

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

KAIRÓS, Revista de Temas Sociales  
Proyecto "Culturas Juveniles Urbanas"  
Universidad Nacional de San Luis  
Año 10 – Nº 17 (Febrero / 2006)  
<http://www.revistakairos.org>

**OGWA: pintar el pasado para reinventar el futuro.**  
**Aproximaciones al arte de los chamacoco o ishir del Chaco Boreal Paraguayo**

Ana María Spadafora\*  
Rubens Bayardo\*

**Resumen**

El trabajo realiza un contrapunto entre la incorporación al estado nacional de un grupo nómada ubicado en la Región del Alto Paraguay y la trayectoria de Ogwa, pintor perteneciente a dicha etnia. Entendiendo las relaciones entre Mito e Historia como expresión de la dinámica etnohistórica de los pueblos ágrafos, analiza las preocupaciones pictóricas del autor en tanto resultado de su interacción, primero con los viajeros del siglo XIX y luego con los etnógrafos del siglo XX. Si a nivel "tradicional" las escenas rituales que rememoran los mitos, la ornamentación corporal y la plumaria constituyen las claves para entender la "estética" sobre la que se cimienta la vida social de los ishir; las pinturas de Ogwa revelan tanto la continuidad como el quiebre de tales patrones en la medida que es justamente la coproducción con el *Otro* la que define su obra como inicio de un arte figurativo inexistente en la cultura tradicional. En tal sentido, sus cuadros no sólo escenifican las "glorias del pasado étnico", constituyen nuevos relatos de una cultura cuyo nivel de desestructuración actual se resiste a permanecer como mera supervivencia del pasado promoviendo nuevas formas de pensar el presente y prefigurar el futuro de la vida social.

**OGWA: painting the past to remake the future.**

**An approach to the Northern Chaco Paraguayan chamacoco's or ishir's art**

**Abstract**

- 
- Antropóloga. Dra. en Filosofía y Letras. Investigadora CONICET. (FLACSO. UBA)  
Email: [aspadafo@conicet.gov.ar](mailto:aspadafo@conicet.gov.ar)
  - Doctor en Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Director del Diploma de Estudios Avanzados en Gestión Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

This paper does a counterpoint between the incorporation of a nomadic group located in the Northern Paraguayan Region and Ogwa's trajectory, a painter that belongs to that ethnic group. Considering the relations between Myth and History as an expression of the non writing (ágrafos) people's ethnohistorical dynamic, it analyzes the author's pictorial concerns as the result of his interaction, first of all with the XIX century travellers and after with the XX century ethnographers. If in a "traditional" level ritual scenes that recall myths, corporal ornamentation and plumaria constitute the keys to understand the "aesthetic" on which ishír social life is consolidated; Ogwa's paintings reveal continuity as much as breaks of such patterns as far as is precisely the coproduction with *the Other* the one that defines its work like the beginning of a nonexistent figurative art in the traditional culture. In such sense, their pictures not only stage the "glories of the ethnic past", but also constitute new stories of a culture whose desestructured present level resists to remain as mere survival of the past promoting new ways of thinking the present and to imagine the future social life.

### **Los Chamacoco o ishír del Chaco Boreal Paraguay**

Los chamacoco del Chaco Boreal paraguayo se denominan a sí mismos ishír –“los verdaderos hombres”- y junto con sus vecinos los ayoreo pertenecen a la familia lingüística zamuco. Ubicados en el Departamento de Alto Paraguay, en el norte del país, sobre la orilla occidental del río de ese nombre y frente a las costas del Brasil, se trata de un pueblo cazador recolector que hasta hace poco tiempo atrás se caracterizó por un modo de vida transhumante.

Como la mayor parte de los pueblos cazadores recolectores del chaco paraguayo y a diferencia de sus homólogos sobre territorio argentino, buena parte de los nativos del Paraguay han tenido hasta bien entrado el siglo XX contactos esporádicos con el “blanco”. Tales contactos, se dieron fundamentalmente en el Chaco Central a través de las migraciones a los ingenios azucareros del NW argentino e intentos puntuales de colonización por parte de la South American Missionary Society, SAMS sobre fines del XIX (Susnik, 1981).

Hacia esa época, la región del Chaco era una zona marcadamente marginal: a pesar de que el borde oriental del chaco sobre el Río Paraguay –territorio donde hoy habitan los chamacoco- ya había conocido la acción de industrias extractivas, grandes establecimientos ganaderos británicos y la obra de la SAMS a partir de 1889 (Grubb, 1993), es recién en los inicios del siglo XX cuando las cosas empiezan a cambiar significativamente. En 1924, el decreto paraguayo que posibilita la instalación de colonos menonitas en el chaco central – donde interviene activamente el magnate de la industria taninera Carlos Casado- promueve el estallido de la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932-1935). La contienda que enfrenta a ambos ejércitos por las tierras contribuye a dispersar, expulsar, liquidar o reubicar a

---

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

parte de la población indígena de los circuitos territoriales ancestrales, concluyendo con la anexión de la casi totalidad de la región al Estado paraguayo (Rout, 1970, Siffredi, 1999).

La Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932-35) abrió el camino al establecimiento de población blanca y a la acción devastadora de las empresas tanínicas que para 1950 estaban plenamente instaladas en la región (Cordeu, 1999). Es en esa área donde los chamacoco o ishir fueron poco a poco incorporados como fuerza de trabajo para la explotación del tanino, recibiendo como pago escasas provisiones y abundante alcohol (Escobar, 1999). Con todo, las empresas poco se interesaban en la dinámica cotidiana de la vida de los indígenas, permitiendo la continuidad con algunas de sus pautas culturales tradicionales, al contrario de lo que ocurrió con la acción evangelizadora de los misioneros católicos salesianos y de la misión evangélica "Nuevas Tribus" en la zona. Empresas, misioneros y ONGs indigenistas, constituyen hoy las principales instituciones mediadoras entre los indígenas y el Estado paraguayo.

La incorporación de los chamacoco a la "vida civilizada" ha significado el inicio de un proceso de desestructuración étnica marcado por la erosión de sus patrones tradicionales de vida y su cosmología (Cordeu, 1989). Aún así, tal como se desprende de la fuerza que despliega la obra de Ogwa, la persistencia actual de sus patrones cognitivos como esquemas organizadores de la realidad, revela la capacidad de resistencia de una etnia que parece empeñarse en permanecer no solo como pasado sino como presente y futuro del Paraguay.

Contrariamente a la imagen simplista que ubicaba a las sociedades cazadoras recolectoras al borde de la inanición (Sahlins, 1977), estas vivían bajo un patrón de vida nómada que implicaba la alternancia territorial, según el ciclo estacional, en busca de los recursos disponibles. Su dieta tradicional comprendía una rica variedad de frutos y plantas cuya recolección estaba al mando de las mujeres y una importante variedad de productos de caza realizada por los hombres<sup>1</sup>. Además de la búsqueda del alimento, las actividades de caza y recolección respondían a un complejo ciclo ritual al que se vinculaba su producción ornamental y artística. Así se entienden la caza de osos hormigueros y avestruces (solo como alimento para las mujeres) para el consumo ritual, y las técnicas específicas de caza de aves con el fin de obtener plumas sin manchas de sangre, utilizadas en el arte plumario y la ornamentación corporal, dos de las manifestaciones más importantes de la dinámica ritual y la estética ishir.

---

<sup>1</sup> Entre los productos de la recolección puede mencionarse el algarrobo, utilizado para la confección de harina, varios tipos de porotos silvestres y palmas, distintas variedades de tunas y tubérculos silvestres como la "batata de monte", la "mandioca" o la "sandía de monte" que trasladaban en bolsos realizados con fibras de caragatá. La miel también ocupa un importante papel en la dieta y la tradición ishir distinguiendo una variedad de hasta diez especies de abejas melíferas. Los productos de la caza comprendían distintas variedades de cerdos salvajes o pecaríes, armadillos y osos hormigueros, utilizados en las comidas rituales.

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

Tradicionalmente, los chamacoco poseían una organización social basada en dos mitades exógamas -los ebytoso y los tomaraxo- subdivididas en clanes entre los que se intercambiaban bienes y mujeres. Los clanes o *kénaxo* estaban segmentados en ocho y respondiendo al dualismo cosmológico, siete de ellos eran exógamos y patrilineales, representando la vida, y uno endógamo, representando la muerte (Cordeu, 1989: 565). Con todo, una historia de intercambios interétnicos signada por la rivalidad, el enfrentamiento y los matrimonios, no permite pensarlos en términos de homogeneidad "tribal" sino más bien de segmentación étnica en sociedades de bandas con escasa sino nula centralización política.

La significación de los colores como marcadores de la identidad dual de los ishir, se aprecia en las manifestaciones artísticas ligadas al ritual revelando la importancia de la ornamentación como expresión de los esquemas simbólicos. En efecto, los colores y diseños de ornamentación corporal chamacoco representan los diferentes animales y frutos, mostrando una arquitectura donde la "naturaleza" es concebida mas como un escenario donde se despliega el teatro de la sociabilidad que como un mero referente biológico externamente construido, fenómeno extendido en las poblaciones de las tierras bajas sudamericanas (Descola, 2000; Spadafora, 2000; Siffredi y Spadafora, 2003).

Como ya es común en la etnografía de los pueblos cazadores recolectores, la mayor parte de los viajeros y etnógrafos que tomaron contacto con los ishir han destacado la disparidad entre la simpleza tecnológica de su cultura material y la complejidad de sus instituciones sociales y su vida mental. Esta complejidad es expresada en una cosmología dualista que, tal como en la segmentación clánica, se replica en todos los planos de la vida sociocultural. Así, su marcada simplicidad técnica y su bajo "nivel de integración sociopolítica" (Johnson y Earle, 1987), no se corresponden con el complejo esquema cosmovisional que se centra en la alternancia 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, son expresados en todos los terrenos de la vida social: desde la espacialización de la aldea circular hasta la segmentación del cuerpo humano, pasando por los juegos etnográficos. Guardan 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, 1999). En coherencia con semejante estructura dual que constituye la columna vertebral de la cultura ishir, el color Negro, asociado a la Muerte, y el color Rojo, asociado a la Vida, actuando a manera de diacríticos (Barth, 1968) escenifican la "filosofía" de vida de los ishir expresada en la cosmología dual aludida al punto de sintetizarla. En efecto, según afirman Ticio Escobar y Edgardo Cordeu el carácter sociosimbólico de la ornamentación chamacoco llega a tal punto que si se tiene en cuenta que los ejes cosmovisionales de la cultura se centran en la oposición complementaria entre los ciclos de la Vida y de la Muerte representados respectivamente por el Rojo y el Negro, ambos colores constituyen los vehículos privilegiados del acontecer de la vida

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

nativa, metáfora de una sociedad levantada sobre un sistema de oposiciones entre segmentos diferentes que se manifiesta en todos los planos de la vida social y que en el plano estético se expresa en la pintura corporal, las imágenes de dualismos y las asimetrías contrapesadas (Escobar, 1993: 122; Cordeu, 1999: 35).

Hoy día, la degradación del ambiente natural, la desarticulación de la sociedad tradicional, la crisis de los patrones cognitivos y simbólicos junto con la desaparición de la aldea circular -columna vertebral de la vida nativa- han derivado en el aniquilamiento irreversible de los requisitos materiales del viejo modo de vida, situación que, entre otras cosas, se expresa en el claro descenso demográfico<sup>2</sup>. Es llamativo, sin embargo, que el marcado descenso demográfico contrasta con la vigencia de sus instituciones sociales y su cosmología (Cordeu, 1999) permitiendo en algunos casos el "revivalismo" de algunas de las prácticas tradicionales ya abandonadas. Tal es el caso de los ebytoso –mitad a la que pertenece Ogwa- quienes a pesar de su temprana incorporación al mundo de los blancos en comparación con los reticentes tomaraxo, debido a recientes influencias de estos últimos hoy vuelven a celebrar, simplificados y mestizados, antiguos rituales prohibidos en los 50 por los misioneros cristianos (Escobar, 1999). Esta tendencia observada por Escobar, también es desatacada por Cordeu (1989; 1999) quien sostiene que no solo los nativos misionalizados no necesariamente resultan representar el proyecto acabado de la aculturación, sino que muchas veces son ellos quienes suelen revelarse como los depositarios por excelencia del conocimiento tradicional; observación que le lleva a afirmar que a pesar del nivel de desestructuración sociocultural por el que atraviesa la cultura ishir pareciera ser que cuanto mas interactúan con el "blanco", mas parecen retornan a sus fuentes.

### **Entre la historia, el mito y el ritual**

Así como los misioneros y criollos tuvieron un impacto crucial en las culturas nativas del "infierno verde" –como denominó al Gran Chaco Paraguayo el misionero anglicano B. Grubb que lo atravesó a fines del XIX, también los viajeros y etnógrafos que lo recorrieron dejaron su impronta. Esta no se ciñe solamente al legado enaltecido en los museos que exhiben las glorias del pasado étnico, pueden percibirse también en la promoción de nuevas formas de mirar el mundo y entenderse a si mismos de los indígenas a quienes tuvieron por interlocutores (Siffredi y Spadafora, 1999).

En efecto, es a comienzos del siglo XIX cuando los grandes naturalistas se lanzan al relevamiento de todo lo que los rodea con pasión científica, y son los viajeros quienes se

---

<sup>2</sup> Aunque las fuentes varían, la población actual chamacoco no llega a las 1000 personas quienes alternan las prácticas tradicionales con las changas disponibles o el empleo asalariado. Estimaciones menos optimistas señalan que aún cuando los tomaraxo conservan parte de su identidad étnica y algunos restos de su cosmovisión, su cifra actual no alcanza a los 200 individuos contra las 1.500 personas registradas por Baldus y Metraux en 1930 y las 1.000 registradas por Susnik en 1955 (Cordeu, 1999).

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

vuelcan al registro de los usos y costumbres de la “nueva especie americana”. Viajeros como el italiano Guido Boggiani (1861-1901) se internan en el Gran Chaco paraguayo iniciando un recorrido cuyo valor etnográfico y artístico le deparará junto con el reconocimiento internacional, su insólita muerte<sup>3</sup>. Discípulo del pintor Giulio Carcano, Boggiani remontó el Río Paraguay en busca del “encuentro con culturas nativas” lejanas a las influencias del “blanco”. Su interés por el arte chamacoco y de sus tradicionales vecinos y enemigos étnicos, los “feroces” caduveo, desplazaron su motivación original en el negocio de pieles por una profusa colección de piezas y material de alto valor etnográfico. En el año 1896 Boggiani incorpora la cámara fotográfica como una nueva herramienta de investigación de campo, y para el año 1901 contaba con un reservorio de 415 fotografías de la etnia, en su mayoría retratos de indígenas con pintura corporal. La obra de Boggiani –que además de fotografías, registra notas y numerosos dibujos- captura la geométrica decoración de los rostros indígenas: “*sono piu perfetti*”, escribía en su diario de viaje fascinado por la seducción de los robustos cuerpos decorados de los ishir. La belleza de la Naturaleza exuberante e inalterada que operaba como marco a los pintados cuerpos de los nativos, fue captada por Boggiani con un profundo sentido estético y una admirable pasión de científico, cuya síntesis entre la sugestión de la imagen y el rigor descriptivo, lo volvieron pionero de las actuales preocupaciones de la antropología visual.

Bastante mas tarde, Claude Levi Strauss (1908) visitó y trabajó con los mismos grupos con los que había interactuado Boggiani reutilizando sus materiales<sup>4</sup>. Entendiendo el arte nativo como un fundamento indisoluble de la vida social y la cosmología indígena, el padre mítico de la antropología, pensó el arte como el espacio por excelencia donde se ancla una cosmología nativa que tiene en el mito –como elaboración de la historia- y en su expresión ritual, la columna vertebral de la cultura. En “Mito y Significado” Levi Strauss sintetiza:

*«No estoy lejos de pensar que en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función, ya que para las sociedades ágrafas, y que por lo*

---

<sup>3</sup> A pesar de que parece haber certeza respecto a la disposición de sus modelos para la toma fotográfica, la desconfianza nativa respecto a la toma fotográfica como símbolo de robo del alma, parecen ser uno de los motivos que precipitó la oscura muerte de BOGGIANI. En 1901 no regreso de su expedición a los indios de chamacoco y sus restos mortales fueron encontrados más tarde junto con su equipo fotográfico destruido. Fue el explorador, etnógrafo y botánico checoslovaco, A.V.FRIC (1882-1944) quien recogió su material fotográfico. Se lo vio por última vez el 24 de Octubre de 1901, junto a su peón Félix Gavilán, cuando salió desde Asunción hacia el Gran Chaco. Al no tenerse noticias de él, se organizó una expedición que encontró su cadáver y el de su peón, con la cabeza separada del cuerpo y los cráneos astillados. Durante el 2002 el Museo "Isaac Fernández Blanco" expuso parte de su material fotográfico. Esa muestra fue curada por Yvanna Fricova y Pavel Fric, descendientes de quien encontrara los restos y materiales de Boggiani en la citada expedición.

<sup>4</sup> Merced a su labor docente en la cátedra de Sociología de la Universidad de Sao Paulo, Brasil, desarrolló un trabajo de campo entre los indios bororo, nambikwara y caduveo, vecinos hostiles de los chamacoco.

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

*tanto carecen de archivos, la mitología tiene por finalidad asegurar, con un alto grado de certeza, que el futuro permanecerá fiel al presente y al pasado. Sin embargo para nosotros el futuro debería ser siempre diferente, y cada vez más diferente del presente, diferencias que en algunos casos dependerán, es claro, de nuestras elecciones de carácter político. Pero a pesar de todo, el muro que existe en cierta medida en nuestra mente entre mitología e historia pueda probablemente comenzar a abrirse a través del estudio de historias concebidas ya no en forma separada de la mitología, sino como una continuación de esta» (Lévi-Strauss: 1967:127).*

En afán de replantear las relaciones entre mito e historia sostenida por Lévi Strauss, Alejandro Isla (2002) retoma dichas consideraciones señalando que para este autor el sentido de los símbolos nunca nos es accesible en los mitos mismos, sino en relación a un determinado contexto etnográfico, es decir a lo que podemos conocer de su género de vida, de las técnicas, de los ritos y de la organización social. Y es justamente esta consideración la que nos lleva a buscar en otros campos las precisiones sobre "el sentido" de uno o más símbolos: "la réplica" o "isomorfismo" de los símbolos en estructuras no míticas, si utilizamos el lenguaje levi Straussiano. Pero si el sentido del mito está vedado (dado que éste se encuentra en su nivel estructural, es decir, es *implícito*), se termina por negar el sentido *explícito* que este tiene para los actores y por tanto su historicidad. Según Isla esta consideración niega el verdadero sentido del mito, esto es, su capacidad para otorgar nuevos sentidos a la historia, además de aprehenderla dado que los mitos no sólo tienen un contenido histórico que los revela como *la historia de los pueblos sin historia*; son también una manera efectiva y contextual de otorgarle un sentido al presente.

En esa sintonía entendemos que los mitos constituyen una estructura dinámica proclive a las fluctuaciones de la historia y de las personas y los acontecimientos particulares que encarnan los relatos. Tal abordaje cuestiona la distinción tajante entre mito e historia en la medida que las estructuras míticas presuponen formas intencionales de incluir los eventos históricos en sus formulaciones mitológicas y re-formular los mensajes y relatos de los ancestros. En esta línea Terence Turner entiende que deberíamos relativizar las separaciones entre mito e historia dado que en los procesos de producción de significado las sociedades nativas mitologizan la historia (Siffredi, 2000). Este proceso supone la absorción de eventos históricos en los modelos mitológicos fijando los eventos históricos en un pasado prístino, un movimiento que revela las complejas relaciones que entretienen las estructuras míticas y el devenir histórico. Tales vinculaciones entre historia, mito y ritual explican por qué, a pesar del grado de desestructuración étnica sufrida por los ishir, el arte se revela no solo como un espacio que sintetiza las fluctuaciones históricas junto a las demandas del presente, sino también como un nuevo relato histórico que desde la pintura, escenifica al tiempo que promueve nuevos relatos sobre el mito y por tanto sobre la historia de los ishir.

**Del arte chamacoco a la obra de Ogwa**

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

En las sociedades indígenas distintos objetos de uso cotidiano, sagrados, destinados a la acumulación de riquezas, o utilizados con fines rituales, pueden ser y de hecho son parte de un "arte étnico" no necesariamente concebido como arte por sus creadores. A la vez, estos elementos de la "cultura material" devenidos en "obras de arte" solo en ocasiones integran el arte sin adjetivaciones y raramente se remite a ellas por sus características formales o estilísticas. La cuestión es que a la hora de relevar el dominio occidental del arte en sociedades "otras", son precisamente los objetos de los tipos que mencionamos los que pueden ser documentados. Resultan ser objeto de fruición en clave artística y/o estética, funcionando como si fueran escindibles, pese a que no pueden ser aislados de su contexto socio cultural y no constituyen allí una esfera con criterios autónomos. En "La belleza de los Otros", Ticio Escobar (1993) documenta el arte indígena del Paraguay considerando diversas modalidades que incluyen la cestería, la talla en madera, el tejido, la cerámica, las calabazas grabadas, las máscaras, la plumaria y el arte corporal.

Sin embargo, no todo lo que podría categorizarse como "arte étnico" de las etnias nativas del Paraguay, es fruto de su modo de vida ancestral, mostrando un claro corte entre lo que podría denominarse un arte tradicional básicamente abstracto y un arte reciente de carácter figurativo. Así, por ejemplo, la talla en madera -que se caracteriza por ser figurativa y zoomórfica- y la cerámica<sup>5</sup>, son producto de las influencias tardías marcadas por la situación de contacto con los mbyá caduveo y con los misioneros, no guardan relación con el complejo mítico ritual pero sí con el intercambio comercial.

Contrariamente, el tejido -realizado con fibras de caraguatá o chaguar- revela un ornamentación variada de motivos abstractos y geometrizarantes que muestran una clara vinculación con la cultura tradicional. Practicado en bolsas de distintos tamaños (según su uso en la caza, la recolección, el transporte o el ritual), mosquiteros, hamacas, esteras, abanicos, taparrabos, ponchos, cinturones, trajes y máscaras ceremoniales, se caracteriza por tonos pardos negruzcos y ocre. Aunque algunos autores han establecido una relación directa entre las significaciones directas referidas al mundo animal o vegetal -el lomo del quirquincho, el cuero de la yarará, los ojos del buho, las manchas de la onza (Palavecino 1944, Bórmida 1978)- Escobar sostiene que tales motivos de representación no necesariamente guardan una correspondencia lineal con los seres de la naturaleza, dado que la concepción nativa se expresa fundamentalmente a través de metáforas que pueden expresar abstractos esquemas

---

<sup>5</sup> La talla en madera incluye figuras de animales (yacaré, iguanas, armadillos, osos hormigueros, avestruces y tortugas) en maderas claras con pirograbados y en maderas de palosanto que adquieren brillo y oscuridad expuestas al fuego. La cerámica también ha sido adoptada tardíamente por influencias caduveo - mbyá. De formas sencillas, se destaca por su decoración que hasta los años sesenta era realizada con una cobertura de resina de palosanto que las dejaba "duras, negras y brillantes" según consignara Boggiani (1900:67).



Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

tribales referidos a la concepción del poder y del espacio, del tiempo y el mito. (Escobar, 1993:66).

Pero el espacio donde se despliega el arte chamacoco en todo su esplendor es el de la ornamentación corporal, ornamentación que recurre a la pintura, al uso de máscaras y de adornos de plumas. Más allá del mero señalamiento estético del cuerpo individual el arte corporal se revela como el centro de la escenificación de esquemas míticos religiosos que animan la vida de los ishir, poniendo en juego complejos símbolos que remiten simultáneamente al espacio social, el tiempo histórico y el mito. Así, la ornamentación del cuerpo pone en juego la identidad individual y la pertenencia clánica, el enfrentamiento y la concordia, la muerte y la fiesta pudiendo utilizarse para fines que van desde la suerte en la caza o la aceptación de una relación amorosa, hasta conjuros shamánicos destinados a la cura de los enfermos, realización de maleficios o propiciar la abundancia de animales y frutos.

Los rituales conocidos como "Debylyby" -que involucran tanto la realización de ritos de iniciación de los hombres como los rituales de luto, juegos de inicio de la primavera y ceremonias shamánicas- constituyen la puesta en escena por excelencia de la sociedad chamacoco en su alusión al retorno de los Anábsoro, "*los terribles dioses de los cazadores, que terminan siendo cazados por estos*" (Escobar, 1993:119). En tales ocasiones, los hombres -actores protagónicos de los rituales chamacoco vedados a las mujeres- cubren sus caras con máscaras<sup>6</sup>, se pintan el torso, los brazos y las piernas, visten con trajes de fibra de caraguatá, se colocan bellos adornos plumarios con la intención de representar las características específicas de cada Anábsoro (singularizado por manchas, pelos, plumas, escamas) que son puestas en juego en el ceremonial.

Los motivos de la pintura corporal chamacoco en ocasiones se aplican directamente sobre la piel, pero más habitualmente lo hacen sobre fondos planos de pintura que recubren partes enteras del cuerpo en fajas combinadas y formando un compuesto geométrico contrastante. Los motivos más usuales son manos impresas, líneas, puntos, manchas, anillos, escamas y diseños ramificados. En alusión a la segmentación dual de la sociedad ishir a la que nos referimos, los colores básicos que conforman la escenificación ritual se basan en el rojo (de la hematita) y el negro (del hollín) junto con el blanco (de las cenizas o el caolín) y son aplicados sobre el cuerpo dividiéndolo en fajas de colores que se alternan y combinan utilizando los dedos, la palma o el costado de la mano y pinceles de algodón o tubos de tallos de caraguatá.

La ornamentación corporal, central en la dinámica ritual de los ishir, se revela pues como un espacio más donde se despliega el dualismo cosmovisional actuando como una

---

<sup>6</sup> Las máscaras son tejidas con fibras de caraguatá y adornadas con plumas de avestruces, cigüeñas, patos y aves tropicales, pieles de animales y ramas con follaje o frutos. Al igual que en la pintura corporal, su variedad refiere a la complejidad de caracteres y personajes del ritual chamacoco y a la influencia de otros grupos chaqueños de los que han incorporado pautas expresivas (Escobar 1999:81).

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

*"metáfora de la enrevesada arquitectura de la sociedad chamacoco cuyas rítmicas oposiciones entre segmentos diferentes (cazadores-recolectores, niños-adultos, bandas selvícolas-ribereñas, misionalizados-iniciados, etc.) se equilibran y compensan a través de finas mediaciones sociomíticas ..., económicas ..., rituales ..., estéticas ... o lúdicas" (Escobar, 1993:122).*

Como en otros casos, las relaciones sistemáticas con la sociedad blanca y, fundamentalmente, la acción de las empresas en sus territorios con el consecuente confinamiento y dependencia, han contribuido a la desarticulación de la ecocosmología ishir. En el plano de la ornamentación, tal desarticulación se expresa en la notable disminución de la enorme variedad de colores, tonalidades y texturas de las especies que alimentaban la exquisitez del arte plumario y en el cambio sustantivo de sus sistemas clasificatorios donde la importancia de los colores iba de la mano de referentes taxonómicos que rebasan cualidades meramente estéticas.

#### **De Boggiani a Ogwa o como aprender a contar "lo propio"**

A pesar del empobrecimiento y reduccionismo que, de alguna manera, prefiguran el "fin de la cosmología nativa" expresada en la ornamentación corporal como consecuencia de la acción devastadora de la civilización blanca, los ishir -como toda sociedad humana- elaboran no solo su propia explicación del contacto a través del lenguaje oral, también tematizan el drama de la pérdida de la condición original con entusiasmo cuasi etnográfico. Y así como la vida de los chamacoco estuvo atravesada por las relaciones con el "blanco", ni Ogwa ni su obra fueron ajenos al devenir histórico y fueron los diferentes tipos de viajeros, incluidos los antropólogos quienes, merced al interés etnográfico, promovieron su inclinación a la pintura adiestrándolo en el empleo de nuevas técnicas y la innovación en la temática pictórica.

En 1981/82 Ogwa migró a Asunción dedicándose a pintar cuadros que reproducen los mitos de su pueblo. Perteneciente a la mitad ebytoso y el clan posháraha, nació en Puerto Caballo, en las cercanías de Bahía Negra sobre el norte del Río Paraguay. Siendo iniciado a los 12 años de edad en Puerto Diana, Ogwa es un excelente traductor destacándose por su fluido manejo del español, el guaraní, el quechua y portugués. Su multilingüismo fue producto de una extensa labor a lo largo de 10 años (1959-69) como traductor de la Biblia para la Misión Nuevas Tribus. Después de abandonar el terruño, Ogwa se trasladó primero a la Asociación de Parcialidades Indígenas (API) en el límite entre Asunción y Luque. Luego se trasladó a Itá Anguá, Nueva Colombia para finalmente instalarse en Luque, también en la periferia de Asunción donde hasta hoy se mantiene vendiendo "sus dibujos".

Reconocido por los antropólogos como un "especialista en mitología shamánica" (Escobar, 1999) Ogwa es considerado "uno de los mejores difusores de la cultura chamacoco

---

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

tanto por su sabiduría como por su erudición”, habilidad que le viene dada no solo por sus sobradas dotes naturales sino por su trayectoria histórica. En efecto, aún cuando Ogwa comenzó a pintar en forma sistemática a lo largo de los últimos años, es a partir de los 12 años, cuando merced a los viajes de campo toma contacto con la etnóloga eslovena Branislava Susnik quien lo provee de lápiz y papel por primera vez. Branislava Susnik fue una verdadera exploradora del Chaco que hasta 1996, año de su fallecimiento, inventarió buena parte de las culturas cazadoras relectoras dejando como testimonio abundantes escritos, fotografías, notas y sendas colecciones del arte material que hoy son exhibidas en el museo etnográfico Andrés Barbero de Asunción. Posteriormente, es el antropólogo argentino Edgardo Cordeu –uno de los pocos especialistas actuales que testimonian la desventura actual de los ishir- quien en la década de los 70 y en el marco de sus investigaciones etnológicas le propuso a Ogwa que dibujara los héroes míticos que componen el complejo panteón de la cosmovisión nativa contribuyendo a sus inclinaciones artísticas. Ya en avanzada edad y víctima de una serie de calamidades<sup>7</sup> Ogwa –al igual que un sinnúmero de indígenas que poco a poco se desgranar de sus comunidades migrando desde el interior-, viajó para quedarse en las inmediaciones de la capital, Asunción. Es allí en donde comenzó a pintar en forma sistemática, haciendo de la pintura un modo de vida y de sobrevivencia cultural en un medio poco proclive a la convivencia con lo indígena. Es allí también donde asistió al fallecimiento de su hijo quien víctima de las malas compañías y el alcohol, fue arrojado muerto en la puerta de su propia casa hace ya dos años. Su mujer, “*muy indígena*” -como él mismo la definió- aún hoy guarda luto llevando su rostro pintado en símbolo de la irremediable pérdida.

Pero no todo fueron desventuras en el viaje a la capital y, entre otras actividades, en el año 1998 Ogwa diseñó la tapa y realizó las ilustraciones del libro del escritor paraguayo René Ferrer titulado “*Desde el encendido corazón del monte*” (Ka'aguy pa'u rendy ruguaite guive)”, una edición bilingüe español-guaraní cuya temática gira en torno a ambientes, personajes y elementos de la naturaleza. Varios de los dibujos del libro de Edgardo Cordeu, “*Transfiguraciones simbólicas. Ciclo ritual de los indios tomarazo del Chaco Boreal*” (1999), muchas de las ilustraciones del libro de Ticio Escobar, “*La maldición de Nemur. Acerca del Arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguayo*” editado en 1999 también son realizaciones de Ogwa. Y en el 2001 participó del Premio “Jacinto Rivero” organizado por la Fundación FARO para las Artes. El jurado compuesto por críticos de renombre internacional<sup>8</sup>, seleccionó su obra junto a la de otros nueve artistas paraguayos

---

<sup>7</sup> Una memorable inundación le hizo perder sus cosas y junto a ellas sus tres hijas raptadas en manos de “brasileros” que venían de la otra orilla del Río Paraguay.

<sup>8</sup> Nos referimos a [Jorge Glusberg](#), crítico argentino y Director del Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires; [Alfons Hug](#), crítico de arte alemán y Curador General de la *Bienal de São Paulo de 2002* y la crítica de arte venezolana [María Elena Ramos](#), dieron a conocer a los tres premiados del *Premio Jacinto Rivero*.

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

transformándose en el primer indígena premiado en un concurso de arte de semejante importancia.

Es en noviembre del 2002 cuando Ogwa –apoyado por sus “contactos antropológicos” en Asunción y en Argentina llegó por primera vez a Buenos Aires para exponer en la III Exposición y Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios, realizada en el Museo José Hernández. En su folleto señalaba que el trabajo pictórico de OGWA no solo anuncia los complejos cruces entre culturas y la necesidad de transmitir y preservar la memoria de otras generaciones, también prefigura los mitos que configuran el imaginario de sus ancestros.

Pero la obra de Ogwa no se ciñe a la “recuperación de un pasado cultural idílico”, constituye más bien el resultado una mirada actual del devenir histórico de los ishír como producto de su interacción con el “blanco”. Se trata de una labor que es resultado de una coproducción entre el antropólogo y el nativo que tiene la virtud de promover nuevas formas de entender la cultura, nuevos relatos que, a manera de retazos intentan recomponer algunas de las glorias míticas que reproducen los rituales. El uso del dibujo como técnica de reconstrucción de la cultura es ampliamente utilizado por los antropólogos en el campo. Al respecto Edgardo Cordeu se preguntaba:

*“Los propios indígenas se dieron cuenta enseguida de las carencias y distorsiones inherentes a una descripción puramente verbal del comportamiento ritual, cuyos vehículos expresivos esenciales no pasan por cierto por el lenguaje. ¿Cómo traducir mediante palabras los diseños cromáticos de la pintura corporal y los detalles del ajuar plumario? O peor aún ¿de qué forma reducir a pura oralidad las normas canónicas de la gestualidad, las posturas y movimientos corporales, los ritmos de los gritos y cantos, la coreografía de ciertas danzas, o la trama de acciones involucrada en ciertos desarrollos étnicos muy complejos? Abrumado de entrada por esas dificultades, Emilio Aquino –el principal informante con que conté desde 1987-, sugirió entonces la utilización de dibujos ad – hoc de los personajes y escenas rituales”* (Cordeu, 1999: 16).

Esta técnica de investigación sugiere tres consideraciones subrayadas por el autor que le permiten reconstruir la secuencia ritual: la posibilidad de atenuar las distancias con los sucesos concretos y sus aspectos simbólicos; la capacidad de desplegar la memoria y el raciocinio asociativo de los informantes y el hecho de que los gráficos nativos permitieron al antropólogo elaborar un diagrama lógico de las secuencias expositivas otorgando consistencia al discurso indígena y facilitando de ese modo la comprensión oral. De esta manera, las ilustraciones de Aquino (como en su momento las de Ogwa) le permiten no solo reconstruir el ciclo ritual de los chamacoco al etnógrafo, también promueven la elaboración de nuevos relatos sobre el mito y, consecuentemente, sobre el devenir social de la etnia. En efecto, así como las culturas escritas poseen mecanismos inherentes que las diferencian radicalmente de las culturas ágrafas -cuyo basamento oral imposibilita la emergencia de relatos estandarizados de

---

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

lo social- la pintura puede y debe ser considerada como un nuevo texto que además de intentar acicatear la memoria étnica y reproducir sin más el esquema lógico del ritual, instaura nuevas versiones del mito y por tanto de la cultura, no necesariamente reductibles al discurso oral.

Realizadas sobre cartones de fondo blanco, con el empleo de pintura acrílica, tinta china, lápices de colores, marcadores, birome, las pinturas de Ogwa combinan técnicas de sellado con un dibujo que raya en lo *naif* utilizando una paleta que aún cuando combina diferentes colores como el verde, el amarillo o el celeste, destaca la presencia del negro y el rojo con sus derivados.

Todas sus pinturas representan escenarios de las epopeyas míticas protagonizadas por los shamanes o bien danzas rituales que escenifican las proezas referidas y llevan por debajo una leyenda escrita con birome azul en un mal español que intenta situar al espectador en la escena cultural referida. En franca oposición a la ornamentación tradicional, las figuras míticas representadas se dibujan sobre fondos que, a manera de fotografías, dejan percibir con claridad la frondosidad del paisaje y el cielo chaqueño fundiendo a los personajes con su entorno. Como los hombres / dioses, adornados y "encapuchados" que sumidos en el éxtasis de la danza ritual protagonizan buena parte de sus cuadros, los seres naturales también se mueven al compás: palmeras lánguidas y de gran altura que de manera irregular son arrasadas por el viento, pájaros de diferentes tamaños y colores (testimonio de la riqueza de aves que sirvieran a la riqueza plumaria de los adornos), chanchos del monte, avestruces y víboras ocupan, junto con las escenas míticas rituales, el centro de la preocupación pictórica de su autor.

Las leyendas que asoman debajo de cada cuadro, tampoco son aleatorias y al tiempo de tener la clara intención de "informar" al neófito sobre la escena visual que se despliega ante sus ojos, en ella se "filtran" viejas concepciones nativas que revelan una relación metonímica entre los mitos y los shamanes concebidos simultáneamente a la vez como protegidos y protectores del conocimiento tradicional. Las leyendas de los cuadros, por ejemplo, evidencian la personificación del mito en la figura del shamán dando cuenta tanto de la familiaridad con el mito como de la distancia, del alejamiento que presupone la centralidad misma al esgrimirla con mirada casi de etnólogo: *"los mitos alzan sus palos poderosos mostrando a los nativos"* puede leerse bajo el cuadro que muestra como las deidades Anábsero levantan sus palos al compás de la danza ritual; *"el chamán es el dueño de los chanchos del monte"*; *"los nativos chamanes cantan y rodean a su gran diosa para recibir los poderes"* rezan las leyendas a pie de página del adiestrado informante cuyas pinturas son tan propias como lo es el vínculo que lo une a los antropólogos que no dudan en reconocerle el rol de un verdadero iniciado en los saberes e intereses etnológicos.

La consideración de la pintura como un texto que busca reconstruir la historia mítica - transmitida oralmente y escenificada a través del ritual (pero nunca puesta en juego en la

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

producción material tradicional nativa) encuadra claramente con una cuestión capital, a saber, la emergencia del arte figurativo cuyo origen, aún cuando se desconoce, es de carácter tardío y por tanto producto de la interacción ya con los otros étnicos ya con la sociedad blanca. Si bien intentar responder acerca del momento y las circunstancias bajo las cuales surge el arte figurativo nativo excede los límites de este trabajo, sí parece ser posible fijar algunos posibles caminos referidos a la significación de la obra de Ogwa en el nuevo contexto interétnico. Esta no solo refiere al refinamiento estético sino al hecho de que los motivos míticos funcionan a la manera de diacríticos sociales trazando una línea de continuidad entre los diversos planos de la vida social que, a partir de los ornamentos y colores, permiten distinguir los complejos entramados e instituciones de la cultura ishir renovada y mixturada.

En este sentido, tales figuraciones no solo se ajustan a la "demanda" instaurada por el inicio de relaciones mercantiles que según el nuevo contexto inauguran la emergencia de innovaciones en el terreno de la producción material ishir, son también parte de un proceso de construcción étnica en el cual las distintas situaciones de contacto diligen nuevas formas de valorar y entender lo propio. La predilección por los motivos míticos en los trabajos de Ogwa, son pues parte de ese movimiento pendular de reconocimiento especular que presupone toda construcción de identidad. Movimiento en el que, las demandas de viajeros y etnógrafos aventurados en la empresa de rescatar la "cultura tradicional", se suman a los deseos y búsquedas de su autor. Y en esa búsqueda Ogwa intenta tematizar su propia historia individual en el marco de la declinación y la supervivencia étnica, testimonio de un pasado que, como las fotografías de Boggiani, ornamentan ya no los cuerpos pero sí las almas de los ishir.

Ana María Spadafora, Rubens Bayardo

### Bibliografía

- BOGGIANI, G. 1895 *Viaggio di un artista a la America Meridionale. I Caudvei* En “*Viaggio di un artista a la America Meridionale. I Caudvei*”
- BOGGIANI, GUIDO 1895 *Tatuaggio o pittura? Studio intorno ad una curiosa usanza delle popolazioni indigene dell'Antico Perú • Atti del II° Congresso Geografico Italiano*, 32 p. Roma.
- CORDEU, E. J. 1989 *Los chamacoco o ishir del chaco boreal. Algunos aspectos de un proceso de desestructuración étnica.* En: *América Indígena*. Vol. XLIX, N. 3, julio – septiembre.
- CORDEU, E. J. 1999 *Transfiguraciones simbólicas. Ciclo ritual de los indios tomaraxo del Chaco Boreal.* Ediciones Abya Yala. Quito, Ecuador.
- DESCOLA, P. 1996 *In The Society of Nature. A Native Ecology in Amazonian.* Cambridge Studies in social and Cultural Anthropology. Cambridge University Press.
- ESCOBAR, T. 1993 *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay.* RP Ediciones, Asunción.
- ESCOBAR, T. 1999 *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo.* Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, Asunción.
- FERRER DE ARELLANA, RENÉ 1998 *Desde el encendido corazón del Monte.* Con Ilustraciones del indígena Chamacoco, OGWA. Biblioteca Virtual “Miguel de Cervantes”. Paraguay.
- FUNDACION “TIERRA VIVA” 1996 *Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Paraguay. Situación de los pueblos indígenas.* Asunción.
- GIUDICE, ALBERTO *Visiones de un pionero.* En: Clarín “Sociedad”. Sábado 16 de noviembre del 2002. Año VII, número 2415.
- ISLA, ALEJANDRO 2003 *“Canibalismo y sacrificio en las dulces tierras del azúcar”.* mimeo.
- JOHNSON, A & T. EARLE 1987 *The Evolution of Human Societies. From Foraging Group to Agrarian State.* Stanford: Stanford University Press.
- LEVI STRAUSS, CLAUDE 1986 *Mito y Significado.* Alianza Editorial, Buenos Aires.
- ROUT, L. 1970 *Politics of the Chaco Peace Conference, 1935-1939.* Institute of Latin American Studies. Austin & London: The University of Texas Press.
- SAHLINS, M. 1977 *La economía de la Edad de Piedra.* Madrid: Akal.
- SIFFREDI, A. 1999 *Shame on Blame and Blame of Shame. Social Religious Change Through Multiple Voices.* En: *Proceedings, Second International Conference on the Anthropology of the Gran Chaco.* University of Saint Andrews, Scotland.
- SIFFREDI, A y SPADAFORA, A. M. 1999 *De Misioneros y Etnógrafos. Equívocos, Supersticiones y Dilemas frente a la Diferencia Cultural.* En: *Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, N. 3 Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.
- SIFFREDI, A y SPADAFORA, A. M. 2003 *El bosque animado. Naturaleza, Sociedad y Conocimiento entre los nivaclé del Chaco Boreal Paraguayo.* En: *VI Jornadas de la Sociedad Argentina de Americanistas*, Sección “Etnografía y Etnología”. Sociedad Argentina de Americanistas. Buenos Aires.
- SUSNIK, B. 1981 *Etnohistoria de los chaqueños (1650-1910). Los aborígenes del Paraguay.* Tres tomos. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.