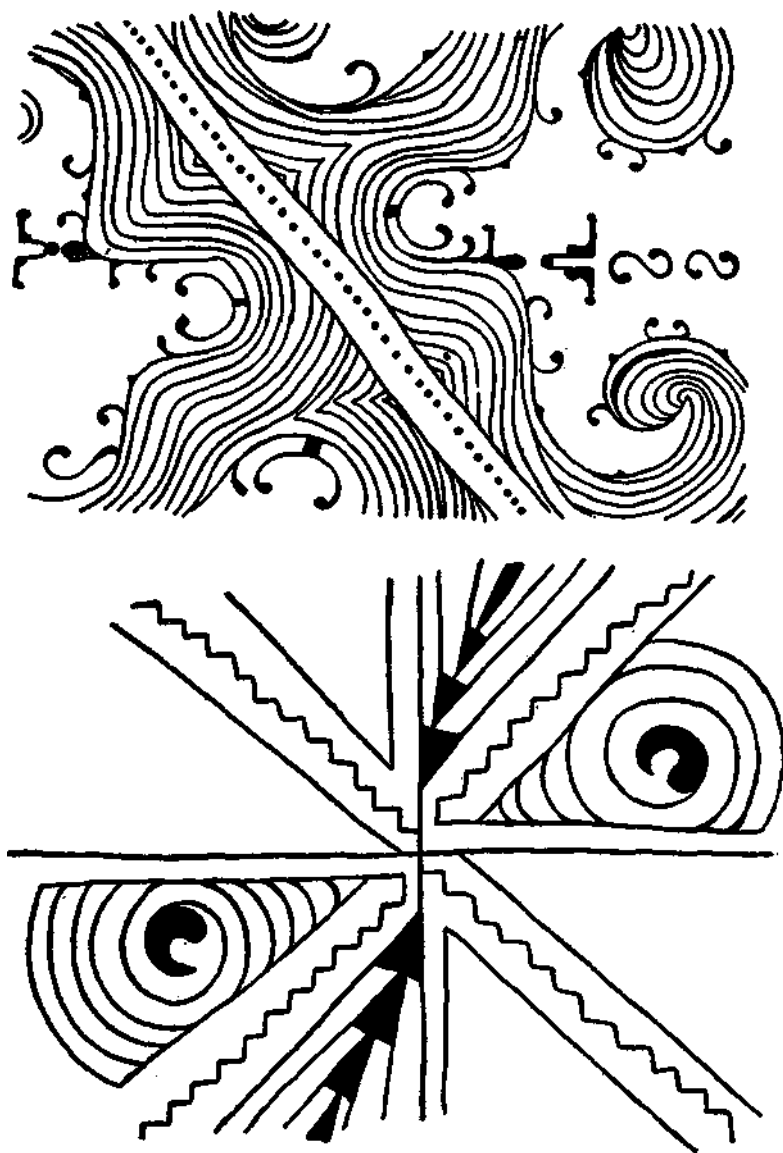


## UNA SOCIEDAD INDÍGENA Y SU ESTILO

El conjunto de las costumbres de un pueblo es marcado siempre por un estilo; dichas costumbres forman sistemas. Estoy persuadido de que esos sistemas no existen en número ilimitado y de que las sociedades humanas, como los individuos —en sus juegos, sus sueños o sus delirios— jamás crean de manera absoluta sino que se limitan a elegir ciertas combinaciones en un repertorio ideal que resultaría posible reconstituir. Si se hiciera el inventario de todas las costumbres observadas, de todas aquellas imaginadas en los mitos así como de las evocadas en los juegos de los niños y de los adultos, de los sueños de los individuos sanos o enfermos y de las conductas psicopatológicas, se llegaría a una especie de tabla periódica como la de los elementos químicos, donde todas las costumbres reales o simplemente posibles aparecerían agrupadas en familias y donde nos bastaría reconocer aquellas que las sociedades han adoptado efectivamente.

Estas reflexiones son particularmente apropiadas para el caso de los mbayá-guaycurú, de quienes, con los toba y los pilagá del Paraguay, los caduveo son en la actualidad los últimos representantes. Su civilización recuerda irresistiblemente aquella que nuestra sociedad se entretuvo en imaginar en uno de sus juegos tradicionales, y cuyo modelo extrajo tan hábilmente la fantasía de Lewis Carroll: esos indios caballeros semejan *figuras de naipes*. Ese rasgo surgía ya de su vestimenta: túnicas y abrigos de cuero que agrandaban la espalda y caían en pliegues duros, decorados en negro y rojo con dibujos que los antiguos autores comparaban a las alfombras de Turquía y donde aparecían motivos en forma de pica, corazón, diamante y trébol.

Tenían reyes y reinas y, como a las de Alicia, nada gustaba tanto a estas últimas como jugar con las cabezas cortadas que les traían los guerreros. Los nobles caballeros y las nobles damas se divertían en los torneos; estaban liberados de los trabajos subalternos por una población instalada más antiguamente y de distinta lengua y cultura: los guana. Los tereno —sus últimos representantes— viven



FIGS. 10 y 11.—Dibujos caduveo.

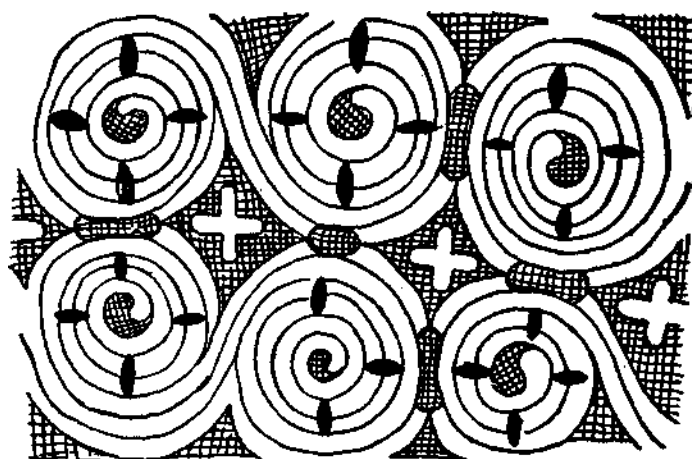
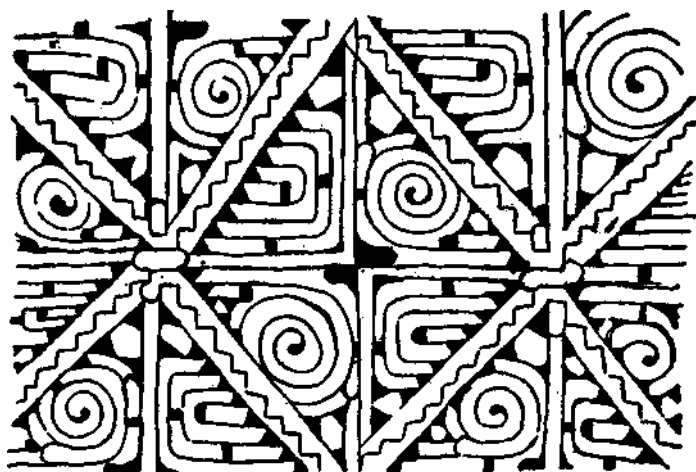
en una reserva gubernamental, no lejos de la pequeña ciudad de Miranda, donde fui a visitarlos. Estos guana cultivaban la tierra y pagaban un tributo de productos agrícolas a los señores mbayá a cambio de su protección —es decir, para preservarse del pillaje y las depredaciones que ejercían las bandas de caballeros armados—. Un alemán del siglo xvi que se aventuró por esas regiones comparó tales relaciones con las existentes en su época en Europa central entre los señores feudales y sus siervos.

Los mbayá estaban organizados en castas: en la cima de la escala social se encontraban los nobles, divididos en dos órdenes: grandes nobles hereditarios e individuos ennoblecidos, generalmente para sancionar la coincidencia de su nacimiento con la de un niño de alta jerarquía. Los grandes nobles se distinguían, por lo demás, en ramas mayores y ramas menores. En seguida venían los guerreros, entre los cuales los mejores eran admitidos, previa iniciación, en una cofradía que daba derecho a llevar nombres especiales y al empleo de una lengua artificial formada por la adición de un sufijo a cada palabra, como ocurre en ciertas jergas. Los esclavos chamacoco o de otra extracción y los siervos guana constituían la plebe, aunque estos últimos adoptaron, para sus propias necesidades, una división en tres castas que imitaba a la de sus amos.

Los nobles mostraban su jerarquía por medio de pinturas corporales hechas con plantillas caladas o tatuajes, que equivalían a un blasón. Se afeitaban completamente la cara, las cejas inclusive, y llamaban con repugnancia «hermanos del avestruz» a los europeos, de ojos enmarañados. Hombres y mujeres aparecían en público rodeados de una corte de esclavos y clientes que se apresuraban a ahorrarles todo esfuerzo. Aún en 1935, las mejores diseñadoras, viejos monstruos acicalados y cargados de colgantes, se disculpaban por haber tenido que abandonar las artes de adorno, pues estaban privadas de las *cativas* —esclavas— antiguamente a su servicio. También había en Naliké algunos viejos esclavos chamacoco que ahora habían sido integrados al grupo, pero que eran tratados con condescendencia.

La altivez de esos señores había intimidado incluso a los conquistadores españoles y portugueses, que les otorgaban los tratamientos de «don» y «doña». Se decía entonces que ninguna mujer blanca que fuera capturada por los mbayá tenía nada que temer, pues ningún guerrero pensaría en mancillar su sangre con semejante unión. Ciertas damas mbayá rehusaron visitar a la esposa del virrey a causa de que tan sólo la reina de Portugal era digna de su trato; hubo una, doncella aún, conocida por el nombre de doña Catarina, que declinó una invitación a Guiaba del gobernador de Mato Grosso; como ya estaba en edad de casarse, pensaba que ese señor la pediría en matrimonio, y ella no podía malcasarse ni tampoco ofenderlo con su rechazo.

Nuestros indios eran monógamos pero las adolescentes preferían

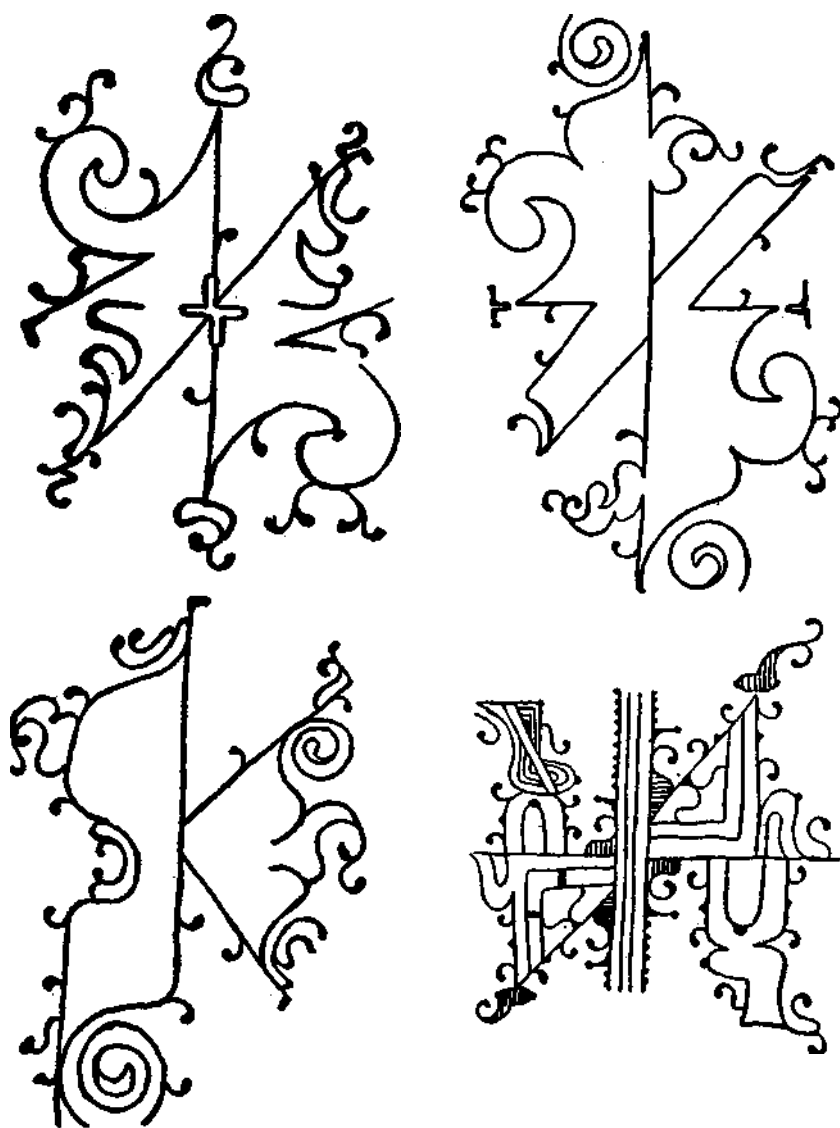


FIGS. 12 y 13. — Motivos de pinturas corporales.

a veces seguir a los guerreros en sus aventuras; ellas les servían de escuderos, de pajes y de amantes. En cuanto a las damas nobles, atendían a festejantes que a menudo también eran sus amantes sin que los maridos se dignaran manifestar celos, pues ello les hubiera hecho perder la compostura. Esta sociedad se mostraba muy adversa a los sentimientos que nosotros consideramos como naturales. Así, experimentaba un vivo asco por la procreación. El aborto y el infanticidio eran practicados de manera casi normal; la perpetuación del grupo se efectuaba por adopción antes que por generación; uno de los fines principales de las expediciones guerreras era el de procurarse niños. Se calculaba que a principios del siglo xix apenas el 10 por ciento de los miembros de un grupo guaycurú le pertenecían por la sangre.

Cuando los niños llegaban a nacer no eran educados por sus padres, sino confiados a otra familia, donde aquéllos los visitaban muy pocas veces; se los tenía ritualmente pintados de la cabeza a los pies con pintura negra, y se los designaba con un nombre que los indígenas aplicaron luego a los negros, cuando los conocieron; así estaban hasta los catorce años, momento en que se los iniciaba, se los lavaba y se les afeitaba una de las dos coronas concéntricas de cabello con las que hasta ese momento se los había peinado.

Sin embargo, el nacimiento de niños de alta jerarquía era ocasión para fiestas que se repetían a cada etapa de su crecimiento: el destete, los primeros pasos, la participación en los juegos, etc. Los heraldos proclamaban los títulos de la familia y auguraban un porvenir glorioso al recién nacido; se designaba a otro niño, nacido al mismo tiempo, como su hermano de armas; se organizaban libaciones en las cuales el hidromiel era servido en vasos hechos con cuernos o cráneos; las mujeres, con el atavío de los guerreros, se enfrentaban en combates simulados. Los nobles, sentados de acuerdo con su jerarquía, eran servidos por esclavos a quienes estaba prohibido beber para que estuvieran en condiciones de ayudar a sus amos a vomitar, en caso necesario, y de cuidarlos hasta que se adormecieran a la espera de las visiones deliciosas que su ebriedad les proporcionaría. Todos esos David, Alejandro, César, Carlomagno, esas Raquel, Judith, Palas y Argina; esos Héctor, Ogier, Lancelote y Lahire fundaban su soberbia en la certeza de que estaban predestinados a dirigir la humanidad. Esta certeza provenía de un mito que sólo conocemos por fragmentos, pero que, depurado por los siglos, resplandece con una admirable simplicidad; constituye la forma más concisa de la evidencia —de la cual mi viaje a Oriente me colmaría más tarde— de que el grado de servidumbre es función del carácter acabado de la sociedad. He aquí el mito: cuando el ser supremo, Gonoenhodí, decidió crear a los hombres, sacó en primer lugar de la tierra a los guana y después a las otras tribus; a los primeros dio como patrimonio la agricultura, a los segundos, la caza. El Enga-



FIGS. 14 a 17. — Otros motivos de pinturas corporales.

ñador, que es la otra divinidad del panteón indígena, se dio cuenta entonces de que los mbyá habían sido olvidados en el fondo del agujero y los hizo salir; pero como nada quedaba para ellos, tuvieron derecho a la única función que aún estaba disponible, a saber, la de oprimir y explotar a los otros. ¿Hubo alguna vez un Contrato Social más profundo que éste?

Estos personajes de novela de caballería, absorbidos en su juego cruel de prestigios y de dominaciones en el seno de una sociedad que merece doblemente ser llamada «incisiva», crearon un arte gráfico cuyo estilo no se puede comparar con casi nada de lo que América precolombina nos ha dejado y que a nada se parece salvo quizás a la decoración de nuestros naipes. Ya he aludido a ello anteriormente pero ahora quiero describir ese rasgo extraordinario de la cultura caduveo.

En nuestra tribu, los hombres son escultores y las mujeres pintoras. Los hombres dan forma, en la madera dura y azulada del guayaco, a las figurillas que mencioné más arriba; también decoran en relieve los cuernos de cebú que les sirven como taza, con figuras de hombres, avestruces y caballos; a veces dibujan, pero siempre para representar ramas, seres humanos o animales. A las mujeres está reservada la decoración de la cerámica y de las pieles, y las pinturas corporales; entre ellas, muchas son virtuosas indiscutidas.

La cara y a veces también todo el cuerpo están cubiertos por una redecilla de arabescos asimétricos alternados con motivos de una geometría sutil. El primero en describirlos fue el misionero jesuita Sánchez Labrador, que vivió entre ellos de 1760 a 1770; pero para ver reproducciones exactas hay que esperar hasta la llegada de Boggiani, un siglo después. En 1935, yo mismo reuní varios cientos de motivos de la manera siguiente: primero me propuse fotografiar las caras, pero las exigencias financieras de las bellas de la tribu hubieran agotado rápidamente mis recursos. Luego intenté trazar rostros en hojas de papel sugiriendo a las mujeres que los pintaran como lo hubieran hecho sobre sus propios rostros; el éxito fue tal que renuncié a mis torpes croquis. Las dibujantes no se desconcertaban para nada frente a hojas en blanco, lo cual demuestra la indiferencia de su arte con respecto a la arquitectura natural del rostro humano.

El virtuosismo antiguo parecía conservado tan sólo por algunas mujeres muy viejas, y durante largo tiempo estuve convencido de que mi colección había sido reunida en sus últimos momentos. ¡Cuál no fue mi sorpresa cuando, hace dos años, recibí una publicación ilustrada de una colección hecha quince años más tarde por un colega brasileño! No sólo sus documentos parecían de una ejecución tan segura como la de los míos, sino que muy a menudo los motivos eran idénticos. Durante todo ese tiempo, el estilo, la técnica y la inspiración no habían cambiado, como tampoco durante los cuarenta años transcurridos entre la visita de Boggiani y la mía. Este conser-

vadorismo es tanto más notable por cuanto no se extiende a la alfarería, la cual, según los últimos ejemplares que se han recogido y publicado, parece estar en completo proceso de degeneración. Aquí puede verse una prueba de la importancia excepcional que las pinturas corporales, y sobre todo las de la cara, poseen en la cultura indígena.

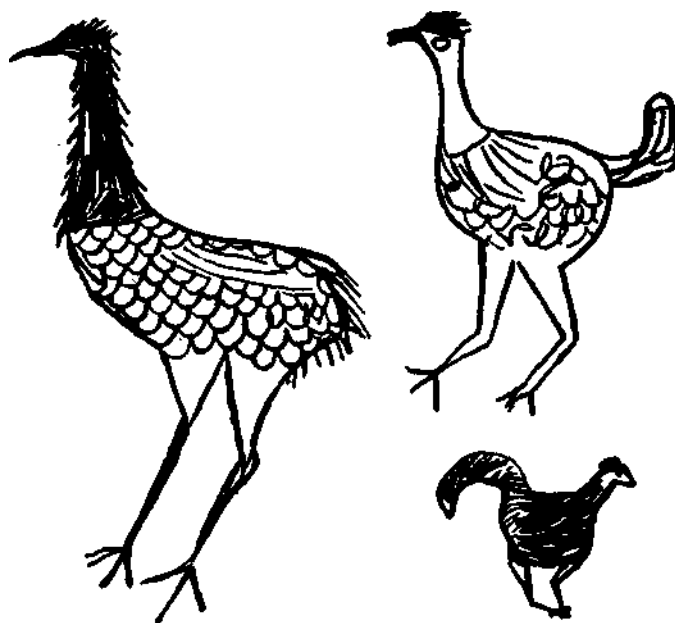


FIG. 18. — Dibujos hechos por un muchachito caduveo.

Antaño los motivos eran tatuados o pintados; hoy sólo subsiste el último método. La pintora trabaja sobre el rostro o el cuerpo de una compañera, a veces también sobre el de un muchachito. Los hombres abandonan la costumbre más rápidamente. Con una fina espátula de bambú empapada en el jugo del *genipapo* —incolore al principio, pero que se convierte en azul-negro por oxidación— la artista improvisa directamente, sin modelo, esquema, ni punto de referencia. Adorna el labio superior con un motivo en forma de arco que, en ambos extremos, termina en espirales; luego divide la cara por medio de un trozo vertical, a veces cortado horizontalmente. La cara, en cuatro partes, seccionada o también dividida al sesgo, es entonces decorada libremente con arabescos que no reparan en la ubicación de los ojos, la nariz, las mejillas, la frente o el mentón, y se desenvuelven como en un campo continuo. Esas composiciones expertas, asimétricas y equilibradas a la vez, comienzan desde un



rincón cualquiera y son llevadas a su fin sin titubeos ni borraduras. Recurren a motivos relativamente simples tales como espirales, eses, cruces, rombos, grecas y volutas, pero combinados de tal manera que cada obra posee un carácter original. Sobre 400 dibujos que reuní en 1935 no observé dos semejantes, pero, como hice la comprobación inversa al comparar mi colección con la recogida más tarde, puede concluirse que el repertorio extraordinariamente extenso de los artistas está también fijado por la tradición. Desgraciadamente ni yo ni mis sucesores pudimos penetrar la teoría subyacente

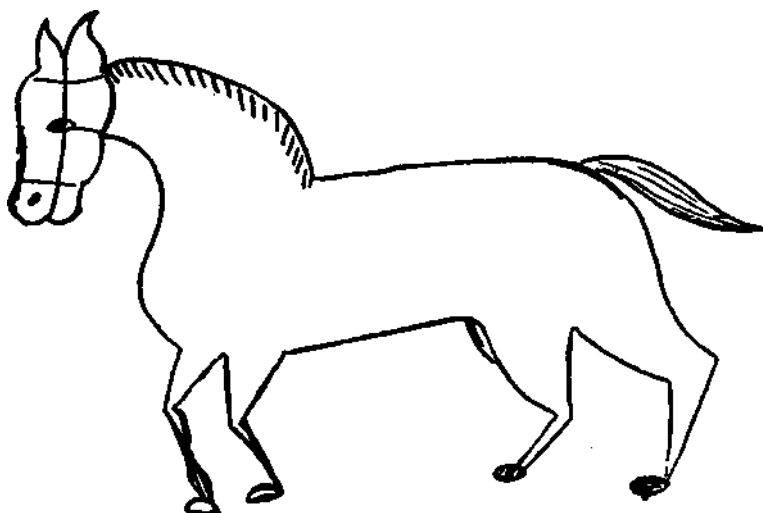


FIG. 19. — Otro dibujo del mismo autor.

a esta estilística indígena: los informantes proporcionan algunos términos que corresponden a los motivos elementales pero invocan la ignorancia o el olvido para todo aquello que se refiere a las decoraciones más complejas. Quizá procedan sobre la base de una habilidad empírica transmitida de generación en generación, quizá quieran guardar el secreto sobre los arcanos de su arte.

Hoy en día los caduveo se pintan sólo por placer, pero antes la costumbre ofrecía una significación más profunda. Según el testimonio de Sánchez Labrador, las castas nobles no se pintaban más que la frente y sólo el vulgo se adornaba toda la cara; también en esta época sólo las mujeres jóvenes seguían la moda: es raro —indica— que las viejas pierdan el tiempo en estos dibujos: se contentan con los que los años grabaron en su rostro. El misionero se muestra alarmado por ese desprecio de la obra del Creador; ¿por qué los indígenas alteran la apariencia del rostro humano? Busca explicaciones: ¿quizá para engañar el hambre pasan horas trazando sus ara-

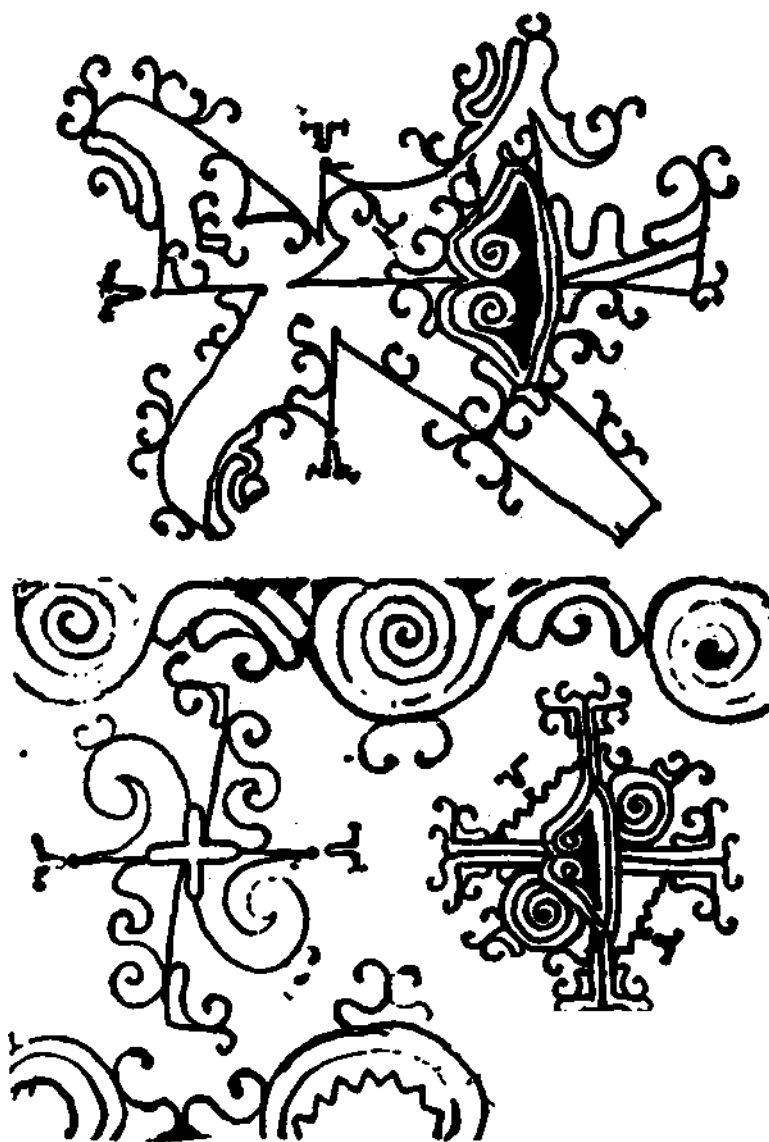
béseos? ¿quizá para ocultarse de sus enemigos? Imagine él lo que imagine, siempre se trata de engaños. ¿Por qué? Por más repugnancia que experimente, hasta el misionero es consciente de que esas pinturas tienen para los indígenas una importancia primordial y de que son, en cierto sentido, su propio fin.

También nos muestra a esos hombres que pierden días enteros haciéndose pintar, olvidados de la caza, de la pesca y de sus familias. «¿Por qué sois tan estúpidos?», preguntaban aquéllos a los misioneros. «¿Y por qué somos estúpidos?», respondían éstos. «Porque no os pintáis como los eyiguayeguí.» Había que estar pintado para ser hombre; el que permanecía al natural no se distinguía de los irracionales.

Casi no se duda de que en la actualidad la persistencia de la costumbre entre las mujeres se explica por consideraciones de tipo erótico. La reputación de las mujeres caduveo está sólidamente establecida en ambos márgenes del río Paraguay; muchos mestizos e indios de otras tribus vienen a instalarse y a casarse a Naliké. Las pinturas faciales y corporales explican quizás este atractivo; en todo caso, lo refuerzan y lo simbolizan. Esos contornos delicados y sutiles, tan sensibles como las líneas de la cara, que subrayan o revelan, dan a la mujer un aire deliciosamente provocativo. Esa cirugía pictórica opera una especie de injerto del arte sobre el cuerpo humano. Y Sánchez Labrador se contradice cuando protesta ansiosamente diciendo que esto es oponer a las gracias de la Naturaleza una fealdad artificiosa, pues poco después afirma que las más bellas tapicerías no podrían rivalizar con esas pinturas. Sin duda, el efecto erótico de los afeites jamás ha sido tan sistemática y conscientemente explotado.

Tanto en sus pinturas faciales como en la costumbre del aborto y del infanticidio, los mbayá expresan un mismo horror por la naturaleza. El arte indígena proclama un soberano desprecio por la arcilla de la que estamos amasados; en esto, limita con el pecado. Desde su punto de vista de jesuita misionero, Sánchez Labrador se mostraba singularmente perspicaz y adivinaba allí al demonio. El mismo subraya el aspecto prometeico de este arte salvaje cuando describe la técnica según la cual los indígenas se cubrían el cuerpo con motivos en forma de estrellas: así, señala, cada *eyiguayeguí* se contempla como otro Atlante que ya no sólo con sus hombros y sus manos constituye el soporte de un universo torpemente representado, sino con toda la superficie de su cuerpo. El carácter excepcional del arte caduveo ¿no podrá explicarse como una renuncia del hombre a ser un reflejo de la imagen divina?

Considerando los motivos en forma de barras, de espirales y de barrenas por los cuales este arte parece tener especial predilección, se piensa inevitablemente en el barroco español, en sus hierros forjados y en sus estucos. ¿No estaremos en presencia de un estilo



$$\begin{matrix} \Lambda & (c \\ & \Lambda \end{matrix}$$

FIG. 20. — Dos pinturas de rostro; nótese el motivo formado por dos espirales enfrentadas, que representa el labio superior y se aplica sobre él.

ingenuo tomado de los conquistadores? Ciertamente es que los indígenas se apropiaron de temas, y conocemos ejemplos de este procedimiento. Cuando visitaron por primera vez un barco de guerra occidental, que navegaba en 1857 por el Paraguay, los marinos del *Maracanhá* los vieron al día siguiente con el cuerpo cubierto de motivos en forma de anclas; un indio hasta se había hecho representar, sobre el busto entero, un uniforme de oficial perfectamente reconstruido, con los botones, los galones, el cinturón y los faldones que pasaban por debajo. Todo lo que esto prueba es que los mbyá ya tenían la costumbre de pintarse y que en este arte habían alcanzado gran virtuosismo. Por lo demás, por raro que sea en América precolombina, su estilo curvilíneo presenta analogías con documentos arqueológicos exhumados en diversos puntos del continente, algunos anteriores en muchos siglos al descubrimiento: Hopewell, en el valle del Ohio, y la reciente alfarería caddo en el del Mississippi; Santarém y Marajó, en la embocadura del Amazonas y en Chavín, Perú. Esta dispersión misma es un signo de antigüedad.

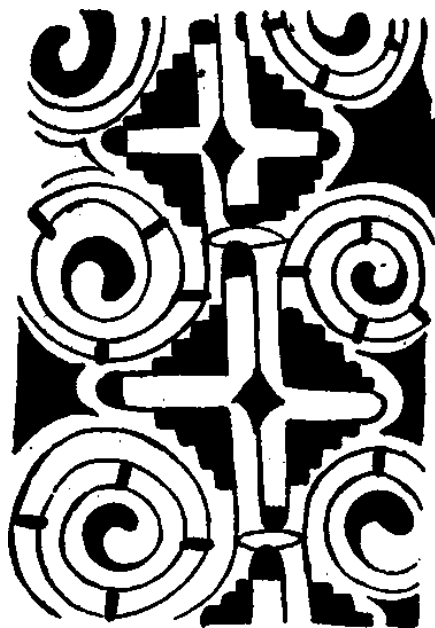


FIG. 21. — Decoración de cuero pintado.

El verdadero problema es otro. Cuando se estudian los dibujos caduveo se impone una comprobación: su originalidad no tiene que ver con los motivos elementales, que son lo suficientemente simples para haber sido inventados independientemente antes que tomados de otra parte (y probablemente los dos procedimientos han existido a la vez), sino que resulta de la manera como esos motivos son combinados entre sí; está al nivel del resultado, de la obra acabada. Ahora bien, los procedimientos de composición son tan refinados y sistemáticos que superan de lejos las sugerencias correspondientes que el arte europeo del tiempo del Renacimiento haya podido ofrecer a los indios. Cualquiera que sea el punto de partida, ese desarrollo excepcional sólo puede explicarse entonces por razones que le son propias.

Antaño intenté desbrozar algunas de esas razones comparando el arte caduveo con otros que presentan analogías con él: China arcaica, costa noroeste del Canadá y de Alaska, Nueva Zelanda.<sup>1</sup> La hipótesis que aquí presento es bastante distinta, pero no contradice sino complementa la interpretación anterior.

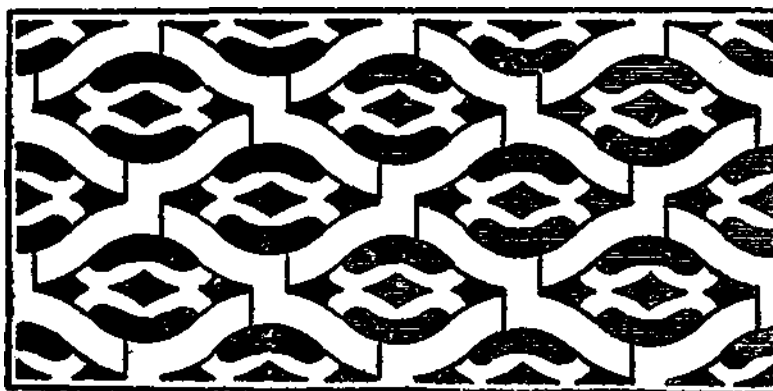
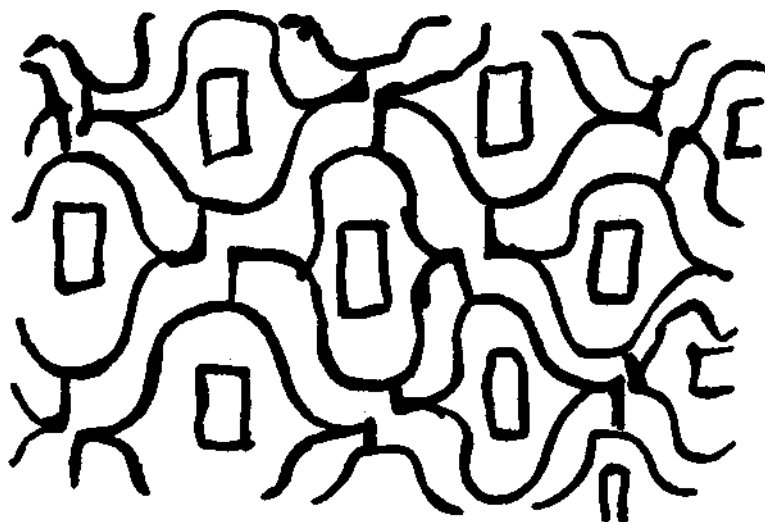
Como anotaba yo entonces, el arte caduveo está señalado por un dualismo: el de los hombres y el de las mujeres, los unos escultores, las otras pintoras; los primeros están aferrados a un estilo representativo y naturalista a pesar de las estilizaciones, en tanto que las segundas se consagran a un arte no representativo. Limitándome ahora a la consideración de este arte femenino, quisiera señalar que el dualismo se extiende allí a muchos planos.

Las mujeres practican dos estilos, igualmente inspirados por el espíritu decorativo y la abstracción. Uno es angular y geométrico, otro curvilíneo y libre. Muy a menudo, las composiciones se fundan sobre una combinación regular de ambos. Por ejemplo, uno es empleado para los ribetes y el encuadre, el otro para el decorado principal; el caso de la alfarería es más sorprendente aún: en ella se encuentra generalmente un decorado geométrico en el cuello y uno curvilíneo en la *panza*, o a la inversa. El estilo curvilíneo se adapta más a las pinturas de la cara y el geométrico a las del cuerpo; a menos que, por una división suplementaria, cada región lleve un decorado que proceda de una combinación de los dos.

En todos los casos, el trabajo acabado traduce una preocupación de equilibrio, entre otros principios que van también de a pares: una decoración primitivamente lineal es retomada al final de la ejecución para ser parcialmente transformada en superficies (llenando ciertos sectores, como hacemos cuando dibujamos maquinamente); la mayoría de las obras se funda en la alternancia de dos temas, y casi siempre la figura y el fondo ocupan aproximadamente una super-

1. «Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique», *Renaissance*, Nueva York, 1945, vols. II y III, pp. 168-186, 20 figuras.

ficie igual, de tal modo que es posible leer la composición de las dos maneras, invirtiendo los grupos e invitándolos a desempeñar uno u otro papel: cada motivo puede ser percibido en positivo o en negativo. Finalmente, la decoración respeta a menudo un doble principio de simetría y asimetría simultáneamente aplicados, que se traduce en forma de registros opuestos entre sí, raras veces partidos o interrumpidos, más a menudo seccionados, divididos o también acuartela-

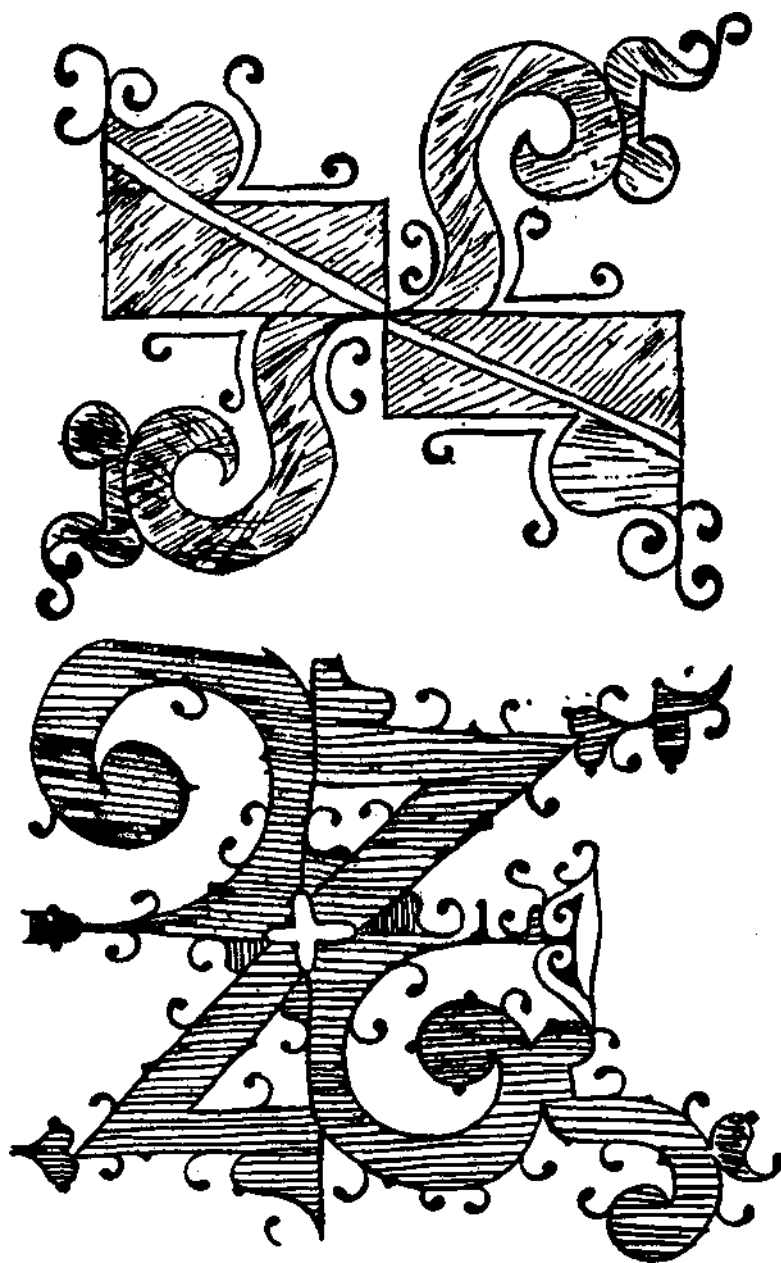


FIGS. 22 y 23. — Pintura corporal: a la izquierda, recogida por Boggiani (1895); a la derecha, por el autor (1935).

dos o jironados. Empleo a propósito estos términos de heráldica, pues todas esas reglas evocan irresistiblemente los principios del blasón. Prosigamos el análisis por medio de un ejemplo: he aquí una pintura de cuerpo que parece simple (figs. 22-23); consiste en palos ondulados y colocados uno junto a otro, que determinan campos fusiformes y regulares cuyo fondo se halla ocupado por un sembrado de pequeñas piezas a razón de una por campo. Esta descripción es engañosa: miremos desde más cerca. Quizá dé cuenta de la apariencia general en el dibujo terminado; pero la dibujante no ha comenzado por trazar sus cintas onduladas para adornar seguidamente cada intersticio de cada pieza. Su método ha sido diferente y más complicado. Ha trabajado como un pavimentador, construyendo filas sucesivas por medio de elementos idénticos. Cada elemento está compuesto de la siguiente manera: un sector de cinta, formado él mismo por la parte cóncava de una banda y la parte convexa de la banda adyacente; un campo fusiforme; una pieza en el centro de ese campo. Esos elementos se imbrican descolgándose unos sobre otros y sólo al final la figura encuentra una estabilidad que confirma y desmiente a la vez el procedimiento dinámico según el cual fue ejecutada.

El estilo caduveo nos enfrenta, por lo tanto, con toda una serie de complejidades. En primer lugar, hay un dualismo que se proyecta en planos sucesivos, como en una sala de espejos: hombres y mujeres, pintura y escultura, representación y abstracción, ángulo y curva, geometría y arabesco, cuello y *panza*, simetría y asimetría, línea y superficie, ribete y motivo, pieza y campo, figura y fondo. Pero esas oposiciones se perciben después; tienen un carácter estático; la dinámica del arte, es decir, la manera como los motivos son imaginados y ejecutados, destaca esta dualidad fundamental en todos los planos, pues los temas primarios son primero desarticulados, luego recompuestos en temas secundarios que hacen intervenir en una unidad provisional fragmentos tomados de los precedentes, y aquéllos son yuxtapuestos de tal manera que la unidad primitiva reaparece como por un truco de prestidigitación. En fin, las decoraciones complejas que se obtienen por medio de ese procedimiento son a su vez destacadas y confrontadas por medio de cuarteles iguales a los de los blasones, donde dos decoraciones se reparten entre cuatro cantones opuestos dos a dos, que simplemente se van repitiendo en cada uno de ellos, en forma y en color.

Entonces resulta posible explicar por qué este estilo evoca, de una manera más sutil, el de nuestros naipes. Cada figura de baraja obedece a dos necesidades. En primer lugar, debe asumir una función que es doble: ser un objeto y servir al diálogo —o al duelo— entre dos cómplices que se hacen frente; y también debe desempeñar un papel, propio de cada carta en tanto que objeto de una colección: el juego. De esta vocación compleja surgen varias exigencias: la de simetría, que concierne a la función, y la de asimetría, que responde

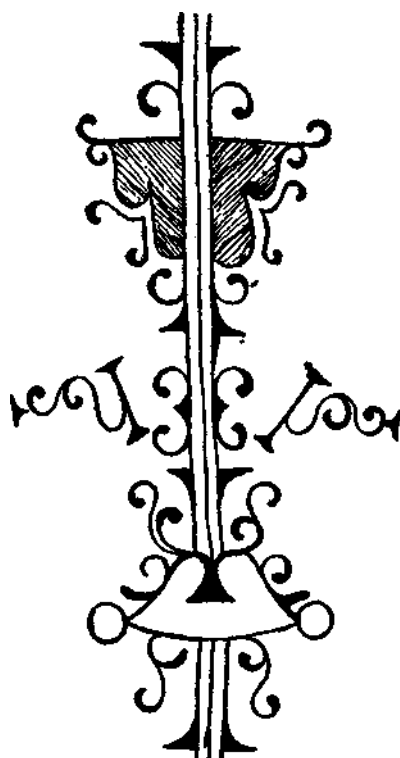


Figs. 24 y 25. — Dos motivos de pintura facial y corporal.



al papel. El problema es resuelto por la adopción de una composición simétrica, pero según un eje oblicuo, que escapa de esa manera a la fórmula completamente asimétrica que hubiera satisfecho al papel pero hubiera contradicho la función, y a la fórmula inversa, completamente simétrica, que implica un efecto contrario. Aquí también se trata de una situación compleja que corresponde a dos formas contradictorias de dualidad y que resuelve en un compromiso que se realiza por una oposición secundaria entre el eje ideal del objeto y el de la figura que representa. Pero para llegar a esta conclusión nos hemos visto obligados a superar el plano del análisis estilístico. Para comprender el estilo de los naipes no basta con considerar su dibujo, también hay que preguntarse para qué sirven. ¿Para qué, entonces, sirve el arte caduveo?

Hemos respondido parcialmente a la pregunta o, más bien, los indígenas lo han hecho por nosotros. Las pinturas del rostro confieren en primer lugar al individuo su dignidad de ser humano; operan el paso de la naturaleza a la cultura, del animal «estúpido»



Fio. 26. — Pintura facial.

al hombre civilizado. Seguidamente, distintos en cuanto al estilo y a

la composición según las castas, expresan la jerarquía de los *status* en una sociedad compleja. De esa manera, poseen una función sociológica.

Por importante que sea esta comprobación, no es suficiente para dar cuenta de las propiedades originales del arte indígena; a lo sumo, explica su existencia. Prosigamos por lo tanto el análisis de la estructura social. Los mbayá se dividían en tres castas, todas dominadas por preocupaciones de etiqueta. Para los nobles y hasta cierto punto para los guerreros, el problema esencial era el del prestigio. Las descripciones antiguas nos los muestran inmovilizados por la preocupación de aparentar, de no rebajarse y sobre todo, de no malcasarse. Así pues, semejante sociedad se encontraba amenazada por la segregación. Ya fuera por voluntad o por necesidad, cada casta tendía a replegarse sobre sí misma a expensas de la cohesión del cuerpo social total. En particular, la endogamia de las castas y la multiplicación de los matices de la jerarquía debían comprometer las posibilidades de uniones conformes a las necesidades concretas de la vida colectiva. Sólo así se explica la paradoja de una sociedad reacia a la procreación que, para protegerse del riesgo de los malos casamientos internos, llega a practicar ese racismo a la inversa que es la adopción sistemática de enemigos o de extranjeros.

En tales condiciones, es significativo encontrar en las fronteras extremas del vasto territorio fiscalizado por los mbayá, al nordeste y al sudoeste respectivamente, formas de organización social casi idénticas, a pesar de la distancia geográfica. Los guana del Paraguay y los bororo del Mato Grosso central poseían (y poseen aún, en el último caso) una estructura jerarquizada, semejante a la de los mbayá: estaban o están divididos en tres clases que, según parece, por lo menos en el pasado, implicaban *status* diferentes. Esas clases eran hereditarias y endogámicas. Empero, el mayor peligro que se señala entre los mbayá estaba parcialmente compensado, tanto entre los guana como entre los bororo, por un corte en dos mitades que, como sabemos por el último ejemplo, dividían las clases. Si bien estaba prohibido a los miembros de clases diferentes casarse entre sí, a las mitades se les imponía la obligación inversa: un hombre de una mitad debía obligatoriamente desposar a una mujer de la otra y recíprocamente. Por lo tanto, se puede decir que la asimetría de las clases se encuentra, en cierto sentido, equilibrada por la simetría de las mitades.

¿Hay que encarar como un sistema solidario esta estructura compleja constituida por tres clases jerarquizadas y por dos mitades equilibradas? Es posible. Es igualmente tentador distinguir los dos aspectos y tratar a uno de ellos como si fuera más antiguo que el otro. En este caso no faltarían los argumentos en favor de la prioridad, ya de las clases, ya de las mitades.

El problema que nos interesa aquí es de otra naturaleza. Por

breve que haya sido mi descripción del sistema de los guana y de los bororo (que más adelante será retomada, cuando recuerde mi permanencia entre estos últimos) está claro que presenta, en el plano sociológico, una estructura análoga a la que he extraído del plano estilístico, a propósito del arte caduveo. Siempre tenemos que vérnoslas con una doble oposición. En el primer caso consiste ante todo en la oposición de una organización ternaria con otra binaria, la una asimétrica y la otra simétrica, y en el segundo, consiste en la oposición de mecanismos sociales fundados los unos sobre la reciprocidad y los otros sobre la jerarquía. El esfuerzo por permanecer fiel a estos principios contradictorios implica divisiones y subdivisiones del grupo social en subgrupos aliados y opuestos. Como un blasón que reúne en su campo prerrogativas recibidas de varias líneas, la sociedad se encuentra dividida, cortada, partida y seccionada. Basta considerar el plano de una aldea bororo (lo haré más adelante) para darnos cuenta de que está organizada como un dibujo caduveo.

Por lo tanto, todo ocurre como si, ubicados frente a una contradicción de su estructura social, los guana y los bororo hubieran llegado a resolverla (o a disimularla) por medio de métodos propiamente sociológicos. Quizás ellos poseyeran las mitades antes de caer en la esfera de influencia de los mbayá y así el medio se encontraba ya a su disposición; quizás hayan inventado, o tomado de otros posteriormente, las mitades, porque la altivez aristocrática era menos arraigada entre provincianos; también podrían concebirse otras hipótesis. Esta solución faltó a los mbayá, ya porque la ignoraron (lo cual es improbable), ya, más bien, porque era incompatible con su fanatismo. Así, no tuvieron la oportunidad de resolver sus contradicciones, o, por lo menos, de disimulárselas gracias a instituciones artificiosas. Pero de todas maneras no podían ignorar completamente este remedio que les faltó en el plano social, o que se privaron de adoptar. Siguió perturbándolos de manera insidiosa. Y como no podían tomar conciencia de él y vivirlo, se pusieron a soñarlo. No de una manera tan directa como para que chocara con sus prejuicios, sino en una forma traspuesta y en apariencia inofensiva: en su arte. Pues si este análisis es exacto, en definitiva habrá que interpretar el arte gráfico de las mujeres caduveo, explicar su misteriosa seducción y su complicación a primera vista gratuita, como el espectro de una sociedad que busca con pasión insatisfecha el medio de expresar simbólicamente las instituciones que podría tener si sus intereses y supersticiones no se lo impidieran. Adorable civilización cuyo ensueño contornean sus reinas con su adorno: jeroglíficos que describen una inaccesible edad de oro a la cual, a falta de código, celebran en su aderezo, y cuyos misterios descubren junto con su desnudez.

