



**Réflexions sur l'art**  
**Reflexiones sobre el arte**





## Lo efímero en las artes de los indígenas sudamericanos

Mark MÜNDEL

### Resumen

*Este artículo describe lo «efímero» en ciertas artes de indígenas selváticos sudamericanos como un aspecto que, de cierta manera, constituye un paralelo con el arte europeo barroco. Nuestros esfuerzos etnográficos de captar estos momentos fugitivos, sea por el almacenamiento de las máscaras, sea por la colección de los mitos y la grabación de las canciones, son como esfuerzos de luchar contra la fugitividad, lo pasajero del arte indígena. Queremos mantener algo que no fue producido para la conservación.*

En la tradición occidental, se llaman «efímeras» las artes que se crean para un tiempo muy pasajero.

Ejemplos son: Los hombres de nieve; la decoración de las comidas en un banquete de gala; las decoraciones de ramas verdes o floridas para una procesión; los arcos de triunfo de cartón, flores etc. que se construyeron sobretodo en la época barroca para la entrada de reyes o príncipes en una ciudad.

De hecho, es sobretodo para manifestaciones de la época barroca que el término se utiliza en la historia del arte, y se lo reserva para las artes visuales. Pero prefiero aplicarlo también a las artes orales, como p. ej. a un discurso improvisado, bonito pero no destinado a guardarse por escrito; o a un verso rimado que se improvisa en una fiesta en honor de alguien. En el campo de la música, de cierto modo casi siempre pasajero, tenemos las improvisaciones aún más efímeras, p. ej. en el jazz, que originalmente se tocaban en una ocasión y después nunca más de la misma manera.

Alargando un poco más aún la definición de «arte efímero», se puede llamar así también a ciertas manifestaciones escritas, como p. ej. una carta bonita y compuesta con gran arte, pero que se refiere a un asunto pasajero y no se destina a ser guardada. En nuestro tiempo, muchas cartas del correo electrónico son ejemplos ideales de lo efímero, cartas electrónicas de amor p. ej., que se componen con cuidado pero sabiendo que pronto serán borradas.

Extendiendo cada vez más el campo de definición de «artes efímeras», se llega finalmente más allá de una descripción exacta: Más bien, se describe una tendencia, una actitud hacia el producto compuesto con arte. Y es en este sentido que en lo siguiente voy

a utilizar la palabra. Tomándolo en este sentido extenso, el arte efímero existe por todas partes, en prácticamente todas las ocasiones, y en todas las culturas. Pero creo que hay ciertas culturas que tienden más a lo efímero que otras, y entre ellas me parece ocupar un lugar destacado la de los indígenas selváticos sudamericanos. Voy a dar ejemplos, de campos muy diferentes, uno observado en el contexto de la museología, otro en el campo de la mitología.

### Museología

Entre los Alto Xinguanos del Mato Grosso del Norte (en el Brasil Central), para citar uno de muchos ejemplos<sup>1</sup>, es costumbre ofrecerle al etnógrafo objetos artesanales como máscaras o figurines representando espíritus, a cambio de objetos manufacturados industrialmente, o de dinero. Los mismos indígenas también venden a comerciantes que, por su parte, venden la artesanía a tiendas turísticas. Este comercio ya es bien establecido desde comienzos de los años sesenta.

Desde entonces, se ha organizado cada vez mejor, y también se ha diferenciado cada vez más: Existen p. ej. diferentes clases de máscaras, desde las más baratas que se venden a precio exagerado a la entidad gubernamental obligada por ley a comprarlas para subsidiar la artesanía indígena, hasta las más valiosas que no se venden sino solamente se dan como regalo a unso pocos amigos blancos, y hasta aquellas que no se dan sino se usan realmente, y con mucho respeto, en ceremonias religiosas. Para los que se interesan un poco más de cerca a esta diferenciación de la producción y han seguido su desarrollo a través de los decenios, es fácil distinguir diferentes clases de calidad, desde la evocación rápida e inexacta de algo que un turista blanco puede creer que es una máscara y comprará por poco dinero en el aeropuerto de Rio de Janeiro, hasta piezas fabricadas con mucha paciencia y con gran empeño. Las diferencias se pueden resumir en términos de calidad y de esfuerzo. A un objeto de artesanato barato para turistas, se dedica menos esfuerzo. a una máscara verdadera para auténticas fiestas religiosas, se dedica más tiempo y cariño.

<sup>1</sup> Para detalles de la producción artística en esta región (donde realicé trabajos antropológicos en 1967/68 y 1988/89), ver MONOD-BECQUELIN (1988), MÜNDEL (1988).



Pero hay algo notable en todo esto: hasta las piezas fabricadas con más empeño, con más esfuerzo y paciencia, y que no se venden, hasta estas piezas sagradas no se fabrican para la eternidad.

En cierto momento en una aldea alto-xinguana, recibí como regalo de amistad de la mano de un narrador de mitos, un figurín que representaba al personaje principal de un mito sobre el cual nos habíamos entretenido largo rato. El regalo, era como para conmemorar las buenas e interesantes conversaciones que habíamos tenido. Poco antes, el figurín había sido fabricado y utilizado para una ceremonia religiosa, y terminada ésta, el artista, que era aquel narrador, me lo regaló. El personaje mítico aparece en ciertos ritos en los cuales mujeres y niños no deben participar, y el mismo figurín debe ser visto solamente por hombres adultos. Por esto, el que me lo regaló me exhortó de esconderlo en una maleta. Pero yo no seguí luego este consejo, porque la pintura no había secado aún. En la maleta, sin luz, en el calor tropical, se hubiera enmohecido. Lo coloqué pues para que se seque, en un lugar al sol pero escondido de la vista de mujeres y niños. Infelizmente, algunas jóvenes lo descubrieron y lo miraron. Luego, el consejo de los ancianos que gobierna el pueblo decidió retirarme el figurín. No tomaban la cosa como una tragedia, pero sí muy en serio, tomaban medidas educativas conmigo para que comprenda que no había debido actuar así, y me explicaron los peligros de los espíritus que me amenazaban.

Cuento este episodio porque muestra cómo en aquel figurín se reunían dos calidades típicas del arte sagrado alto-xinguano: se lo toma en serio, es una cosa relacionada con reglas estrictas y peligros, y aún así se lo fabrica sin ocuparse mucho de su durabilidad. Lo habían pintado y luego utilizado, después regalado, sin esperar hasta que se seque la pintura. Sabían muy bien que así, todavía húmedo, muy probablemente dentro de poco se arruinaría, pero esto no los preocupaba mucho. Y no se trataba, en este caso, de un producto de venta para turistas, sino de hecho de un objeto sagrado – pero no eterno !

Ciertamente, el caso de los alto-xinguanos es algo extremo en lo que concierne la poca preocupación por la durabilidad de sus productos, ya que lo mismo no se observa de esta manera entre todos los grupos indígenas de la Amazonía. Pero aún así, el caso no me parece completamente atípico. Con referencia a la fugacidad de la palabra hablada en contraste con lo escrito, Suhrbier habla de un «estilo cultural oral de los indígenas amazónicos», donde «también objetos, así como mitos y rituales, se relacionan con las necesidades del momento» (SUHRBIER 1998: 201). Y tal vez los indígenas amazónicos son un caso específico, pero no excepcional entre las culturas orales del mundo. Kramer destaca «la estructura de culturas sin escritura [...] generalmente interesadas a mantener su presente libre del peso de un pasado fijo» y menciona ejemplos de África y Oceanía donde se esconde los objetos de arte eterno para mostrar, en la mayoría de los rituales, artefactos producidos con mucha paciencia, a veces en un proceso artístico de muchos meses, solo para utilizarlos una vez y después echarlos <sup>2</sup>.

En mis años de trabajo en un museo <sup>3</sup>, he tenido la ocasión de poder comparar la durabilidad de objetos de diferentes regiones del mundo. Los que provienen de la Amazonía, en un promedio se conservan bien, mejor que los de muchas otras regiones, pero esto no se debe al hecho de ser más durables. En lo contrario: al museo europeo, gran parte de los objetos amazónicos raramente llegan intactos. Lo que llega, muchas veces ya no es más que el resto que ha sobrevivido a los infortunios del tiempo (y es solamente esta parte que ahora sobrevivirá mucho tiempo más). Las partes más sensibles, muchas veces ya se han destruido durante el viaje, o incluso ya durante la estancia del coleccionador en el pueblo indígena.

Un ejemplo es el color: Raros son los objetos indígenas amazónicos cuya pintura se conserva durante mucho tiempo. El rojo brillante del achiote luego se vuelve color ocre, el negro brillante se vuelve mate, el blanco en muchos casos se pierde. Y esto vale, lo repito, no solamente para los objetos de producción barrata y rápida para los blancos que lo ignoran, sino también para productos de gran valor y de utilización seria.

## Mitos

Otro campo donde lo efímero de la producción artística nos impresiona, es el del arte oral de la mitología.

Naturalmente y como sabemos, los mitos son muy antiguos, transmitidos de siglo en siglo. Las transformaciones, si son inevitables después de varias generaciones, se hacen lentamente y – en cuanto permanezcan intactas las culturas – sin perder lo esencial.

Pero en los detalles, para así decir a los ornamentos de la narración, los cambios son rápidos. Innumerables son los casos de inserción en mitos antiguos de motivos modernos, como «El origen de los aviones», «Porqué los blancos van de caballo», «Como del árbol mítico aparecieron las escopetas» <sup>4</sup>.

Se ha distinguido entre culturas orales «frías» que conservan con la mayor exactitud posible la memoria de los textos antiguos, y las «calientes» que fácilmente cambian los textos para adoptarlos a nuevas situaciones. Las culturas indígenas selváticas de Sudamérica, me parecen pertenecer a la segunda categoría. En muchos casos, aparece tratarse no solamente de una actualización del mito antiguo en tiempos modernos, sino de una referencia a un corto momento, p. ej. a la situación en la que se cuenta el mito.

Personalmente, he escuchado mitos, en dos grupos muy alejados y nada aparentados uno al otro – uno eran los Makú del noroeste del Brasil, y otro los Aché del Paraguay – pero que ambos hacían referencia a mí. Evidentemente, el tema era debido no a

<sup>2</sup> KRAMER (2000: 149), en parte según Duerden.

<sup>3</sup> Curador del museo etnográfico de Frankfurt, 1973-89.

<sup>4</sup> Para este género de mitología sudamericana «modernizada» v. GERHARDS (1981).



una tradición común (a no ser la de la disposición a cambiar los mitos) sino a un momento fugaz, el de mi pasaje. En un mito, se explicó el origen mítico de mi hamaca y de mi grabadora, en otro el de mi máquina de escribir y de mi grabadora. En otro caso, en el Alto Xingu (Brasil), se me narró un mito con fuerte destaque del papel ridículo de un visitante que no había comprendido la importancia de cierto ritual y había preferido dormir – se me lo contó pocas mañanas después de que yo no había comprendido la importancia de cierto ritual y había preferido dormir. Conozco otras versiones de esta narración, y nunca el episodio del visitante se describe así. Evidentemente, el narrador cambió la narración para adaptarla al momento, a una mañana después del ritual.

Creo que también en muchas otras ocasiones de mitos amerindios, donde encontramos referencias a elementos modernos, en realidad tal vez son referencias a momentos muy específicos, incluso al propio etnógrafo. Lamentablemente, los casos en los que el etnógrafo descubre esta relación y describe la situación que motivó el cambio de la narración, son raros.

Me parece, pues, que muchas veces, la narración se adapta a una nueva situación, incluso a un corto momento efímero, porque el narrador se concentra justamente en este momento específico. No narra tanto para que su texto quede en la eternidad, sino como un comentario fugitivo a una situación pasajera.

Los dos ejemplos – la poca preocupación del artista por la durabilidad de su obra, y la concentración del narrador en el argumento del momento – tienen en común lo efímero de la producción artística.

Con esto no quiero decir, ni mucho menos, que los indígenas selváticos sudamericanos «no piensan en el futuro.» Ni quiero negarles la capacidad de planificaciones a largo plazo, ni de inquietarse por el futuro de sus culturas y de sus vidas. Quiero únicamente llamar la atención sobre un aspecto de su arte que muchas veces se produce para un consumo rápido y no para la eternidad.

Otro ejemplo, menos estudiado que la mitología y el arte visual, son los versos cantados. Aquí, debemos distinguir entre canciones rituales que, muchas veces, conservan una forma bastante rígida y fija, y expresiones menos ceremoniales como cantos para la buena caza, o canciones que expresan sentimientos individuales<sup>5</sup>. En este segundo grupo, la improvisación para el momento efímero me parece ser la regla. Me limito aquí a citar un caso que llegué a conocer personalmente, pero que también es bien documentado en la literatura científica: son los poemas de los Aché del Paraguay oriental.

Sobre ellos Clastres ha publicado un artículo famoso (1966). Después, siguieron otras publicaciones<sup>6</sup>. En su estructura, las canciones aché se asemejan a mitos – Clastres habla de «mitos individuales» –, y sus motivos parecen ser un eco de la mitología guaraní. Lo interesante es su modo de producción.

El poeta-cantante produce la canción en un proceso de varias repeticiones. Se sienta en un rincón tranquilo con su instrumento (una especie de guitarra simplificada), y toca para sí la melodía de un canto preexistente intentando acordarse del texto o la letra. En el proceso de memorización – o bien por no acordarse o intencionalmente – va alterando el texto original. Estas

alteraciones son tanto mayores cuanto más repite la letra del canto. De esta manera surge de la antigua composición lírica una nueva letra que llega a su plenitud en el momento de ser interpretada públicamente. Es decir, las sucesivas repeticiones se consideran una especie de estudios o bocetos. Durante la preparación (los ensayos) y durante la declamación final el rapsoda está completamente concentrado en su música. Se puede considerar que se encuentra en una especie de ligero trance.

Después de la interpretación el poeta ya no se acuerda de todo el texto literalmente tal y como a él se fue ocurriendo durante la interpretación recitativa. Muchas veces el oyente recuerda mejor la letra que el poeta, ocurriendo entonces que el público asuma elementos de esa interpretación para más tarde cantar otras canciones inventadas. Si el propio poeta vuelve a interpretar la misma obra, la vuelve a reinterpretar en una nueva versión, modificada dentro del contexto en que se encuentra «in loco». Estos poemas-cantos son formas vivas de comunicación con oyentes presentes en un momento fugaz; varían constantemente (dentro de esquemas fijos) en el acto comunicatorio. La transcripción de esta oratura amerindia a formas escritas de literatura es una especie de entierro.

En el contexto de mi ponencia, me parece significativo que estas canciones, por un lado se preparan con bastante empeño, y por otro, todo este trabajo es solamente para un corto momento. Puede ser que el poeta repita la canción, pero su intención principal es de comentar e interpretar en un cuadro mítico un cierto momento, pasajero. Estas canciones se preparan inmediatamente en un espacio temporal de tal vez dos o tres días, y se presentan al público en una sesión de algunos minutos – y ya pasó todo. Fue un arte efímero.

Nuestros esfuerzos etnográficos de captar estos momentos fugitivos, sea por el almacenamiento de las máscaras, sea por la colección de los mitos y la grabación de las canciones, son como esfuerzos de luchar contra la fugitividad, lo pasajero, lo efímero del arte indígena. Queremos conservar algo que no fue producido para la conservación. Los objetos que se guardan en los museos están arrancados de su relación viva. Las escenas, artificialmente reconstruidas en las salas de exposición, son escenas muertas.

Esta lucha contra un elemento esencial del arte indígena – el de no querer conservarse – es necesario y hoy en día cuenta también con el apoyo de muchos indígenas, ellos mismos se aplican a conservar por escrito sus mitos y poesías, o en museos su artesanía. Pero al mismo tiempo, es también una lucha contra algo muy profundo en las culturas selváticas amerindias: Contra su negación de la estabilidad de lo que permanece siempre.

<sup>5</sup> V. p. ej. entre los Guaraní Chiripá la diferencia entre los «guaú eté» serios y sagrados, y los «guaú aí» dedicados a temas como «la chicha que se consume durante la danza ritual», CADOGAN (1978: 142).

<sup>6</sup> Entre ellas MÜNDEL (1973, 1982).



## Bibliografía

CADOGAN León

- 1978 *La literatura de los Guaraníes*.- México: Joaquín Mortiz. (El legado de la América indígena) [1° ed. 1965]

CLASTRES Pierre

- 1966 «L'arc et le panier».- *L'Homme, Revue française d'anthropologie* (Paris) 6(2): 13-31.

GERHARDS Eva

- 1981 *Mythen im Wandel: Veränderungen in der Mythologie verschiedener Ethnien des außerandinen Südamerika durch den Kontakt mit den Weißen*.- Hohenschäftlarn: Klaus Renner. (Münchener Beiträge zur Amerikanistik, 4)

KRAMER Fritz

- 2000 «Kunst», in: STRECK Bernhard (ed.), *Wörterbuch der Ethnologie*, pp. 147-149.- Wuppertal: Edition Trickster im Peter Hammer Verlag.

MONOD-BECQUELIN Aurore

- 1988 «Der dekorierte Mensch: Körpermalerei bei den Trumai des Alto Xingu (Zentral-Brasilien)», in: MÜNDEL Mark (ed.), *Die Mythen Sehen: Bilder und Zeichen vom Amazonas*, pp. 533-570, 729.- Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde.

MÜNDEL Mark

- 1973 «Kware Veja Puku – "Dejamos lejos al gran oso hormiguero": notas preliminares sobre cinco canciones axé».- *Suplemento Antropológico de la Universidad Católica* (Asunción del Paraguay, Centro de Estudios Antropológicos), 6, 1/2 (corresp. año 1971): 173-259.

- 1982 «Literatur ohne Bücher – Literatura no escrita».- *Magazin Horizonte '82* (Berlin: Berliner Festspiele): 112-125.

- 1988 *Die Mythen Sehen: Bilder und Zeichen vom Amazonas*.- Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde. [ver «Der spielerische Sieg über die Dämonen: Die Kunst der Kamayurá», pp. 571-627, 729-730]

SUHRBIER Birgit M.

- 1998 *Die Macht der Gegenstände: Menschen und ihre Objekte am oberen Xingú, Brasilien*.- Marburg: Curupira. (Curupira, 6)

## Résumé

L'article décrit le caractère éphémère de certains arts des amérindiens de l'Amérique du sud tropicale et subtropicale. C'est un aspect qui, d'une certaine manière, établit un parallèle avec l'art baroque européen. Nos efforts ethnographiques de capter ces moments fugitifs, soit en emmagasinant les masques, en collectionnant les mythes ou en enregistrant les chansons, ont quelque chose d'un combat contre la façon fugace, non-permanente de l'art indigène. Nous essayons de garder des choses qui n'ont pas été créées pour la conservation.

## Summary

This article describes the ephemeral character of certain arts of South American forest Indians, as an aspect which, in a way, establishes a parallel with European baroque art. Our ethnographic efforts to capture these fugitive moments, be it through storing the masks, be it through collecting the myths and recording the songs, are like efforts to fight against the elusive and short-lasting character of indigenous art. We try to conserve something which was not produced for conservation.