

BÊTES ET PLANTES EN AMÉRIQUE LATINE

SAVOIRS, PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS

(XVI^E-XXI^E SIÈCLE)

110

2018

CARAVELLE

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI

Imágenes indígenas del bosque chaqueño: Animales y plantas en el universo visual wichí

Rodrigo MONTANI

CONICET, Argentina – CIHA, Bolivia

LOS WICHÍS SON MÁS DE 50 000 individuos que viven en el sector semiárido del Chaco, entre los ríos Pilcomayo y Bermejo. Hablan su propio idioma ¹, además del español. Siendo un pueblo de antiguos cazadores-recolectores, cuya vida material y simbólica está íntimamente ligada al bosque y al río, no sorprende que animales y plantas tengan un lugar preponderante en su sociocosmología y su universo visual. ¿Pero de qué “universo visual” estoy hablando?, porque a simple vista no es fácil ver uno en la cultura material wichí contemporánea – tan parecida a la pobre y modernizada cultura material de los campesinos criollos – ni es fácil detectar en ella representaciones de casi nada. Por eso, mi primer objetivo es mostrar cómo animales y plantas aparecen representadas en las cuatro formas visuales que componen ese universo: figuras de hilo, diseños enlazados, tallas y grafismos. Mi segundo objetivo es describir las idiosincrasias formales, funcionales e históricas de cada una de estas formas visuales así como la manera en que todas se articulan en la vida social.

Las comunidades wichís siguen siendo relativamente pequeñas, igualitarias y autónomas. La historia, la dinámica del parentesco y la forma de uso del extenso territorio hacen que los wichís, antes que un pueblo homogéneo y unificado, sigan siendo un conglomerado de grupos. Los límites de estos grupos se traslapan y son bastante indefinidos, pero existen, y explican por qué la lengua y la cultura wichís presentan variaciones locales a la manera de un *continuum*, no exento de fracturas y dislocaciones. Por tanto, aunque en este trabajo describo cada forma visual de una bastante generalizadora, existen muchas particularidades que merecen más y mejor etnografía.

1. Junto con el chorote, el nivaclé y el macá, el idioma wichí (o *wenahayek* en Bolivia) forma parte del grupo mataco mataguayo.

Los juegos de hilo: ¿ una figuración para niños ?

Se llama “juegos de hilo” a la manipulación – fundamentalmente con las manos – de un trozo de cuerda atado sobre sí mismo para producir figuras a las que se les atribuyen un nombre y, por tanto, cierta significación. En principio son “juegos”, porque son practicados por o para los niños con fines recreativos. Pero a veces también motivan narraciones de los adultos, y entonces exceden lo lúdico.

En mi trabajo de campo, que se desarrolló por períodos cortos a través de los últimos 15 años, ocasionalmente pude ver niños haciendo alguna figura, pero no profundicé sobre el tema. Para este asunto hay que recurrir a lo que José Braunstein publicó a comienzo de la década de 1990². Allí propuso analizarlos como un lenguaje no verbal, con un significante y un significado, y estudió el primero con un modelo inspirado en la fonología, pues las manos actúan sobre el hilo para producir un número finito de pasajes – unidades diferenciales, sin significado – cuyas distintas combinaciones dan lugar a las figuras – unidades con significado –, que transmiten un mensaje entre un emisor y un receptor competentes (Braunstein 2017d). Por “significado” debe entenderse “significado verbalizable”: el que se revela en el nombre asociado tradicionalmente con cada figura y en los discursos que forma y nombre habilitan. Existe además algunas “figuras progresantes”: series fijas de figuras que construyen una suerte de relato.

Trabajando con este modelo entre los wichís orientales, Braunstein (2017b, 2017c) describió unas 50 figuras. Aunque conforman un conjunto cerrado, listarlas es una tarea difícil, porque hay que homogenizar las diferencias en las ejecuciones y los nombres, y porque la asociación entre forma y nombre no siempre es biunívoca. Los mismos problemas que se enfrenta en el estudio de los diseños enlazados.

Braunstein ofreció comentarios comparativos de las figuras wichís con las de otros pueblos y propuso que podrían “constituirse en una herramienta sensible para la medición de los flujos culturales” (Braunstein 2017d, p. 309). Pero dijo poco sobre la forma, la función o el simbolismo de las figuras wichís. Me gustaría entonces realizar unos comentarios.

Es probable que las figuras de hilo sean un repertorio de formas geométricas y que sus nombres tengan en primer lugar un fin mnemotécnico. No obstante, el nombre también da cuenta de una relación icónica estandarizada entre la forma y un referente ostensible. Saber si este iconismo es algo dado o buscado es un problema genético quizá imposible de resolver, y que también se presenta en los diseños enlazados. Sin embargo, no hay impedimento para decir que las figuras de hilo “representan”, al menos en la sincronía y en un sentido laxo. De hecho, ellas son *lèpeyak* de la cosa, un término que puede glosarse por “su imagen” naturalista, o en otros contextos por “su sombra”, “su reflejo”, “su dibujo”, “su fotografía”, etc. Así, es interesante notar que de las 50 figuras relevadas por Braunstein, 22 representan (partes de) animales, 10 (partes de) vegetales, 9 artefactos, 7 entidades celestes (que

2. Reeditados en Braunstein *et al.*, 2017.

son también divinidades), una, cierta parte del cuerpo humano y animal, y otra, un rasgo del paisaje.

Desde el punto de vista comparativo, “no puede ponerse en duda el parentesco de las figuras elaboradas con hilos desde Alaska hasta Tierra del Fuego, lo que las ubica en el grupo de los elementos más antiguos que conocían los hombres que poblaron [América]” (Braunstein 2017a, p. 4). Sin embargo, es importante destacar que todos los elementos representados por las figuras wichís pertenecen al escenario chaqueño. El Cuadro 1 lista las figuras de animales o vegetales (estandarizando y rectificando los datos son de Braunstein 2017b, 2017c). En orden de importancia numérica, los tipos de animales representados son cuadrúpedos (*tsätäy*, 9 figuras), aves (*ajwenchey*, 8), peces (*wahat*, 2), invertebrados (2) y una serpiente genérica (*amlhäj*). Los vegetales representados son frutos (9), más las raíces del maíz, que los wichís probablemente cultivan desde antiguo y que importa por sus frutos. Otro detalle: de las 22 figuras de animales, 5 los representan completos, 3 son ambiguo³ y el resto representa partes. Entre los vegetales, sólo 2 representan partes; en las restantes el fruto es conceptuado como una entidad en sí o bien se nombra la planta aunque se represente el fruto.

3. Dos, porque tienen un nombre que refiere al animal completo y otro que refiere a una parte; y la figura del “piojo”, porque la lengua wichí lo conceptúa como una parte del humano que parasita.

Clasificación semántica			
animal	ave		colibrí
			torcacita común
		cogote	(cogote de) chuña
		huella	dedos de suri
		nido	nido de colibrí
		pecho	nido de yabirú o de biguá
		trasero	[hueso del] pecho de suri
	cuadrúpedo		trasero de gallina
			lagartija
			liebre
			quirquincho
			sapo
		ala	(alas de) murciélago
		boca	boca de jaguar
		huella	huella de jaguar
	invertebrado	nido	cueva de conejo
		trasero	trasero de perro
			piojo
	pez	cría	crías de langosta
		boca	boca de pez
	serpiente	cola	colas de pez
		vibora <i>ajwátsaj</i>	
vegetal	fruto		algarroba (f. de algarrobo blanco)
			doca
			fruto de bola verde
			(fruto de) sacha sandía
			frutos de sacha sandía
			mandioca de monte
			maíz
			poroto de monte
		parte	mitad de doca
	raíz	raíces de maíz	

Cuadro 1. – Figuras de hilo zoo o fitomórficas de los wichís orientales

Fig. 1 – “Doca”, una figura de hilo (redibujada por Francisco Nakayama a partir de Braunstein 2017b), y su referenteXII

¿Cuál es el simbolismo de estas figuras? Sabemos demasiado poco. La interpretación más sugerente que conozco es la que hizo Cecilia Gómez (2008) de dos figuras relacionadas: “Mujer-estrella” (*Kateslhokwetaj*) y “alas de la Mujer-estrella” (*Kateslhokwetaj-lhejwis*). Ella interpretó que el rombo central de ambas es el ícono de una vagina, y lo conectó con una dimensión fundamental de la vida social wichí: el carácter proactivo de las mujeres en el encuentro sexual y la formación de la pareja. Concuero con la posibilidad de proponer con fines heurísticos una “lectura vaginal” de la figura de Mujer-estrella y más aún de la llamada “estrella”, pero hay que objetar su argumento lingüístico: que la proactividad femenina está cifrada en el nombre *Kateslhokwetaj-lhejwis*, que ella traduce por “estrella con brazos”

o “mujer que abraza”. La traducción correcta es “alas de la Mujer-estrella”. Esto parece tener poco que ver con la proactividad femenina y más bien hace pensar en el origen ornitológico de las estrellas según alguna versión wichí del origen del mundo.

Según la tradición, el cosmos está formado por tres estratos: cielo, tierra e inframundo. Una versión del mito sobre “La inversión de los planos del cosmos” cuenta que primero sólo existían las aguas primordiales, el cielo y una infinidad de aves. El Inmortal creó una pequeña isla en medio de las aguas y asentó su casa, y de a poco fue extendiendo la isla hasta formar la tierra. Pero las aves defecaban sin pausa, y un día, asqueado, el Inmortal invirtió los planos del cosmos haciendo de aquella tierra el cielo que vemos⁴. Parece que durante la inversión, una parte de las aves bajó y otra subió. Las primeras se transformaron en los “prototipos” de los hombres-animales, los *p'alhalis*. Las que subieron se volvieron mujeres-estrellas, entre las que destaca Mujer-estrella, el lucero. Algunas aves quedaron como tales⁵.

Volvamos al repertorio. Resulta llamativo que aunque los elementos zoo o fitomórficos predominan tanto entre las figuras de hilo como entre los diseños enlazados, sólo “colas de pez” es compartido. Las representaciones de artefactos, entidades celestes (o divinidades) y rasgos del paisaje, que existen en las figuras de hilo y los grafismos, están ausentes en los diseños enlazados y las tallas. En cuanto al mecanismo de representación, tanto las figuras de hilo como los diseños enlazados son geométricos, pero mientras que muchas de las primeras grafican entidades completas (como las tallas y los grafismos), los segundos representan siempre partes. El carácter lúdico e intelectual de la técnica, la heterogeneidad de representados y el hecho de que suelen ser representaciones de elementos completos, todo esto quizá está hablando de una función: los juegos de hilo se utilizaban para educar y divertir a los niños.

Las bolsas enlazadas: metáforas sólidas del género

Todas las indígenas chaqueñas enlazan o enlazaban bolsas de bromeliáceas, desde tiempos precolombinos (Susnik 1998). En los asentamientos donde realicé mi trabajo de campo, se siguen enlazando bolsas, a veces con nuevos materiales, técnicas y formas (Fig. 2). Las hechas en fibras de origen industrial quedan por lo general dentro de las comunidades. Las hechas en cháguar (*chütsaj*) terminan por lo general en el mercado de artesanías. Las mujeres conocen distintos puntos (aunque generalmente sólo usan uno), diferentes formas (la más importante es el morral cuadrangular, aunque algunas todavía tejen bolsas semiesféricas) y muchos diseños geométricos que resultan de combinar los hilos de colores (en las de cháguar, generalmente blanco, negro y rojo). Por estos diseños, las bolsas son el elemento preeminente de la cultura material wichí.

Fig. 2 – Estela Orquera muestra algunos de sus morrales, Los Baldes, 2004.....XII

4. Por ej., Braunstein 1974; cf. Wilbert & Simoneau ed, n° 4, 1982, p. 46.

5. Cf. por ej., Braunstein, 1974, p. 15.

Ya Boas señaló “que en el arte de muchas tribus, en todas partes del mundo, el ornamento que a nosotros nos parece puramente formal está asociado a un significado, es decir, está interpretado” (1947, p. 94). En las bolsas wichís, los “ornamentos” forman un repertorio extenso pero cerrado, asociado de manera recurrente y estable con un repertorio semejante de nombres. Como forma, cada diseño es un motivo, un elemento mínimo que cubre el plano siguiendo cierto patrón. Identificar un diseño implica detectar una asociación típica de motivo y patrón, y otorgarle el nombre correspondiente. Por lo general, en cada bolsa se reconoce un único diseño, pero a veces hay más de un motivo o más de un patrón, o se combinan de forma atípica. Por eso los diseños pueden clasificarse en prototípicos (formas que alguien competente reconoce y nombra de inmediato); variantes (formas combinadas o ambiguas de difícil interpretación, que pueden recibir más de un nombre) y atípicos (formas muy difíciles de interpretar, que suelen recibir muy diversos nombres o ninguno). Además, los conocimientos y hábitos asociativos de las personas varían, y mucho depende del contexto.

En mi trabajo de campo compilé unos 40 nombres (cuadro 2). Pero en las bolsas que estudié sólo estaban representados 14.

Clasificación semántica				
Animal	ave	dibujo	huella	garras de carancho
			lomo	lomo de suri
			pecho	pecho de chinchero
		ojo ojos de lechuza bataraz chaqueña ojos de lechuza de campanario		ojos de calancate
		cuadrúpedo	ceja cejas de iguana	
	dibujo		cabeza	cabeza de jaguar
			cachete	cachetes de iguana
	pelaje o cuero		caparazón de pichi peludo	
			caparazón de quirquincho	
			caparazón de tortuga de tierra	
			cuero de jaguar	
			cuero de lagartija	
			cuero de panza de iguana	
	huella huellas de osito lavador huellas de zorro		huellas de gato de monte	
	oreja		orejas de pichi mulita	
	pez	cola	colas de pez	
	invertebrado	pata	dedos [i.e. patas] de tarántula	
	serpiente	dibujo	cuero	cuero de lampalagua
				cuero de víbora
				cuero de víbora <i>ajwätsaj</i>
cuero de viborón				
dibujo de cascabel				
vegetal	dibujo	corteza	corteza de yuchán	
	semilla semillas de chañar semillas de maíz		semillas de algarrobo blanco	
	codo		codos grandes	
geométrico	huevo huevos de tortuga de tierra sus huevos sus huevos blancos sus huevos negros		huevos de suri	
	raya		sus dibujos de líneas rectas	

Cuadro 2 – Nombres de los diseños enlazados

Fig. 3 – Algunos motivos y diseños de las bolsas enlazadas.....XII

¿Qué significan los diseños? Varios etnógrafos han afirmado que remiten a elementos del ambiente chaqueño, la mitología o la sociocosmología wichís, o a principios de etnoclasificación (por ej., Alvarsson 1994). Sin embargo, sus datos no siempre son elocuentes y a veces son incluso contradictorios. Por las sorprendentes

similitudes que existe entre este repertorio y los de diseños amazónicos, uno podría preguntarse si no pasa con aquellos lo que con estos: las formas geométricas no son representaciones de las cosas referidas por los nombres asociados, pues estos son sólo un mecanismo mnemotécnico sobrepuesto a un conjunto de formas generadas con una lógica autónoma, la de la simetría plana, que a veces resulta de la técnica de manufactura (Déléage 2007; Gow 1999, p. 235-236; Schmidt 1926, p. 195-196).

Ahora bien, si bien los diseños wichís tienen mucho de grafismo arbitrario (sus nombres tienen una función mnemotécnica, sus formas están condicionadas por la técnica y muchas veces no puede precisarse por qué una forma se llama como se llama), también es cierto que tienen algo de figurativos. La oposición taxativa entre “figuración” y “repertorio gráfico” que Pierre Déléage vio en Amazonia no se aplica del todo al caso que nos ocupa: en parte, porque los diseños de las bolsas no forman parte de una categoría nativa de “repertorio gráfico” que englobe los patrones del mundo natural y la escritura. El diseño de una bolsa se llaman *lëchal*, “sus motivos” (y lit. “sus instrumentos”), o incluso *lëpeykas* (pl. de *lëpeyak*), “sus imágenes”, pero hasta donde sé no se dice que sea *talesay*, “ser manchado” (como el pelaje de un animal), ni se lo llama *lëlesayhnyey*, “su escritura”, que es la nominalización de un verbo derivado de *talesay* (cf. Montani 2017).

Aunque la relación entre forma, nombre y referente no sea la de una representación naturalista, el diseño representa su nombre, al menos en un sentido laxo. De hecho, según algunos wichís esto es así tanto para ellos como para ciertos animales. Los informantes de Dasso y Barúa (2001, p. 48-49), por ejemplo, afirmaron que cuando la víbora de cascabel ve una bolsa con el “dibujo de cascabel”, agita la cola y así previene al portador del peligro; y que si un cazador lleva una bolsa con el “dibujo de corzuela”, la corzuela no escapa cuando lo ve y entonces es fácil atraparla. La semejanza de los referentes con estos diseños parece reposar en su geometría compleja, que produce una “ilusión óptica”.

Los primeros antropólogos que estudiaron el “arte primitivo” notaron ya que la estilización – o la esquematización – y la desarticulación eran procedimientos figurativos frecuentes (cf. Boas 1947). En 1905, Paul Ehrenreich señaló que en Sudamérica “todos los diseños, aparentemente geométricos, son en realidad imágenes abreviadas y a menudos reproducciones de objetos concretos, en la mayoría de los casos de animales” (cit. en Alvarsson 1994, p. 231). Condiciéndose con ambas afirmaciones, la mayoría de los diseños wichís remiten a partes de animales, más concretamente y en orden de importancia, de cuadrúpedos (16 diseños), aves (6), serpientes (5), un pez y un invertebrado. Las partes nombradas son el dibujo o patrón característico del animal (21 diseños), los ojos (3), las cejas (2), una oreja, una pata y una cola. En el caso de los vegetales, 3 diseños llevan nombres de semillas – no de frutos, como en las figuras de hilo – y otro nombre alude al patrón característico de la corteza de un árbol.

¿Cómo explicar estas recurrencias? Si se toma el repertorio en su conjunto y se lo reintegra a las bolsas y la vida social, aparecen indicios que permiten ver las bolsas como metáforas sólidas de animales e incluso de las relaciones entre los sexos.

Los nombres de diseño pueden estar evocando los animales completos porque: a) según la ideología wichí del género, los hombres fueron animales; b) la esquematización, la desarticulación de los rasgos y su uso metonímico – en rigor, sinecdótico – desempeñan un papel importante en la representación plástica chaqueña del cuerpo humano (cf. Arnott 1939, p. 125); c) en la zoonimia wichí la sinécdoque tiene un papel importante, y d) al menos tres partes del morral (que es donde aparece la mayoría de los diseños) se llaman igual que partes del cuerpo humano-animal (“boca”, “bozo” y “panza”)⁶.

Detengámonos en el primer argumento. Quizá la mejor racionalización de las diferencias entre los géneros sea el mito de “El advenimiento de las mujeres”. Según una versión un tanto libre, mucho tiempo atrás en la tierra no había mujeres, pues vivían como estrellas en el cielo. Acá sólo vivían los *p'alhalis*, prototipos premetamórficos de hombres y animales. La única persona con forma humana era Tío Travieso, el *trickster* de la mitología wichí. Los *p'alhalis* eran pescadores y se reproducían eyaculando juntos en una calabaza. Pero llegó un tiempo en que, cuando ellos se ausentaban del campamento, las mujeres comenzaron a bajar para robarles el pescado, tejiendo sus hilos de cháguar. Intrigados y ofendidos, ellos decidieron poner un vigía. Los primeros guardianes fallaron, pero finalmente Gavilán sorprendió a las ladronas, cortó los hilos en el momento que intentaban escapar y llamó a los otros *p'alhalis*, que volvieron corriendo. “¡Tendremos esposas!”, decían. Gavilán les advirtió que, además de la boca en la cabeza, ellas tenían otra entre las piernas. Impaciente por copular, Tío Travieso despreció la advertencia e intentó hacerlo con una, y perdió sus genitales. Pero para permitir que los otros pudiesen hacerlo, se fabricó un pene de piedra y mantuvo relaciones con todas, rompiéndoles los dientes vaginales, de los que les quedó sólo el clítoris. Desde entonces, esos hombres dejaron de reproducirse en la calabaza y esas mujeres dejaron de ser estrellas⁷.

Según el mito, las mujeres son “alienígenas” introducidas en una sociedad de hombres-animales. Esta idea se conecta con la existencia de un rito de iniciación femenina – y la inexistencia de su contraparte masculina –, pues está destinado a domesticarlas y socializarlas. Antaño, cuando el rito era practicado en su forma canónica, la muchacha pasaba la reclusión iniciática trabajando cháguar. Bien puede afirmarse que, por un lado, al modelar las fibras blancas de cháguar, ella se conectaba con su ámbito primigenio, el blanco mundo estelar, del que las primeras mujeres se habían descolgado con cuerdas de ese material. Mientras que, por otro lado, al enlazar la bolsa con un diseño estandarizado que remite a un animal daba cuenta de la sumisión de su trabajo y su capacidad reproductiva al orden masculino y comunitario.

6. Para un caso parecido, cf. Cereceda, 1978.

7. Cf. Arancibia, 1973, p. 70-74; Palmer, 2005, p. 88-89; Viñas, 1974, p. 10-15; Wilbert & Simoneau ed., 1982, p. 67-68, 72-77.

En lo que toca al varón, hay que señalar que él puede llamar a su morral tanto *hilu* como *lhey*, término que en primer lugar significa “su nombre”. Al fin de cuentas, los morrales tienen diseños con formas-nombres de animales, y cuando las mujeres los entregan a sus hombres, de algún modo los están nombrando. No obstante, existe una oposición entre estos “nombres” y los nombres personales. Mientras que éstos “individualizan al portador, porque no se repiten”, las bolsas “sirven para estandarizar al portador, porque comprenden un número limitado de diseños predeterminados que se repiten sistemáticamente sin mayores variantes” (Palmer 2005, p. 87).

Si en el mito el chágua vinculan a las mujeres con su lugar de origen, la producción, la circulación y el uso de los morrales recuerda la distancia cosmológica que separa a los géneros al mismo tiempo que reafirman el vínculo que los une. En otras palabras, madres y esposas socializan su potencial femenino enlazando un artefacto indispensable para que los hombres desempeñen su papel en la vida doméstica; les imponen bolsos-nombres-animales que no sólo les recuerdan a los hombres quiénes son o quienes fueron, sino que también ponen de manifiesto el papel indispensable de ellas en la reproducción social. Los morrales, así, aparecen como mediadores entre el mundo premetamórfico del mito y el mundo ordenado de lo cotidiano, marcando de manera simultánea su superación y su actualidad⁸.

Las tallas zoomorfas: un narcisismo sublimado

Desde antiguo, los varones wichís han trabajado la madera para fabricar armas, trampas, utensilios, etc. Hoy siguen fabricando algunas de estas cosas, pero además muchos se han convertido en hábiles y esmerados tallistas o carpinteros. Al igual que las bolsas, las tallas, además de tener una importancia económica, en la región son un símbolo étnico. Todo indica que ellas dieron origen a las tallas de otros chaqueños. Aunque se hacen para vender – son objetos decorativos “de exportación”, para consumidores lejanos que por lo general ignoran quiénes los hicieron –, en muchas se manifieste una intención lúdica, estética e intelectual.

La “historia oficial” de Misión Chaqueña (la primera misión anglicana fundada entre los wichís, en 1914) dice que las tallas zoomorfas nacieron allí, *de novo*, a fines de 1970, bajo el influjo mutuo de un wichí, Rubén Zanja, y el técnico de un proyecto de desarrollo, Alec Deane. Pero esta historia es demasiado simple. Por un lado, existen datos dispersos del período inmediato a la colonización que hacen sospechar que existió una tradición precolombina de piezas con apéndices zoomorfos, fundamentalmente pipas. Por el otro, el germen de la artesanía wichí estuvo en los ingenios azucareros del piedemonte, donde grandes contingentes de indígenas iban a trabajar estacionalmente desde fines del siglo XIX. Allí, esporádicamente, una clase especial de actores (periodistas, curiosos y los primeros etnógrafos) les compraban objetos “tradicionales” como curiosidades (arcos y flechas, mantos, adornos, etc.). En sus misiones, los anglicanos, además de consolidar de

8. Para una interpretación del simbolismo abstracto de los diseños, cf. Alvarsson, 1994; Montani, 2017.

a poco este nuevo mercado, modernizaron el trabajo de la madera introduciendo el oficio de carpintero, cuya producción también orientaron al mercado. La vieja tradición de tallas zoomorfas permaneció dormida durante un siglo, para despertar en la década de 1980, nutrida por una técnica modernizada y un mercado artesanal relativamente maduro.

Las tallas wichí son diversas, pero tienen un aire de familia. Se pueden distinguir cuatro grandes categorías: miniaturas de animales, pequeñas imágenes cristianas, utensilios y una serie muy variada de accesorios. Se trata de categorías definidas como prototipos y hay ciertas piezas que son realmente híbridas.

Aquí interesan las miniaturas zoomorfas, que son la “imagen” (*lêpeyak*) naturalista del animal, aunque sintética. El balance entre naturalismo y síntesis permite distinguir subcategorías: miniaturas zoomorfas naturalistas, estilizadas y de animales exóticos (Cuadro 3).

Clasificación semántica			
animal	ave	naturalista	chinchero chico
			colibrí
			martineta
			ratona
			suri
		estilizado	búho (SPP)
			carpintero (SPP)
			loro (SPP)
			pájaro (SPP)
			pato (SPP)
			rapaz (SPP)
		exótico	zancuda (SPP)
			cisne
	cuadrúpedo	naturalista	cóndor andino
			corzuela
			oso hormiguero
			oso melero
			quirquincho
			tortuga de tierra
exótico		yacaré	
		canguro	
		elefante	
		león	
		llama	
“pez”	exótico	lobo	
		delfín	
vegetal	naturalista	orca	
		palam-palam	

Cuadro 3 – Animales y vegetal tallados
(SPP: sin poder precisar.)

Las miniaturas zoomorfas naturalistas representan animales vivos en poses dinámicas. Por lo general, la torsión de la cabeza rompe la simetría de la pieza. La representación es realista en las proporciones, es una copia en escala reducida, y en los colores, que se logran mediante incrustaciones. Usualmente son piezas únicas hechas con herramientas manuales. Las hay que representan aves y cuadrúpedos nativos (Fig. 4). Las representaciones poco realistas de animales autóctonos inconfundibles y las tallas realistas de animales exóticos son elementos marginales de esta subcategoría.

Fig. 4 – Detalle de colibrí libando un palam-palam XIII

En algunas piezas, ni siquiera el tallista puede identificar la especie biológica concreta, porque son miniaturas zoomorfas estilizadas, híbridos que resultan de la síntesis formal de especies nativas con otras exóticas equiparables (conocidas por fotos o incluso por tallas traídas de otros lados), o son animales autóctonos embellecidos con rasgos verosímiles pero arbitrarios. Es decir, son piezas que, en rigor, carece de referente zoológico. El mejor ejemplo son los patos (Fig. 5): aunque en el Chaco viven varias especies, los wichís están de acuerdo en que sus tallas no son la copia fiel de ninguna. Las piezas de esta subcategoría son las más abundantes y diversas, aunque predominan las aves.

Fig. 5 – Pato de palo santo XIII

Por último, están las miniaturas de animales exóticos, que los wichís copian de otras esculturas o de fotos, reinterpretando poses y colores. Al igual que las miniaturas de animales estilizados, se trata por lo general de piezas fabricadas en serie, con herramientas mecánicas. Hay sin embargo tallas de animales exóticos que se asemejan a las miniaturas realistas, porque son piezas de gran naturalismo, únicas, hechas con herramientas manuales.

El repertorio de animales y plantas que se tallan es abierto. El Cuadro 3 refleja solamente los que vi. De todos modos, vale resaltar el predominio de los animales sobre las vegetales (27 contra 1), el balance entre aves y cuadrúpedos (14 contra 13), y la abundancia de animales exóticos y estilizados.

El cuerpo del animal suele ser de palo santo, a veces con incrustaciones de alguna otra madera dura y capaz de adquirir lustre, de hueso, asta de vaca o plástico reciclado. Esculpir un animalito implica reproducir lo que se miró, estudió y memorizó. Es importante que la pieza terminada brille, por eso se la suele lustrar. Las incrustaciones son el “adorno” de la pieza, y se valoran porque implican destreza, agradan a los compradores, aumentando la demanda o el precio. Dentro de la gama cromática que se puede obtener con los materiales, se suele buscar el contrastante.

Que las tallas responden en buena medida a influjos externos que queda bien patentizado en las de animales exóticos: las llamas, por ejemplo, responden a la demanda del comercio artesanal del Noroeste argentino; las orcas, los delfines y los pingüinos, al del extremo sur. Pero también dije que debajo de estos influjos

hay un estrato indígena. Quiero entonces aventurar una interpretación de las tallas zoomorfas como símbolos de la identidad y la alteridad.

Estas tallas son “hermosas” (*isilatas*) y masculinas, en parte, por el mismo material con el que están hechas, pues la madera es una materia prima asociada con los varones. En particular la de palo santo, que es la más valorada. Los artesanos la prefieren porque, siendo muy dura, no se raja al labrarla, y tienen una veta vistosa, adquiere mucho brillo, despiden un aroma agradable, no la comen los insectos ni se arruina con el paso del tiempo. Además, es la madera lumínica por excelencia, y para los wichís la luz es atributo de lo bello.

¿Por qué se tallan miniaturas zoomorfas? Puede argüirse que ellas reflejan la ideología de unos hombres cuyo aporte a la reproducción social son los animales cazados. Sin embargo, si bien es cierto que los pichis mulitas, las corzuelas o los quirquinchos que representan algunas piezas son presas de caza, los pájaros no son un recurso importante y nadie puede atrapar animales que no viven en el lugar. Además, si las piezas zoomorfas reflejan la obsesión del cazador, ¿cómo se explica que las bolsas enlazadas por las mujeres, indiscutiblemente recolectoras, también evoquen animales? Una comparación de las bolsas con las tallas quizá conduzca al nudo de la cuestión.

Virtualmente, todas las mujeres enlazan bolsas, mientras que sólo algunos varones tallan. Las bolsas se destinan a parientes y al mercado, mientras que todas las tallas van a parar al mercado, fuera del grupo étnico. Se enlaza una materia prima femenina, flexible y liviana, mientras que se talla una materia prima masculina, dura y pesada. En un caso, se obtienen objetos utilitarios decorados con diseños geométricos estandarizados que remiten a partes de animales autóctonos; en el otro, se logran adornos que representan de forma naturalista y libre animales en general. Finalmente, mientras que las bolsas responden a una tradición que llega ininterrumpida desde el pasado, las tallas son algo nuevo, o la reinención de algo que estuvo a punto de desaparecer.

Hay quienes han afirmado que cuando en una sociedad de pequeña escala coexiste un estilo abstracto-geométrico con otro naturalista-realista, la tendencia transcultural es que estén asociados, respectivamente, con mujeres y hombres (Alvarsson 1994, p. 236-237). Si esta tendencia existe, queda por explicar su función y su origen. Para Wissler, que la observó entre los indios de Norteamérica, respondía a las actividades típicas de cada sexo: la recolección y la caza (cit. en Serrano 1943, p. 1102-1103). En esto probablemente estuvo influido por el determinismo económico sobre el estilo que defendieron algunos autores a inicios del siglo XX: un estilo naturalista o fisioplástico propio de los pueblos cazadores y otro geométrico o idioplástico propio de los agricultores. Otra explicación clásica de esta tendencia apela a las técnicas: el tejido y la cestería, técnicas femeninas, producen un estilo geométrico (como afirmó Max Schmidt), mientras que la escultura, masculina, posibilita la representación naturalista. Una última explicación, dominante a comienzos del siglo XX, derivaba el estilo naturalista de ciertas pinturas

rupestres – supuestamente masculinas – de la observación minuciosa del cazador o de la necesidad de imitar los animales para ejercer una magia “simpática”⁹.

Por lo pronto, recordemos que la sociedad wichí está estructurada en base a un principio de residencia uxorilocal, es decir, la flamante pareja usualmente reside con los padres de la muchacha. Este principio parece ser el fundamento de una estructura simbólica codificable con un formulismo lévistraussiano: MUJER: INTERIOR: CONSANGUINIDAD: N_1 ; HOMBRE: EXTERIOR: AFÍN: N_2 . Bolsas y tallas, respectivamente, forman parte de N_1 y N_2 . Sostuve que las bolsas son en cierto sentido metáforas proyectadas por las mujeres hacia los hombres, sus otros intragrupalmente; metáforas de animales construidas con un material y un modo femeninos, que a un mismo tiempo actualizan y superan la alteridad de los géneros, simbolizando en un solo movimiento la domesticación mutua de animales (hombres) y estrellas (mujeres) como condición imprescindible de la procreación y la vida social. Siguiendo con esta lógica, ahora sostengo que las tallas zoomorfas son metáforas de la masculinidad, proyectadas por los hombres hacia fuera del grupo étnico en pos de vincularlos con sus otros. Al menos como hipótesis, el principio uxorilocal parece traducirse en la asociación diferencial de los géneros con los dos tipos de objetos.

Se necesita mostrar, entonces, que antes que réplicas de presas, las tallas son metáforas de la masculinidad. Aunque en la vida cotidiana la imagen del animal es la imagen de un “otro”, no es la imagen de una alteridad radical. Primero, porque los animales son seres con voluntad y conciencia. Después, porque la mitología los muestra como alter ego de los varones, ya que ambos son fruto de la metamorfosis de los *p'alhalis*. Además, los varones representan en sus tallas naturalistas los animales que les “gustan”, que “aman” (*ihumbnen*), los muestran “hermosos” (*isilatas*) y en poses dinámicas que no son las del animal rampante, si no más bien la del animal expectante, quizá temeroso o sorprendido. Recordemos entonces que entre los wichís, consuetudinariamente, es el hombre quien se engalana para atraer a la mujer, que es la que tiene la prerrogativa de incitar el encuentro. Quizá, mediante un gesto narcisista sublimado, los animales tallados evocan varones embellecidos, dispuestos a seducir. ¿Pero a que “otro”? ¿A las mujeres de grupo? O quizá a los comerciantes. O quizá a un otro lejano y desconocido.

En suma, vistas a la luz de la mitología, las tallas de aves y cuadrúpedos representan seres masculinos¹⁰. Por volar, las aves son una suerte de candidato natural para comunicar los planos cósmicos y, quizá por extensión de este papel, pueden desafiar al tiempo. No sólo porque las que vemos tienen la capacidad de dar presagios, sino también porque las aves son seres eternos: estaban en el comienzo del mundo y estarán cuando todo termine. Concretamente, de la historia de “La inversión de los planos del cosmos” que ya reseñé, se deduce que los varones son la parte de las aves primigenias que quedaron en la tierra¹¹; y según contó el wichí Ceferino Rufino,

9. Cf. Biró, 1936; Déléage, 2015; Moro, 2015; Serrano, 1943.

10. Los únicos animales “femeninos” que recuerdo son el oso hormiguero, originado de la metamorfosis de una vieja, y la rapaz *tale* – aunque nunca vi una talla de *tale* –, otra vieja. En todo caso, la femineidad de estos prototipos se encuentra atenuada o “neutralizada” por su ancianidad.

11. “Esos somos nosotros”, dijo el varón que narró la historia a Braunstein, 1974, p. 23.

cuando morimos, “la carne y todos los huesos se vuelven tierra, pero el espíritu se vuelve como un pájaro”¹². En un nivel las tallas ornitomorfos representan lo propio, los varones; en otro, la alteridad, ellas mismas, los seres primigenios y los muertos.

Dando un último paso, las tallas de animales exóticos puede ser interpretadas como la puesta en imagen de una doble alteridad: la de los otros de los otros. En dos sentidos. Por un lado, son los animales de los blancos, la alteridad ontológica de la alteridad étnica. Por el otro, en la medida en que estas tallas son fruto de las demandas de consumidores lejanos, ellas crean una imagen especular de esos consumidores, que ya son los otros de los comerciantes.

Una suerte de pictografía

La última forma visual que quiero tratar son las obras contemporáneas de lo que podríamos llamar “la escuela de pintura de Misión Chaqueña”. Un grupo de pintores que, además de estar emparentados y vivir en el mismo lugar, comparten un estilo. Se lo podría tipificar como “costumbrismo naïf”. La pionera del grupo fue la difunta Litanía Prado (1956-c. 2006). Comenzó a pintar a los 38 años bajo el estímulo de Alec Deane, como una forma de sobrellevar las angustias ocasionadas por una avanzada artritis reumatoide. Deane actuó como mecenas y marchante, y así sus pinturas pronto se abrieron un mercado. Años más tarde, algunos de sus hermanos también comenzaron a pintar. Hoy, los artistas más activos son Reinaldo Prado o *Ilhintes*, hermano de Litanía; Sara Díaz, esposa de Reinaldo, y Emilia Ferreyra, hija de Sara. Pintan porque les gusta y porque encontraron una forma de ganarse la vida.

Más allá de las peculiaridades de cada pintor y de períodos dentro de su producción, sus obras tienen rasgos comunes: son paisajes donde se representan escenas de la vida cotidiana (son sus *lëpeykas*); los elementos aparecen como figuras completas, con un alto grado de síntesis y convencionalismo, y saturan el espacio; en la paleta priman el color tierra, el verde y el celeste, con detalles rojos, blancos, azules y amarillos; están hechas con acrílicos sobre tablas de madera, aglomerado o chapadur; en el reverso llevan una etiqueta donde el artista describe la escena (en español y/o en wichí) e indica autor, lugar y fecha, aclarando siempre que se trata de un wichí. En las escenas forestales, que son mayoría, otro rasgo destacable es la abundancia de animales, particularmente pájaros. El Cuadro 4 lista los animales y las plantas que aparecen en 56 cuadros de 10 artistas. Llama la atención la gran diversidad de especies representadas (74), en comparación con las que aparecen en las otras formas visuales. Siempre son animales que viven en el Chaco. Aquí, una vez más, aparecen más animales que vegetales (57 contra 17). Predominan las aves (25 especies) y los cuadrúpedos (20), aunque no es despreciable el número de ofidios e invertebrados (9). En las etiquetas del reverso, sin embargo, el tema central no suele ser los animales y las plantas, sino las actividades de la vida cotidiana (fundamentalmente, las económicas). Las especies naturales se mencionan mayormente como recursos, y muchas no se mencionan a pesar de estar representadas.

12. Arancibia 1973, p. 52-53, 82.

Clasificación semántica			Clasificación semántica			
animal	ave	benteveo común	animal	pez	dorado	
		boyero ala amarilla			surubí	
		caracolero		otro	caracol blanco	
		cardenal			chilaló	
		carpintero lomo blanco			lampalagua	
		chajá			langosta	
		chinchero chico			mamboretá	
		churrinche			mariquita	
		cotorra			mariposa	
		colibrí			víbora	
		espátula rosada			viuda negra	
		gallina			vegetal	algarrobo blanco
		garza blanca				bejuco
		horerito copetón				cardón
		jote cabeza negra				cháguar <i>chütsaj</i>
		lechuza bataraz chaqueña				clavel del aire (SPP)
		loro hablador				doca
		monjita blanca				fruto de chañar
	naranjero	guayacán				
	paloma picazuró	maíz				
	pato (SPP)	palo amarillo				
	pato criollo	palo santo				
	pepitero de collar	pata-pata				
	perdiz (SPP)	portulaca				
	tijereta	quebracho colorado				
	suri	tuna				
	armadillo (SPP)	tuna de ucle				
	cuadrúpedo	caballo	yuchán			
		cabra	divinidad	Arco Iris		
		chanchó		Enano del Agua		
		corzuela				
		gato				
		iguana				
		marmosa				
		pecarí (SPP)				
		perro				
pichi mulita						
quirquincho						
toro						
tortuga de tierra						
ututo						
vizcacha						
yacaré						
zorrino						
zorro						

Cuadro 4 – Animales, plantas y divinidades en las pinturas de Misión Chaqueña

Fig. 6 – “Vida wichí” XIII

Fig. 7 – Sin título [Reinaldo encuentra a los enanos], Reinaldo Prado (Ilhintes) XIV

Como sucede con las tallas, aunque las pinturas wichís son algo de las últimas décadas, hay indicios que permiten trazarles una genealogía que quizá se remonta hasta tiempos precolombinos.

Concretamente, en el pasado los hombres decoraban algunos de sus artefactos: pipas, calabazas, flautas. Nordenskiöld anotó que “las calabazas con ornamentación pirograbada [...] son raras entre los nivaclés, algo más comunes entre los chorotes y muy comunes entre los maticos. Las hallamos entre los tobas y, muy generalmente, entre los chiriguano y los chanés” (1919, p. 226). Llama entonces la atención lo poco que se sabe de las calabazas wichís, que hoy ya nadie fabrica.

El único ejemplo interpretado que tenemos es el cuenco de los “maticos-vejoz” que ilustró el sueco (Fig. 8A). Es excelente, a pesar de su simplicidad, porque muestra que lo que para el lego es mera decoración geométrica, para los wichís constituía una suerte de pictografía. La breve leyenda que escribió Nordenskiöld permite leer una escena simple: en el llano, rodeado por un camino, hay un suri, y más allá, un bosque. Nótese que los diseños geométricos del cuenco son diferentes a los otros tipos de diseños geométricos que vimos.

Fig. 8 – Calabazas chaqueñas XIV

Al igual que las pinturas contemporáneas, los pocos dibujos de calabazas chaqueñas antiguas que se publicaron muestran escenas con figuras humanas y animales completas (son *lëpeykas*), aunque sumamente simplificadas (cf. Montani 2017, p. 477-479). Por eso Ana Biró (1936) y John Arnott (1939) los calificaron de “naturalistas”. Hay que sospechar que los decorados geométricos que suelen enmarcar las figuras sean representaciones estandarizadas: “esquemas”, en términos de Nancy Munn (1966).

En todo caso, los dibujos pirograbados hacen menos uso de la esquematización, la desarticulación y la sinécdoque que las figuras de hilo y los diseños enlazados. Y mientras que estos forman repertorios cerrados, aquellos y las pinturas están en composiciones singulares que capturan momentos de una historia, tienden hacia la pictografía. No es un detalle menor que en wichí la acción de grabar una calabaza, pintar un cuadro o hacer un dibujo sobre papel se llama *ilesayen*, término que literalmente significa “hacer una marca” y que también se aplica a la acción de escribir.

Conclusión

“Los indios del Chaco, verdaderamente, *piensan* su arte, más que *verlo*”, escribió el misionero John Arnott (1939, p. 126). La sentencia es justa si se trata de remarcar el carácter ante todo conceptual de sus representaciones, en especial, su uso de la sinécdoque y su tendencia al esquematismo. Pero hay que señalar que los wichís

no piensan en términos de “arte” y que si bien en un sentido laxo puede decirse que todas las formas visuales que traté “representan”, esto implica cosas distintas en cada caso. Todas lo hacen en el sentido pierceano de “simbolizar” – ponen algo en lugar de otra cosa –, pero mientras que las figuras de hilo y los diseños enlazados son formas geométricas estandarizadas que se asocian sistemáticamente con nombres estandarizados, las tallas zoomorfas y los grafismos son, respectivamente, representaciones naturalistas de un animal o de una escena.

En las formas visuales tratadas, que si no son las únicas que los wichís conocen, son al menos las más importantes, primero los animales y luego plantas tienen un lugar destacado. Los elementos zoo y fitomorfos de las figuras de hilo forman parte de un repertorio muy heterogéneo, algo que quizá refleja su antigua función: educar y divertir a los niños. Las bolsas enlazadas por las mujeres, donde predomina la representación metonímica de animales, son metáforas sólidas de la masculinidad que intervienen en la integración de los géneros. Las miniaturas zoomorfas – fundamentalmente ornitomorfas – que tallan los varones son metáforas sólidas de su propia masculinidad, que buscan vincularlos económica y simbólicamente con la alteridad (de género, étnica y escatológica). En los grafismos, finalmente, animales y plantas se integran en escenas casi pictográficas, que anticipan de algún modo la escritura. La singularidad de cada forma visual seguramente se explica no sólo por su papel en la vida social, sino también por su historia.

Estas imágenes de la naturaleza no solo evidencian un conocimiento antiguo, detallado y profuso del ecosistema chaqueño, sino que también dan cuenta de una historia cultural y de una forma de relacionarse, tomar conciencia de sí y del entorno, y especular sobre el más allá. Son imágenes para pensar, sentir y actuar, un mundo, un pasado y quizá también un porvenir.

Bibliográfica

Alvarsson, Jan-Åke, *Through the Web of the String-Bag: Weenhayek Culture and Symbolism as*

Reflected in Caraguatá Artefacts, Ethnologiska Studier vol. 42, Gotemburgo, 1994.

Arancibia, Ubén G., *Vida y mitos del mundo mataco*, Depalma, Buenos Aires, 1973.

Arnott, John, “Arte simbólica y decorativa, entre los indios del Chaco”, *Revista geográfica americana*, vol. 12, n° 71, 1939, p. 122-128.

Biró, Ana, “Sobre el arte de los primitivos”, *Revista geográfica americana*, vol. III, n° XXVIII, 1936, p. 135-142.

Boas, Franz, *El arte primitivo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947 [1927].

Braunstein, José, “Presentación: De memoria: Siguiendo el hilo”, en Braunstein, José *et al.*, *Juegos y lenguajes de hilo en el Gran Chaco*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017a.

---, “Las figuras de hilo del Gran Chaco: I. Figuras de los matabo orientales”, in Braunstein, José *et al.*, *Juegos y lenguajes de hilo en el Gran Chaco*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017b [1992].

---, “Las figuras de hilo del Gran Chaco: II. Figuras de los *wichi* orientales”, in Braunstein, José *et al.*, *Juegos y lenguajes de hilo en el Gran Chaco*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017c [1995].

---, “Lenguajes de hilo”, in Braunstein, José *et al.*, *Juegos y lenguajes de hilo en el Gran Chaco*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017d [1992].

---, “Dominios y jerarquías en la cosmovisión de los matabos tewokleley”, *Scripta Ethnologica*, vol. II, n° II, 1974, p. 7-30.

Braunstein, José, Balducci, Isabel Reza, Marta, Sturzenegger, Odina, *Juegos y lenguajes de hilo en el Gran Chaco*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

Cereceda, Verónica, “Sémiologie des tissus andins: Les talegas d’Isluga”, *Annales: Économies*,

Sociétés, Civilisations, vol. 33, n° V/VI, 1978, p. 1017-1035.

Dasso, Cristina, Barúa, Guadalupe, “Paquetes de medicina y recursos para la protección *wichí*”, *Acta americana*, vol. IX, n° I, 2001, p. 39-61.

Déléage, Pierre, “Les répertoires graphiques amazoniens”, *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 93, n° I, 2007, p. 97-126.

Gómez, Cecilia, “Venus and the Star Woman”, *Archaeologia Baltica*, vol. X, 2008, p. 25-28.

Gow, Peter, “Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. V, n° II, 1999, p. 229-246.

Millán, Delia, “Forma y significado de los motivos ornamentales de las ‘llicas’ chaqueñas”, *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* vol. IV, 1944, p. 69-76 y láms.

Montani, Rodrigo, *El mundo de las cosas entre los wichís del Gran Chaco: Un estudio etnolingüístico*, Cochabamba, Itinerarios, 2017.

Moro Abadía, Oscar, “The Reception of Palaeolithic Art at the Turn of the Twentieth Century: Between Archaeology and Art History”, *Journal of Art Historiography*, vol. XII, 2015 [<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/06/moro-abadia.pdf>].

Munn, Nancy, “Visual Categories: An Approach to the Study of Representational Systems”, *American Anthropologist*, vol. LXVIII, n° 4, 1966, p. 936-950.

Nordenskiöld, Erland, *La vida de los indios: El Gran Chaco (Sudamérica)*, APCOB, La Paz, 2002 [1912].

---, *An Ethno-Geographical Analysis of the Material Culture of Two Indian Tribes in the Grand Chaco*, Comparative Ethnogeographical Studies, Gotemburgo, 1919.

Palmer, John, *La buena voluntad wichí: Una espiritualidad indígena*, Grupo de trabajo Ruta 81, Buenos Aires, 2005.

Schmidt, Max, *The Primitive Races of Mankind: A Study in Ethnology*, George Harrap & Co., Londres, 1926.

Serrano, Antonio, "El arte decorativo de los diaguitas: Apuntes para una teoría del arte decorativo

entre los pueblos naturales", *Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folclore Dr. Pablo Cabrera*, vol. I, 1943, p. 1092-1108.

Susnik, Branislava, *Artesanía indígena: Ensayo analítico*, El Lector, Asunción, 1998.

Viñas Urquiza, María Teresa, *Lengua mataka*, tomo 2, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1974.

Wilbert, Johannes, Simoneau, Karin (ed.), *Folk Literature of the Mataco Indians*, University of California, Los Angeles, 1982.

RÉSUMÉ / MOTS-CLÉS

Dans l'univers visuel des Wichís, peuple d'anciens chasseurs-cueilleurs du Gran Chaco, les animaux et les plantes occupent une place prépondérante. Cet article décrit l'histoire culturelle, les stratégies figuratives, les caractéristiques plastiques et le contexte de production, circulation et consommation des quatre formes visuelles wichís les plus importantes – les figures des jeux de ficelle, les motifs tressés, les sculptures en bois et les graphismes – afin de pouvoir discuter certaines interprétations de leurs significations. L'analyse met en valeur que non seulement les Wichís ont une relation intime – économique et symbolique – et une connaissance approfondie de la forêt du Chaco mais aussi que leur « représentations » zoomorphes et phytomorphes servent, de différentes manières, à construire et à reconstruire une façon de penser et d'établir des liens entre soi, avec les autres et avec le monde.

Wichís, Chaco, Figures des jeux de ficelle, Motifs tressés, Sculptures en bois, Graphismes

RESUMEN / PALABRAS CLAVES

En el universo visual de los wichís, un pueblo de antiguos cazadores-recolectores del Gran Chaco, los animales y las plantas tienen un lugar preponderante. En este artículo, se describe la historia cultural, las estrategias figurativas, las características plásticas y el contexto de producción, circulación y consumo de las cuatro formas visuales wichís más importantes – las figuras de hilo, los diseños enlazados, las tallas de madera y los grafismos – a fin de poder discutir algunas interpretaciones de sus significados. El análisis pone de manifiesto que los wichís no sólo mantienen una relación íntima – económica y simbólica – y un conocimiento minucioso del bosque chaqueño, sino que sus « representaciones » zoo y fitomorfas sirven, de diversos modos, para construir y reconstruir un modo de pensar y relacionarse entre sí, con los otros y con el mundo.

Wichís, Chaco, Figuras de juegos de hilo, Diseños enlazados, Tallas de madera, Grafismos

ABSTRACT /KEYWORDS

In the visual universe of the wichís, an ancient nation of hunter-gatherers in the Gran Chaco, animals and plants occupy an outstanding place. This article describes cultural history, figurative strategies, plastic features and the context of production, circulation and consumption of the four main wichís' visual forms – string figures, braided patterns, wood carvings and graphics – in order to be able to discuss some of the interpretations of their meanings. The analysis highlights that wichís not only maintain an intimate relation – economical and symbolical – and a thorough knowledge of the Chaco's forest, but that their animal and plant-like «figures» serve in different ways to build and rebuild a way of thinking, creating relations with themselves, the others and the world.

Wichís, Chaco, String figures, Braided patterns, Wood carvings, Graphics

Cahier iconographique

Ethnologie

Imágenes indígenas del bosque chaqueño: animales y plantas en el universo visual wichí

Rodrigo MONTANI

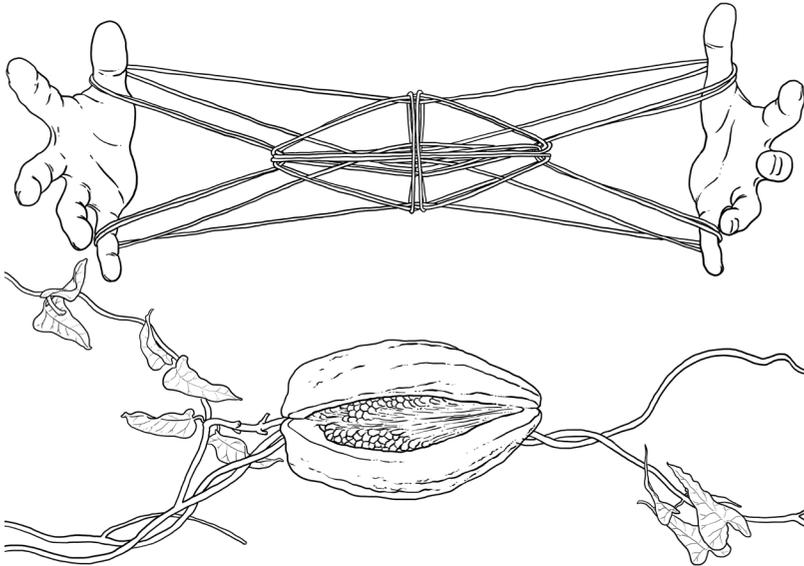


Fig. 1 – « Doca », una figura de hilo (redibujada por Francisco Nakayama a partir de Braunstein 2017b), y su referente.



Fig. 2 – Estela Orquera muestra algunos de sus morrales, Los Baldes, 2004.

Motivo	Diseño	Motivo	Diseño
Cuero de iguana.		Codos grandes.	
Caparazón de tortuga.		Huellas de zorro.	
Garras de carancho.		Semillas de chañar.	
Lomo de suri.		Orejas de mulita.	
Cuero de serpiente.		Motivo de ojos de lechaza bataraz chaqueña.	
	Dibujo de la cascabel.		

Fig. 3 – Algunos motivos y diseños de las bolsas enlazadas.



Fig. 4 – Detalle de colibrí libando un palam-palam, Jorge Díaz, Misión Chaqueña, 2015, Palo santo con marquetería, alto: 27 cm, colección del autor.



Fig. 5 – Pato de palo santo, Autor desconocido, probablemente Misión Chaqueña, c. 1990, alto: 7 cm, colección del autor.

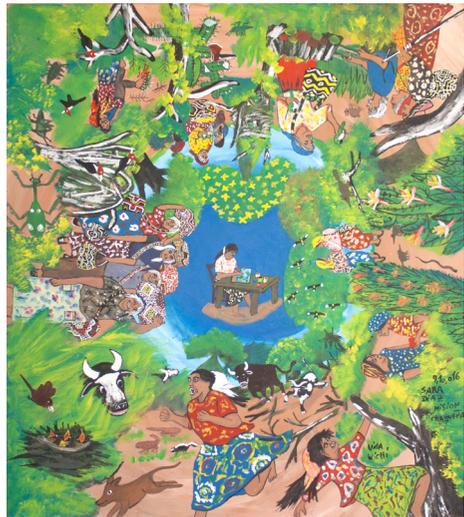


Fig. 6 – « Vida wichí », Sara Díaz, Misión Chaqueña, 2016. Acrílico sobre aglomerado, 40 × 45 cm, colección del autor.



Fig. 7 – Sin título [Reinaldo encuentra a los enanos], Reinaldo Prado (*Ilbintes*) Misión Chaqueña, 2016, acrílico sobre aglomerado, 45 × 34,5 cm, colección del autor.

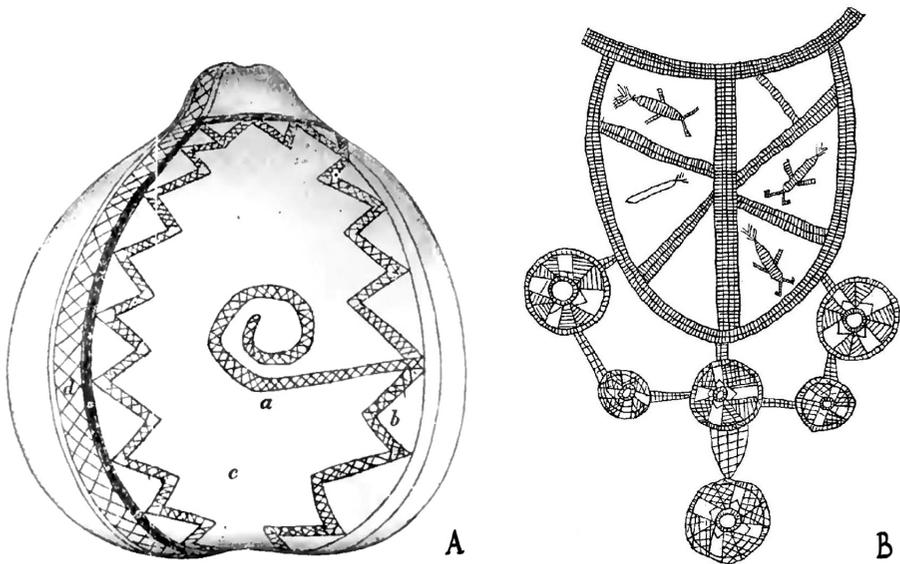


Fig. 8 – Calabazas chaqueñas A) Cuenco de calabaza de los « maticos-vejoz » a) fiandú, b) llanura (pampa), c) camino, d) bosque (Nordenskiöld 2002, ilustr. 62) B) Decoración grabada en una media calabaza wichí (Biró 1936, p. 138).

CARAVELLE

JUIN 2018

Dossier – Bêtes et plantes en Amérique latine

Savoirs, pratiques et représentations (XVI^e-XXI^e siècle)	5
Sylvie MÉGEVAND, Catherine HEYMANN : Présentation	7
Jean-Paul DUVIOLS : <i>La peur des reptiles (récits de voyage, XVI^e-XVIII^e siècle)</i>	19
Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS : <i>Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland, botanistes de l'Amérique hispanique (1799-1804) : de la taxonomie à l'épistémologie</i>	33
Pablo DIENER : <i>Las prácticas indígenas de pesca en la Amazonia, según la descripción de Spix y Martius</i>	49
Rodrigo MONTANI : <i>Imágenes indígenas del bosque chaqueño: Animales y plantas en el universo visual wichí</i>	65
María Eugenia YLLIA, Nancy OCHOA : <i>La memoria de un fruto: La Fiesta del Pijuayo</i>	87
Christine FRÉROT : <i>Consécration de la faune et de la flore comme motifs esthétiques et d'identité culturelle dans l'art mexicain du XX^e siècle</i>	105
Giuliana VIDARTE : <i>La actualización de la tradición de representación del paisaje y la flora de la Amazonía peruana en el siglo XXI. El nuevo archivo amazónico de Christian Bendayán</i>	117

Cahier iconographique	I
Naturalisme	II
Ethnologie	XII
Arts	XVII

Mélanges	133
Amparo SÁNCHEZ COBOS : <i>Casta y raza en la Cuba de mitad del siglo XIX. Ramón de la Sagra y sus ideas sobre los esclavos</i>	135
Juan Pablo SILVA ESCOBAR : <i>De lo popular a lo masivo: la Revolución mexicana en el cine de la época de oro (1936-1959)</i>	149
Guadalupe GERARDI : <i>En retrospectiva: Estrella distante de Roberto Bolaño</i>	163

Entretien	181
ANA VIGNE PACHECO : <i>Entrevista a la pintora colombiana Marta Martínez Vigoya: naturaleza y creación en su obra pictórica</i>	183

Comptes rendus	191
(voir détail p. 231)	

