraíso utópico, radicalmente opuesto (o exento) de la vorágine capitalista y del “desencantamiento del mundo occidental”.

Este estereotipo tenía y tiene consecuencias críticas sobre Basëbükë y su pintura dado que sus obras, en varias oportunidades, fueron apenas catalogadas por la audiencia como “lindos dibujitos del indiecito” a quien debía ayudarse “comprándole” porque sus pinturas eran “puras como las de los chicos”. Estos estereotipos, resistentes a la experiencia, impedían ver sus obras como verdaderas producciones interculturales. O sea, como “artefactos étnicos” (Fabian, 2004), vehículos de significados directamente ligados al modo en que, a través de esas producciones, se plasman ideas sobre su condición identitaria. Dicha condición se dirime en un contexto social y escenario de interacción que no condice con la supuesta condición prístina, idílica y desgajada de la historia de interlocución con el mundo blanco. De ahí que la consideración de la dimensión estética como un espacio escindido de la construcción de identidad étnica, sea más que artificiosa y, de ahí, que ambas nociones –sujeto y agencia- evoquen nuestra idea sobre qué es la cultura. Éste concepto vertebral de la antropología presupone el dinamismo, la capacidad de reinención, negociación y cambio social. Por ende, lejos de aquel ideario cosificado con que se la pretende asociar, se despliega como un espacio fluido, atravesado por relaciones asimétricas y conflictivas y por la negociación de sentidos con diversos actores.

La incompreensión de Basëbukë respecto a desde dónde y cómo asir “la cultura ishir” de forma tal de sentirse representado y, al mismo tiempo, no “traicionar” el ideario de las generaciones antecesoras, se precipitó cuando se vio confrontado al imaginario social porteño. Este imaginario, ambiguo y contradictorio, oscilaba entre el estereotipo del buen salvaje y el prototipo de inmigrante paraguayo, asociado presuntamente a la delincuencia y a la mano de obra barata en el rubro de la construcción.

Por eso, más allá de las retóricas benévolas sobre el indiecito y sus dibujos, tanto él como yo nos topamos con la cara más desoladora e impotente de la condición indígena. Esto es, la negativa a aceptarlo como un ciudadano en paridad de derechos y la predisposición a asociarlo con un presunto criminal por parte de los guardias de seguridad y la policía de museos y

espacios públicos. Situación a la que mi interlocutor estaba mucho más penosamente acostumbrado que yo. Por ejemplo, cada vez que ingresábamos a un museo o una galería de arte, los guardias de seguridad se dirigían a mí para preguntarme si Basëbüke “me estaba molestando”. Probablemente, si hubiera intentado ingresar sólo a esos mismos lugares, el acceso le habría sido denegado debido a su apariencia.

Estas situaciones injustas y complejas hicieron más difícil la puesta en práctica de una metodología de trabajo de campo no asistencialista. No obstante, en los márgenes de lo posible, intenté no solucionar todos los problemas emergentes y dejar espacio a que él comenzará a construir sus propias herramientas para relacionarse y sortear por sí mismo las situaciones que se le presentaban.

Frecuentemente discutíamos sobre cuestiones supuestamente triviales. Yo quería que Basëbüke aprendiera a manejar el dinero y a solicitar información a los diferentes interlocutores. Más de una vez nos quedamos en un café o en una estación de subterráneo varados y discutiendo arduamente porque yo me negaba a accionar por él y él –en parte por su conciencia sobre los prejuicios y la discriminación– esperaba mi asistencia.

Desde esas circunstancias, aceptarse como indígena constituía un desafío interno necesario para, como el Ave Fénix, renacer de las cenizas. O sea, encontrar el modo de conciliar su condición indígena con su estigma internalizado de ser apenas un joven que –como él mismo decía– “si no hubiera venido a Buenos Aires, ahora sería ayudante en un supermercado o un borracho”.

En este sentido, Basëbukë tuvo –como señala Dominique Gallois (2001) respecto de los jóvenes waiapí– que “aprender a ser indio”. Dado que los jóvenes indígenas que atravesaron experiencias diferentes a las de sus padres, “quieren las cosas que aprendieron a conocer en las ciudades, y quieren lo mismo que los demás. (Porque) ellos se piensan como humanos y no como indios. Aprender a ser indio es realmente un contrasentido lógico, además de muy poco atrayente, porque se ven privados de una serie de cosas” (Gallois, 2001:106).

Finalmente, el punto de convergencia entre las ideas y conceptos aquí vertidos –demanda, espacialización, sujeto, agencia y cultura– pone en relieve que la producción estética de Basëbukë constituye un espacio de reflexión y de redefinición de su historia y su identidad indígena y que la metodología de trabajo etnográfica es, ante todo, una labor con uno mismo: (Guber, 1991). Dos caras de una misma moneda que, deliberadamente, defiende como principio articulador de este escrito.

CAPITULO II

2.1. PRODUCCIONES ESTÉTICAS Y CAMBIO SOCIAL ENTRE LOS ISHIR

Para comprender las transformaciones que se dieron en el posicionamiento identitario de Basëbüke y su producción estética, es necesario contextualizar los procesos de cambio que han surgido en las últimas seis décadas en el plano de la producción estética ishir. En estas mutaciones han tenido un papel fundamental las relaciones interculturales, sobre todo aquellas entabladas entre etnógrafos y nativos. Teniendo en cuenta estas premisas, retomo una serie de trabajos sobre la etnia realizados por antropólogos que estuvieron directamente ligados a las transformaciones en la pintura ishir de las cuales, Basëbüke es heredero.

En particular, me refiero a la trayectoria emblemática de su padre –Ogwa Flores Balbuena- quien trabajara inicialmente junto a la antropóloga eslovena Branislava Susnik, posteriormente con los antropólogos Edgardo Cordeu y Ticio Escobar y, finalmente con Ana María Spadafora y Rubens Bayardo. Con excepción de estos últimos antropólogos cuya labor, como señalé, se concentró en la gestión de la obra de padre e hijo en el ámbito porteño, los otros etnógrafos mencionados realizaron trabajo sobre el terreno en las comunidades ishir de Puerto Diana y Fuerte Olimpo entre la década de 1950 y 1980.

La producción más relevante en torno a los ishir corresponde a los escritos de Edgardo Cordeu, quien dedicara más de 30 años al trabajo sobre esta etnia, publicando una variedad significativa de textos y libros vinculados a la mitología, los rituales y la historia de este pueblo (Cordeu, 1989, 2003 y 2007). En segundo lugar, cabe mencionar la labor de Ticio Escobar quien ha publicado una serie de escritos vinculados a las artes populares y la producción estética indígena en el Paraguay (1993, página web del Museo del Barro). Finalmente, Ana María Spadafora y Rubens Bayardo, han elaborado trabajos vinculados al surgimiento de la pintura figurativa y la relación de ésta con los cambios recientes en la historia étnica (Bayardo y Spadafora 2003; Bayardo

2007; Spadafora, 2005, 2006). La cuestión de la emergencia de la pintura figurativa y la relación de Ogwa con ello, también ha sido abordada por Edgardo Cordeu en un reciente libro titulado: "El Origen de la Pintura: Mitología, Memoria Étnica y Autobiografía de Ogwa, un Pintor Ebidóso" (Cordeu, 2007), donde explora algunas cuestiones acerca de la historia de vida del pintor pero se explaya, principalmente, sobre la mitología étnica.

Delinear esta trayectoria etnográfica vinculada al padre de mi interlocutor resulta vital debido a que, como ya señalé, la producción estética de Basëbüke y los cambios que se fueron produciendo en su obra y su reflexión sobre la identidad indígena, están profundamente ligados a la relación de su padre con los antropólogos mencionados. En efecto, el surgimiento del arte figurativo entre los ishir (Bayardo y Spadafora, 2003; Spadafora, 2005 y 2006; Cordeu, 2007), es producto de la relación que Ogwa estableció con la antropóloga Branislava Susnik, la antropóloga eslovena que mencioné anteriormente y que lo impulsó a pintar cuando era todavía un niño.

En esta línea de interés y, acorde a mis objetivos iniciales, me concentro en analizar los efectos que la práctica etnográfica de los profesionales mencionados, incluida mi propia labor, produjeron en Ogwa y su hijo, concibiendo a antropólogos y nativos como sujetos activos de la investigación. A fin de facilitar la exposición de mis argumentos sobre esa trayectoria, me detengo en tres ejes analíticos: a) Las opciones teóricas que la disciplina ha ido desarrollando para comprender o interpretar las producciones "artísticas" o "estéticas" indígenas; denominación que fluctúa según los intereses intelectuales de diferentes épocas e investigadores; b) Los modos de entablar e interpretar las relaciones entre antropólogos e indígenas (signados por los paradigmas científicos en boga en cada momento histórico) y; c) Las transformaciones acaecidas en la producción estética ishir desde el punto de vista técnico y desde el punto de vista conceptual, retomando para ello las reflexiones e interacciones surgidas de nuestro trabajo.

2.2. LA PRÁCTICA ETNOGRÁFICA COMO RESCATE DE LA TRADICIÓN.

La preocupación en torno al arte de las sociedades indígenas tiene una larga genealogía y constituye, de hecho, uno de los campos de reflexión ineludibles en las obras de los "padres míticos" de la antropología. Tanto Franz Boas (1927) como Cláude Lévi Strauss (1958, 1968), se abocaron al examen de este tópico, legitimándolo como un espacio de discusión pertinente dentro de esta disciplina. Me interesa señalar brevemente las propuestas metodológicas de Lévi Strauss para abordar el campo del arte en las "sociedades primitivas". Esta reseña es significativa porque su mirada ha influenciado la perspectiva de los investigadores abocados a trabajar en relación a la etnia ishir, sobre todo durante las décadas de 1970 y 1980. Estos etnógrafos y sus trabajos, a su vez, formaron parte integral de los procesos de cambio en la forma de producción estética de los pintores mencionados.

El antropólogo francés, afirma que el arte constituye, en el grado más alto, la toma de posesión de la naturaleza por la cultura constituyendo, por ende, parte de los intereses de la etnología (Lévi Strauss, 1968). En efecto, afirma Cláude Lévi Strauss que el arte ha sido considerado como parte de los componentes de la cultura desde la célebre obra de Edward. B. Tylor (1871). Remarcando su carácter fuertemente cultural, el autor sostiene que el "arte primitivo" constituye un "sistema de signos, o un conjunto de sistemas significativos" que no puede -ni debe- ser analizado al margen de la estructura social en la que se desarrolla (Lévi Strauss, 1968: 221). Siguiendo estos ejes, por ejemplo, compara el desdoblamiento de la representación en el arte monumental de los postes totémicos kwakiuti de la Costa Noroccidental de Norteamérica y las pinturas faciales caduveo de la Amazonia Brasileña, sugiriendo que, en ambos casos, la producción artística se encuentra íntimamente ligada a la organización social.

En este caso, motivos y temas, aunque diferenciados, sirven para expresar las distancias de rangos y las diferencias de prestigio, características estructuralmente compatibles a toda sociedad jerarquizada. Este ejemplo, permite comprender que, para el antropólogo francés, el arte constituye una

forma de traducción del sistema estructural, que en este caso era jerárquico. En sus palabras, "ambas sociedades estaban igualmente jerarquizadas y su arte decorativo servía para traducir y afirmar los grados de jerarquía" (Lévi Strauss, 1968: 232).

En la misma sintonía analítica –que subraya el potencial limitante de las estructuras sociales por sobre los acontecimientos o diacronía- en "La vía de las Mascaras" (Lévi Strauss, 1981), sostiene que el arte primitivo constituye un ejemplo acabado del modo en que se plasma el paso de la naturaleza a la cultura. En otras palabras, su énfasis recae en analizar la manera en que, a través de las distintas producciones sociales (entre las cuales se incluye el arte), se expresan la independencia y ruptura del dominio cultural sobre el dominio natural. Indagando sobre las máscaras salish de los nativos de la Costa Noroccidental de Norte América, sostiene que éstas están digitadas por la estructura mítica, por eso cuando ésta última se modifica y las producciones estéticas no reflejan esos cambios, el autor interpreta que ha ocurrido un "desfasaje" entre estructura y cambio social, entre sincronía y diacronía.

Siguiendo el influyente aporte del estructuralismo de Claude Lévi Strauss en la antropología de las tierras bajas americanas durante la década de 1970 (Viveiros de Castro, 1996), buena parte de la producción etnológica de Edgardo Cordeu, se centra en reconstruir secuencias míticas y rituales de la cosmología ishir. Su interés fundamental consiste en analizar la ligazón entre dichas secuencias y las estructuras sociales subyacentes. En sus trabajos, el abordaje de la producción ornamental, dentro de la cual sobresalía el arte plumario y la pintura corporal, son vinculados al carácter dual de la organización social y a la relación de esa organización dual con los esquemas míticos y simbólicos de la sociedad. En forma paralela al análisis levistrossiano, el autor enfatiza que los ishir poseían una organización social basada en dos mitades exógamas -los ebytoso y tomaraxo- subdivididas en clanes segmentados entre los que se intercambiaban bienes y mujeres. Sostiene, finalmente, que esas dicotomías complementarias se expresaban cromáticamente en dos principios articuladores de la sociedad ishir, la oposición entre la vida y la muerte, asociada la primera al color rojo y la segunda al color negro (Cordeu, 1989: 565).

En sintonía con el análisis realizado por Edgardo Cordeu, la labor de Ticio Escobar, profundizó aún más en la producción estética de la etnia ishir siguiendo el mismo eje interpretativo. Sus trabajos, por ejemplo, apuntan a destacar que los motivos y las representaciones de la pintura corporal, fueron principalmente de carácter no figurativo. Entiende a los diseños como metáforas que refieren a "abstractos esquemas tribales ligados a la concepción del poder y del espacio, del tiempo y el mito" (Escobar, 1993: 66).

Desde esta óptica analítica, que focaliza en analizar las producciones estéticas de las sociedades indígenas en relación con la estructura mítica subyacente, se ha sugerido que la sociedad ishir se hallaba estructurada sobre dualidades entre la muerte y la vida, asociadas respectivamente a lo fuerte y lo débil, entendidas como fases complementarias de un mismo ciclo. Ambos polos, respondiendo a las antiguas confrontaciones rituales entre mitades, clanes o bandas, eran expresados en todos los terrenos de la vida social: desde la espacialización de la aldea circular hasta la segmentación del cuerpo humano pasando por los deportes etnográficos que oponían a uno y otro clan. Guardaban, a su vez, correspondencia con la serie izquierda asociada a la sequía, la esterilidad, la impureza y la muerte, y la derecha, asociada a la humedad, la renovación, la pureza y la vida (Cordeu: 1989).

Ticio Escobar (1993: 122), siguiendo a Edgardo Cordeu (1989: 35), señala que 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 constituían los vehículos privilegiados del acontecer de la vida nativa, metáfora de una sociedad levantada sobre un sistema de oposiciones entre segmentos diferentes que se manifestaba en todos los planos de la vida social y que, en el plano estético, se expresaba en la pintura corporal, las imágenes de dualismos y las asimetrías contrapesadas (Cordeu, 1989: 35; Escobar, 1993: 122). Ticio Escobar continúa su análisis afirmando que en un ritual denominado Debylyby - que involucra tanto la realización de ritos de iniciación de los hombres como los rituales de luto, juegos de inicio de la primavera y ceremonias shamánicas-, se escenifican los mitos de origen. Mitos que actualizan el retorno de los

Axnábsero, "terribles dioses de los cazadores, que terminan siendo cazados por estos" (Escobar, 1993: 11). En esas representaciones rituales, continúa el autor, los hombres que protagonizan a esos dioses, cubren sus caras con máscaras, se pintan el torso, los brazos y las piernas, se visten con trajes de fibra de caraguatá y se colocan bellos adornos plumarios con la intención de representar las características específicas de cada dios que, singularizado por motivos abstractos diferenciados, ocupan el centro de la ceremonia ritual.

En síntesis, ambos autores realizaron un análisis de la sociedad y la producción material ishir desde una óptica influenciada por el enfoque estructuralista. Por ende, y desde esa perspectiva destacaron la importancia de la mitología, la tradición chamánica y los rituales religiosos como expresiones centrales de la cosmología indígena y, de forma más general, como los aspectos más relevantes de la cultura ishir. Estos trabajos fueron producidos entre las décadas de 1960 y 1970 a la par de un intenso proceso de cambio social, contexto que motivó a estos etnógrafos a centrar sus esfuerzos en la recopilación exhaustiva de ese tipo de materiales, considerados como expresiones culturales que, poco a poco, merced al contacto sistemático con el hombre blanco, tendrían a desaparecer. Pero en ninguno de los dos casos, se preguntaron por los cambios que dichos mitos y rituales venían sufriendo merced a la propia dinámica histórica.

Si en las décadas de 1960 y 1970 era posible abordar la producción estética desde una perspectiva que enfatizaba las relaciones de las mismas con la vida ritual y chamánica -relegando a un plano secundario u omitiendo las transformaciones que dichas producciones sufrían a través del contacto intercultural-, en la actualidad este tipo de enfoque resultaría limitado, al menos para analizar mi caso. Este constreñimiento se agudiza especialmente si el interés etnográfico apunta a dar cuenta de la situación actual de las nuevas generaciones ishir, cuya experiencia de vida no puede ser pensada al margen de la relación intercultural. La historia de esta etnia y en particular de mi interlocutor, está signada por un quiebre entre el modo de vida nómada y el modo de vida sedentario y, fundamentalmente, por el trauma que significó la migración forzada desde el monte hacia la capital.

Estas fracturas promovieron un aguzado espíritu crítico y cierta melancolía en personas como Ogwa y los antropólogos con quienes trabajó que añoraban “aquel mundo que se iba, para no volver”. En Ogwa esa añoranza tomó la forma de una interesante creación pictórica, vinculada a la mitología y las costumbres de su pueblo. Fue desarrollando poco a poco una gran capacidad reflexiva sobre “su cultura” que estaba directamente vinculada al incentivo inicial que le diera Branislava Susnik y a su posterior trabajo con Edgardo Cordeu, Ticio Escobar y, desde la década de 1990, con Ana María Spadafora y Rubens Bayardo. Muchos de sus dibujos, por ejemplo, fueron utilizados como modos de ejemplificar los rituales en las publicaciones de Edgardo Cordeu y Ticio Escobar (Bayardo y Spadafora, 2003). Algunos de sus cuadros fueron analizados acorde a su experiencia de vida y a los efectos que la interacción con estos antropólogos tuvieron en sus ilustraciones pictóricas (Bayardo y Spadafora, 2003; Spadafora, 2005; 2006), temática que desarrollo a continuación.

2.3. OGWA, LA EMERGENCIA DE LA PINTURA FIGURATIVA Y LA RELACIÓN ENTRE NATIVOS Y ETNÓGRAFOS.

Uno de los momentos claves en la historia de las producciones estéticas ishír, está directamente ligado con el advenimiento de la pintura figurativa que surge a partir del incentivo que Ogwa, padre de Basëbüke, recibiera de Branislava Susnik.

En trabajos recientes Ana María Spadafora (2005; 2006) y Rubens Bayardo (Bayardo y Spadafora 2003, Bayardo, 2006), han analizado los orígenes de su innovación estética, poniendo el acento en la trayectoria del pintor y la red de relaciones que éste estableció a lo largo de su vida con Branislava Susnik, Edgardo Cordeu y Ticio Escobar. Estos trabajos desplazan el interés desde la dimensión mítico-ritual al análisis de la pintura de Ogwa y sus reflexiones en torno al sentido de su arte, su condición identitaria, el pasado y el presente cultural de su pueblo y su propia perspectiva sobre los antropólogos. Los intereses de estos autores están orientados hacia las formas en que el pintor redefine las narrativas míticas, así como al modo en que, a

través de sus pinturas apunta a revalorizar su ideario cultural. Reconstruyendo parte de su biografía, destacan que Ogwa nació aproximadamente en 1936-37, como resultado de un encuentro furtivo entre un soldado paraguayo -que luchaba en la guerra entre Paraguay y Bolivia- y una mujer ishir. La condición de mestizo le permitió adiestrarse como mediador con el mundo no – indígena. Fue pastor evangélico, líder comunitario e “informante calificado” para los etnógrafos que se adentraban en la región. Así, por ejemplo, trabajó entre 1959 y 1969 como traductor de la Biblia para la Misión Evangélica Nuevas Tribus adquiriendo de esta manera un manejo fluido del español (Bayardo y Spadafora, 2003; Bayardo, 2007).

La amplia experiencia intercultural que Ogwa fue adquiriendo, se desarrolló en un contexto en que las relaciones entre los ishir y la sociedad blanca eran cada vez más fluidas. Hasta principios del siglo XX los contactos entre los ishir y el hombre blanco se habían llevado a cabo en circunstancias puntuales. Los hitos más traumáticos del cambio de vida estuvieron relacionados con la irrupción de la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932-35) y la instalación, a partir de la década de 1950, de industrias tanínicas. Sin desarrollar los pormenores de esa historia, basta señalar que ambas situaciones tuvieron consecuencias contundentes para los ishir tales como el traslado a asentamientos permanentes (sedentarización), el aumento de la dependencia de la sociedad blanca y la migración forzada, como efecto de la privatización y constreñimiento territorial, hacia la capital. En ese contexto, por ejemplo, “no sólo comenzaron a declinar las especies disponibles para la cacería y la pesca sino que también se operó un rápido arrinconamiento territorial, anexándose casi la totalidad del territorio étnico al estado paraguayo” (Spadafora, 2006: 120).

Paralelamente a estos procesos de acelerado cambio social que los ishir atravesaban para la década de 1950, los antropólogos de ese período se propusieron la tarea de testimoniar y documentar la situación en la que se encontraban los pueblos de la región. Bajo la clave de una etnografía “del rescate”, los esfuerzos antropológicos se dedicaron a recompilar la mayor cantidad de información posible de estos pueblos indígenas para los cuales se

auguraba una rápida e inevitable “extinción”. En ese contexto se enmarcan las primeras relaciones entre los etnógrafos mencionados y Ogwa.

Su relación con Branislava Susnik, según el relevo de Ana María Spadafora sobre la historia de vida de Ogwa, consistió en trabajar junto a ella para “registrar la cultura”. Él decía que la etnógrafa eslovena lo seducía desde la ribera con caramelos y víveres para que se acercara sin miedo, algo que no era tan fácil con los adultos mayores escondidos en el monte. Esta etnógrafa fue quien le proporcionó por primera vez papel y lápiz –elementos desconocidos hasta ese momento por los ishir-, con la intención de que el niño graficara las escenas rituales que le iba relatando o ambos presenciaban (Spadafora, 2006: 122). La relación de Ogwa con Branislava Susnik promovió el interés de él en la pintura, habilidad que fue desarrollando a lo largo de su vida. Ya de viejo solía repetidamente mencionar que su vocación se debía al mérito y al espíritu visionario de “la doctora”¹⁰.

Por ejemplo, en un video filmado con apoyo de la Embajada Francesa de Paraguay, con quien Ogwa mantenía fluidas relaciones, sostuvo que Branislava Susnik le decía que la pintura le “iba a servir para el futuro, aún cuando en esos tiempos, él “no sabía lo que era el futuro”¹¹. De adulto –y luego de la experiencia inicial con Susnik-, Ogwa trabajó con Ticio Escobar y Edgardo Cordeu. Como señalé ambos recopilaron sus relatos sobre la mitología y editaron en sus respectivas publicaciones, sus dibujos y narrativas míticas alusivas. Estas imágenes, incluidas en las publicaciones etnográficas en carácter de testimonios o ilustraciones, fueron tomando fuerza en su obra y su persona, fueron modelando su propio discurso sobre “la cultura”.

La interpretación de las pinturas y dibujos de Ogwa como testimonios de una cultura en vías de extinción o de “des- estructuración étnica” (Cordeu, 1989) tiene sus limitaciones. Es, por ejemplo, subsidiaria de “un axioma epistemológico donde la mitología o las narrativas míticas pueden ser examinadas sin dar cuenta de las fuerzas históricas que han constituido la subjetividad de los informantes” (Gordillo, 2007: 250).

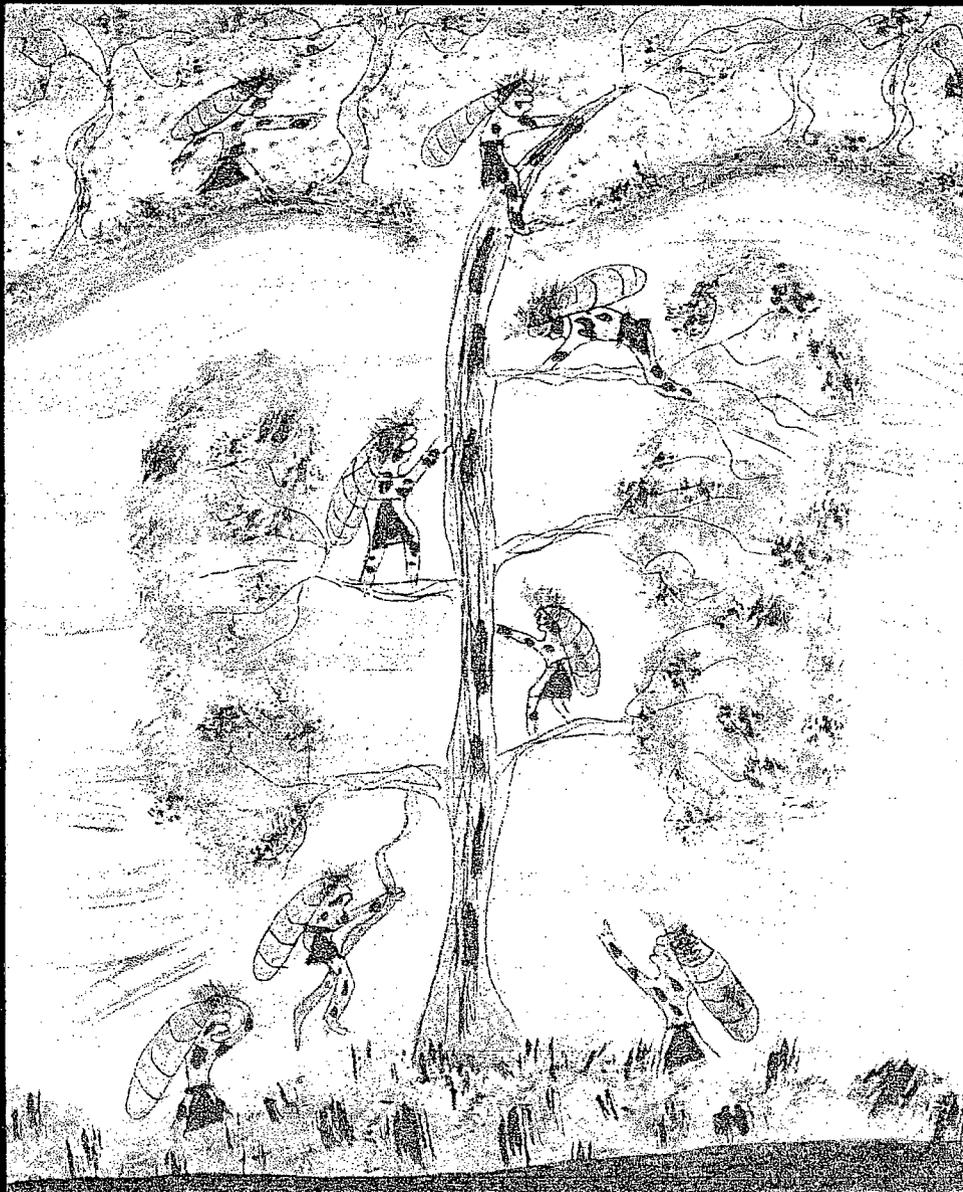
¹⁰ Comunicación personal con Ana María Spadafora.

¹¹ Ogwa: Memoria de un pueblo. Corto realizado por Ricardo Álvarez y Silvana Nuovo y filmado con apoyo de la Embajada de Francia en Paraguay y el FONDEC – Paraguay, 2003.

Coherente a esta idea de cultura –identificada con la mitología y, de modo más general, con las estructuras simbólicas- esta generación de etnógrafos fomentó el uso de la técnica de grafos concibiéndola como una herramienta de trabajo transparente y sin mayores consecuencias metodológicas en la relación entre etnógrafo y nativo. Su mayor potencial, a ojos de éstos etnógrafos, consistía en permitirles “reconstruir la secuencia ritual intentando atenuar las distancias con los sucesos concretos y sus aspectos simbólicos para elaborar un diagrama lógico de las secuencias expositivas, otorgando consistencia al discurso indígena y facilitando de ese modo la comprensión oral” (Cordeu; 2003 en Bayardo y Spadafora, 2003:4).

En esa tarea, los aspectos teóricos - metodológicos de relevo de información, buscaban liberar al etnólogo de su propia intervención: “recortar las reiteraciones de frases, así como los silencios, las incongruencias, etc.” (Cordeu, 2006:18), con el objetivo de realizar “la recolección fono magnética del patrimonio oral aborígen, en especial del referente al mito y lo sagrado; o sea, sus nociones de poder, las andanzas y las acciones de los héroes mitológicos y las consecuencias cosmológicas y sociales de éstas” (Cordeu, 2006:18).

Sin embargo, las ideas y temáticas que motivaban la labor etnográfica de los antropólogos con quienes trabajó Ogwa, fueron promoviendo en él un proceso de reflexión y objetivación consciente del valor de su “cultura” y de la “mitología” para la nueva circunstancia y situación. Por ello, la interpretación de la pintura de Ogwa como testimonio de una cultura en vías de extinción no solo no es la única posible, también adolece de no considerar la distancia entre la labor etnográfica –alimentada por generar modelos para pensar la realidad- y el sentido de esa labor para los nativos –que mediante ese diálogo buscan modelos para actuar la realidad- (Guber, 1991).



Los nativos suben el árbol sagrado que entra en el cielo.
OGWA

Foto 2: "Los nativos suben el árbol sagrado que entra en el cielo".
Lápices de colores, tinta china y acuarela sobre papel. Ogwa, 2006

Siguiendo esta última consideración, estimo que las producciones pictóricas de Ogwa y Basëbukë, pueden ser interpretadas desde otra perspectiva. Una perspectiva que apunte a subrayar la condición de sujetos y agentes de padre e hijo. Que destaque que esa producción no es meramente una forma de expresión de la realidad reproducida por el nativo sino, principalmente, una nueva narrativa sobre la cultura y la historia de su pueblo. En esa línea de interés, Ana María Spadafora y Rubens Bayardo destacaron que la obra de Ogwa está lejos de ceñirse a “la recuperación de un pasado cultural idílico”. Se trata, en todo caso, de “una mirada actual de la historia de los ishir, que se nutre del dinamismo y de la complejidad de las relación intercultural” (Bayardo; 2007:5). Acorde a este modo de encarar el problema, Ana María Spadafora (2005: 78) demostró que pinturas emblemáticas del autor, como “El Bosque Vuela”, lejos de reproducir la mitología tradicional, adicionaba elementos y reflexiones innovadoras que vinculaban los mitos con la historia reciente de los ishir. Desde esa particular lectura, el pintor vehiculizaba su versión crítica respecto de los efectos del “deterioro ambiental”, asociándolo con el avance de las industrias madereras en la región. Y esa asociación se ligaba y nutría de imágenes fotográficas que la autora le mostraba sobre la deforestación en Amazonia y que permitían ver los efectos devastadores sobre las poblaciones indígenas allí localizadas.

La degradación ambiental no casualmente fue un tema central de su reflexión y su pincel. En sus relatos sobre estos temas, su trayectoria de vida irrumpía en todas y cada una de las “narrativas míticas” que formaban parte de las entrevistas sostenidas con Spadafora¹². En ellas resaltaba cómo, a partir de 1990, las inundaciones en Puerto Diana, el estrangulamiento territorial y la falta de acceso a los recursos del monte, forzaron su migración a Asunción. Un eterno deambular lo llevó a instalarse primero en la Asociación de Parcialidades Indígenas (API). Posteriormente Ogwa y su familia pudieron re-localizarse, merced a la ayuda de diversas instituciones vinculadas a la causa

¹² Comunicación personal con Ana María Spadafora quien realizara sucesivas entrevistas con Ogwa. Dichas interacciones se generaban en Buenos Aires, en casa de la antropóloga en donde Ogwa tenía acceso a las mencionadas fotografías que retrataban el deterioro ambiental en Amazonia y el impacto de estas transformaciones sobre las poblaciones indígenas que allí habitan.

indígena, en un pequeño terreno cercano a la ciudad de Luque. En los últimos treinta años su vida, él vivió allí dedicándose exclusivamente a la pintura. Sus hijos y parientes se sumaron a la iniciativa artística de Ogwa, ayudándolo con sus cuadros, dedicándose a la producción de esculturas en madera, canastos de palma y diversos objetos artesanales.

La singularidad estética de los cuadros de Ogwa, junto con historia, creatividad y tenacidad, fueron cimentando un inusual interés por pintar “la cultura” y “la mitología”. Este interés satisfacía el ideario exotista de la “alta sociedad local, excéntrica, adinerada y ansiosa de sumar a sus colecciones los dibujos de un autor cuyas elocuentes capacidades para la retórica satisfacían plenamente a una audiencia blanca fascinada con el estereotipo romántico del buen salvaje” (Spadafora, 2005: 80; Spadafora y Morano, 2008).

Con los años Ogwa fue buceando en modos diversos de representar “la cultura”, a medida que sus horizontes de relaciones e intercambios con otros actores se iban ampliando y a medida que su reflexión atravesaba nuevos umbrales. Sus pinturas no sólo hacían referencia a lo que la sociedad blanca esperaba de un pintor indígena, a saber: relatos sobre el chamanismo y la mitología. Más bien, constituían *performances* que el pintor desplegaba en sus presentaciones públicas y que reforzaban el estereotipo que de él se esperaba.

En todas aquellas oportunidades en que realizó muestras en Buenos Aires, apoyado por los antropólogos Ana María Spadafora, Rubens Bayardo, Edgardo Cordeu y el Museo de Arte Popular José Hernández, no dudaba en destacar su procedencia “indígena y salvaje”. En el corto mencionado anteriormente, así como en conferencias públicas ofrecidas en ámbitos universitarios que fueron organizadas por Ana María Spadafora y Rubens Bayardo, este ideario exotista que ponía en juego frente a las audiencias no – indígenas de la capital porteña, lo resumía afirmando que “ la Dra. Susnik” lo había sacado del monte, civilizado y puesto perfume.

Estas discursivas, en las que Ogwa capturaba con sensibilidad los intereses de su audiencia, constituyen un eje emblemático de mi análisis sobre las obras de su hijo. Porque su ideario sobre “la cultura” como “mitología” y de la condición indígena como portadora de un saber calificado se legitimaban, en buena medida, por su experiencia de vida en el monte y su familiarización con

la "cosmología indígena". Esta experiencia y saber, multiplicados por su labor con los antropólogos, influyó profundamente en la auto-reflexión y, consecuentemente en la producción estética, de Basëbukë quien no podía acudir a la legitimidad otorgada por el exotismo que tan bien lograba escenificar su padre.

Las diferencias generacionales, por lo tanto, jugaron una doble partida entre antropólogos y nativos. Y así como Ogwa encontró en el discurso de los antropólogos un espacio para pensarse y reinventarse a sí mismo, su hijo debió buscar nuevos caminos –más allá del mandato paterno y generacional-, identitarios y estéticos. Veamos el modo en que fue construyendo esos senderos.

2.4. DE CLAUDELINO A BASËBÛKE O SOBRE CÓMO REINVENTARSE UNA IDENTIDAD.

Basëbûke, el nombre ishir del joven pintor, fue elegido por sus padres en honor a un guerrero heroico de la misma etnia que peleó contra los caduveo en las guerras inter-tribales. La historia de este guerrero conforma uno de los relatos claves dentro de lo que Edgardo Cordeu denomina como "corpus cosmovisional de esta etnia" y ha sido compilada en dos versiones por este autor bajo el nombre de "La saga de Basëbukë" y "La saga del hijo de Basëbukë" (Cordeu: 2007, 223-239).

Me interesa resaltar la carga valorativa del nombre Basëbûke en la trama significativa de la cultura Ishir y, especialmente, el modo en que esa carga valorativa cobró impacto en el joven pintor. Sin duda, la elección del nombre no ha sido un acto azaroso. Remite directamente a la historia de un personaje crucial para la formación de la etnia, ya que los ishir interpretan que de no haber sido por la destreza bélica del antiguo guerrero Basëbûke y su hijo, los ishir no habrían podido sobrevivir a la amenaza bélica de sus vecinos, los caduveo, juzgados por los propios ishir como "feroces guerreros".

A pesar de que su padre fue uno de los principales informantes utilizados por Edgardo Cordeu para recopilar la historia del citado guerrero, el sentido y uso de ese nombre permaneció en la oscuridad para Claudelino hasta su paso por Buenos Aires en el año 2006. En esa oportunidad, y en una conferencia ofrecida por los tres antropólogos mencionados que precedía a la muestra de pinturas de Ogwa "El regreso de los Axnábsero", Ogwa aprovechó para presentar públicamente a su hijo, que permanecía con la cabeza gacha mientras su padre remarcaba que había venido a Buenos Aires con él porque también pintaba. Pero, que a diferencia de él, no "sabía demasiado sobre la cultura" ni sobre "cosas y comidas de blanco". Esta presentación pública, algo controvertida porque el padre remarcaba las falencias del hijo antes que sus potencialidades, fue resuelta con suspicacia por Edgardo Cordeu. Este último recordó que, a pesar de esas limitaciones, su nombre chamacoco aludía al famoso guerrero étnico, intentando subrayar sus cualidades de valentía y coraje para enfrentar a los caduveo (Spadafora y Morano, 2008: 41-42).

Esa escena detonó en el joven pintor un proceso reflexivo sobre su nombre indígena y su nombre blanco. Siempre se presentaba como Claudelino y no hacía mención a Basëbukë. Su padre lo había hostigado en público y en los días siguientes a la conferencia, su padre solía decirle que era apenas un *mita í* (niño de pecho en guaraní). La disputa, que bien podría interpretarse como la colisión entre modos generacionalmente disímiles de asumir qué significaba ser un verdadero ishir y cuál era el verdadero locus de autenticidad de la costumbre y la tradición, tomó nuevos rumbos cuando persuadidos por Ana María Spadafora rememoraron juntos (padre, hijo y antropóloga) la historia de Basëbuke a partir de los artículos publicados por Edgardo Cordeu sobre la saga. Mientras Ana María Spadafora relataba, Ogwa hacía comentarios *ad hoc* referidos a que él había sido el principal informante de Edgardo Cordeu para la reconstrucción de la historia y acotaciones que estimaba que Claudelino debía aprender de una buena vez. Contrariado por padre y antropólogo, en los días subsiguientes comenzó a revalorizar su nombre ishir y a firmar sus cuadros con ese nombre. Este proceso de reflexión evidenciado en el cambio de su firma, le permitió reposicionarse positivamente frente a su condición indígena, hasta ese momento subsumida por su identidad paraguaya y sus propias contradicciones

internas. Descubrió que utilizar su nombre indígena, no tenía por qué ser un factor limitante, por el contrario podía ser un recurso positivo para reposicionarse como joven y como pintor.

El transcurso de búsqueda en torno a su identidad comenzó a plasmarse en su desarrollo pictórico. Además de firmar con su nombre indígena, seleccionó como motivo central de su muestra de pintura en Buenos Aires, una serie de obras sobre la vida del legendario Basëbukë. Esta serie denominada "La saga de Basybüky" narra la epopeya del líder guerrero ishir, pero vehiculiza simultáneamente los procesos de transformación a nivel técnico y reflexivo de Basëbukë, el joven pintor.

En ese derrotero, y tal como he intentado demostrar a través de la historia de Ogwa y los antropólogos con los cuales interactuó, las relaciones etnográficas tuvieron -y tienen- un fuerte peso en las historias de vida de estos dos pintores ishir. En el caso de Basëbukë, fueron decisivos los lazos que entabló con Ana María Spadafora y conmigo en Buenos Aires. Tal como precisé en el capítulo anterior, entiendo que a través de nuestras conversaciones, entrevistas y realización conjunta de la muestra de pintura, se generaron intercambios que influyeron en la transformación de la mirada de Basëbukë sobre sí mismo y sobre su arte.

Los cuadros realizados constituyen una serie de cuatro escenas sucesivas que, bajo el título "*La saga de Basybüky: pintura y relato del pueblo ishir*" fueron expuestas, inauguración mediante, el 24 de mayo de 2007 en el Museo José Hernández de la Ciudad de Buenos Aires. Para la ocasión, seleccionamos juntos la forma de presentarse discursivamente ante un público blanco, el modo que debía exhibirse frente a la cámara de televisión que iba a entrevistarle e incluso la vestimenta adecuada que debía llevar para el evento.

En su presentación pública, a diferencia de su padre, Basëbüke prefirió ir más allá de la importancia de la mitología como expresión acabada de la cultura ishir, explayándose sobre su condición indígena en términos de las problemáticas actuales de "su pueblo". Expresó —en cierta contradicción con lo que efectivamente exponía— que sus intereses estéticos radicaban en "pintar la pobreza que los ishir sufren hoy en el Chaco, (para) que la gente sepa que los

indígenas ya no tienen el monte, que las tierras están alambradas y los indígenas ya no pueden vivir de ellas”.

Estas inquietudes no eran casuales y anudaban la herencia paterna a una nueva discursiva sobre la identidad y la cultura. Esta nueva discursiva, como subrayé en el primer capítulo, estuvo ligada al impacto que le causara la narrativa política del líder mapuche Mauro Millán. Esta conferencia del joven mapuche giró en torno a las sucesivas experiencias de destierros y la confrontación sistemática en la lucha por sus reclamos frente al Estado argentino. Haciendo un uso político de los principales emblemas indigenistas y antropológicos del medio local, la performance política de Millán le permitió asociar su condición a la de un “otro indígena”. “Descubrió” allí que los “mapuches eran indígenas que sufrían los mismos problemas que los ishir” y se preguntó sobre las posibles formas de “hacer política” buceando en si tal modo de abordar la cuestión debía necesariamente encabalgarse al discurso del líder mapuche. En sus palabras, si hacer política suponía “*hacer como los mapuches*” y si existía un modo de “hacer política a través del arte”.

A pesar de las distancias entre la discursiva política del líder indígena y los horizontes culturales e identitarios de Basëbüke, el evento operó como corolario a un proceso de reflexión e intercambio. En ese proceso, sus nuevas motivaciones, incertidumbres y preguntas, no pueden pensarse al margen de las interacciones que mantuvo con los antropólogos que interactuó y, en especial, con los profusos diálogos que mantuvimos a lo largo de su estadía y durante mis dos viajes a Asunción. Me resulta especialmente significativo retomar una de las entrevistas que tuvimos luego de asistir a una función de cine, unos días antes de la inauguración de su muestra, que sirven para enmarcar el redimensionamiento que él realizó de la guerra inter-étnica y, finalmente, de la propia saga.

Basëbüke nunca había concurrido al cine. Fuimos a ver un film norteamericano denominado “300” que era la adaptación de la novela gráfica de Frank Miller sobre la Batalla de las Termófilas. En el film 300 guerreros espartanos resisten contra el multitudinario ejército persa que pretendía subordinarlos. La nueva versión hollywoodense de la epopeya épica es novedosa desde el punto de vista estético ya que enfatiza -a través de los

efectos especiales- las acciones bélicas. De hecho, la mayor parte del film se concentra en narrar cinematográficamente los enfrentamientos entre guerreros, poniendo especial énfasis en las luchas cuerpo a cuerpo, las heridas provocadas, la sangre derramada. En definitiva, y tal como he mencionado al referirme a la fotografía o las pinturas que captaron la atención de Basëbuke, también en el cine la representación realista e hiperrealista se convirtieron en opciones de su predilección.

La versión original de la película –a la cual asistimos- es anglófona y subtitulada al español. Por ende, Basëbuke no podía comprender los diálogos y se limitaba a seguir la trama a través de las imágenes. Esta concentración en las imágenes, a mi juicio, le dieron más libertad a la libre interpretación del film y, finalmente, a su propia lectura de la guerra étnica asociándola a la película. Quedó absorto y fascinado con la función cinematográfica. No sólo lo había encantado la tecnología del cine y sus efectos especiales, sino que también aprobó con creces lo que había interpretado como el eje central de la película: “mostrar bien como es la guerra”.

Su agrado por el film estaba vinculado a que la guerra aparecía en su discurso como un tema central y cargado de una valoración sumamente positiva. Y, por lo tanto, encausaba muy bien en sus objetivos estéticos, que pretendían expresar la guerra inter-tribal entre ishir y caduveo tal como había sido. Poco a poco, y a medida que exploraba nuevos horizontes políticos y estéticos, éstos enfrentamientos comenzaron a ser resignificados como “una guerra entre indios” y, luego de la conferencia del mapuche Mauro Millán, como “una guerra entre hermanos”.

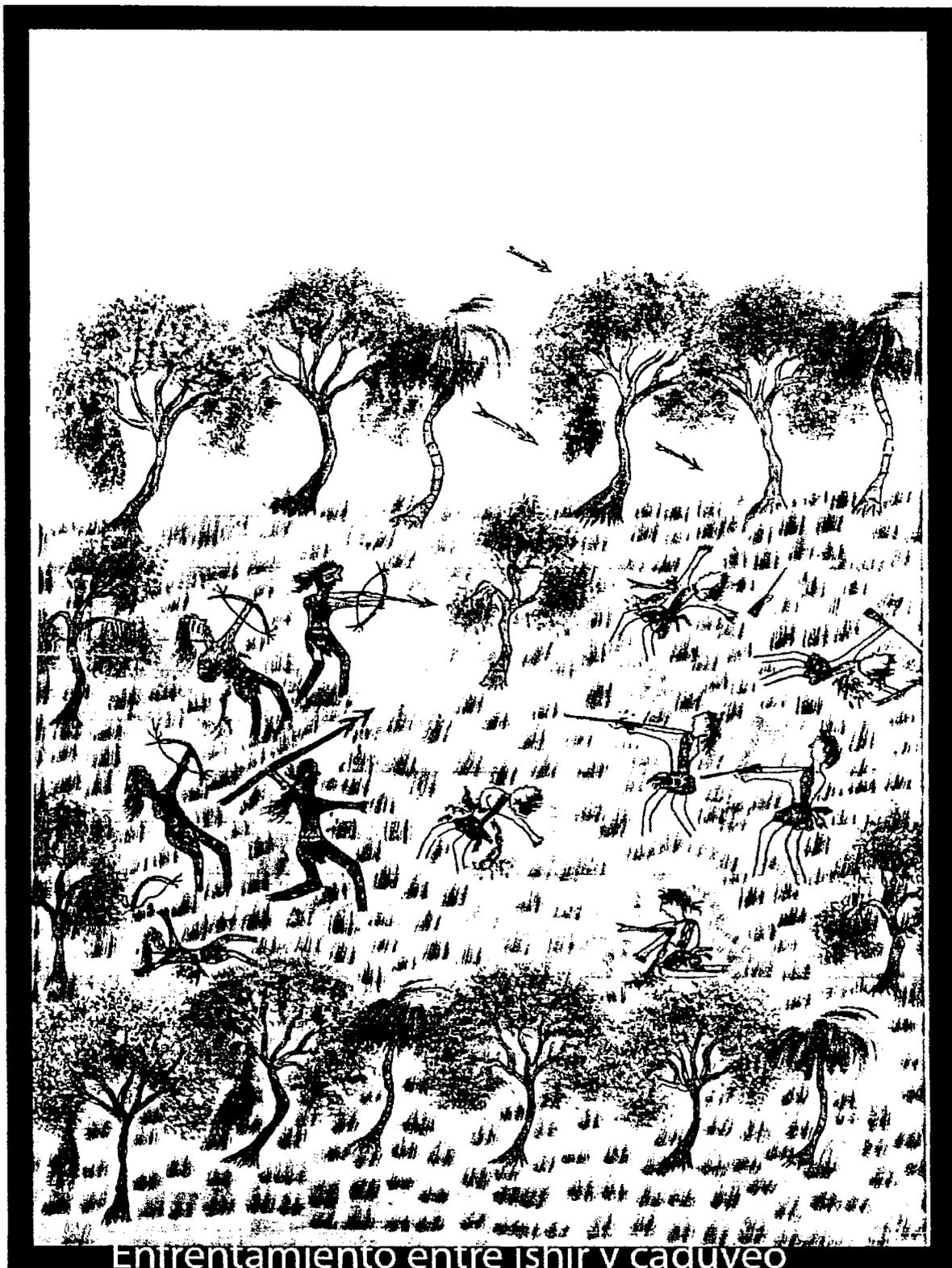
Un poco por mi condición de etnógrafa principiante, otro poco por el agotamiento de las largas jornadas que pasábamos juntos, no pude percibir este pasaje significativo hasta luego de un largo tiempo. Por el contrario, luego de la película y un tanto indignada por lo que yo juzgaba como una basura enlatada norteamericana, me explayé frente a él con una crítica al film diciéndole que para mí, la guerra constituía una “acción sin sentido que enfrenta hasta la muerte a ser seres humanos que ni siquiera luchan en base a fines propios sino que representan los deseos de sus superiores (...)”.

No obstante, esta diferencia de perspectivas, nos modificó a ambos y fue provechosa. Basëbuke comenzó a plantearse la existencia de otras formas posibles de valorar los enfrentamientos bélicos y, de modo más general, las relaciones con "otros indígenas". Por mi parte, puse en consideración mi etnocentrismo estético y mi propia cerrazón para mirar y escuchar (Cardoso de Oliveira, 1998) aquello que para mi interlocutor podía ser fuente de reflexión.

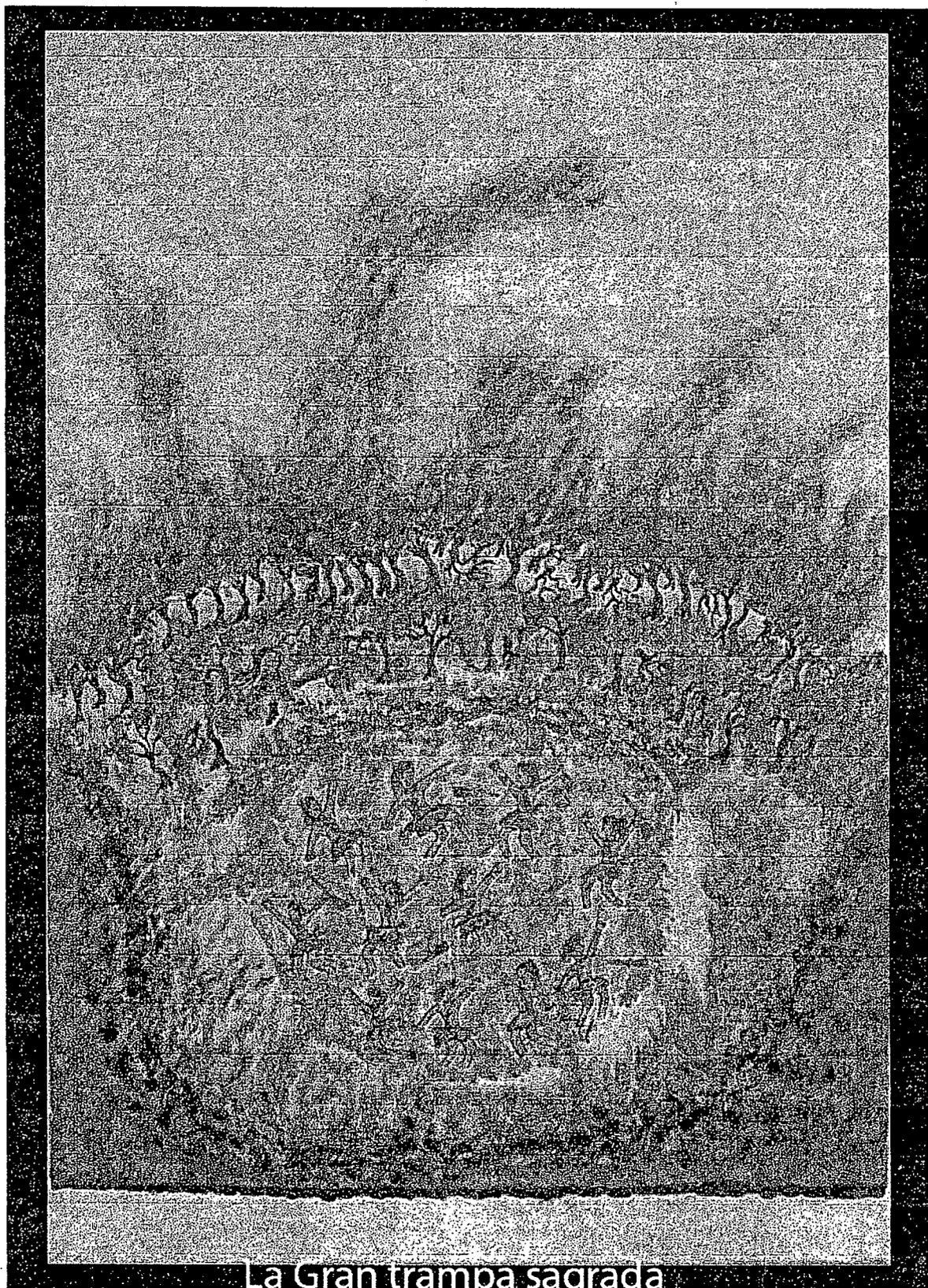
Finalmente, entiendo que esta sumatoria de experiencias, atravesadas por su interacción conmigo y con los demás interlocutores que he venido mencionando, llevó a Basëbukë por nuevos senderos. Esos caminos fueron identificarse con la experiencia de otras personas en igual condición y descubrir que ser indígena bien podía constituir un nuevo posicionamiento social e identitario. Esa nueva posición, además de conciliarlo con su historia, podía otorgarle grandes beneficios en su profesionalización como pintor. "Ver" desde su "realidad" sin por ello traicionar el mandato cultural condensado en las demandas de su padre y en su objetiva condición de minoría. Conciliar la guerra étnica con la hermandad aborígen. Su nombre indígena con su ciudadanía paraguaya.

La serie de la "Saga de Basëbuke" y sus discursos públicos en la presentación de la muestra daban cuenta de las transformaciones señaladas. Estos cambios, sintéticamente, son la firma con su nombre indígena, el paulatino desplazamiento de la leyenda que figuraba al pie de los cuadros de su padre a modo de explicación de la escena, y el pasaje de una imagen que condensaba una narración mítica en un sólo cuadro, hacia el desarrollo de una serie pictórica. Esta serie está constituida por cuatro escenas denominadas "El enfrentamiento entre los ishir y los caduveo" (foto 3); "Preparando la emboscada" (foto 4); "La gran trampa sagrada" (foto 5) y, finalmente, "La paz entre los indígenas" que escenifica la reconciliación entre los ishir y los caduveo. Es interesante remarcar que no conservo imagen de este cuadro debido a cuestiones vinculadas con el momento de su producción. Más allá de las circunstancias en que fueron tomadas las fotografías (realizadas con cierta antelación a la muestra), esta pintura no estaba prevista inicialmente por el autor. Elaboró este último cuadro apenas dos días antes de la exposición, inmediatez que reafirma su proceso de pasaje hacia un ideal de confraternidad

indígena que fue incorporando paulatinamente. Ese ideal, presionado por las circunstancias de la inauguración, no se correspondía en absoluto con la guerra inter-étnica "tradicional", tal como la narraban su padre y Edgardo Cordeu.

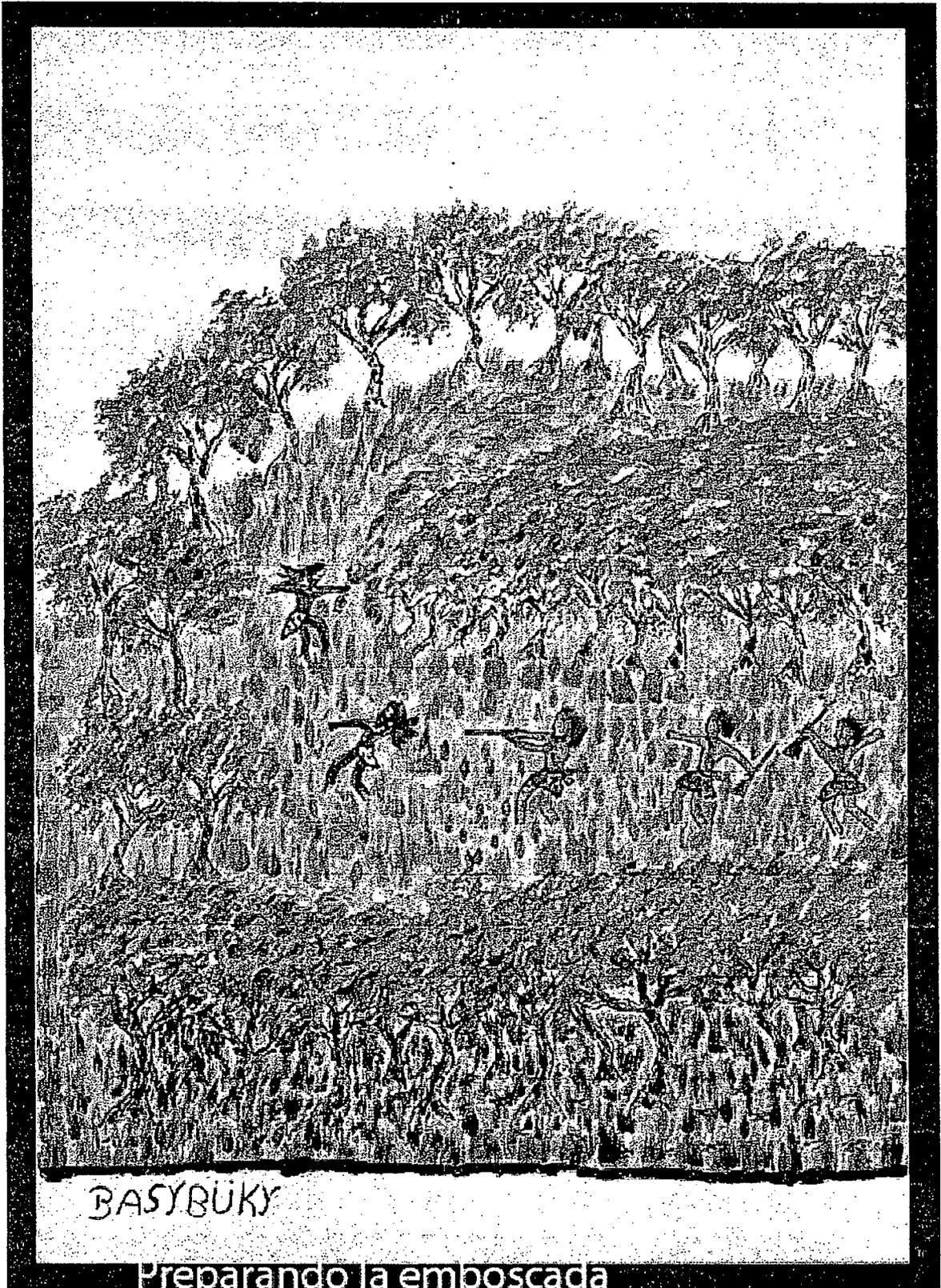


Entrentamiento entre Ishir y caduveo
Acrílico sobre tela, 70 x 50 cm Año 2007. Foto: Lena Szankay



La Gran trampa sagrada

Acrílico sobre tela, 70 x 50 cm, Año 2007 . Foto: Lena Szankay



Acrílico sobre tela, 70 x 50 cm. Año 2007. Foto: Lena Szankay

En síntesis, al final de su estancia en Buenos Aires era llamativo el desplazamiento de su discurso desde el interés de la cultura como mitología a la cultura como expresión política de las nuevas circunstancias de vida. Una de las últimas conversaciones que tuvimos previas a su regreso fue, a mi entender, particularmente concisa, cuando señaló "papá pinta algo no tan igualito de lo que yo pinto porque él pinta la cultura verdadera, los mitos de los más antiguos. Yo pinto la historia de Basëbũke que está más acá" intentando ligar al padre con el "tiempo mítico" y a sí mismo con el "tiempo histórico". Que para él se vinculaba con la migración del Chaco hacia Asunción, con la pobreza y el sufrimiento de sus familiares en el Alto Paraguay. Recuerdos personales que tomaban una nueva dimensión a partir de su estancia y del recurso estilístico que encontró en el discurso de Mauro Millán para anudar su historia diciendo que en el "Chaco ya no podemos cazar, como decía el mapuche. Te acercas a la tierra y te matan... te matan. Yo nunca cacé pero me contaron. Me contaron que antes cazaban por todito el Chaco. Ahora no es mas como antes porque las tierras están toditas de los blancos y si te acercas a Brasil o por ahí, te matan. Lo que quiero pintar es una cultura nueva, una cultura ishir pero nueva. Porque yo siempre quise hacer algo por los indígenas del Chaco. Y para que sepan como sufren y todo el sufrimiento y el hambre que hay allá, pero eso es de ahora, de los ishir de ahora".

Este elocuente discurso da cuenta del proceso de transformación que Basëbũke fue cimentando y continúa construyendo entre su propia historia y su condición artística. Dos años después de su estadía en Buenos Aires, volvimos a encontrarnos en Asunción del Paraguay. En una de las tantas entrevistas que mantuvimos en esa ocasión el pintor habló sobre la pintura de la "nueva generación ishir". Esta denominación demuestra, a mi entender, un elaboración mas profunda de los horizontes que comenzó a indagar en Buenos Aires respecto de su propia obra, del sentido de sus pinturas y de su condición indígena. Elaboración que, sin embargo, no se produce en un vacío, ni se desarrolla a la medida de lo que uno quiere y considera. Confrontado a las constricciones del ideario indígena y de la impronta de ese ideario de la cultura ishir en la obra de su padre, la demanda del mercado lo llevó a contrariarse. Esa contrariedad deriva de las demandas de un mercado que lo rechaza por

“producir obras igualitas a las de su padre” y, al mismo tiempo, lo inhabilita para vender aquellas pinturas que no respondan estrictamente a motivos mitológicos porque “los blancos esperan que los indios pintemos siempre las mismas cosas; mitos, chamanes y seres sobrenaturales de la cultura”.

CAPITULO III

3.1 ARTE INDÍGENA: DE LOS ABORDAJES ETNOGRÁFICOS CLÁSICOS A LOS PRINCIPALES ENFOQUES CONTEMPORÁNEOS.

En el Capítulo II delinee las formas en que ha sido abordado el problema de las producciones estéticas ishir desde diferentes presupuestos teóricos y a través de diversos escenarios históricos. Subrayé que las producciones pictóricas figurativas de padre e hijo han sido analizadas, fundamentalmente, como parte de un repertorio cultural tradicional. Desde esta óptica han sido consideradas como ilustraciones de las secuencias míticas y rituales o como “reflejos” de los principios estructurales de las sociedades nativas. Finalmente, señalé que, trabajos más recientes impulsaron una lectura históricamente contextualizada de la pintura figurativa ishir, destacando su carácter intercultural y entendiéndola simultáneamente como una narración actual sobre la cultura y la identidad.

Siguiendo esta línea de pensamiento, en este capítulo me interesa discutir más exhaustivamente las formas en que se encuentran vinculados los presupuestos teórico- metodológicos y el recorte de la unidad analítica ya sea en términos de “arte primitivo” o “arte indígena” (Myers, 1994, 2006).

Como he señalado, las etnografías clásicas de Franz Boas (1927) y Claude Lévi Strauss (1958, 1968) han delimitado la problemática de la producción indígena en términos de “arte primitivo” marcando el rumbo de los debates posteriores. Dentro de esa noción, los autores inscribían una gran variedad de producciones tales como máscaras rituales, pintura corporal, tatuajes, cestería o diseños textiles.

En “Primitive Art”, Franz Boas (1927) realiza una descripción minuciosa y detallada de las producciones artísticas de los pobladores nativos de la Costa Noroccidental de Norte América. En ese escrito, el autor sostiene que el arte constituye una “facultad inherentemente humana” existente en todas las culturas. Dicho postulado entra en contradicción con la perspectiva histórico particularista característica del enfoque boasiano (Myers, 2005). Analizando las

producciones indígenas aludidas, no duda en afirmar que el abordaje que se ha dado al arte primitivo está basado en dos principios vigentes en cualquier tipo de sociedad: la igualdad (equivalencia de los mismos procesos mentales en todos los integrantes de todas las razas y todas las formas de cultura contemporáneas) y la influencia de los procesos históricos (Boas, 1927:1).

En síntesis, su etnografía y análisis, subrayan la virtuosidad técnica de los nativos de la Costa Noroccidental enfatizando que la materialidad de los cuerpos de los productores y sus productos, constituyen una característica definitoria del arte, no sólo occidental sino también primitivo.

Retomando las producciones de Franz Boas, Claude Lévi-Strauss desarrolla una forma particular de entender el "arte occidental" y el "arte primitivo" (Lévi-Strauss, 1959, 1968, 1981). En "Arte lenguaje y etnografía" (Lévi Strauss; 1968), sostiene que las principales características que diferencian al arte primitivo del arte occidental son: (1) La relación entre producción individual y producción colectiva; (2) La oposición entre un arte que apunta a la significación (primitivo) y otro que tiende a ser cada vez más representativo y menos significativo y; (3) la tendencia, consciente y sistemática, de la actividad estética occidental a cerrarse sobre sí misma. O sea, a situarse no en relación a los objetos sino en vinculación a una determinada tradición estética. Esta tendencia, que denomina "academicismo", no es pertinente para el análisis de la producción artística primitiva debido a que en las sociedades etnográficas "la tradición está, en gran medida, asegurada" (Lévi Strauss, 1968; 61- 62).

En síntesis, distanciándose del universalismo de Franz Boas, Cláude Lévi Strauss subraya las diferencias infranqueables entre el arte primitivo y el arte occidental asociando, este último al individualismo, el representacionismo y el academicismo. Su abordaje, por lo tanto, limita la capacidad de ver de qué modo juega la situación de interculturalidad de la que emergen las producciones nativas contemporáneas y es equívoco al afirmar que la tradición se encuentra asegurada en un contexto intercultural que ha hecho de la tradición y la cultura un proceso de objetivación política y negociación intercultural.

En efecto, desde principios de la década de 1980, algunos autores comenzarán a cuestionar y a re-contextualizar el debate en torno al arte nativo. La irrupción de los “pueblos” y “naciones” originarios en el escenario político internacional, sus demandas y reclamos tanto territoriales como culturales, promovieron reformas jurídicas sustantivas a nivel de los Estados Nación y, paralelamente, replanteos en torno al valor de la identidad étnica y cultural.

En ese contexto, la pugna por encontrar nuevos caminos para interpretar el sentido de las producciones estéticas de autoría indígena fue y es significativo. La importancia de este campo de reflexión deviene de que, tanto las producciones “tradicionales” como las piezas u objetos guardados en los museos metropolitanos como testimonio de esos mundos en desaparición, comenzaron a transformarse en un campo de disputa y negociación política. Un espacio que sintetiza las tensiones entre narrativas occidentales promovidas por los estados nación y narrativas indígenas que, en virtud de su condición de minorías negadas por esas formaciones socio políticas, comenzaron a discutir sentidos e historicidades vinculados a las colecciones u “objetos etnográficos” depositados en los museos. (Masco, 1996; Myers, 1991, 1994, 2004).

Retomando ciertas premisas del marxismo, autores como Raymond Williams (1977) contribuyeron a redefinir la categoría de arte situándola como una noción vinculada a un dominio cultural occidental y moderno, que no necesariamente, ha de ser extensible o similar en toda sociedad y momento histórico. Pierre Bourdieu, en su libro “Las reglas del arte” (1995), sostuvo que el arte constituye un campo social propio de la modernidad occidental. Este campo se rige por una lógica específica basada en un “economicismo invertido” o “interés por el desinterés”. Además está compuesto por un conjunto de elementos particulares: circuitos de exhibición y comercialización, agentes institucionales, artistas, *marchands*, audiencias especializadas, etc. Estos factores marcan su especificidad pero no obstante, el campo artístico mantiene una relativa autonomía respecto de otras esferas de lo social como por ejemplo el mercado.

Su fructífero aporte permite circunscribir las condiciones históricas que rodean a la categoría de arte y, paralelamente, no excluir la posibilidad de indagar sobre las formas en que las producciones de autoría indígena son

incluidas o recepcionadas dentro del campo artístico. Asimismo, su análisis permite comprender por qué la producción estética indígena sólo es pasible de ser incorporada en museos y exhibiciones bajo el mote de "arte étnico" o "arte indígena", con todas las implicancias que ello supone.

Las influencias de las interpretaciones clásicas y de los nuevos aportes sobre el arte indígena promovieron, sumariamente, dos grandes orientaciones en torno al tema. Por un lado, aquellas posturas que, herederas del marxismo, ponen el acento en reflexionar sobre la producción estética indígena actual ponderando el peso del contexto intercultural para explicarlas (Myers, 1991, 2004, 2006; Price, 1989; Masco, 1996). Por otro lado, aquellas vertientes que, derivadas de Franz Boas y, especialmente de la relectura de éste por parte de Cláude Lévi Strauss, optan por analizar la producción indígena al margen de los procesos de interculturalidad y cambio social, privilegiando el análisis sincrónico, las estructuras mítico – religiosas que sostienen a la producción indígena y el valor de uso de los objetos en el contexto etnográfico.

En esta última línea, son significativos los trabajos de autores como Peter Gow (1996) y Joanna Overnig (1996) sobre los piro y los piaroa de la región Amazónica. Estos autores analizan la cuestión de la producción estética destacando que el interés central de la labor etnográfica consiste en reconstruir, a través de la memoria oral, los sentidos que las diversas producciones indígenas poseen al interior del grupo.

Analizando la imposibilidad de acceder a ese entramado teniendo como presupuesto la noción occidental de arte, Peter Gow señala que "las preguntas centrales de la antropología han sido establecidas en base a la agenda de la tradición estética con la cual muchos antropólogos han crecido, - a saber- la tradición occidental en sus fases clásicas y modernas" (Gow, 1999).

Para este autor, la influencia de la tradición estética vinculada al campo del arte ha constreñido a los etnógrafos a realizar las mismas preguntas que se formulan para los sistemas estéticos occidentales a otros sistemas estéticos visuales no occidentales. Según su postura, formulando las mismas preguntas, se obtienen siempre las mismas respuestas o resultados directamente nulos. Las consecuencias de la traspolación forzada de la categoría de arte a otras sociedades, se evidencian en el hecho de que los etnógrafos, aún estando

plenamente advertidos respecto de que dichos sistemas estéticos son muy diferentes del occidental, continúan realizando las mismas preguntas que harían si estuvieran en una galería de arte occidental confrontados con una obra de arte: ¿quién la hizo?; ¿cómo se llama?; ¿cómo luce?; ¿cómo es?; ¿qué sentido tiene o que quiere decir? Estas son algunas de las inferencias o sentidos comunes que, a su entender, perduran en el trabajo etnográfico sobre la producción estética indígena.

En síntesis, según Peter Gow estos interrogantes constituyen lo que Rosana Guber (1991) denomina como "preguntas auto-respondidas", interrogantes que nos indican el modo en que los antropólogos continuamos abrevando en los presupuestos del arte occidental y la manera en que esa influencia colapsa la aplicabilidad universal de la categoría de arte (Gow, 1999). El análisis de Joanna Overing sobre la producción piaroa, que retomaré en el ítem siguiente, se erige sobre las mismas premisas.

Ambos autores, por lo tanto, insisten en dos limitaciones que demuestran la inutilidad del concepto de arte para el análisis de la producción indígena. En primer lugar, la acepción otorgada al arte es similar a la que propusieron Pierre Bourdieu (1995) o Raymond Williams (1977). A saber, el arte es concebido como un dominio occidental y moderno. La segunda cuestión -relevante desde mi perspectiva y caso de análisis-, es la relación entre la aplicabilidad o inaplicabilidad de este concepto. Hecho que, a mi juicio, está vinculado al recorte de la unidad analítica. Para Peter Gow, por ejemplo, las "sociedades etnográficas" constituyen un sinónimo de la noción de "campo etnográfico", lo cual implica concebir a la unidad de análisis o al recorte analítico como un dato de la realidad. Un campo no problemático que independiente de los intereses y selecciones del investigador. Al no cuestionar esta premisa, reafirma la idea de que estas sociedades constituyen sistemas cerrados sobre sí mismos, pasibles de explicarse y analizarse al margen de la sociedad circundante. Y, concomitantemente, que la labor etnográfica no posee consecuencias en la subjetividad y reflexividad de los productores.

Sin desmerecer la licitud de un recorte analítico sincrónico destinado a reconstruir la trama de significados ligados al diseño indígena, mi intención va más allá del interés que anima su análisis. Quiero sopesar el carácter

intercultural y diacrónico de la producción pictórica de Basëbukë y el carácter intersubjetivo de la labor etnográfica. Tal como desarrollé en los capítulos anteriores, estas mutuas influencias no fueron ajenas a la emergencia y proceso de redefinición de la pintura figurativa ishir. Influencias que desandan la idea de que los "lugares antropológicos" constituyen algo dado y que esos diálogos pueden pensarse al margen de los sentidos vehiculizados en las producciones pictóricas. De ahí que considero que la producción estética de mi colaborador, no es independiente del contexto en que desarrollamos este trabajo. Como tampoco lo es de las constricciones impuestas por los espacios institucionales y sociales que recepcionan su obra desde el mote de "arte étnico".

Aceptar estas constricciones, si bien limita el uso y aplicabilidad de la categoría arte, no necesariamente impide analizar esas producciones como creaciones exentas de los sistemas que las contienen. Sistemas que pretendo circunscribir en términos de entramados culturales estrechamente vinculados a la vida social. Un postulado propuesto por Franz Boas (1927) y retomado por Clifford Geertz (1983), que apunta a definir el arte como un sistema cultural particular dentro del sistema cultural más general que lo contiene. Por lo que toda teoría del arte es, al mismo tiempo, una teoría de la cultura (Geertz; 1983: 133). Puntualmente, respecto de la pintura, subraya que "la capacidad tan variable entre los pueblos como entre los individuos para percibir el significado de las pinturas es, como todas las restantes capacidades humanas, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fuese previa a esa experiencia" (Geertz, 1983: 133) y debido a que "el arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller" (Geertz, 1983, 143). Desde esas consideraciones, el autor sostiene que "el sentido de la belleza" constituye un "artefacto cultural" más dentro de un sistema cultural (Geertz, 1983: 143).

Su análisis provee un marco adecuado para sopesar la trama de significados puestos en juego en la producción nativa tomando los recaudos del etnocentrismo sugeridos por Peter Gow, evitando al mismo tiempo recaer en un relativismo inerte. Además, permite ir más allá de la dicotomía estéril entre "arte primitivo" y "arte occidental".

3.2. ESTÉTICA COMO CATEGORÍA TRANSCULTURAL.

En el debate compilado por James Weiner (1996) en torno a la pregunta: "¿Es la estética una categoría transcultural?", se plantean dos posturas; la primera a favor de una redefinición de dicha categoría para poder aplicarla en contextos etnográficos no occidentales. Tal es el caso de Jeremy Coote y Howard Morphy (1996). En contra de la utilización universal de la categoría estética se encuentran los trabajos presentados por Joanna Overing (1996) y Peter Gow (1996) cuya perspectiva analítica ya adelanté en el apartado anterior.

En favor de la transculturalidad del concepto de estética, Jeremy Coote y Howard Morphy (1996) acuerdan en considerar que, si bien no se trata de entender a la estética como un conjunto de valores occidentales que sirven universalmente para juzgar otras culturas, una redefinición de la categoría aumentaría su potencial metodológico. Presuponiendo a la antropología como una traducción, como un puente entre culturas, los autores consideran que ciertos conceptos como el de "estética" tendrían validez como categorías analíticas comparativas. La redefinición propuesta apunta a desligar la estética de su acepción kantiana, redimensionándola como una capacidad humana universal subrayando el hecho de que todos "los seres humanos tienen la capacidad de respuesta estética en cualquier cultura" (Morphy, 1996). Los autores ponen énfasis en señalar que la variación estaría al nivel de la socialización, es decir, a través de socializaciones diferenciales que modelan los sentidos o la sensibilidad para responder a los estímulos estéticos y que, al hacerlo, lo hacen de un modo culturalmente particular y diferenciado.

En síntesis, desde esta perspectiva analítica, la estética es abordada como un proceso cognitivo y, por lo tanto, universal que modela sentidos, sensibilidades y estímulos en forma diferente para cada contexto cultural. De ahí que para ambos autores, la "experiencia estética" constituya un aspecto permeable a todas las esferas de lo social. Y de ahí también que la experiencia estética no se circunscriba —como ocurre en el arte— a un momento secularizado al acto ritual o a la contemplación de un objeto extraordinario.

Retomando etnografías africanas donde la categoría estética tiene correlatos similares en la lengua nativa, Jeremmy Coote (1992) pone de relieve que la estética opera como una herramienta útil para concebir los puentes entre diversos tipos de producciones y promover, de ese modo, el espíritu comparativo sobre la opción relativista de nuestra disciplina derivada de los recaudos etnocéntricos que presuponen la aplicación de la categoría de arte a otros contextos culturales. En la misma línea, Jaques Maquet (1999) se refiere a lo que denomina como *locus estético*, concibiéndolo como un espacio universal que toma diversas formas y dimensiones según cada contexto cultural.

En otras palabras, para los autores mencionados, la relación entre las categorías de arte y estética no sería necesariamente excluyente como no lo sería el potencial explicativo de ambas nociones para las etnografías, debido al carácter universal de la aptitud cognitiva que será moldeada, diferencialmente, en cada situación o contexto cultural.

En disidencia con este abordaje universalista y tal como desarrollé en el apartado anterior, Joanna Overing (1996) y Peter Gow (1996, 1999), subrayan la imposibilidad de aplicar la categoría de estética a otros contextos culturales debido a su necesaria vinculación con la categoría de arte. La potencialidad explicativa de la experiencia estética quedaría aquí sepultada por el hecho de que abordar las producciones indígenas en términos estéticos conllevaría la extensión de una serie de juicios de valor asociados al campo del arte occidental. Retomando a Immanuel Kant, por ejemplo, la autora (Overing, 1996) afirma que "la estética, tal como la entendemos en occidente moderno, son esos juicios valorativos radicalmente diferentes de los juicios morales o académicos que remiten a una consciencia estética sobre el arte" (Overing, 1996). Por lo cual, el arte en el occidente moderno estaría, según su perspectiva, radicalmente separado del carácter único del objeto producido, de la experiencia cotidiana y sacralizada y de la indefectible vinculación entre la forma y la función de las piezas producidas por las sociedades etnográficas. En contraposición, el arte occidental se definiría por su carácter elitista, moderno y burgués.

Sus argumentos se basan en el hecho de que entre los piaroa de Amazonia, los objetos considerados "bellos" son de uso cotidiano y el "artista" y su "obra" no están escindidos de un modo de ver el mundo que no disocia entre lo material y el ideario cosmológico animista atribuido a los "objetos".

Aunque elocuente, su análisis hace a un lado la relación entre los piaroa y la sociedad blanca, especialmente las influencias y cambios que, a partir del contacto sistemático con el hombre blanco, fueron aconteciendo en la significación y sentido de la producción piaroa. El problema de la mercantilización y la comercialización así como de las redefiniciones simbólicas producidas a partir de estos nuevos escenarios, no encuentran sentido o modo de ser explicados en su análisis. En la misma línea, el análisis de Peter Gow (1996) enfatiza, como hemos visto argumentos semejantes.

Como he subrayado, el recorte analítico de ambos resulta limitado a la hora de explicar casos como el que aquí expongo, caso que presupone un campo de interculturalidad que no necesariamente llevaría a desmerecer los sentidos o significados nativos de determinadas producciones y prácticas culturales¹³.

En síntesis, mi perspectiva apunta a subrayar que las polarizaciones en torno a la aplicabilidad o no de la categoría de estética y de arte, resultan poco fructíferas y demasiado genéricas para comprender las actuales situaciones y problemáticas a las que nos enfrentamos los antropólogos al analizar producciones actuales de autoría indígena.

En segundo lugar, destaco que la utilización de estas categorías en labores como la que aquí expongo, no son disociables de aquello que delimitamos como unidad de análisis.

En tercer lugar, estimo que en mi caso de análisis, tanto la categoría de arte como la de estética, resultan potencialmente promisorias para analizar producciones pictóricas que se encuentran vinculadas al campo de relaciones

¹³ Por ejemplo Peter Gow (1999) ha realizado una etnografía en la que considerando la pintura corporal con diseños entre las mujeres piro como "acciones con sentido". En ese trabajo, reconstruye la relación que tradicionalmente existía entre esas prácticas y las formas de construir la feminidad entre los piro (Gow, 1999) En este caso la dimensión temporal seleccionada para el análisis es explícitamente un corte sincrónico, un "presente etnográfico" (ver capítulo I).

con las diversas instituciones culturales y con la sociedad circundante. Correspondencias que son indisociables de los sentidos puestos en juego en la producción del artista plástico y en su propia perspectiva acerca del arte y la condición indígena. Tal como he remarcado en los capítulos anteriores, una noción que amplía las posibilidades de análisis dejando atrás la discusión circular en torno a las categorías de arte y estética, es la idea de artefacto étnico. Esta noción resume, a mi entender, el complejo entramado de instrucciones estéticas y disposiciones provenientes del campo artístico que constituyen una parte sustancial del escenario de relaciones interculturales que conforman el contexto en que los pintores indígenas producen sus obras.

Siguiendo estas líneas analíticas, en el próximo apartado ensayo una aproximación a mi propio caso etnográfico retomando la hipótesis central de éstas páginas. Es decir, la idea de que las producciones indígenas y, en particular, de mi propio interlocutor, se encuentran simultáneamente atravesadas por diversos repertorios culturales. En ellos, convergen cuando no antagonizan, diferentes instrucciones estéticas forjando una especie de biografía de percepción personal vinculada a las motivaciones afectivas y posicionamientos ideológicos de las personas (García y Spadafora; 2008). Perspectiva que permite explorar el proceso de redimensionamiento de la pintura figurativa en su relación con la identidad y la cultura. O sea, ponderar como las expresiones pictóricas de Basëbukë no son independientes de los horizontes interculturales en que se desarrollan.

3.3. DEL ARTE Y LA ESTÉTICA A LA IDENTIDAD ÉTNICA.

A lo largo de los dos ítems anteriores, he destacado las limitaciones y potencialidades vinculadas a las categorías de arte y estética. He subrayado que las polarizaciones tanto entre arte y estética como entre arte primitivo y arte occidental impiden ver la trama de sentidos puestos en juego en la producción pictórica de Basëbukë y su padre. Retomando el recorrido del caso en estudio, en los Capítulos I y II he defendido la labor etnográfica se encuentra atravesada tanto por la subjetividad del investigador, como por el contexto

histórico en que se desenvuelve y que, dicha tarea tiene impactos en las personas con quienes trabajamos, en sus formas de pensarse a sí mismos y, en este caso, en la producción estética indígena.

Siguiendo estas ideas vertebrales, afirmé que la estadía de Basëbukë en Buenos Aires, le permitió relacionarse con ciertos cánones estéticos para él desconocidos, con nuevas técnicas artísticas y con nuevas formas de entender su producción y la ajena. A medida que pasaban los días, su relación cada vez más fluida con el mundo porteño y de las instituciones artísticas, le permitió hacerse de nuevas técnicas de pintura, nuevos soportes, usos del color, de las líneas y de los temas.

Estos cambios estéticos, no fueron independientes de su redefinición respecto de su condición indígena. A medida que recorríamos diversas instituciones culturales de la Ciudad de Buenos Aires y nuestro diálogo se afianzaba, se fue distanciando de los estándares estéticos de su padre e incorporando otros modos de expresar y explorar su condición. Dicha condición debía ser redimensionada dado que su perfil -de "joven indígena" sin experiencia en la "verdadera cultura", sin memoria del monte y con escasos conocimientos de la mitología, el ritual y la historia étnica- no le permitía pensarse desde las mismas coordenadas que sus antecesores.

Los cambios estéticos más emblemáticos fueron la utilización de su nombre indígena para firmar sus cuadros, el desplazamiento de los motivos mitológicos, el abandono de las leyendas explicativas en la parte inferior de los cuadros y la realización de secuencias de pinturas en las que vehiculiza su versión sobre la historia del joven guerrero Basëbukë, y simultáneamente sobre sí mismo.

Sin embargo, la incorporación de nuevas consignas estéticas no reemplazó enteramente a los cánones estéticos heredados de su padre, sino que ambos horizontes se sintetizaron en su obra. Acción que demuestra de que manera la obra del hijo, al igual que la del padre, se encuentra atravesada por diferentes instrucciones estéticas que amalgaman estilos, temas y motivos del pasado y del presente indígena otorgándole un nuevo sentido.

Por ello, a pesar de las innovaciones, Basëbuke mantuvo la paleta del padre utilizando el color rojo y negro como referentes centrales asociados a la

oposición entre la vida y la muerte, un opuesto complementario vertebral del modo de pensar indígena. Asimismo, continuó pintando y discutiendo sobre "la cultura" y "la mitología". Sin embargo, estas obras estuvieron lejos de reproducir estéticamente y discursivamente el legado paterno; herencia que disputó y resignificó acorde a su trayectoria de vida.

En ese proceso, la paulatina valorización de su nombre indígena fue crucial dado que, a mi modo de ver, a través de esta puesta en valor fue contorneando un nuevo discurso sobre su identidad y también sobre cómo articular el pasado y el presente de su etnia. En fin, una forma de procesar el drama de las jóvenes generaciones atravesadas por el trauma de los cambios sociales y culturales desatados por las migraciones forzadas hacia contextos peri urbanos.

Aunque la temática de la guerra étnica fue -y continúa siendo- un tema central de sus pinturas y discurso, los sentidos y valoraciones en torno a cómo evaluarla éticamente y cómo representarla pictóricamente fueron transformándose con el correr del tiempo. Su redimensionamiento del valor de la guerra desde un acto glorioso en contra de otro étnico hacia la concepción de una identidad genérica de confraternidad indígena, constituye un ejemplo acabado de los cambios de concepción acaecidos en Buenos Aires.

Uno de los cambios estéticos más significativos fue la realización de pinturas secuenciales sobre la saga. Serie que conformó el concepto central de su muestra de pintura individual llevada a cabo sobre el fin de su estadía en el Museo de Arte Popular José Hernández.

El cambio hacia la pintura secuencial, estuvo motivado, por la familiarización con el género *comics*, en particular con historietas japonesas donde se narran visualmente los sucesos de Hiroshima y Nagasaki. Estos dibujos le permitieron encontrar un puente entre la "guerra occidental" y la "guerra étnica", un espacio intercultural. Estas ideas, que rondaron en su cabeza a lo largo de toda su estancia en Buenos Aires, se repitieron una y otra vez en los distintos espacios que recorrimos.

En el Museo Nacional de Bellas Artes capturó su atención la pintura realista y, en particular, el cuadro "La vuelta del malón". Un famoso óleo sobre tela de 192 x 131 cm. realizado por Ángel Della Valle en 1892. Esta pintura

escenifica un malón de indios guerreros con el torso desnudo, armados con lanzas y flechas que atraviesan los campos montados a caballo. En ella se aprecia la captura de una mujer blanca semidesnuda cargada en brazos de uno de los indígenas. La temática de este cuadro y su magnitud causaron un fuerte impacto en Basëbüke. Al punto de querer adquirir la reproducción de la obra y ensayar, con lápiz y papel, la representación realista de los rostros humanos que allí se expresaban.

La valoración positiva del realismo, hiperrealismo y naturalismo en las artes plásticas, aunada al hecho de que el famoso cuadro sintetizaba su interés por la guerra, fue uno de los cambios más notorios en el plano de su biografía y expresión estética. Mientras que la pintura de Ogwa se distingue por su carácter figurativo, la pintura de Basëbukë estuvo influenciada por su interés por el realismo. Estilo donde la intención del productor consiste en tratar de "imitar la realidad", tal como "el ojo humano las captura" y que Basëbukë sintetizaba como desarrollar "formas de pintar que son lo más parecidas a lo que se puede ver con los ojos".

No casualmente la fotografía se convirtió en uno de sus destinos predilectos debido a que consideraba que lo que la cámara captura con el ojo es la realidad transparente expresada en la impresión fotográfica. En ocasión de la muestra artística "Pampa, ciudad y suburbio" realizada en la Fundación OSDE Imago, donde se exponían diversos tipos de obras pictóricas de diferentes orientaciones y movimientos artísticos, la exposición fotográfica fue su interés predilecto. Las fotografías expuestas, creadas en base a la técnica de plotteo que permite ampliar las imágenes e imprimirlas en alta calidad generando un efecto visual realista o hiperrealista, llamaron su atención en sobremanera, refiriéndose a ellas como "bellas".

Su interés por la "realidad", las temáticas que comenzó a pintar en Buenos Aires y los giros que adquirió su narrativa sobre "La saga de Basëbüke", no estaban desligados de su propia concepción sobre lo "real". Perspectiva estrechamente vinculada a su trayectoria de vida y a lo que resumía como "la realidad que viven los indígenas hoy".

De este modo, la "Saga de Basybüky" condensa las transformaciones estéticas y discursivas de mi interlocutor. Cambios que nos remiten al carácter

político de las producciones estéticas indígenas y al hecho de que –como señalara Johannes Fabian (2004)- éstos constituyen, ante todo, “artefactos étnicos”, o sea, producciones interculturales que no se erigen en un vacío social e histórico, sino que dependen de situaciones interétnicas precisas.

Frente a la impotencia y la melancolía de los etnólogos frente a un mundo que se fue, las pinturas realizadas por Basëbukë demuestran que la producción estética indígena, está lejos de constituir meros objetos inertes e impermeables a la historia y la identidad. Constituyen, ante todo, vehículos portadores de relaciones, canales desde los cuales se plasman las condiciones de posibilidad de ser indígena en el mundo urbano. Un modo de ser que no es reducible al deseo de los actores, ni a las estructuras en las cuales dichos actores se ven compelidos a actuar. En fin, un diálogo de posiciones que impiden disociar la estética de la política, la identidad de la condición étnica, etaria y social. Un ejemplo acabado del laberíntico nudo de la identidad étnica, de las fronteras que constriñen la valorización del arte indígena y de los desafíos a los que éstos se enfrentan en la lucha por establecer sus propios modos de existir y pensar.

REFLEXIONES FINALES

La intención central de esta tesis consiste en reflexionar etnográficamente sobre las producciones pictóricas de autoría indígena, problematizado este campo de estudios y proponiendo, a su vez, nuevas perspectivas analíticas. Esta propuesta surge de mi trabajo de campo junto a Basëbükë, un joven pintor de la etnia ishir. Mi experiencia de campo se destaca por una serie de particularidades. La primera, es el hecho de centrarse en un sólo interlocutor. La segunda, es la que refiere al lugar y al modo en que llevé a cabo mi trabajo etnográfico. Como señalé anteriormente, aunque realicé dos estancias en Asunción durante los años 2007 y 2009, la mayor parte del tiempo compartido con Basëbukë tuvo lugar en Buenos Aires en el marco de una beca que le fuera otorgada al joven pintor por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

Estas particularidades motivaron una serie de reflexiones en torno al trabajo de campo antropológico y a la forma de concebir y construir las relaciones entre etnógrafos y nativos. En esa línea de interés, he tratado de llevar a la práctica la propuesta de la "antropología en colaboración". Una plataforma epistemológica que supone al conocimiento etnográfico como el resultado de un proceso conjunto y negociado entre antropólogo y nativo. Esta concepción inicial me condujo a repensar la forma en que se construyen las demandas en el trabajo etnográfico actual que, a diferencia de tiempo anteriores se desenvuelve en medio de conflictivos escenarios políticos en que las voces indígenas comienzan a hacerse oír, reclamando, entre otras cosas, una antropología más cercana a sus intereses y problemáticas. Por estos motivos, Basëbükë y yo, hemos tratado de conjugar incumbencias, que oscilaron entre mi interés por acercarme al mundo indígena y elaborar esta tesis, y su necesidad de cumplir con los objetivos de su beca y afianzar sus relaciones en el ámbito artístico porteño.

En segundo lugar, he tratado de repensar la espacialización del trabajo de campo, considerando que la presencia de Basëbükë en Buenos Aires invierte en buena medida la noción clásica de campo antropológico, concebido

como un espacio física y temporalmente distante de la sociedad en la que vive el antropólogo. La idea de "lugares antropológicos" intenta cuestionar este supuesto territorializado enfatizando las prácticas realizadas por sobre la espacialización física, como características distintivas del "campo". A través de nuestras entrevistas, charlas y discusiones fuimos construyendo diversos "lugares antropológicos" en espacios físicos tan variados como museos, muestras de arte, destinos turísticos, centros comerciales, e incluso en el contexto doméstico de la casa en que se alojaba mi interlocutor. Esta cuestión se encuentra a su vez, ligada al replanteo sobre la forma en que es concebida y delimitada la unidad de análisis.

He tratado de demostrar las falencias de la perseverante intención de la antropología de dar cuenta de una "totalidad cultural" utilizando, para ello, apelativos genéricos como "los ishir". Estas generalizaciones se basan, desde mi punto de vista, en un salto inductivo que tiende a invisibilizarse en los escritos etnográficos. Esta forma de producir conocimiento suprime la heterogeneidad de género, generacional y social de cada cultura y además omite el hecho de que en la historia reciente de los pueblos indígenas, se ha removido la certeza acerca de qué significa pertenecer a un pueblo o nación indígena. (Cornell, 1988). Por ende, he tratado de demostrar a través de los múltiples procesos de re posicionamiento identitario que atravesó (y atraviesa Basëbukë) que la condición indígena, y específicamente ishir, se encuentra permanentemente en disputa y redefinición. Su búsqueda personal atravesada por su clivaje generacional y por las relaciones con múltiples actores de la sociedad blanca, sobre todo antropólogos, pone de relieve que, las denominaciones genéricas, no sólo encubren la heterogeneidad de situaciones generacionales y de género al interior de un grupo, sino que también rearmen la idea de que las sociedades etnográficas conforman todos compactos cerrados sobre sí mismos. Afirmación que resulta falaz a la luz de la creciente interacción entre pueblos originarios y sociedades dominantes y sobre todo a la luz de mi trabajo de campo.

Además y repensado la clásica dicotomía entre agencia y estructura, he intentado poner de relieve que, en el caso aquí analizado, se genera un doble juego entre la posibilidad de agencia o de "hacer que las cosas sucedan" y las

limitaciones estructurales que constriñen el abanico de lo factible. En las pinturas de Basébüke, entendidas como artefactos étnicos se encarnan y sintetizan ambas facetas; tanto sus reflexiones, deseos y creaciones, como las limitaciones que el mercado, el medio artístico -y de forma más general los imaginarios occidentales- imponen. Estas restricciones se consuman a través de los cánones socialmente preestablecidos respecto de lo que un indígena y su "arte" deben ser.

En sintonía con estas propuestas he retomado y tratado de demostrar a través del caso de Basébüke que, la condición indígena y también la cultura lejos de aquel ideario cosificado con que se la pretende asociar, se despliega como un espacio dinámico, atravesado por relaciones asimétricas y conflictivas y por la negociación de sentidos con diversos actores. En el caso de mi interlocutor, ese complejo proceso reflexivo en torno a su posicionamiento como joven, indígena y pintor, comenzó a profundizarse a partir de su experiencia en Buenos Aires. No obstante para comprender las transformaciones que se dieron en el posicionamiento identitario de Basébüke y su producción estética en ese período, he considerado necesario contextualizar los procesos de cambio que han surgido en las últimas seis décadas en el plano de la producción estética ishir.

He tratado de demostrar que, en esas mutaciones han tenido un papel fundamental las relaciones interculturales, sobre todo aquellas entabladas entre etnógrafos y nativos. Considerando estas premisas, he retomado una serie de trabajos sobre la etnia realizados por antropólogos que estuvieron directamente ligados a las transformaciones en la pintura ishir. Tal es el caso de Edgardo Cordeu y Ticio Escobar. Sus trabajos de campo y producciones etnográficas, desarrolladas mayormente entre las décadas de 1960 y 1980 se abocaron a recopilar información sobre la mitología, el chamanismo y el ritual, considerados como pilares centrales de la cosmología nativa. He tratado de demostrar las influencias de la concepción levistraussiana en estos enfoques dentro de los cuales ornamentaciones rituales, adornos plumarios y pintura corporal, son analizados en estrecha dependencia con los principios estructurales de la sociedad ishir. Estas etnografías pioneras, fueron generadas a la par de un intenso proceso de cambio social, contexto que

motivó a los etnógrafos a centrar sus esfuerzos en la recopilación exhaustiva de las expresiones culturales que concebían como paradigmáticas de la cultura ishir. Según su perspectiva relatos míticos, secuencias rituales y saberes chamánicos corrían riesgo de desaparición debido al acelerado cambio social que implicaba el contacto sistemático con el hombre blanco.

Desde mi punto de vista, la sobre valoración que estos etnógrafos otorgaron a la preservación o "rescate" de lo que consideraban una cultura en vías extinción, obturó la pregunta por los cambios que dichos mitos y rituales venían sufriendo merced a la propia dinámica histórica. Mi trabajo de campo me ha exigido repensar estos abordajes, ya que las relaciones interculturales son un núcleo central de la biografía de mi interlocutor y del contexto en que produce sus obras pictóricas.

Por estos motivos he recurrido a la exploración de nuevas vertientes interpretativas que apuntan a dar cuenta de la forma en que las relaciones interculturales y, específicamente las relaciones entre nativos y antropólogos, han influido en las perspectivas nativas sobre la cultura y la pintura ishir. Analicé particularmente la trayectoria de Ogwa Flores Balbuena, precursor de la pintura figurativa de esta etnia, a través de las perspectivas propuestas por Ana María Spadafora y Rubens Bayardo. Estos autores reconstruyen la trama de relaciones interculturales que conformaron la extensa trayectoria de vida de Ogwa, resaltando especialmente sus relaciones con distintos etnógrafos y las consecuencias que para el pintor tuvieron esos intercambios. Fue Branislava Susnik, una antropóloga eslovena que trabajó junto a Ogwa cuando éste era apenas un niño, quien le proporcionó por primera vez papel, lápiz y el incentivo inicial para comenzar a dibujar. Más tarde, sus relaciones con Edgardo Cordeu y Ticio Escobar continuaron moldeando su interés por el dibujo y su reflexión respecto de cómo entender y representar la "cultura". No casualmente la acepción que el pintor otorgaba a este concepto era similar a la de los etnógrafos con quienes había trabajado. Para Ogwa, al igual que para Edgardo Cordeu o Ticio Escobar la "cultura" era, en gran medida, sinónimo de mitología, chamanismo y ritual. Sobre estos pilares había construido su *performance* pública como pintor indígena, presentándose a sí mismo como portador de un saber calificado relacionado con la mitología, el chamanismo y el ritual que se

legitimaban, en buena medida, por su experiencia de vida en el monte y su familiarización con la "cosmología indígena".

Estas discursivas, en las que Ogwa capturaba con sensibilidad los intereses de su audiencia, constituyen un eje emblemático para mi análisis sobre las obras de su hijo. He tratado de poner de relieve el desfasaje entre el modelo referente del padre de Basëbukë y su propia experiencia de vida que ha transcurrido lejos del monte, en la periferia urbana y por lo tanto no puede responder al exotismo que, a ojos occidentales, legitima a un artista indígena como tal.

Por estos motivos he tratado de enfatizar las implicancias de las diferencias generacionales tanto entre padre e hijo, como entre diferentes generaciones de antropólogos y nativos, proponiendo que las formas de construir tanto las pinturas y los posicionamientos identitarios como las etnografías y escritos antropológicos, están en gran medida influenciados por las historias de vida de sus productores y los contextos históricos en que éstas se desenvuelven. Así como Ogwa encontró en el discurso de los antropólogos un espacio para pensarse y reinventarse a sí mismo (aunque este hecho estuviera muy lejos de ser sopesado conscientemente por los investigadores), su hijo comenzó a generar nuevos caminos identitarios y estéticos a través de la relación con los antropólogos que conoció en Buenos Aires. El viaje y, especialmente, la travesía interna que implicó su estancia en esa ciudad y los diálogos que compartimos a lo largo de ésta, promovieron innovaciones en sus cuadros y en sus discursos.

La serie de la "Saga de Basëbuke" y sus discursos públicos en la presentación de la muestra daban cuenta de las transformaciones señaladas. Estos cambios, sintéticamente son: comenzar a utilizar y firmar sus cuadros con su nombre indígena, cuyo sentido cultural descubrió precisamente en Buenos Aires y en diálogo con una antropóloga, el paulatino desplazamiento de la leyenda que figuraba al pie de los cuadros de su padre a modo de explicación de la escena, y el pasaje de una imagen que condensaba una narración mítica en un sólo cuadro, hacia el desarrollo de una serie pictórica. Además comenzó a explorar temáticas ligadas a la situación de los pueblos indígenas en la actualidad, reflexión motivada en parte por la conferencia del

líder mapuche a la que asistimos, las conversaciones con diferentes antropólogos y su propia necesidad de conjugar su condición indígena con su vida cotidiana en la periferia de Asunción. En la serie de Basëbukë constituida por cuatro escenas denominadas "El enfrentamiento entre los ishir y los caduveo"; "Preparando la emboscada"; "La gran trampa sagrada" y, finalmente, "La paz entre los indígenas" se encarnan los desplazamientos del joven pintor, desde la concepción de la cultura como mitología a la cultura como expresión política de las nuevas circunstancias de vida.

Finalmente en el Capítulo III, he intentado una lectura crítica de las opciones teóricas contemporáneas para realizar un abordaje etnográfico de la producción simbólica y material indígena. Para comprender estas propuestas consideré necesario un breve recorrido previo por dos obras fundacionales de esta disciplina, me refiero a los trabajos de Franz Boas y Cláude Lévi Strauss. Sus formas de considerar el "arte primitivo" y el "arte occidental" moldearon en gran medida el campo de debate actual. Éste último está atravesado por discusiones en torno a las potencialidades y limitaciones de aplicar conceptos como estética y arte para producciones de autoría indígena. A través de la lectura crítica de estas discusiones, he delineado mi perspectiva respecto de las cuestiones en debate, perspectiva moldeada en gran medida por el trabajo de campo junto a Basëbukë. Mi propuesta apunta a subrayar que las polarizaciones en torno a la aplicabilidad o no de la categoría de estética y de arte, resultan poco fructíferas y demasiado genéricas para comprender las actuales situaciones y problemáticas a las que nos enfrentamos los antropólogos al analizar producciones actuales de autoría indígena.

En segundo lugar he destacado que la utilización de estas categorías en trabajos de campo como el que aquí expongo, no son dissociables de aquello que delimitamos como unidad de análisis. En tercer lugar, estimo que en mi caso etnográfico, tanto la categoría de arte como la de estética, resultan potencialmente promisorias para analizar producciones pictóricas que se encuentran vinculadas al campo de relaciones con las diversas instituciones culturales y con la sociedad circundante. Correspondencias que son indisociables de los sentidos puestos en juego en la producción de Basëbukë y en su propia perspectiva acerca del arte y la condición indígena. Tal como he

remarcado a lo largo de esta tesis, una noción que amplía las posibilidades de análisis dejando atrás la discusión circular en torno a las categorías de arte y estética, es la idea de artefacto étnico. Esta noción resume, a mi entender, el complejo entramado de instrucciones estéticas y disposiciones provenientes del campo artístico que constituyen una parte sustancial del escenario de relaciones interculturales que conforman el contexto en que los pintores indígenas producen sus obras.

En síntesis, en esta tesis he intentado redimensionar el enfoque sobre las producciones estéticas de autoría indígena tratando de evitar la cosificación de las obras pictóricas o, lo que algunos autores han denominado, la apología del objeto. Estas perspectivas, limitadas al análisis formal de las producciones estéticas o la consideración de las mismas como ilustraciones de principios estructurales de la cosmología nativa, impiden ver a los sujetos detrás de sus obras. Personas que, a través de sus producciones transmiten o vehiculizan sentidos, intenciones y perspectivas acerca de sí mismos y del mundo que los rodea.

Entiendo que centrar la atención en el producto terminado, desgajado de su contexto de producción, niega o encubre el conflictivo contexto en que los artistas indígenas llevan a cabo sus producciones. Tal como propone John Berger (2000), es necesario superar el "fetichismo de la obra de arte", indagando en los contextos de producción, en los procesos reflexivos y trayectorias de vida de las personas que las realizaron.

A diferencia de otras obras artísticas o producciones estéticas, el contexto en el que se realizan las obras de autoría indígena, está signado por una relación intercultural, por una historia interétnica particularizada. Constituye, por lo tanto, una historia de negociación, donde se plasman los conflictos y las asimetrías entre los indígenas y la sociedad dominante. Los artistas nativos no producen sus obras al margen de estas circunstancias y tampoco lo hacen escindidos de su trayectoria de vida y de su biografía personal. Estos contextos interculturales, historias y biografías se entrelazan, se sintetizan y se encarnan en las pinturas de autoría indígena. Por estos motivos he considerado la idea de artefacto étnico, que al incluir todos estos

aspectos, se presenta como un concepto fértil y con amplia potencialidad para expandir los horizontes analíticos e interpretativos de los etnógrafos.

En mi tesis las producciones estéticas de Basëbüke son consideradas en estrecha ligazón tanto con su trayectoria de vida, como con el contexto intercultural en el que han sido producidas. En esa trama confluyen una serie de cuestiones muy significativas. La relación con su padre quien fuera el primer pintor figurativo de la etnia y quien lo impulsara a dedicarse a la pintura, las relaciones que Ogwa ha mantenido con diferentes etnógrafos y las formas en que esas relaciones ayudaron a moldear su forma de entender la condición indígena, el sentido de ser ishir, su concepción sobre qué es la cultura y cómo representarla a través de la pintura. La influencia de Ogwa sobre Basëbukë y los nuevos senderos que éste recorrió y recorre, son decisivos al momento de pensar la historia de las producciones pictóricas figurativas de la etnia.

En el caso que he analizado, son muy significativas las características generacionales de mi interlocutor, lo cual lleva a repensar una problemática más amplia que atraviesa a todos los indígenas de su generación. Jóvenes, en su mayoría peri urbanos que se enfrentan con la necesidad de construirse a sí mismos como indígenas y -en este caso como artista indígena-, desde un horizonte de experiencia muy distante del que vivieron sus padres y antecesores, y muy lejano también del ideario exotista impuesto por la sociedad blanca.

He tratado de demostrar que, en el caso de Basëbüke los procesos reflexivos en torno a su identidad indígena y también en torno a cómo concebir y representar la cultura ishir, no se generaron en un vacío social, sino que se fueron forjando y moldeando a través de la interacción con diferentes personas e instituciones del contexto porteño. Principalmente a través de las relaciones que estableció con diferentes antropólogos, entre los cuales me incluyo.

Finalmente, esta tesis abre nuevos interrogantes y desafíos. El desarrollo en paralelo del trabajo de campo y actividades de gestión en el ámbito artístico, vitales para cumplir con los objetivos y expectativas de mi interlocutor, llaman a repensar la artificiosa dicotomía entre investigación y gestión. Estimo que sería necesario un replanteo de esta arbitraria división a fines de comenzar a construir una antropología más sensible a los intereses y

demandas de las personas con las que trabajamos. Justamente, una de las preocupaciones centrales en las nuevas generaciones de estudiantes y antropólogos locales tiene que ver con la necesidad de “sacar a la antropología de la biblioteca” y comenzar a ensayar formas de articulación entre el conocimiento que producimos y las actividades de gestión en diversas instituciones y espacios culturales. Esta rearticulación de instancias sería fructífera para hacer socialmente visibles nuestras perspectivas profesionales sobre los problemas que investigamos y para comenzar a cuestionar e intervenir más decisivamente en la segregación y exclusión a la cual están sometidas las minorías indígenas.

Otro sendero que queda abierto para ser explorado en futuras investigaciones, es el análisis más exhaustivo de la situación actual de las jóvenes generaciones indígenas que, tal como he tratado de demostrar, afrontan a una serie de situaciones controversiales. En esta línea sería particularmente prometedor el trabajo etnográfico junto a jóvenes indígenas periurbanos, enfrentados a la necesidad de construir una identidad étnica en el nuevo contexto socio político, que ya no puede cifrarse desde la imagen del indio exótico y prístino pretendido por el imaginario de la sociedad occidental.

BIBLIOGRAFÍA

Barth, Frederik. (1976) Los grupos étnicos y sus fronteras. Fondo de Cultura Económica, México DF.

Bayardo, Rubens. (2007). "La gestión del patrimonio y los conflictos en torno a las identidades sociales: ¿Gestión cultural sin políticas culturales transversales?" En: Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. UNSAM, Buenos Aires.

Bayardo, Rubens y Ana María Spadafora. (2003) "Pintar el pasado para reinventar el futuro. Aproximaciones al arte nativo de los chamacoco o ishir del Chaco Boreal Paraguayo". En: Museo de Arte Moderno. Catálogo Digital del Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires.

Berger, John. (2000) Modos de Ver. Gustavo Gili Editores, Barcelona.

Boas, Franz. (1927) Primitive Art. Dover Publications, New York.

Bourdieu, Pierre. (1995) Las Reglas del Arte. Anagrama, Barcelona.

Briones, Claudia. (1998) La alteridad del "Cuarto Mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia. Ediciones del Sol, Buenos Aires.

Cardoso de Oliveira, Roberto. (1998) El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir. Revista de Antropología, Número 39: 1. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Conklin, Betty. & Laura Graham. (1995) "The Shifting Middle Ground: Amazonian Indians and Eco-Politics". American Anthropologist. Número 97(4): 695-710.

Coote, Jeremy and Shelton, Anthony. (1992) Anthropology, Art and Aesthetics (Oxford Studies in the anthropology of cultural forms). Clarendon Press, Oxford.

Cordeu, Edgardo J. Los Chamacoco o Ishír. Etnohistoria, sociedad y cosmovisión. Catálogo del Museo del Barro. *Mimeo*.

Cordeu, Edgardo J. (1989) "Los chamacoco o ishír del chaco boreal. Algunos aspectos de un proceso de desestructuración étnica". América Indígena XLIX (3): 545-580. México DF.

Cordeu, Edgardo J. (1993) "La saga de Basëbüke. Sujeción intertribal, rencilla étnica y sumisión cognitiva de los ebidosos del Chaco Boreal". Scripta Ethnologica, 15: 27-50. Asunción del Paraguay.

Cordeu, Edgardo J. (2003) Transfiguraciones simbólicas. Ciclo ritual de los indios tomaraxo del Chaco Boreal. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción del Paraguay.

Cordeu, Edgardo J. (2007) El Origen de la Pintura: Mitología, Memoria Étnica y Autobiografía de Oqwa, un Pintor Ebydoso. Universidad Católica, Asunción del Paraguay.

Cornell, Stephen. (1988) The transformations of tribe: organization and self-concept in Native American ethnicities. Ethnic and Racial Studies 11(1): 27-47. Routledge, Oxford.

Escobar, Ticio. (1993) La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay. RP Ediciones, Asunción del Paraguay.

Fabian, Johannes. (1983) Time and the Other: How Anthropology Makes its Object. Columbia University Press, New York.

Fabian, Johannes. (2004) "On Recognizing Things". L'Homme, 170I 2004. Lodel, París.

Gallois, Dominique T. (2001) "Essa Incansavel Tradução". Sexta Feira. 6:103-122. São Paulo.

Gallois, Dominique T. (2007) "De sujeitos a objetos. Desafios da patrimonialização de artes y saberes indígenas". Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo.

García, Miguel Ángel y Ana María Spadafora. (2008) Proyecto UBACyT: "Antropología de los paradigmas estéticos: prácticas musicales y arte figurativo entre los aborígenes del Gran Chaco -pilagá e ishir". SECyT, Buenos Aires.

Geertz, Clifford. (1983) Conocimiento Local. Paidós, Barcelona.

Gell, Alfred. (1998) Art and Agency. An anthropological theory. Clarendon Press, Oxford.

Gow, Peter. (1999) "Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World". The Journal of the Royal Anthropological Institute, Vol. 5(2). Pp.: 229 -246. Centre for Anthropology at the British Museum, London.

Guber, Rosana. (1991) El salvaje metropolitano. Legasa, Buenos Aires.

Jackson, Jean. (1995) "Culture, genuine and spurious: the politics of Indianness en the Vaupés, Colombia". American Ethnologist 22(1): 3-27.

Lévi-Strauss, Claude. (1968) "Arte, lenguaje y etnología". Siglo XXI Editores, México DF.

Lévi-Strauss, Claude. [1958] (1968) Antropología Estructural. EUDEBA, Buenos Aires.

Lévi-Strauss, Claude. (1981) La vía de las máscaras. Siglo XXI Editores, México.

Maquet, Jacques (1999) La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el Arte. Celeste Editores, Madrid.

Masco, Joseph. (1996) "Competitive Displays: Negotiating Genealogical Rights to the Potlatch at the American Museum of Natural History". American Anthropologist. 98(4): 837-852. New Series, Arlington.

Morphy Howard. (1991) Ancestral connections: Art and an aboriginal system of knowledge. Univeristy of Chicago Press, Chicago.

Myers, Fred. (1991) "Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings", Cultural Anthropology 6(1): 26-62. Science and Technology Studies department, Rensselaer Polytechnic Institute, New York.

Myers, Fred. (1994) "Culture-Making: Performing Aboriginality in the Asia Society Gallery." American Ethnologist 21(4) 679-699.

Myers, Fred. (2004) "Comments: Social Agency and the Cultural Value(s) of the Art Object." Special Issue of Journal of Material Culture, Volume 9 (2). Sage Press, London.

Myers, Fred. (2006) "Primitivism, Anthropology and the Category of Primitive Art" In Handbook of Material Culture. Chris Tilley, Susanne Kuechler, Michael Rowlands, Webb Keane and Patricia Spyer. Sage Press, London.

Ramos, Alcida. (1994) "The Hyperreal Indian". Critique of Anthropology 14 (2). Sage Press, London.

Rappaport, Joanne. (2007). "Más allá de la escritura: La epistemología de la etnografía en colaboración." Revista Colombiana de Antropología Vol 43. 197-229. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá.

Popper, Karl. (1977) La lógica de la investigación científica. Tecnos, Madrid.

Segato, Rita L. (2003) "Antropología y Psicoanálisis. Posibilidades y límites de un diálogo". Serie Antropología 330. Universidade de Brasília, Brasília.

Spadafora, Ana María & Luisina Morano (2008) "La cultura en disputa: pintura figurativa e identidad étnica entre los ishír (Alto Paraguay)". Journal Tipiti. Society for the Anthropology of Lowland South America, 6(1):31-52. SALSA, Oxford.

Spadafora, Ana María (2005) "El Bosque Vuela. Taxonomías nativas, mito e historicidad entre los chamacoco o ishír del Chaco Boreal Paraguayo. Etnicidad: una dimensión sin frontera". Claroscuro. Revista del Centro de Estudios sobre la Diversidad Cultural 4: 77-100. Gestión de Estudios sobre la Diversidad Cultural (GEDCU). Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Spadafora, Ana María (2006) "Entre la Historia, el Mito y el Ritual: Notas sobre el Arte Chamacoco (Alto Paraguay)." Boletín de Antropología 20(37):118-130. Universidad de Antioquia, Medellín.

Weiner, James F; Howard Morphy; Joanna Overing; Peter Gow & Jeremy Coote. (1996) Aesthetics is a cross-cultural category. Routledge, London.

Williams, Raymond (1977) Marxismo y Literatura. Península Editores, Barcelona.

Wright, Pablo (2008) Ser en el sueño. Crónicas de historia y vida toba. Editorial Biblos, Buenos Aires.