

Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America

ISSN: 2572-3626 (online)

Volume 6 | Issue 1

Article 6

June 2008

La Cultura en Disputa: Pintura Figurativa e Identidad Étnica entre los Ishir (Alto Paraguay)

Ana Maria Spadafora

Universidad de Buenos Aires, aspadafo@fibertel.com.ar

Luisina Morano

Universidad de Buenos Aires, luisinamorano@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti>



Part of the [Anthropology Commons](#)

Recommended Citation

Spadafora, Ana Maria and Morano, Luisina (2008). "La Cultura en Disputa: Pintura Figurativa e Identidad Étnica entre los Ishir (Alto Paraguay)," *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: Vol. 6: Iss. 1, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol6/iss1/6>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America by an authorized editor of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact jcostanz@trinity.edu.

La Cultura en Disputa: Pintura Figurativa e Identidad Étnica entre los Ishir (Alto Paraguay)¹

ANA MARÍA SPADAFORA

Universidad de Buenos Aires
aspadafo@fibertel.com.ar

LUISINA MORANO

Universidad de Buenos Aires
luisinamorano@gmail.com

*A la memoria de Ogwa,
Amigo y tenaz colaborador de nuestro trabajo,
fallecido en mayo del 2008 en Asunción del Paraguay.*

La antropología de las tierras bajas sudamericanas ha llamado la atención sobre la necesidad de problematizar el uso de determinadas técnicas, como la entrevista, y el énfasis en ciertos tipos de narrativas, como las míticas, que no son necesariamente los únicos géneros y modos de comunicación en los repertorios expresivos de las sociedades indígenas.

Sobre la base de nuestro trabajo con los artistas plásticos ishí Ogwa y su hijo Basybüky abordamos el modo en que a través de la representación visual, se ponen en juego las disputas en torno a la cultura y la identidad y el sentido de ser ishí en el contexto contemporáneo. Centramos este análisis en las fracturas generacionales entre ambos y la relación de estas fracturas con las experiencias y trayectorias de uno y otro, experiencias que están atravesadas, entre otros factores, por sus respectivas relaciones con diversos antropólogos.

Desde un punto de vista metodológico, entendemos que el análisis de las producciones visuales pone en discusión la importancia otorgada a determinados modos de “hacer antropología” y registrar los datos y la consideración de determinados tipos de narrativas que han sido comúnmente abordadas como géneros secundarios.

Entendemos que pensar las expresiones estéticas de ambos pintores

como modos de conciencia histórico-míticas que abrevan en paradigmas estéticos heteróclitos y que no pueden escindirse de otras expresiones/narrativas, permite replantear tres supuestos teóricos metodológicos que persisten en nuestra disciplina. En primer lugar, la ubicuidad de ciertas técnicas de campo como las entrevistas en el contexto de trabajo con sociedades definidas etnocéntricamente como “ágrafas” y la potencialidad del uso de otros soportes y/o registros como las imágenes que son consideradas marginales al trabajo de campo, a menudo ocupando el lugar de complemento, es decir como meras ilustraciones de la escritura etnográfica. En segundo lugar, la artificiosa circunscripción del trabajo de campo a una tarea de recopilación de datos ejercida por un investigador que se auto concibe como un sujeto aséptico cuya práctica no tiene mayores consecuencias en la interlocución de campo. Por último, el soslayado carácter dinámico y político de nociones como cultura e identidad y la arbitrariedad de pensar las sociedades etnográficas como un todo coherente y homogéneo que posee sentidos sociales siempre unívocos y cristalizados.

ENTREVISTAS Y NARRATIVAS: UN PROBLEMA METODOLÓGICO Y CONCEPTUAL

La antropología ha llamado la atención sobre la necesidad de problematizar los repertorios comunicativos que se ponen en juego al utilizar determinadas técnicas, como la entrevista, y el énfasis y puesta en relieve de un tipo particular de narrativas, como las míticas, que no son necesariamente los vehículos exclusivos de comunicación de las personas pertenecientes a los grupos con los que trabajamos.

La entrevista etnográfica, una herramienta central en la investigación antropológica que tiene una larga genealogía en la historia de la disciplina, constituye un instrumento de trabajo problemático dado que utiliza el lenguaje oral como su medio central y se perfila como un acto de comunicación contextual e interactiva. A su vez, en las sociedades o grupos sociales con los que solemos trabajar los antropólogos, el registro verbal y la escritura suelen ser apenas uno de los tantos modos de comunicar sentidos sociales que conllevan el riesgo de imponer un dispositivo “artificial” de comunicación que deriva ya en una imposición de los estándares culturales del investigador, o bien que altera los términos habituales de interacción social de los actores con quienes trabajamos (Guber 2004:209).

Tanto la identificación de los géneros verbales por parte del folklore como la insistencia en la investigación de los patrones estilizados del habla por parte de los estudios de la performance, han demostrado

que la entrevista, lejos de ser un acto de comunicación transparente y no problemático, constituye una praxis que apunta a la producción y reproducción cultural. Como bien afirman los etno-metodólogos, se trata de un modo de expresión oral que conlleva patrones estilísticos y prefigura estándares estéticos y comunicativos culturalmente diferenciados.²

La antropología y la etnolingüística han desarrollado herramientas conceptuales y metodológicas que cuestionan la imagen simplista de la entrevista conceptualizada como algo que los antropólogos “simplemente hacemos,” un mero acto de preguntar y responder, una herramienta neutral de relevo de información que no tiene mayores consecuencias para quienes intervienen en ella.

En esa clave, los aportes de Charles Briggs (1986) permiten redimensionar problemas teóricos metodológicos cruciales abogando por la necesidad de considerar la entrevista como un “hecho comunicativo” que siempre es realizado en un contexto dado. Una de sus ideas más interesantes consiste en entender que el género “entrevista etnográfica” no siempre es un repertorio comunicativo privilegiado por nuestros interlocutores y que la falta de una perspectiva crítica en las ciencias sociales, oculta muchas veces la divergencia de marcos interpretativos entre los patrones nativos de comunicación y los patrones académicos y culturales de los investigadores.

En tal sentido, los clivajes propios del antropólogo que se ponen en juego al momento de la interacción son fundamentales—como el género y la edad—dado que tienen un potencial meta-comunicativo que informan a nuestro interlocutor acerca de nosotros, los interpela de un cierto modo y, concomitantemente, los hace proceder de acuerdo a determinados presupuestos.

El carácter problemático, eminentemente contextual y meta-comunicativo de las entrevistas ha sido tratado por toda una vertiente post estructuralista que desde la década de los '80 replanteó las fronteras entre géneros narrativos, específicamente, la narrativa mítica y la narrativa histórica, hasta ese momento considerados como géneros opuestos y excluyentes. Especialmente, el compilado de artículos realizado por Jonathan Hill (1988) plantea la necesidad de ampliar la perspectiva de interpretación de las narrativas míticas.

Desde esta óptica, las narrativas míticas e históricas han de ser concebidas como modos de conciencia social complementarios que eventualmente pueden amalgamarse tanto en medios verbales como no verbales. La importancia de otros canales o medios de expresión y registros, como lo visual o auditivo, suelen ser, en muchos casos, instancias críticas para comunicar (y por tanto, comprender) los diversos sentidos de lo social, sentidos que pueden vehiculizar patrones estéticos y de comunicación

que articulan la trayectoria, los deseos y los posicionamientos de nuestro interlocutor a los del antropólogo.

En esa clave de lectura nos proponemos dar un marco contextual al surgimiento de las obras de ambos artistas plásticos y analizar de qué modo las propuestas de uno y otro abrevan en paradigmas estéticos heteróclitos que no pueden explicarse ni como un mero resultado de la situación de imposición de sentidos de la cultura dominante, ni como una supervivencia de valoraciones culturales tradicionales. Se trata antes bien de un modo de conciencia social que alude a la puesta en valor político de la cultura y la identidad promovidas por diversos actores, incluidos los antropólogos.

NARRATIVAS VISUALES Y TRABAJO ETNOGRÁFICO: EL PODER DE LAS IMÁGENES Y SU PAPEL EN LA REDEFINICIÓN DE LA CULTURA Y LA IDENTIDAD

La historia de Ogwa, cuya traducción significa “*riacho adonde van a beber las tortugas*,” es la historia de un pintor nativo perteneciente a una de las trece etnias que integran el actual Paraguay: los ishir, también conocidos en la literatura etnológica como chamacocos. El etnónimo ishir significa “los verdaderos hombres” y junto con sus vecinos, los ayoreo, pertenecen a la familia lingüística zamuco. Ubicados en el Departamento del Alto Paraguay, en el norte del país, sobre la orilla occidental del río Paraguay y frente a las costas del Brasil, hasta hace poco tiempo mantuvieron una relativa autonomía basada en la caza recolección y pesca. Extendida desde Bahía Negra hasta Fuerte Olimpo y con algunas localizaciones en el interior, la zona de influencia tradicional de los ishir abarcaba hasta la triple frontera entre Paraguay, Brasil, y Bolivia.

De pequeño Ogwa formó parte de las migraciones estacionales de la etnia que en busca de alimentos, encuentros festivos, guerreros y negociaciones comerciales con sus vecinos étnicos, compartían su vida cotidiana. Desde tiempos inmemoriales los ishir realizaban distintos tipos de intercambios con los caduveo, situados en la costa este del río Paraguay sobre el actual territorio brasileño, con sus parientes lingüísticos, los ayoreo y con los quechua de Bolivia. Estos intercambios los llevaban a recorrer extensos territorios según un patrón de vida nómada que alternaba conforme a los ciclos estacionales. Las “bandas” o familias extensas se estructuraban bajo un patrón social dualista y segmentaciones clánicas exógamo-patrilineales denominadas *ebytoso* y *tomaraxo*. Estos últimos, dado su localización en las zonas menos accesibles del *hinterland* lograron mantener cierto aislamiento mientras que los *ebytoso*, mitad a la que pertenecen Ogwa y su

hijo Basybüky, que a su vez comprometía a los *xorio* y los *xéiwo*, luego de una migración desde el interior hacia la costa a mediados del Siglo XVIII, fueron supeditados por los caduveo. El sometimiento de los ebytos por parte de los *caduveo* acarreó un intenso mestizaje biológico y cultural que perdura hasta hoy día.

Como en la mayor parte de los pueblos nómades de la región, hasta mediados del Siglo XX los contactos con el hombre blanco se limitaron a intentos puntuales de colonización por parte de la iglesia anglicana y a las migraciones estacionales a los ingenios azucareros del noroeste argentino.

Es recién con la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932-35) y con la instalación a partir de la década de los '50 de las industrias taníneas que se inicia el declive de la autonomía tradicional y se profundiza la subordinación de la población indígena de la región, anexándose casi la totalidad del territorio étnico al Estado paraguayo (Spadafora 2006).

Los cimbronazos del contacto con el hombre blanco y especialmente los sinsabores de la guerra marcaron profundamente la vida de Ogwa. Su madre, perteneciente a la etnia ishí, dio a luz a Ogwa quien fuera hijo de un soldado paraguayo. Este hecho se constituyó en una marca indeleble en la vida del pintor cuya infancia estuvo signada por su condición mestiza. Desde pequeño, Ogwa fue obligado a comer solo, junto a los perros y su madre siempre se encargó de remarcarle su origen equívoco. A consecuencia de esas circunstancias desafortunadas Ogwa desarrolló una capacidad inusitada para sobrevivir en las nuevas circunstancias.

A la par del intenso cambio que vivían los ishí para la década de 1950, la antropología del Gran Chaco y del Paraguay en particular se lanzó a la tarea de testimoniar y documentar la ambivalente y conflictiva situación en la que se encontraban los pueblos de la región. En esa clave, Branislava Susnik, una etnógrafa eslovena cuya labor marcó a fuego la etnología regional, llegó al Alto Paraguay y conoció a Ogwa cuando éste promediaba los doce años. Seduciéndolo desde la ribera con caramelos y víveres, Branislava Susnik inició con el joven Ogwa una particular relación centrada en el dibujo, algo que para él, así como para su pueblo, era enteramente nuevo.

Tradicionalmente la producción estética de los ishí estaba asociada al complejo mítico-ritual que se destacaba por una elaboración de tipo ornamental en la que sobresalían el arte plumario y la pintura corporal. El uso de máscaras, adornos de plumas, y la pintura sobre el cuerpo intentaban realizar no sólo un mero señalamiento estético del cuerpo individual sino mas bien, transformar el cuerpo en el centro de una escenificación de esquemas míticos religiosos que poniendo en juego complejos símbolos remitían simultáneamente al espacio social, el tiempo histórico y el mito

(Escobar 1993).

Las técnicas de preparación ornamental para el ritual se centraban en el sellado y el empaste con las manos. En ocasiones la pintura se aplicaba directamente sobre la piel pero más habitualmente lo hacían sobre fondos planos de pintura blanca que recubrían partes enteras del cuerpo en fajas combinadas y formando un compuesto geométrico contrastante. Los motivos más usuales eran manos impresas, líneas, puntos, manchas, anillos, escamas y diseños ramificados.

Desde ese horizonte estético se despliega la obra del artista plástico Ogwa dado que su pintura retoma recurrentemente la mitología, el ritual y la vida “antes del contacto” al tiempo que, desde el punto de vista de la técnica, incorpora el sellado y los colores emblemáticos y significativos para la mitología ishir.

Aún así, sus pinturas tienen el mérito de ser las primeras obras figurativas, hecho que está directamente vinculado con su temprana relación con Branislava Susnik. Ogwa, que murió cuando promediaba los 70 años, rememoraba ese vínculo subrayando el interés de Susnik por tomar una instantánea del ciclo ritual. La recordaba señalándole enfáticamente: “*pinta eso niño, pinta eso que están bailando allí.*” Es indudable que Susnik notó el talento de Ogwa para el pincel y lo incentivó a ello señalándole que “*eso le iba a servir para su futuro.*” Ogwa solía remarcar que aunque en esos tiempos él no sabía que era “*el futuro,*” la insistencia de Susnik y el transcurso de los años, terminarían dándole la razón.

Poco a poco, su relación con Susnik tomó nuevos rumbos y trabajó para antropólogos como Ticio Escobar y Edgardo Cordeu, en cuyos libros y publicaciones pueden encontrarse sus dibujos. Estos, adquieren el carácter de testimonios de costumbres y paisajes, de ilustraciones complementarias a las sagas míticas y las economías rituales. Con el tiempo, los “dibujos de Ogwa,” especialmente aquellos que ilustran escenas rituales que muestran a los hombres con el cuerpo ornamentado a la vieja usanza propiciando a espíritus y dioses se volvieron un complemento testimonial, junto con los dibujos de otros informantes nativos, de las publicaciones locales antropológicas referidas a la cultura ishir.

Hacia principios de 1990 la degradación ambiental y la circunscripción de tierras y recursos operada por el estado paraguayo y las industrias extractivas, junto con una gran inundación que rápidamente arrasó su casa en Puerto Diana, forzó la migración de Ogwa y su familia, como de tantos otros ishir, hacia la periferia de la capital, Asunción. El asentamiento en la Asociación de Parcialidades Indígenas (API) en las afueras de la capital y la posterior re-localización en un pequeño terreno cercano a la ciudad de Luque, incentivaron una relación más fluida y de dependencia económica

con la sociedad envolvente y en consecuencia, una dedicación creciente a la producción de pinturas y artesanías, que se transformaron en el único medio de supervivencia para él y su extensa familia.

Los próximos 30 años transcurrirían en Luque, lugar donde se iría especializando como pintor. La singularidad estética que los cuadros de Ogwa fueron adquiriendo, su tenacidad, la necesidad de sobrevivir en la dura vida citadina y su creciente preocupación por el devenir de su cultura y su pueblo, lo transformarían con el tiempo en un pintor meritorio y un excelente *broker* con la alta sociedad local, excéntrica, adinerada, y ansiosa de sumar a sus colecciones los dibujos de un autor cuyas elocuentes capacidades para la retórica satisfacen plenamente a una audiencia blanca fascinada con el estereotipo romántico del “buen salvaje.”

Con los años Ogwa fue construyendo y creando una versión en torno a qué, cuándo y cómo hablar sobre “la cultura” como él mismo insistía. Paralelamente fue buceando en modos diversos de ilustrarla, a medida que sus horizontes de relaciones e intercambios con otros actores se iban ampliando y a medida que su reflexión atravesaba nuevos umbrales.

Hace unos seis años merced al eminente antropólogo Edgardo Cordeu, quien trabaja desde hace treinta años con los ishir, una de nosotras, Ana María Spadafora, lo conoció en Buenos Aires y fascinada con la belleza y calidez de sus dibujos, con las temáticas que abordaba y sobre todo, con la propuesta desafiante del autor quien enérgicamente planteó que “*Cordeu ya estaba viejo y ahora éramos los antropólogos jóvenes quien debíamos grabarlo para recordar las historias, para que no se pierda la cultura,*” aceptó el desafío de investigar y gestionar su obra en el difícil ámbito cultural porteño. Esta tarea, que fue realizada con el apoyo de otros antropólogos y allegados,³ permitió obtener el compromiso de particulares e instituciones, compromiso que derivó en un ostensible aumento de sus relaciones, promoción y comercialización de su arte y que le permitió reposicionarse en el estrecho ámbito cultural de Asunción.

La labor de difundir y promover a través de exposiciones individuales sus pinturas por parte de Ana María Spadafora fue acompañada de una reflexión centrada en el cuestionamiento del rol tradicional del trabajador de campo (Bayardo y Spadafora 2003; Spadafora 2005a, 2005b, 2006). Ogwa en Buenos Aires representaba en muchos aspectos un “indio fuera de lugar,” en el sentido de articular una nueva relación espacio temporal que invertía el desplazamiento tradicional del antropólogo y del nativo. En este escenario es Ogwa quien viajaba hacia el mundo del antropólogo y no a la inversa. En esa inversión, el nativo provisto de un repertorio digno de lo que tradicionalmente se ha denominado como “informante calificado” se presentaba como un actor capaz de sugerir su propia perspectiva

etnográfica seleccionando las temáticas que le parecían relevantes a la investigación. Esta selección de lo “relevante” tenía como soporte su trabajo con los investigadores mencionados, trabajo que había coadyuvado a la construcción de lo que ahora Ogwa imponía como mandato. Ese mandato se cifraba en la idea de que lo que “debe hacer un antropólogo” y lo que “debe ser considerado como cultura” ha de estar orientado a la recopilación, grabación y escritura de la mitología tradicional ishir.

Una de las tantas aristas de la relación con Ogwa tuvo que ver con la concepción que él mismo poseía sobre “la cultura,” concepción que estaba directamente ligada, sino homologada, con la mitología y las costumbres de antes. Esta identificación de la cultura con la mitología se esgrimía tanto sobre el interés temático de los antropólogos con quienes previamente había trabajado como con su experiencia de la niñez, que había transcurrido en la vida montaraz y que, a diferencia de las jóvenes generaciones, aún podía recapitular. Por eso, a pesar de sus cambios en las técnicas de dibujo, que transitaron desde los bocetos en las libretas de campo, al lápiz y birome sobre cartón, pasando por el acrílico y, recientemente, el papel reciclado, sus motivaciones ligadas a la mitología se mantuvieron a lo largo de los años. Uno de los rasgos más sobresalientes de sus creaciones consistía en que en todos sus dibujos y cuadros, desde el más antiguo hasta el más reciente, podía leerse una leyenda que buscaba informar o explicar al observador sobre la escena que estaba viendo. Generalmente, estas leyendas de apenas una frase escrita en español constituían una objetivación de la narrativa mítica que solía terminar en puntos suspensivos: “*los chamanes son los dueños de los chanchos del monte...*”; “*los dioses sacuden sus potentes palos...*”, et cetera (ver Figura 1).

Pero su sostenido interés por la mitología y las costumbres de antes no era el resultado de una rememoración candorosa del pasado ni de una mera actitud utilitarista ligada a la búsqueda de satisfacción de su audiencia y a la mejor comercialización de sus dibujos y cuadros. Era también el producto de su reflexión a partir de su relación con etnógrafos persuadidos del potencial de la técnica de grafos para desplegar la memoria y el raciocinio asociativo de los informantes sobre las historias míticas y las secuencias rituales que, en algunos casos, ya no eran pasibles de ver y presenciar en el campo. Para Cordeu, por ejemplo, con quien Ogwa trabajó como informante durante largo tiempo, el uso de grafos permitía reconstruir la secuencia ritual intentando atenuar las distancias con los sucesos concretos y sus aspectos simbólicos y elaborar un diagrama lógico de las secuencias expositivas, otorgando consistencia al discurso indígena y facilitando de ese modo la comprensión oral (Cordeu 2003).

El uso de la técnicas de grafos como un modo de ilustrar las secuencias



Figura 1: "El chamán es el dueño de los chanchos del monte..."
Lápiz sobre cartón. OGWA Flores Balbuena. 2003.
(Photo by Lena Szankay)

mitológicas era complementario a una opción teórico metodológica sesgada por *“un axioma epistemológico que da por supuesto que la mitología (a diferencia de la práctica cotidiana) es la clave para comprender la cultura indígena, y que las narrativas míticas pueden ser examinadas sin dar cuenta de las fuerzas históricas que han constituido la subjetividad de los informantes”* (Gordillo 2007:250).

En efecto, a pesar de las fluctuaciones en sus preocupaciones teóricas⁴ sus trabajos mostraban una inclinación decidida por los esquemas míticos rituales y por el simbolismo indígena, sujetando la labor etnográfica a *recopilar con la ayuda de informantes calificados y traductores nativos la mayor masa de información mitológica posible* (Cordeu 2006:6).

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

De esta manera las ideas y temáticas que motivaban la labor etnográfica de los antropólogos con quienes trabajó Ogwa fue promoviendo en él un proceso de reflexión y objetivación consciente del valor de su “cultura” y de la “mitología” para la nueva circunstancia y situación.

Un poco por su tozudez, otro poco por su vejez, la nueva relación con la “joven antropóloga,” Ana María Spadafora, sólo pudo contornearse desde esa paradigmática experiencia de interlocución anterior y desde su propio repertorio cultural acerca del modo en que debían establecerse las relaciones entre “viejos” y “jóvenes.” Los antropólogos “jóvenes,” por tanto, debían preocuparse por portar un grabador digno de la tarea etnográfica, debían *“grabar los mitos”* y, sobre todo, debían hacer reverencia a la etiqueta y los compromisos establecidos por el parentesco. Ogwa decidió, por tanto, otorgar a su nuevo vínculo etnográfico el carácter de una relación de padre e hija y como tal, dotar a esa relación de las obligaciones propias del vínculo: *“Hija debes ayudar a los viejos,” “hija aún no sabes el idioma, Cordeu si lo sabe y tú debes aprenderlo,”* et cetera.

Con los años, cuando la viudez le sobrevino y decidió envejecer,⁵ intimó a continuar la labor de promoción y comercialización de su obra apoyando en especial a uno de sus hijos: Claudelino Balbuena. Claudelino, actualmente de veintidós años, había llegado a Asunción cuando promediaba los siete años. Desde pequeño, como el resto de sus hijos, se abocó a la pintura, colaborando en las obras de su padre y realizando, junto con sus otros hermanos y parientes, esculturas zoomórficas en madera.

En el 2006, en oportunidad de su última muestra en Buenos Aires, Ogwa lo trajo consigo para presentarlo a la audiencia porteña y sobre todo para que apoyáramos su vocación y lo incentiváramos a la comercialización de sus obras. A diferencia de su padre, cuya larga y variada experiencia de contacto lo relacionó con diversos mundos y circuitos sociales, Claudelino recuerda vagamente el monte y como la mayoría de los indígenas periurbanos, tuvo una magra experiencia de escolarización e integración a la sociedad local.⁶

Para Claudelino ese primer viaje representó una experiencia desafiante. Aunque lo gratificaba el interés de su padre por transformarlo en su sucesor autorizado (hecho que entre otras cosas, generaba una sorda tensión con los hermanos); éste continuamente lo hostigaba señalándole su “*desconocimiento de la cultura*” retándolo a “*aprender adecuadamente la mitología*” y los “*cantos*” que, al igual que las leyendas que asomaban bajo los cuadros, “*se escondían en las imágenes.*”⁷

Las exigencias del padre hacia el hijo llegaron a su extremo cuando en oportunidad de su presentación pública en el Museo José Hernández —donde se dictaba una conferencia en la que participaban Ogwa y antropólogos, éste se encargó de decir que “*Claudelino ni siquiera era capaz de comer la comida de los blancos.*” Este hecho, derivó en una respuesta astuta de Cordeu quien remontó la ofensa diciendo que Basybüky, el nombre indígena de Claudelino, era finalmente el nombre del valiente guerrero que enfrentó a los caduveo en las guerras interétnicas.

Esa noche Claudelino no durmió.

Su padre lo había hostigado en público y en los días siguientes que permanecieron en Buenos Aires solía decirle que era apenas un *mita i* (niño de pecho en guaraní). La disputa, que bien podría interpretarse como la colisión entre modos generacionalmente disímiles de asumir qué significaba ser un verdadero ishí y cuál era el verdadero locus de autenticidad de la costumbre y la tradición, tomó nuevos rumbos cuando persuadidos por Ana María Spadafora rememoraron juntos (padre, hijo, y antropóloga) la historia de Basybüky a partir de un artículo publicado por Cordeu en el que el propio Ogwa, años atrás, había sido relator y que versaba precisamente sobre el heroísmo del líder guerrero Basybüky.

De ahí en más, Claudelino comenzó a utilizar y firmar sus cuadros con el nombre de Basybüky y de modo más general, a replantearse si finalmente su condición indígena era tan limitante como hasta el momento la había percibido. A medida que su autoestima aumentaba comenzó a disputar el sentido de ser ishí a su padre y repensar cuales eran las temáticas que, además de la mitología, le interesaban pintar.

Al año siguiente, merced a una beca de apoyo de una institución

extranjera, Basybüky permaneció tres meses en Buenos Aires y al igual que Ogwa y Spadafora, estableció su propio vínculo etnográfico con la novel antropóloga, Luisina Morano. A lo largo de ese período, que culminó con su primera muestra individual,⁸ no casualmente denominada “*La saga de Basybüky. Pintura y relato del pueblo ishir,*” transitó distintos espacios artísticos y se familiarizó con los estándares locales de producción cultural, experiencia que potenció aún más su autoestima y su autonomía como persona y como pintor.⁹

Comenzó a indagar en nuevas temáticas, en su mayoría relativas a las guerras entre los ishir y los caduveo y a la importancia del guerrero Basybüky en ellas. Poco a poco se fue distanciando de los estándares estéticos de su padre e incorporando otros modos de narrar verbal y visualmente su interés temático y su condición indígena.

Los cambios más notorios en su trabajo tuvieron que ver con desplazar los motivos mitológicos y abandonar las leyendas explicativas de los cuadros. Sus intereses se volcaron hacia la historia étnica y los conflictos intertribales y en particular el liderazgo de Basybüky en ellos. Este interés se plasmó en pinturas secuenciales que muestran distintas escenas de la guerra interétnica con los caduveo. El despliegue de secuencias pictóricas estuvo vinculado a su creciente familiarización con el género comics, en particular con historietas japonesas donde se narran visualmente los sucesos de Hiroshima y Nagasaki.

Desde el punto de vista estético es aún más llamativa la diferencia con su padre dado que sus pinturas reflejan un aguzado interés por el detalle de los cuerpos que componen la escena cuyos trazos buscan desplegar la singularidad y seducción de los personajes. De ese modo, los motivos que componen el cuadro pueden ser vistos como textos auto-contenidos que pueden prescindir de las narraciones / explicaciones míticas a las que las liga su padre (ver Figura 2).

Especialmente destacable es la colección de seis pinturas realizadas en acrílico sobre tela. Y aunque no eligió esos motivos para la exposición pública incursionó en una producción estética vinculada a lo onírico. A pesar de esa innovación mantuvo la paleta del padre utilizando el color rojo y negro como referentes centrales asociados a la oposición entre la Vida y la Muerte, un opuesto complementario central a la cosmología nativa.

La relación que ambas antropólogas establecimos con Basybüky también supone puntos de divergencia generacionales respecto de la experiencia previa de Ogwa y los antropólogos con quienes trabajó y por tanto, con las posibles preocupaciones que el joven pintor tiene sobre su arte y su condición. A diferencia de su padre, las interlocuciones con “Ana y Luisina” se dieron frecuentemente en instancias que rebasaban el



Figura 2: Serie de la Zaga de Basybüky que muestra al líder guerrero dando muerte con su lanza a un cadávero.

Acrílico sobre tela. Basybüky Claudelino Balbuena. 2007.

(Photo by Lena Szankay)

contexto artificial de la entrevista y discurrieron en ámbitos muy diversos al tradicional relevo de información en campo.

Uno de los momentos culmines de la estadía de Basybüky en Buenos Aires transcurrió en ocasión de la presentación de su muestra individual que operaba como corolario de su estancia en la ciudad de Buenos Aires. En esa ocasión, el joven artista debió seleccionar la forma de presentarse discursivamente ante un público blanco que, cámaras fotográficas y televisivas mediante, lo reclamaba como artista indígena. En su presentación pública, también a diferencia de su padre, Basybüky prefirió ir más allá de la importancia de la mitología como expresión acabada de la cultura ishir explayándose sobre su condición indígena en términos de las problemáticas actuales de los ishir. “*Pintar la pobreza que los Iskir sufren hoy en el Chaco*,” “*que la gente sepa que los indígenas ya no tienen el monte*,” “*que las tierras están alambradas y los indígenas ya no pueden vivir de ellas*,” se volvieron tópicos centrales de su discurso público.

Estas inquietudes no eran casuales. Días antes había concurrido a una conferencia dictada por el líder mapuche Mauro Millán en la Facultad de Filosofía y Letras junto con Luisina Morano que lo había dejado absorto. La conferencia del joven mapuche giró en torno a las sucesivas experiencias

de destierros y la confrontación sistemática en la lucha por sus reclamos frente al Estado argentino.

La discursiva política del líder indígena sumada al contexto académico local detonaron en él un nuevo modo de pensar la cultura y pensarse a sí mismo como indígena. No sólo descubrió que los “*mapuches eran indígenas que sufrían los mismos problemas que los ishir*” sino que también, se preguntó sobre las posibles formas de “*hacer política*” y si hacer política suponía exclusivamente “*hacer como los mapuches*.”

A pesar de las distancias entre la discursiva política del líder indígena y los horizontes políticos del inexperto Basybüky, el evento operó como corolario a un proceso de reflexión e intercambio en que las motivaciones del joven pintor tampoco pueden pensarse al margen de las interacciones con ambas antropólogas. Esa sumatoria de experiencias e interlocuciones lo llevaron a replantearse el “*sufrimiento de la gente indígena*” y a identificarse con la experiencia de otros indígenas más allá de la ciudadanía estatal. “Ser indígena” podía ser ahora un espacio de identificación más allá de la condición de ciudadanía paraguaya o argentina.

Como resultante, al final de su estancia en Buenos Aires era llamativo el desplazamiento de su discurso desde el interés de la cultura como mitología a la cultura como expresión política de las nuevas circunstancias de vida. Una de las últimas conversaciones previas a su regreso fue tan enfática como precisa. En diálogo con Luisina Morano, sostenía:

LM: *¿Vos pensás que pintar a los ishir y su sufrimiento hoy también es pintar la cultura?*

B: *No sé... como te voy a decir... mi papá pinta algo no tan igualito de lo que yo pinto porque el pinta la cultura “verdadera,” los mitos de los más antiguos ¿Entendés? Y yo pinto la historia de Basybüky que esta más acá...*

LM: *¿Y se te ocurrió pintar cosas que vos mismo viviste?*

B: *Sí, como venir del Chaco a Paraguay y toda la pobreza y el sufrimiento de los ishir porque el problema es que ya no podemos cazar... es como decía el mapuche. ¿Te acordás? Decía que te acercas a la tierra y te matan, te matan. ¿Me entendés?*

LM: *¿Vos cazas, cazaste alguna vez?*

B: *No nunca cacé pero me contaron, que antes cazaban y por todito el Chaco. ¿Entendés? Pero ahora no es mas como antes porque las tierras están toditas de los blancos y si te acercas a Brasil o por ahí, te matan.*

LM: *¿Entonces lo que vos pintas no es la cultura “verdadera”?*

B: *Lo que yo digo es que papá pinta los mitos y los antiguos y no es tan igualito a la historia de Basybüky, por ejemplo, lo que pinta papá es lo verdadero de los más antiguos es la cultura ishir que no se tiene que perder.*

LM: *¿Por eso seguís pintando lo que tu padre te contó?*

B: *Si, claro porque no se tiene que perder, y además hay mil historias que todavía no pinté, pero también hay muchas cosas más que quiero pintar*

LM: *¿Como lo que contaste en la apertura de tu muestra en el museo sobre el sufrimiento de los indígenas en el Chaco ahora y todo eso?*

Y, *pensativo responde:*

B: *Claro, pero eso es de ahora...ese es el problema. Bueno, se podría decir que lo que yo pinto no es tan igualito a lo de mi papá porque él me lo contó pero él lo vio de verdad (y yo no).*

LM: *¿Es distinto entonces?*

B: *Pero lo que yo pinto, lo que quiero pintar es una “cultura nueva,” una “cultura ishir pero nueva,” porque yo siempre quise hacer algo por los indígenas del Chaco. ¿Me entendés? Y para que sepan como sufren y todo el sufrimiento y el hambre que hay allá, pero eso es de ahora, de los ishir de ahora por eso es distinto de lo que pinta papa...es como una “cultura nueva.”*

DE LA “CULTURA COMO MITOLOGÍA” A LA “NUEVA CULTURA”: DISPUTAS GENERACIONALES Y RELACIONES DE CAMPO

La emergencia de la pintura figurativa entre los ishir de la mano de Ogwa y, más claramente, de la relación entre Ogwa y Susnik, Escobar y Cordeu, es pasible de diversas interpretaciones que no se agotan en una causa única ni se reducen exclusivamente al intercambio entre el pintor y los etnógrafos. Tampoco pueden explicarse desde motivaciones meramente utilitaristas del autor en función de la mercantilización de sus pinturas ni por una adopción a-crítica de los paradigmas estéticos de la sociedad envolvente que supuestamente, lo llevarían a cambiar sus referentes estéticos ligados a la cultura tradicional por referentes estéticos impuestos por la sociedad blanca. Al mismo tiempo, las divergencias entre las obras de padre e hijo, no se agotan en las diferencias etarias y en los imperativos sociales que los ligan, antes bien, utilizan esas diferencias como sustento para argumentar distintas miradas acerca de la cultura y la identidad.

De ahí que los presupuestos estético ideológicos que guían los diseños pictóricos de Ogwa, básicamente centrados en la idea rectora que asocia o explica la cultura como mitología, son muy distintos a los presupuestos estéticos ideológicos que subyacen a la novel obra de su hijo Basybüky. En este último, la idea de recrear lo que él mismo denominó como una “nueva cultura ishir” consiste precisamente en expresar de que

modo las diferencias generacionales entre él y su padre responden también a mecanismos de interlocución históricos y contemporáneos en los que la “vieja cultura,” aunque “verdadera” ya no puede ser el referente desde el cual anclar su condición e identidad.

Esa disyunción entre paradigmas estético ideológicos, concebidos como un conjunto de premisas, dispuestas en una gradación cromática de juicios de valor que utilizamos para aceptar, rechazar, discutir, percibir y vivenciar distintas prácticas y representaciones que solemos llamar “estéticas” (García 2007) pugnan por establecer el sentido común de lo que se concebirá como “cultura ishir.” Ahora bien, esta disputa de sentidos, no puede considerarse independiente a los presupuestos ideológicos de los antropólogos que hacen de interlocutores cuyo énfasis en señalar las bondades de las ilustraciones como modo de acicatear la memoria étnica y el raciocinio asociativo de los informantes llevaría a desarrollar nuevas narrativas visuales que, a la par del medio verbal, despliegan concepciones igualmente relevantes al sentido de la cultura y la identidad.

De ahí también, que las diferencias entre padre e hijo, no puedan pensarse al margen de su interlocución con etnógrafos que tienen diferentes posicionamientos ideológicos y políticos respecto del quehacer antropológico, posicionamientos que han devenido en reflexiones divergentes y, consecuentemente, en preocupaciones estéticas divergentes. Mientras que la labor de Ogwa sólo puede ser entendida a partir de su relación con antropólogos formados en modelos antropológicos cifrados en la documentación y en un paradigma estructuralista que pensaba la cultura como un sistema cerrado de símbolos y significados; el trabajo del joven Basybüky sólo puede comprenderse a la luz de su experiencia de reciente interlocución con generaciones de antropólogos interesados en reflexionar sobre el modo en que se interceptan narrativas antropológicas y narrativas indígenas. Ambas experiencias, por tanto, demuestran que el uso de la técnica de grafos no es meramente una herramienta más destinada a acicatear la memoria étnica y el raciocinio asociativo de nuestros informantes sino, fundamentalmente, un arma poderosa que permite redefinir y controlar los términos culturales de la identidad y los medios para representar esa realidad y reproducirla.

Como señala Terence Turner (1991), no debemos olvidar que la naturaleza de la cultura está cambiando debido a las nuevas técnicas que empleamos para estudiarla y documentarla. Esta afirmación muestra la necesidad de cuestionar la idea del trabajo etnográfico como un mero acto de documentación ejercido por un observador neutro y los alcances de aquellas técnicas que, como la entrevista, muchas veces privilegiamos en nuestro trabajo.

Se trata de pensar que en las producciones artísticas de ambos pintores se ponen en juego no sólo modos diversos de ilustrar la cultura sino fundamentalmente redes de intencionalidad o agencia que involucran paradigmas estéticos ideológicos diferenciados. Sobre esa base los sujetos realizan un proceso activo y selectivo que a lo largo de su vida les permitirá conformar una especie de biografía de percepción personal en la cual convergen diversas y hasta antagónicas instrucciones estéticas que involucran motivaciones afectivas y posiciones ideológicas marcando políticas particulares de interacción con la sociedad envolvente (García 2007). Acordamos con García que la relectura de estos enfoques permitirá advertir y reconsiderar la presencia, habitualmente inconsciente, de los mandatos que fluyen del paradigma estético ideológico en el cual se encuentra inmerso el investigador durante la puesta en acción de sus rutinas particulares de audición y observación.

El problema teórico y metodológico de la labor etnográfica contemporánea, por tanto, no se agota en un *mirar, escuchar y escribir disciplinado* (Cardoso de Oliveira 2005) ni en la distinción binaria entre el interés etnográfico, centrado en la reconstrucción de modelos para pensar la realidad, y el interés nativo, centrado en la voluntad de recurrir a modelos para actuar la realidad (Guber 1991); sino en la compleja trama de coproducción que envuelve a unos y otros en un juego de interlocución y argumentación.

En suma, las técnicas utilizadas para nuestro relevo de información no sólo no son políticamente inocuas; tampoco pueden ser pensadas como herramientas asépticas para el análisis de la realidad social dado que precipitan motivaciones ideológicas que orientan los juicios de valor de investigadores e informantes.

NUEVAS PREGUNTAS, NUEVAS ETNOGRAFÍAS

A lo largo de nuestro trabajo hemos intentado destacar tres cuestiones centrales. En primer lugar, una de orden metodológico que induce a considerar otras vías de comunicación que exceden el registro verbal y que no pueden abordarse como un mero complemento del primero. En segundo lugar, la necesidad de repensar de qué modo el posicionamiento del antropólogo, las técnicas privilegiadas en el trabajo de campo, sus preguntas e intervenciones coadyuvan a nuevos posicionamientos estéticos e ideológicos que, como en el caso de las pinturas y dibujos de nuestros interlocutores, generan nuevas narrativas sobre la cultura y la identidad que exceden las metas impuestas por el propio antropólogo. En tercer lugar, los

procesos diferenciales que suponen trayectorias de vida generacionalmente disímiles inciden en la construcción y la redefinición del significado de la cultura y el sentido de ser *ishir* que, aún cuando se pretenden como apolíticos despliegan disputas políticas que ponen en juego las nociones de poder y autoridad.

Como señala Suzanne Oakdale (2004) en su análisis del sentido de la cultura al interior de la sociedad *kayabi*, las diferentes formas de concebir la indianidad para los *kayabi* no responden a una oposición entre lo genuino y lo espurio, ni se resuelven en considerar que toda tradición es inventada. Responden más bien a discusiones meta-culturales que al interior de la sociedad ponen en juego juicios de valor acerca del pasado y del cambio social, discusiones que varían según estructuras locales de autoridad ligadas a las diferencias generacionales. Por ello también, los diferentes sentidos de lo que es o debe ser la “cultura” al interior de un grupo social, no se limitan a expresar las demandas que provienen del contexto público o de la sociedad mayor en que los pueblos indígenas se encuentran insertos. Se trata más bien de una instrumentalidad que no necesariamente se plasma en una performance explícitamente política y que alude a nociones locales en disputa guiadas por metas múltiples y complejas. Como bien señala Laura Graham (2005) en su análisis del espectáculo *xavante* realizado ante una audiencia blanca de São Paulo, estas metas varían en función de la posición social y generacional de cada actor y no necesariamente aluden a una perspectiva del grupo como totalidad. Así, mientras que en el caso *xavante* los jóvenes están particularmente interesados en una imagen que busca distanciarse del estereotipo indígena que reforzó la *ecopolítica kayapó*, a la que tachan de “sensacionalista” y “belicosa” los ancianos reclaman un “reconocimiento existencial” que alude a la valoración de sus “prácticas y conocimientos” en pos de la “continuidad cultural.” De ahí que no sea necesaria la objetivación de la conciencia cultural en un movimiento etno-político para precipitar nuevos sentidos políticos de la cultura, aún cuando éstos se pretendan como apolíticos.

El abordaje de los disensos y confluencias en torno a diferencias generacionales y al modo en que esas diferencias se encuentran interceptadas por la historia invita a repensar la consideración acrítica, también reiterada en la tarea antropológica, de las sociedades etnográficas como todos homogéneos que no expresan fisuras ni disensos valorativos. Reconsideración que presupone, a su vez, bogar por un abordaje procesual de la cultura y la identidad que busque profundizar en los cambios y transformaciones que han venido ocurriendo dentro de las sociedades con las que trabajamos y dentro de la propia disciplina.

Paralelamente, enfatizar la agencia nativa en su resignificación

e invención de nuevas narrativas en y a través de la interacción con los etnógrafos no supone una postura ingenua respecto del entramado de relaciones de poder que subyace al dispositivo de campo antropológico. Se trata mas bien de llamar la atención acerca de que “*las narrativas no sólo son estructuras de significación sino también estructuras de poder*” (Ramos 1987:300) que se ponen en juego en la interacción del campo dado que “*hacer antropología es hacer política*” (Ramos 1987:300).

La imposición de temáticas de trabajo por parte del nativo, su requerimiento de uso del grabador y la entrevista como único modo legítimo de relevar la información y la inversión del espacio de trabajo, ponen en tela de juicio la idea de que el campo pueda ser concebido como un espacio físico distante “geográfica y temporalmente” (Fabian 1983; Gallois 2001). Un prejuicio etnocéntrico que, como la insistencia en la noción de “ágrafos,” ha venido a alimentar la idea de que los indios viven detenidos en un presente etnográfico (Feit 1994).

Por último, entendemos que una nueva etnografía de los sistemas estéticos no occidentales permitirá la desnaturalización de nuestro propio posicionamiento como antropólogos sesgado por presupuestos estético ideológicos que parten de la premisa de la supremacía de la narrativa verbal encorsetando la potencialidad de otros registros al espacio de la mera ilustración o como elementos aleatorios o decorativos por fuera de lo social (Gow 1999). Una secularización excluyente de las expresiones estéticas haría frecuente en la literatura antropológica que se suma a la inocuidad de la traspolación de preguntas que están lejos de cuestionar los presupuestos elitistas de la concepción occidental del arte y que vedan el acceso a esos sentidos que se ponen en juego a través de otras formas de expresión creativa (Gow 1999), expresiones que, como las pinturas de Ogwa y Basybüky, deben verse también como vehículos de la intencionalidad o agencia de nuestros interlocutores.

NOTES

1. Una primera versión de este trabajo fue presentado a las VII Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica “Narrativa Folklórica y Sociedad” realizadas en la Universidad Nacional de La Pampa por el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano y la International Society for Folk Narrative Research (ISFNR), los días 20, 21, y 22 de Septiembre del 2007.

2. Por ejemplo, los estudios de performance tratan la dimensión estética de la acción artística y el aspecto creativo del lenguaje para redefinir patrones familiares. En esa clave, la performance puede ser definida como un marco cuyos mecanismos meta-comunicativos son culturalmente pautados y dentro de los cuales es posible

identificar un conjunto estructurado de medios comunicativos distintivos (Bauman y Sherzer 1974).

3. Desde el inicio Ana María Spadafora tuvo el apoyo de Rubens Bayardo quien en calidad de director del Diploma de Altos Estudios en Gestión Cultural (Universidad Nacional de San Martín) ayudó a la promoción y gestión de la obra de Ogwa en Buenos Aires. Por su parte, Edgardo Cordeu brindó conferencias en las exposiciones que se realizaron del artista en Buenos Aires y su esposa, Emma Illia colaboró en la promoción y venta de sus obras. La Lic. Ana María Cousillas, directora del Museo de Artes Populares José Hernández brindó el espacio para las diversas exposiciones. Por último, Lidia Blanco en calidad de Directora del Centro Cultural España en Buenos Aires, brindó su apoyo incondicional para la beca de Claudelino en Buenos Aires.

4. Cordeu transitó por diversas preocupaciones que incluyen la realización de un informe (Cordeu 1967) donde destaca la situación de dominación y dependencia en que viven los toba (Vecchioli 2002; Gordillo 2007), sin embargo su trabajo con los ishir está marcado por el interés en el relevo y análisis de la mitología indígena.

5. La muerte de su esposa, Westa, marcó un antes y un después en la vida de Ogwa quien se mostró aplacado y sin demasiado ímpetu para vivir. Esta tristeza, sin embargo, es producto de la importancia que adquirió el vínculo matrimonial en el contexto de “arreglarse solo” debido a su condición de mestizo.

6. Una cuestión llamativa, por ejemplo, es que habla el español pero apenas maneja el guaraní, un idioma franco en Paraguay.

7. La idea de que los cuadros que pintaba “escondían cantos” era nueva en su discurso y revelaba el carácter multifacético de la producción del autor y, por ende, la incapacidad de encorsetar esa producción en una manifestación artística en el sentido Occidental del término.

8. Al igual que las exposiciones de su padre, esta fue realizada en el Museo de Artes Populares José Hernández en junio del 2007.

9. Esta tarea, que siguió las mismas líneas directrices de investigación académica y de gestión que se venía realizando con Ogwa sumó los esfuerzos de la tesista de grado coautora del presente escrito, Luisina Morano, quien actualmente se encuentra trabajando la relación entre pintura figurativa e identidad étnica a través de la obra del joven artista plástico.

REFERENCES CITED

Bauman, Richard and Joel Sherzer (editors)

1989 [1974] *Explorations in the Ethnography of Speaking*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press.

Briggs, Charles

1986 *Learning How to Ask: A Sociolinguistics Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bayardo, Rubens and Ana María Spadafora
 2003 "Pintar el Pasado para Reinventar el Futuro: Aproximaciones al Arte Chamacoco o Ishir del Alto Paraguay." Centro Argentino de Investigadores de Arte. Inédito.
- Cardoso de Oliveira, Roberto
 2005 "El Trabajo del Antropólogo: Mirar, Escuchar, Escribir." *Revista de Antropología* 39(1):13-37. Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas, Universidade de São Paulo.
- Cordeu, Edgardo
 1967 *Cambio Cultural y Configuración Ocupacional en una Comunidad Toba*. Miraflores, Chaco. Comisión Nacional del Río Bermejo. Publicación 123 j.
 2003 *Transfiguraciones Simbólicas: Ciclo Ritual De Los Indios Tomaraxo Del Chaco Boreal*. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción del Paraguay.
 2006 *El Origen de la Pintura: Mitología, Memoria Étnica y Autobiografía de Ogwa, un Pintor Ebydoso*. Universidad Católica, Asunción del Paraguay. Actualmente en prensa.
- Escobar, Ticio
 1993 *La Belleza de los Otros: Arte Indígena del Paraguay*. RP Ediciones: Asunción del Paraguay.
- Fabian, Johannes
 1983 *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Feit, Harvey
 1994 "The Enduring Pursuit: Land, Time, and Social Relationships in Anthropological Models of Hunter-Gatherers and Subartic Hunters' Images." In *Key Issues in Hunter-Gatherer Research*. Ernest S. Burch and Linda J. Ellana, editors, pp. 421-39. Oxford: Berg.
- Gallois, Dominique T.
 2001 Essa Incansavel Tradução. *Sexta Feira* (São Paulo) 6:103-122.
- García, Miguel Angel
 2007 "Los Oídos del Antropólogo: La Música Pilagá en las Narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux." *Runa* 27. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, actualmente en prensa.
- Gordillo, Gastón
 2007 "El Gran Chaco en la Historia de la Antropología Argentina." In *El Gran Chaco: Antropologías e Historias*, pp. 225-254. Buenos Aires: Ed. Prometeo.
- Gow, Peter
 1999 "Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 5(2): 229-246.

- Graham, Laura
 2005 "Image and Instrumentality in a Xavante Politics of Existential Recongnition: The Public Outreach Work of Eténhiritipa Pimentel Barbosa." *American Ethnologist* 32(4):622-641.
- Guber, Rosana
 1991 *El Salvaje Metropolitano*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
 2004 *El Salvaje Metropolitano: A la Vuelta de la Antropología Posmoderna*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Hill, Jonathan
 1988 *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Oakdale, Suzanne
 2004 The Culture-Conscious Brazilian Indian: Representing and Reworking Indianness in Kayabi Political Discourse. *American Ethnologist* 31(1):60-75.
- Ramos, Alcida
 1987 "Reflecting on the Yanomami: Ethnographic Images and the Pursuit of the Exotic." *Cultural Anthropology* 2(3):284-304.
- Spadafora, Ana María
 2005a "Historias de Mitos y Mitos de la Historia: Interpretaciones Nativas sobre el Deterioro Socioambiental entre los Chamacoco o Ishir (Alto Paraguay)." *V Congreso Argentino de Americanistas* Tomo II: 251-258. Universidad del Salvador: Buenos Aires, Argentina.
 2005b "El Bosque Vuela: Taxonomías Nativas, Mito e Historicidad entre los Chamacoco o Ishir del Chaco Boreal Paraguayo. Etnicidad: una Dimensión sin Frontera. Claroscuro." *Revista del Centro de Estudios sobre la Diversidad Cultural* 4:77-100. Gestión de Estudios sobre la Diversidad Cultural (GEDCU). Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.
 2006 "Entre la Historia, el Mito y el Ritual: Notas sobre el Arte Chamacoco (Alto Paraguay)." *Boletín de Antropología* 20(37):118-130. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Turner, Terence S.
 1991 "Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapó Culture and Anthropological Consciousness." In *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. George Stocking, editor, pp. 285-313. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Vecchioli, Virginia
 2002 "A Través de la Etnografía: Representaciones de la Nación en la Producción Etnográfica sobre los Toba." In *Historias y Estilos de Trabajo de Campo en Argentina*. Sergio Visacovsky and Rosana Guber, editors, pp. 203-228. Buenos Aires: Antropofagia.