

PROSAPIA Y MAGIA DEL ÑANDUTI

POR

JOSEFINA PLA

La inmigración canaria en el Paraguay, si juzgamos por los poquísimos datos reunidos, no alcanzó en ningún momento las proporciones, ni aún porcentuales, que en otros países hispano-americanos. No hay noticia de la llegada de canarios en grupo desde las islas, ni en los años heroicos (1537-1600) ni en los siguientes. Que llegaron gentes de esta procedencia, desde luego; uno de los primeros canarios en llegar fue el Padre Lebrón, compañero del Padre Martín Armenta en peripecias religiosas y profanas durante el gobierno de Cabeza de Vaca (aunque ellos llegaron temprano, con el veedor Cabrera, quedaron hasta 1542 en Santa Catalina) y entre los hombres de barco o de armas que vinieron en las primeras armadas, hay también noticia de algún canario; pero es muy dudoso que entre los expedicionarios se contase alguna mujer canaria.

Nada, en las costumbres coloniales, parece recordar —una afirmación rotunda exigiría también un estudio a fondo, no realizado ni fácilmente realizable ya— de los orígenes y cronología de muchos de los aspectos del material folklórico paraguayo, un aporte sensible de lo canario en ellas, a no ser el uso del maní tostado, pisado o molido, con leche, en forma que recuerda al «gofio»; pero esto no puede asegurarse sea una práctica antigua, y podría también ser una coincidencia. Y, sin embargo, por otra parte la huella canaria aparece profunda, indeleble, en

algo tan sutil, como lo es el patrón de un encaje que por sus características podría calificarse de «nacional».

En efecto, cuando se habla del Paraguay en el exterior, en América en general y en la meridional en particular, surge de inmediato para caracterizar a este país —antes que sus grandes ríos, sus cataratas magníficas (de las cuales, la imponente *Candiyú* quedará en seco en breve plazo, debido a las obras hidroeléctricas de Itaipú) sus selvas (hoy ya bastante raleadas) o su flora increíble— el esquema solar del encaje típico: el ñandutí.

* * *

Ñandutí es palabra guaraní. Significa «tela de araña». Este nombre revelador alude a las líneas generales del patrón básico, que recuerdan el trabajo de la «epeira», la huésped infaltable de los huertos y espesuras de todos los climas templados. Y quizá un poco a su técnica (a menos en sus fases iniciales).

Ninguno de los cronistas de los primeros siglos de la historia colonial paraguaya menciona para nada el origen o desarrollo de esta artesanía en el Paraguay. Los inventarios de las sucesiones en los siglos XVI y XVII nada nos dicen del ñandutí; aunque sí dan patético testimonio de la lastimosa pobreza en que vivían los conquistadores, y que de por sí descarta la posibilidad de delicadezas y filigranas encajeras.

Cuando terminando el siglo XVI o comenzando el XVII Rui Díaz de Guzmán¹ habla de la destreza de las mujeres paraguayas —criollas o mestizas— en labores de aguja, no menciona cuáles fuesen éstas; pero ahí están, apenas unos años después, las Anuas Jesuíticas primeras (1610) para informarnos de que se trataba de «paños de manos»; toallas «bordadas»: una labor doméstica que se hizo tradicional y se prolongó floreciente hasta pasado el medio siglo XIX². De otras cosas prescindiría seguramente el conquistador: renunció pronto —a la fuerza ahorcan—

¹ RUI DIAZ DE GUZMAN. *La Argentina*. Col. Estrada. Buenos Aires, 1962, página 111.

² Los ingleses residentes, en dicha época, en el Paraguay, hacían gran compra de ellas para enviarlas a sus familias en Inglaterra.

a las calzas acuchilladas; pero no renunció al servicio de «agua-manos» aunque fuese en rústicos utensilios de mano indígena: ya que otra cosa no, abundaba el servicio doméstico.

Otras labores femeninas constituyen hasta hoy en el Paraguay caudal tradicional, o por lo menos por tal tenido: el *encaje-yú* (malla o *filet* así llamado porque se hacía con aguja enhebrada a causa de la ausencia de navetas) de mallas o puntos sueltos; *crochet* corriente, *crochet tunecino*, y hasta *encaje de bolillos* (éste actualmente desaparecido). Estas formas de encaje es de notarse que aparecen centradas en pueblecitos que formaron parte de las Misiones, o aledaños. Y tanto es así, que algunas prendas de las trabajadas en esos lugares se llaman, por ejemplo, chales, ponchos o colchas «de Misiones», por el departamento de que proceden.

En cambio, no aparece en esos pueblos el ñandutí. Esto se explica, en parte al menos, porque esas otras labores habrían sido traídas por los emigrantes instalados en esas zonas en los años inmediatos a la guerra del 70; franceses, suizos, alemanes, italianos; en otras palabras, son de origen más moderno.

Tarea espinosa, sin que por ello garantice éxito, fijar la fecha en que este encaje canario prendió, como la «hoja maravillosa»³ y echó raíces en la colonia.

Dada la pobreza de la colonia, prolongada durante casi dos siglos, es lógico pensar, como ya se dijo, que ciertas formas de encaje de laboriosa ejecución y no menos laborioso mantenimiento no tuviesen oportunidad de mucho uso, en los primeros lustros sobre todo; aunque las amplias disponibilidades de mano de obra (esclavas) pudieran por otro lado aligerar escrúpulos y preocupaciones respecto al tiempo perdido, con tal de satisfacer un prurito de adorno o arreglo doméstico.

Es evidente que mucha más amplia oportunidad para el despliegue de estos lujos ornamentales la podían ofrecer las Reducciones; en las cuales, si la vida comunitaria era en cierto modo ascética, en cambio ningún adorno era considerado excesivo par el culto. Decimos las *Reducciones*, y no las iglesias en

³ Planta local así llamada porque cualquier hoja de ella arrancada y tirada al suelo, arraiga inmediatamente y brota.

general, porque los pueblos coloniales encomendados al patronazgo espiritual de clérigos y frailes (franciscanos y otros) participaron forzosamente de la pobreza de su área.

Sólo allí y en la magnificencia que en todo momento se asignó al culto divino, podían haber adquirido vuelo estas labores, cuyo preciosismo y delicadeza las encomendaba de por sí para complemento de vestiduras y ornamentos sagrados. Y sin embargo, no poseemos por el momento datos, no digamos suficientes; apenas los iniciales, precisos para esa atribución, al menos en forma definitiva.

De haber nacido en las Misiones este encaje, en efecto, sus maestros tendrían que haber sido los propios misioneros: y aunque hay noticia de que a las Reducciones llegó algún Padre o Hermano canario (poquísimos, por cierto, quizá no pasasen de dos o tres) no hay dato alguno que permita atribuirles la enseñanza de este encaje; el único encaje que mencionan los cronistas es el de Flandes.

En presencia —o en ausencia— de otros datos, algunos llegaron a suponer que el ñandutí pudo llegar al Paraguay interpositamente desde el Brasil, aunque no explican cómo. Es verdad que hay una región de ese país donde el ñandutí es conocido y practicado con cierta amplitud: concretamente en el Estado de Santa Catalina, en Florianópolis, donde en una «Bolsa de Rendeiras» o «Bolsa de Encajeras» se vende ñandutí. Pero es significativo: a) que este encaje sea allí conocido como «encaje del Paraguay»; b) que en el mismo folklore que se organiza en torno a esta artesanía en Santa Catalina, aparezca el encaje como procedente del Paraguay. Queda, pues, fuera de duda que el proceso fue inverso: el ñandutí brasileño —como el que podría practicarse en regiones cercanas o fronterizas de la Argentina— es una trasculturación o simple extensión de la artesanía paraguaya. A su vez, y dada la contigüidad geográfica, parecería esta difusión corroborar la existencia del ñandutí como objeto de cultivo en los talleres misioneros, ya que sólo de éstos podría haber pasado a esas otras regiones.

Esta hipótesis desde luego no sería aplicable a otras regiones de América, el Perú y Bolivia, por ejemplo, donde el «enca-

je de soles» debió llegar por otras vías, y seguramente en fecha más antigua. Y a este propósito podría emitirse otra hipótesis, lista para retraerse, como antena de caracol, al más leve amago polémico; en el Paraguay hubo, en la primera mitad del siglo XVIII, un contacto con el Altiplano cuyas dimensiones y sentido no hemos podido aún discernir suficientemente, que dio lugar a la infiltración de formas en la imaginería y escultura (pintura cuzqueña, planos de la ornamentación de iglesias, como la de Tobatí). ¿Podría el «encaje de soles» haber formado parte de esta infiltración?

Pero dejando esta espinosa hipótesis, busquemos todavía en testimonios locales algún posible indicio.

Una de las primeras noticias de encajería en las Misiones se hallan en el Padre Sepp⁴. «Seis o más indiecitas (muchachas) se ocupan de hacer encajes. Son tan hábiles, que pueden competir con las encajeras holandesas... Mis nuevas albas, de las cuales tengo tres y me las pongo solamente en las más altas fiestas, están guarnecidas desde la cintura hasta el más último ribete con los más finos y hermosos encajes, y es difícil decir si son de origen holandés o paracuano... Llevan a cabo este trabajo sin maestro, solamente deben tener constantemente el modelo bajo los ojos. Si es complicado, lo deshacen» (se entiende, para analizar la forma en que está realizado)...

Como se ve, se refiere aquí el Padre Sepp al encaje holandés (a no ser que la comparación se aplique sólo a la perfección del acabado y no específicamente al encaje, pero el contexto no estimula esta interpretación). El encaje holandés, o sea el de Flandes, viene a ser el de bolillos, cuyo predicamento parece haber terminado en el país con la Guerra Grande; y no el de Tenerife. Tanto más que el Padre Sepp no era español, y en sus actividades artísticas y docentes, según él mismo da a entender en sus libros, se inspiró más directamente en modelos de su patria o países cercanos (como, por ejemplo, al realizar la Virgen del retablo de la iglesia para la Misión de San Juan Bautista por él fundada, de acuerdo al modelo de una Virgen bávara: la Virgen de Altoettingen).

⁴ SEPP, Padre Antonio. T. II., págs. 261-262 (cap. XXXII).

Podría, sin embargo, objetarse que nada se opone a suponer que el Padre Sepp hallase ya instituido el ejercicio del encaje entre las indias de las Misiones, no las por él fundadas, sino las en funcionamiento ya, y que esas obreras continuasen bajo su adoctrinamiento dicho ejercicio. Pero tampoco hay en el texto nada que pueda apoyar objetivamente esta versión.

En las Anuas y algunos cronistas se encuentran, como ya se dijo, alusiones al ejercicio de labores a mano —las únicas posibles en aquel tiempo y lugar— en Asunción misma, cuando Guzmán se refiere a la habilidad de las doncellas de la tierra en labores de aguja o los Padres de las primeras Anuas a las toallas bordadas que se confeccionaban en Asunción. Pero esas toallas bordadas, cuya tradición se prolongó hasta la época de don Carlos, a la orilla de la Guerra Grande, no eran sino caladas⁵ y bordadas (toallas de *aopoi*). No con encajes, de ñandutí u otros.

En las listas artesanales misioneras que se dan en Anuas y cronistas hallamos entre los numerosos trabajadores enumerados el oficio de «encajero» como el de bordador. No se habla de *bordadoras* ni *encajeras*, aunque es perfectamente posible que ello fuese un resultado de la forma misma en que se hace la enumeración; las noticias de Sepp no dejan duda acerca de que las mujeres también tejían encajes.

(Uno de los aspectos notables misioneros fue el cambio que en la distribución de oficios se realizó al estructurar el régimen laboral y distribución de los trabajos: el hombre en Misiones debió adoptar actividades que en la vida tribal estaban reservadas a las mujeres, como el tejido, la cerámica (aunque hay noticia de que las mujeres seguían participando domésticamente en este trabajo). Oficios como el de *bordador* y *restaurador de ropas de altar* o de *ornamentos* estaban reservados a los varones).

En suma, nada hallamos en la historia o la crónica que nos

⁵ *Caladas* al modo que aún ahora se ve en las camisas de *aopoi*: sacando hilos en una superficie previamente circunscripta; no sacando hilos a lo ancho para luego urdir en los hilos de la trama, desnudos, diseños diversos (geométricos, florales, etc.).

ilumine acerca de la manera en que llegó acá ese encaje, hasta que el Padre Sánchez Labrador, ya cercana la expulsión de los jesuítas, sin saber el bien que iba a hacer a los desesperados investigadores de dos siglos después, se comide a encendernos una tenue luz.

Al Padre Sánchez Labrador le tocó actuar en Belén (región llamada *del Tarumá*) sobre el río Ypané, catequizando a los mbayá-guaicurúes. Durante su tarea evangélica viajó río abajo hasta Asunción, y pudo asistir en esta capital «a la escena de las señoras españolas que enseñaban a las indias *de su Reducción* —con fines prácticos enderezados a la suntuaria religiosa de la misma— a tejer encajes con *soles* y *cribos* (calados)»⁶. Pero dado lo adelantado de la fecha, no podían ya actuar en ella los contingentes femeninos que llegaron durante el siglo XVI; habría que buscar su origen en alguna familia canaria llegada a fines del XVII (aunque tampoco ningún documento avala esta presunción) o a otras llegadas al principio o durante la primera mitad del XVIII. Ello concuerda además cronológicamente con las noticias del Padre Sepp; aunque, lo repetimos, éste no alude para nada al encaje Tenerife. Un detalle muy interesante —que encaja por lo demás perfectamente en el régimen misionero— es que las indias bajaron a la capital a recibir allí la enseñanza del encaje; las maestras no habrían sido admitidas en las Misiones.

Desde luego, la falta de documentos explícitos no es de por sí un argumento decisivo: son tantas las cosas que esos documentos callan, unas veces intencionadamente y otras porque no alcanzaron los que los escribieron a pensar que tal cual dato podía resultar necesario y precioso a los que después vendrían.

Que la mujer canaria, por escaso que fuese su número, y tal vez por esto mismo, trasladada de pronto a estas regiones tan diferentes de las suyas, solicitada por tantas dificultades y problemas como suponía la adaptación en aquellos tiempos, se

⁶ SÁNCHEZ LABRADOR, Padre José: *El Paraguay Católico*. T. I., Capítulo CCCXXIII, pág. 299. Ed. Universidad de la Plata. Buenos Aires, 1910. El «cribo» tomó su nombre de su semejanza con el tejido (de paja) de las «cribas» o cernedores.

diese a cultivar su encaje típico, es algo tan natural y lógico, que no precisa comentario.

Seguir realizando en país extraño una artesanía consustanciada con un modo regional, es una manera de continuar sentimental, nostálgica y subconscientemente unido a lo que se ha dejado. Así esas mujeres canarias —no se precisaba fuesen muchas, repetimos, bastaría inclusive con sólo una— se encargarían de extenderlo localmente con su ejemplo: la belleza del encaje es de por sí misma un desafío.

Su centro de producción preferente podrían, a pesar de todo ello, haber sido las Misiones. No hay, como se dijo, contradicción entre este hecho y el de la aparición primera del encaje en la colonia. El testimonio de Sánchez Labrador es, a este respecto, significativo.

En la colonia, como ya se indicó, el encaje hallaría menos fácil un cultivo extenso, sin que ello quiera decir que no formase parte de los pequeños lujos hogareños.

En cambio, en las Doctrinas, donde el culto mantenía en constante alerta a los talleres para el mantenimiento y embellecimiento del templo, el encaje era una artesanía indispensable. Los manteles de altar eran siempre numerosos y ricos; la lencería de sacristía, y sobre todo las albas, se cuajaban de encajes (como lo sabemos por testimonio del Padre Sepp; las vestiduras sagradas se procuraba fuesen lo más vistosas y ricas para impresionar al neófito, aunque luego el mismo sacerdote llevase a diario una sotana hecha pedazos). Los encajeros eran así artesanos vinculados al culto. Después de la expulsión, al decaer verticalmente la atención al culto, y por tanto carecer del estímulo de la exigencia inmediata, el encaje desapareció en las Misiones, cesó de ser necesario para cubrir las exigencias del ornato y dignidad cúlticos; en cambio, experimentaría un acrecimiento en la colonia, ampliándose su uso en las prendas domésticas, a favor también del repunte económico a que dio lugar en la colonia la expulsión jesuítica, acompañada de otros factores.

Como se ve, son escasos los indicios concretos acerca de la

fecha y forma en que el ñandutí —el encaje de Tenerife— llegó al Paraguay.

* * *

Lo más interesante en esta artesanía, como ya se ha indicado, es la forma en que ella se ha consustanciado con el espíritu femenino local, que le dio la preferencia sobre otros encajes también realmente bellos, como el de bõlillos, y de más fácil ejecución y más prácticos en su manejo doméstico. La adaptabilidad del ñandutí a prendas destinadas al trajín diario es sumamente dudosa. Es un adorno de uso excepcional. Pero es tan bello, que nadie resiste a la tentación de poseerlo y lucirlo en alguna ocasión.

Es cierto que últimamente los *typois* o blusas de tradición indígena (en el nombre, no en su gálibo), usadas como prenda típica en los vestuarios escénicos («danzas folklóricas») han adoptado las mangas de ñandutí, pero se trata de una sofisticación, excusable, si no desde el punto de vista del tipismo, sí de la vistosidad teatral. Los *typois* tradicionales⁷ llevaban las mangas de «encaje-yú», o sea *filet*, en el cual cada malla entera es acompañada por una malla suelta, que constituye su único complemento, ya que ese *filet* ya no se borda, pero luce a manera de un tul con motas o nudos, que complementa bien el carácter de la prenda.

La compenetración del ñandutí con el espíritu de la mujer indígena se manifiesta en varios hechos a cuál más significativo. El primero es el nombre.

Ninguna de las otras labores femeninas practicadas localmente desde la época colonial ha merecido una metamorfosis semejante. El famoso *aopoi* o tela bordada no lleva este nombre sino en razón de ser el *aopoi* el tejido soporte; *aopoi*, «tela delgada» de algodón (tejida a mano) en oposición al tejido grueso obtenido con fibras asimismo de algodón, y también de caraguatá; distinción que hallamos desde los primeros tiempos co-

⁷ La tradición, en este caso, es muy añeja; posiblemente no alcance más lejos del medio siglo XVII.

loniales. Y su bordado —técnica y motivos— no ha merecido un título.

Esa transfiguración nominal ha dado lugar a que algunos hayan creído —segundo hecho interesante— en la efectiva existencia del ñandutí como creación indígena: cuestión que resultaría inane discutir, pero interesante como indicio psicológico. Se han creado leyendas en torno al origen del ñandutí; ninguna otra labor de mujer, ni aun la cerámica (la otra ala espiritual femenina, y ésta sí de raíz prehispánica) ha merecido tampoco preocupación alguna en ese sentido.

En esas leyendas algunas sitúan sus personajes en la época prehispánica: hijos e hijas de caciques figuran en ellas, al lado del tigre, la fiera temida por excelencia, y de la araña, animal de difusión universal, y cuya vinculación con el encaje tiene ineluctable raíz analógica. Ninguna de esas leyendas alude al origen hispánico del encaje. Contadas en una u otra forma, en las leyendas aparece siempre una pareja enamorada, y el tigre y la araña son elementos constantes, como el asunto. El cazador enamorado que sale en busca de la piel de tigre; sus restos más tarde son hallados cubierto por una fina tela de araña, que la novia obsesa trata de reproducir⁸. En una leyenda menos difundida, una india encerrada por la dueña o el dueño cruel en un sótano o cueva, entretiene sus penas imitando la tela que una araña tejó en un rincón.

Pero como se ha insinuado ya, es muy difícil señalar época a estas leyendas, así como el sitio del país en el cual se originaron. Las más han sido «recreadas»; pertenecen al acervo de lo que Bertoni llamó «un deporte literario», en pleno auge durante las primeras décadas del siglo.

La tercera circunstancia notable es la extraordinaria vitalidad de esta artesanía, que atraviesa prácticamente sin menoscabo alguno el incendio, digámoslo así, en el cual desaparecieron

⁸ En alguna ocasión (excepcional) la tejedora obsesa es la madre. Sin embargo, cabe anotar que aunque los elementos de la leyenda son indígenas, las pautas de conducta de los personajes no lo son sino muy parcialmente.

tantos rastros del pasado cultural indohispánico: la llamada Guerra Grande.

Es cierto que merced a una simple proporción demográfica en los supervivientes —250.000 mujeres y niños contra 28.000 hombres— las artesanías femeninas sufrieron considerablemente menos que las propias del sexo masculino, que salieron del trance mutiladas o disminuidas en su repertorio de técnicas y motivos. Sin embargo, la difusión, prestigio y amplio cultivo del ñandutí a partir de la guerra del 70, y sobre todo de 1950 acá, es una prueba fehaciente de ese arraigo, aunque él reconoce además otros factores, muchos de los cuales no podemos analizar aquí.

El último de ellos es el turismo, que absorbe un considerable volumen de la producción. Pero si el turismo explica que haya más bordadoras, sigue sin explicar el hecho de la consustanciación del ñandutí con el espíritu de la mujer paraguaya, y sobre todo su fidelidad a la tradición ante las mismas solicitudes fáciles de la copiosa demanda.

Ahora bien: cuando el ñandutí resurge, lo hace en una región de la cual ignoramos hasta qué punto fuese previamente asiento preferente antes de la guerra, pero resulta curiosa la neta delimitación del área en la cual esta artesanía reaparece, firmemente arraigada, después de la guerra, en esa región cuyo centro es Itauguá. Son localidades que distan relativamente poco de la capital, apartadas del área misionera.

La explicación de este asiento, en disidencia con muchos de los indicios que acerca de su cultivo preferencial se han expuesto, no es sin embargo incompatible con ellos.

Itauguá parece haber sido —no se han hecho investigaciones específicas al respecto— uno de los lugares del interior del país en donde se concentró (esta palabra tiene un sentido demográfico muy relativo dada la escasa población del Paraguay en la colonia, cuando los censos de Misiones daban una cifra a veces doble de la del área de encomiendas) cierto número de familias patricias dueñas de estancias o comercios. Escritores de hoy⁹

⁹ GONZÁLEZ, Gustavo: *Ñandutí*. Col. Biblioteca del Centro de Estudios Antropológicos del Ateneo Paraguayo, 1967.

afirman que aún actualmente, tras los azares de la devastadora guerra de 1864-1870, las mujeres de Itauguá conservan en su tipo rasgos que las caracterizan como de dominante ascendencia hispánica.

La familia patricia suponía, al estilo patriarcal propio de la colonia, la concentración hogareña de una suma de actividades femeninas: hilado, tejido, bordado, encajería, confección de dulces, canastillas, etc., una preocupación por la comodidad del hogar, y a partir de la fecha varias veces mencionada (mediados del XVIII), también una preocupación suntuaria creciente. En esas preocupaciones suntuarias no es aventurado suponer llegase a tener un papel el ñandutí, sobre todo en los chales y *mantillas* de abolengo español; las famosas mantillas «de blonda», por ejemplo, podrían haber encontrado un sucedáneo en el ñandutí (la mantilla de ñandutí tuvo hace tiempo rango de prenda tradicional).

En 1868, la población de Itauguá, donde según esos indicios se practicaba con cierta amplitud el ñandutí, se vio obligada a abandonar sus hogares y seguir como las demás por turno los pasos del ejército (fue la estrategia de *tierra assolada*, que dio lugar a la llamada *Residenta*). La artesanía se desintegró.

Pasada la guerra, afirman esas referencias orales, sólo una de todas las tejedoras de ñandutí itaugüeñas sobrevivió para regresar a su pueblo; pero la dedicación y entusiasmo puestos en el trabajo por esa única encajera bastaron para encender en torno suyo el interés y el fervor —justificado además por el estímulo económico—, que revitalizaron la artesanía, hasta hacer de ella ocupación y blasón de Itauguá y extenderse inclusive a poblaciones cercanas, como Altos. En esa época, en la cual familias del más brillante apellido se vieron obligadas a subsistir mediante el trabajo manual, cuyos productos vendían ex esclavas fieles a esos antiguos dueños, el ñandutí halló rápido mercado en la población inmigrante, constituida por gente de empresa y caudales, que acudió al país ya desde 1869. Es también entonces la época en la cual la fantasía y el capricho de la porción femenina de la población extranjera urge la aparición de prendas como sombrillas y abanicos de ñandutí.

Las interrogantes expuestas y otras relacionadas con esta artesanía seguirán sin embargo siéndolo y quizá para siempre, ya que hay poca esperanza de que aparezcan más datos sobre el particular.

Sólo podemos, en suma, afirmar, como hecho categórico y caracterizante, el arraigo profundo, entrañable, de esta artesanía barroca y sutil en la mujer paraguaya. Una artesanía que por esas mismas características pareciera poco afín a sus coordenadas espirituales. Su arraigo es algo paradójicamente idiosincrásico. Más de una vez al referirme a este encaje he señalado como el rasgo más interesante de su misma existencia y práctica ese hecho, digno de que en él se detengan psicólogos y antropólogos. La perfecta compenetración de estas formas artesanales con el espíritu de la mujer paraguaya, o viceversa, si se quiere.

Por un tiempo quizá esta predilección —es una simple hipótesis, como otras ya enunciadas anteriormente— pudo ser compartida con el bordado a hilos contados, digno éste también de un estudio. Pero hoy, desnaturalizado este trabajo ante la invasión de los más heterogéneos diseños, que desplazan ante la solicitud turística, a los de abolengo tradicional, es el ñandutí, sin duda, el que más nítidamente refleja un temperamento, una sensibilidad y hasta quizá complejos sociológicos que atañen a la mujer paraguaya.

El ñandutí —es algo fuera de discusión— es el encaje de Tenerife; sus esquemas básicos, su logotipo, son inconfundibles. Pero es al propio tiempo algo sustancialmente representativo de lo femenino paraguayo. La araña que teje su tela en perfecta soledad para amparar, proteger y alimentar su prole, halla en él su paradigma, y la propia mujer paraguaya, «padre y madre de sus hijos», al decir de un poeta argentino, duplica la imagen. Pocas mujeres hispanoamericanas podrán ofrecer más copioso caudal de homenajes verbales —poesía y prosa— a ella dedicado por el varón de su país. Pero tampoco quizá otra más sola que ella en los trances cruciales de la vida.

Nunca estuvo esta mujer *acompañada* por el hombre (con todas las espirituales connotaciones que la palabra *compañero*

supone) en el discurrir de su existencia tribal o cristiana durante siglos: menos aún lo estuvo quizá después de la guerra del 64 al 70, por las razones que se apuntaron. Una guerra en la cual, sin embargo, ella dio a la patria más aún que el hombre. Porque éste dio su vida, pero ella dio la de sus hijos y no regateó la propia. Y si la patria volvió a levantarse, fue en realidad por su esfuerzo y no por el del hombre; entretenido éste, escaso como era su número, en pelear entre sí y matarse en las «montoneras» los pocos que a la guerra habían sobrevivido.

* * *

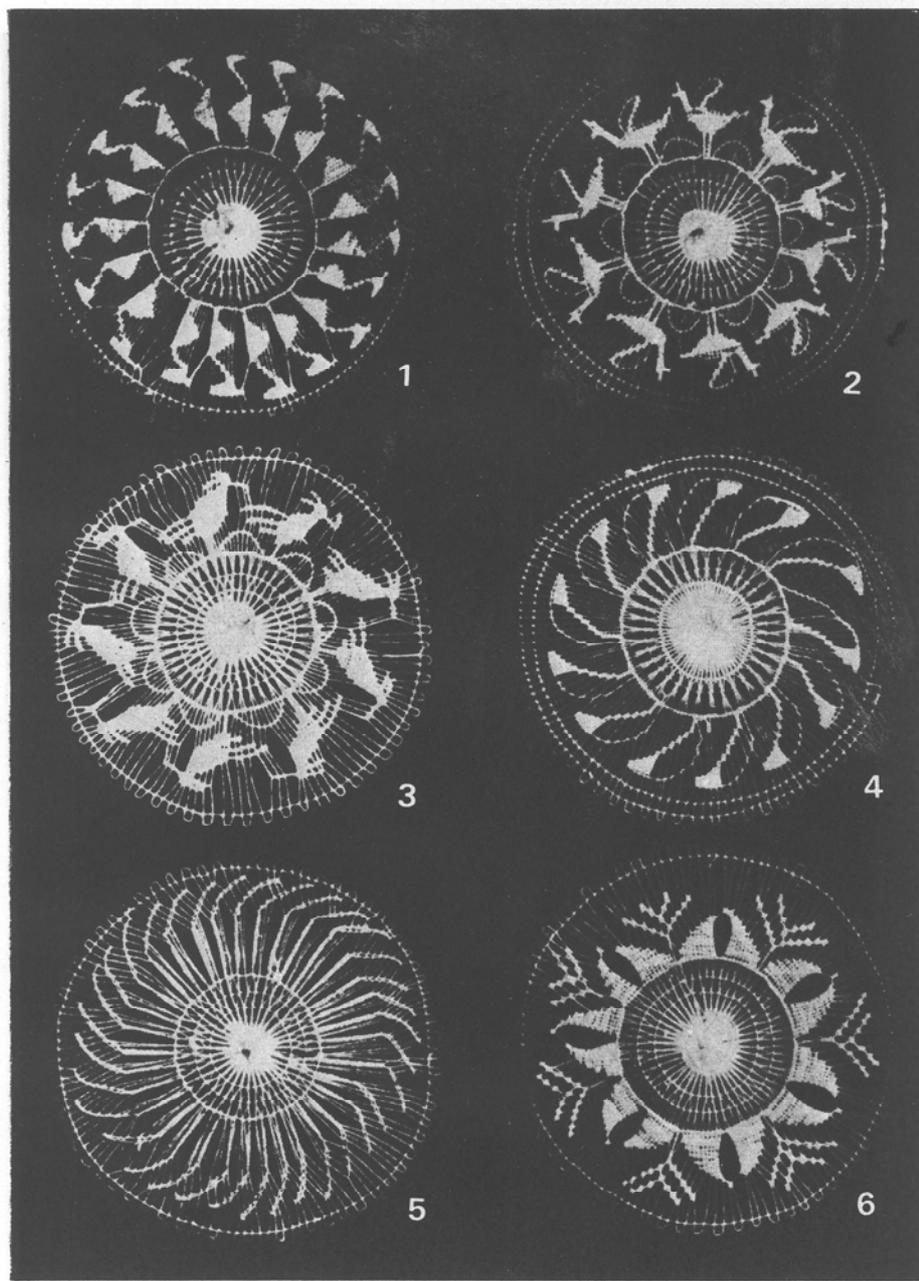
El ñandutí es la geografía-laberinto de la perfecta soledad. El *sol* o rueda básica repite en el encaje, como en la vida, la ronda cotidiana, iluminando días iguales, que la mujer trata de diversificar, entretejiendo y engalanando sus radios, y dando origen —con el único recurso de la urdimbre— a infinitas figuras inevitablemente estilizadas, a veces en grado un tanto fantástico, pero que en el subconsciente de la tejedora diseñan su perfecta identidad.

Estos motivos configuran un mundo vivencial, y en él un panorama imagístico y psicológico femenino, donde halla su ámbito la creatividad aherrojada o simplemente no solicitada o estimulada por otras motivaciones extrínsecas. Un mundo de imágenes familiares e inmediatas que dan la medida patética y acariciada secretamente de sus experiencias, de sus nostalgias, de su inmolación cotidiana. Intentemos una división de ellos según su naturaleza:

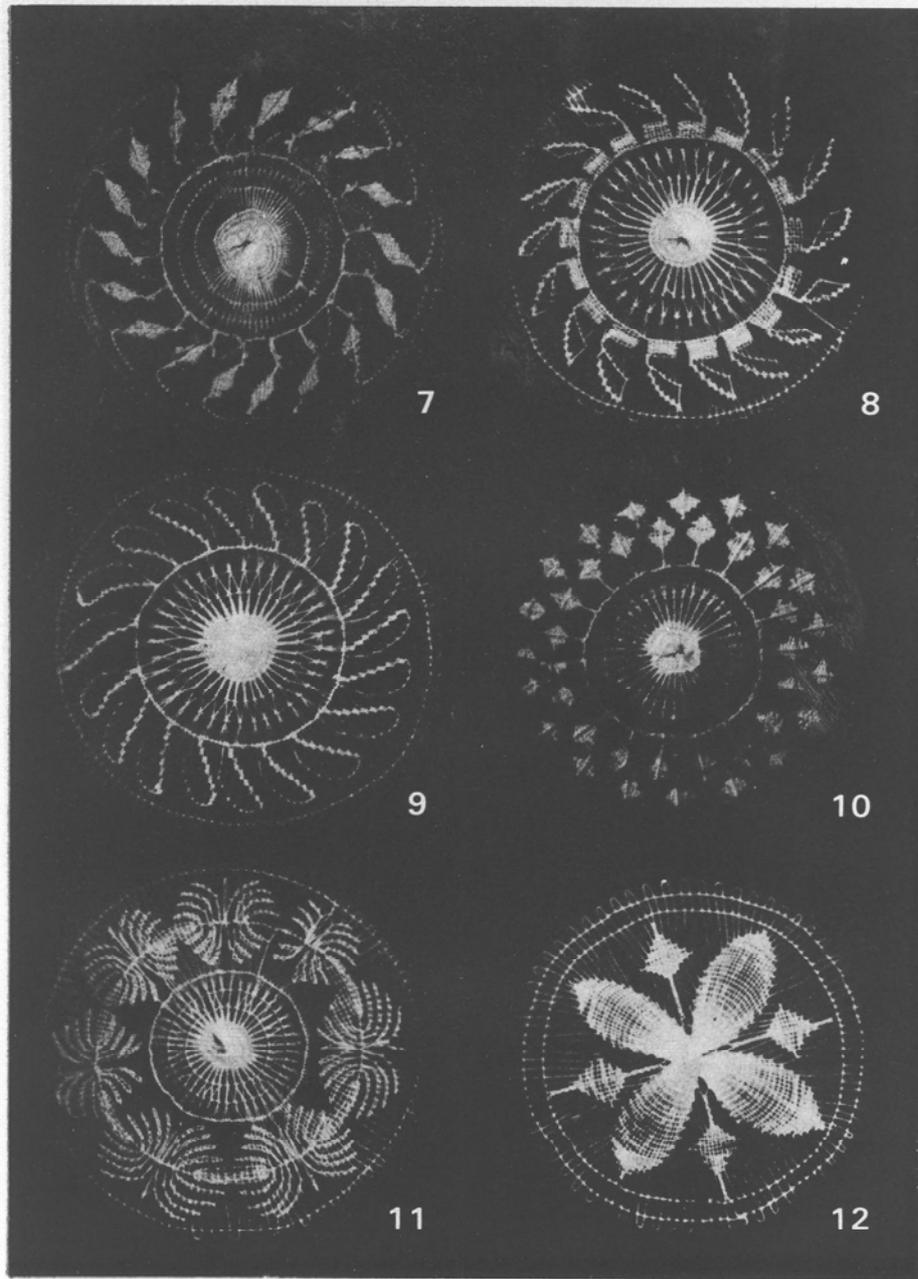
Mundo vegetal: Flor de maíz, margarita, flor de guayabo, romero, jarrón de flores, palmera, cardo, pasionaria, flor de jazmín, espiga de cebada.

Mundo animal: Pajarito, garza, pico de loro, huella de vaca, alacrán, pisada de buey, piky (pececito), rebaño de ovejas, tela de araña, cola de cabra, cola de zorro, garrapata, caracol, abeja, golondrina, murciélago.

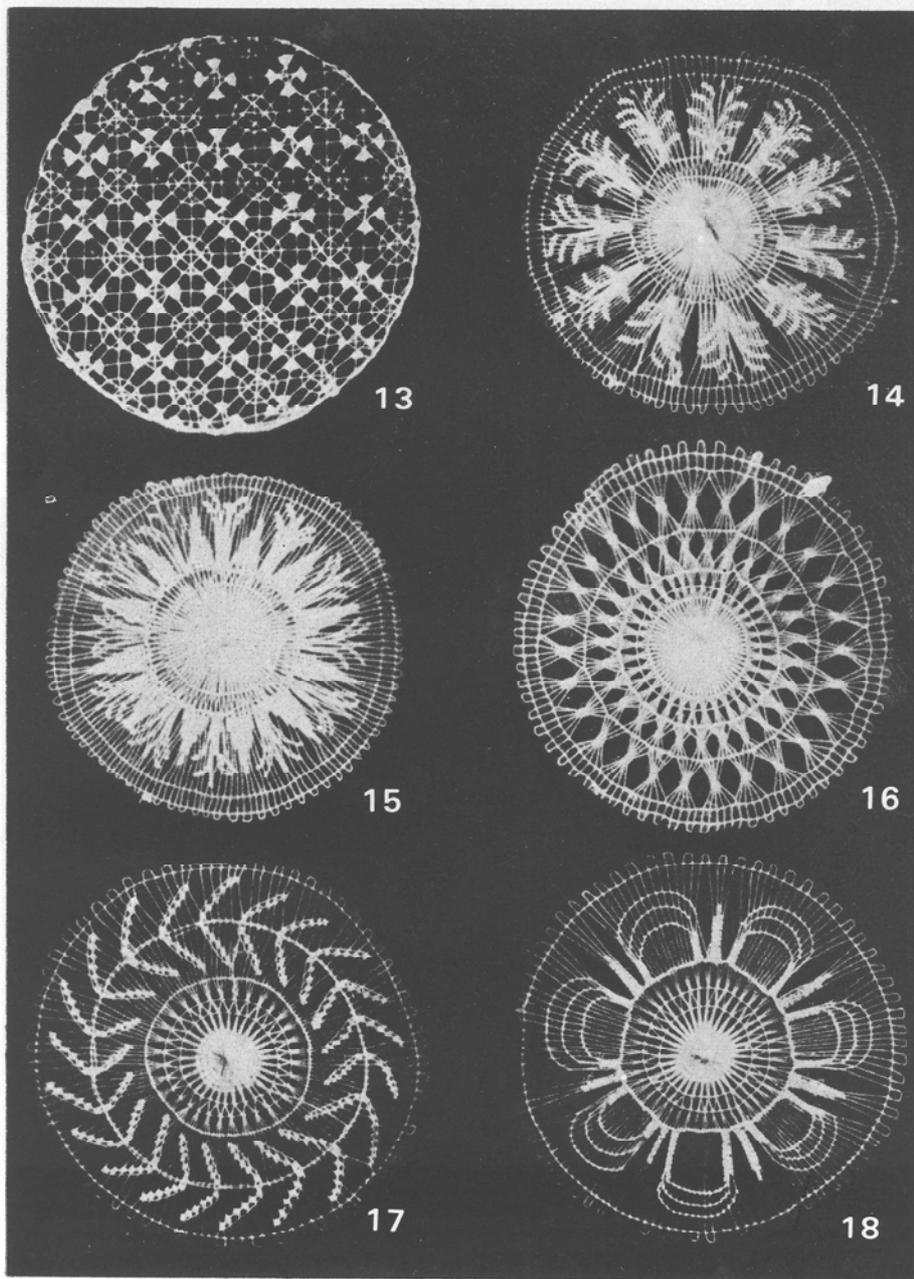
Mundo doméstico: Horno de chipa, chipa dulce, abanico, nicho, mortero, cepillo, horno, pequeña arca o cajón, farolito, canastilla.



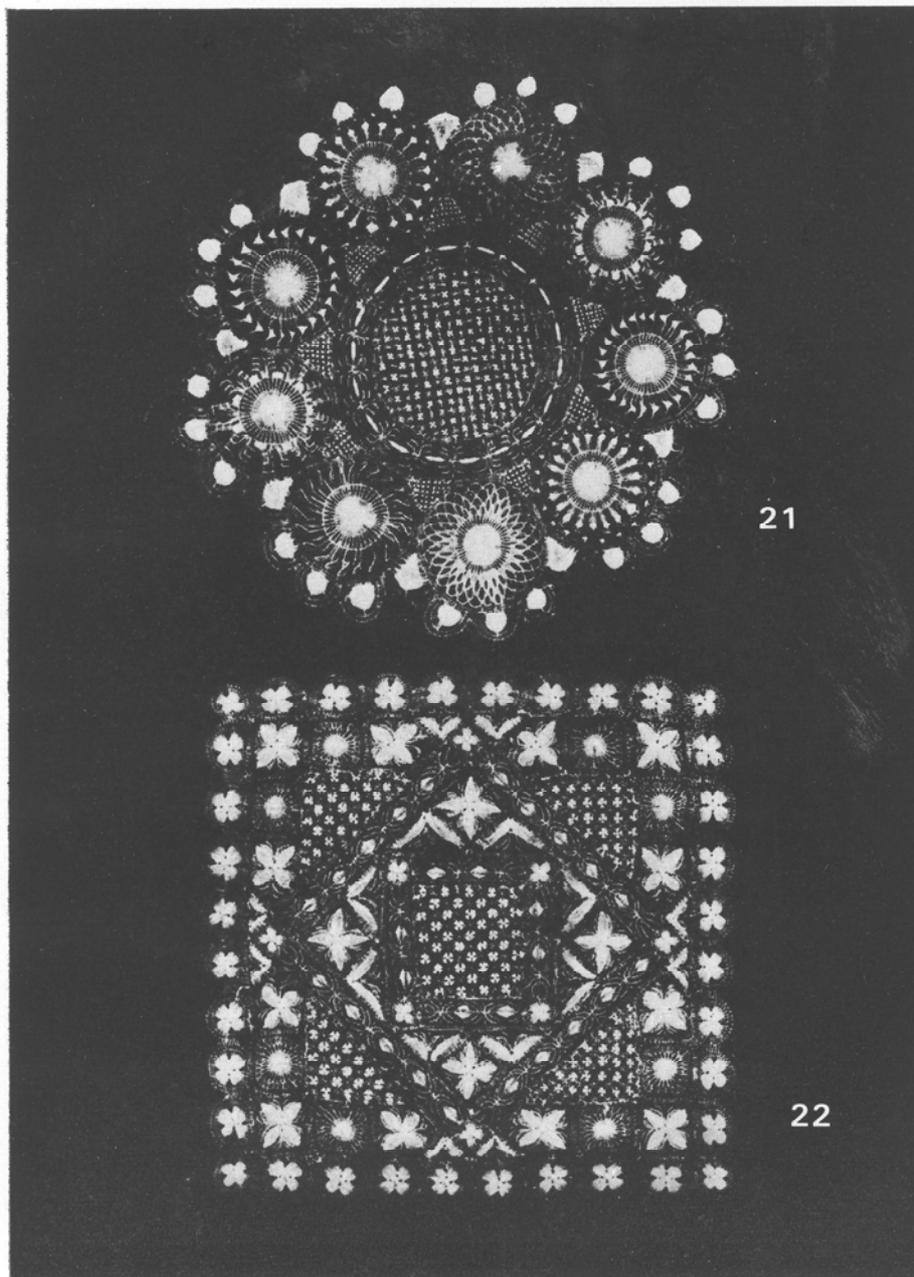
Lista de soles bordados (denominaciones de esos motivos por las tejedoras): 1. Karau (pájaro así llamado).—2. Pajarillo.—3. Garza.—4. Pico de loro.—5. Costillaje de pez.—6. Huella de buey



Soles bordados: 7. Alacrán.—8. Pezuña de vaca.—9. Cola de cabra.—
10. Araña.—11. Avestruz.—12. Flor de jazmín



Soles bordados: 13. Flor de guayaba.—14.—Flor de maíz.—15. Flor de maíz y termiteras.—16. Abrojo.—17. Romero.—18. Guavirá (fruta silvestre)



Trabajos de conjunto o piezas terminadas: 21. Pequeño mantel (individual); el número de soles hace imposible la intentada simetría.—22. Pieza de mayores dimensiones (50 centímetros) de lograda simetría

Mundo de leyenda: Leyenda de la cruz, leyenda del *carái vosá*¹⁰.

Puntos de remate o de relleno: *Flor de guayaba, punto arroz, cadenilla, cañoto, filete, filigrana.*

Afirman los concedores que existen más motivos aún: no los hemos podido encontrar en las enumeraciones corrientes, pero el doctor Gustavo González, que dedicó mucho de su tiempo al estudio del ñandutí, menciona algunos más.

A éstos hay que añadir algunos que configuran el mundo exterior tocón (raigón) tacurú (termitera) simple o doble.

Un mundo no sólo limitado, sino desolado. Pues el *tocón*, o sea el raigón de árbol que se eleva como un pedestal arrasado sobre las tierras de *rozado* (devastadas para el cultivo) señala la mutilación emocional, renuncia a todo lo que es libertad en florecer, para sujetarse a la dura ley de la siembra y la cosecha. Los *tacurús* o termiteras señalan la tierra inculta donde el arado no puede penetrar, porque lo impiden esos torreones duros como el granito contruidos con arcilla y saliva de hormiga. El símbolo de la desesperanza. Sólo un símbolo se salva en esta serie desoladora: la palmera, oteadora de horizontes. Pero la palmera o el cocotero, que proporciona tantos elementos para la vida cotidiana, techo, paredes, frutas, comida para las vacas y hasta fibras para hilar, puede muy bien ser a la vez un símbolo de ella misma, de la tejedora, generosa y sola siempre en sus múltiples providencias.

El mundo doméstico es tan reducido como el de los objetos, que son otras tantas letras del alfabeto de su servidumbre hogareña. El *farolito* parco para el alumbrado de las veladas breves; el *nicho* o vitrina religiosa familiar, que ocupa sitio de privilegio en la casa con el Santo Patrono más popular o querido: San Francisco, San Antonio, La Inmaculada Concepción («La Limpia»), Santa Lucía, San Blas .. Figuras entre cuya muchedumbre, reciente tajada a cortaplumas y pintada con pintura común, se encuentra a veces alguna pequeña imagen antigua, con el oro original intacto aún en el estofado; reliquia de familia salvada de peripecias innumerables. El *ventalle*, que acaricia

¹⁰ *Carái-vosá:* hombre de la bolsa o saco: *robaniños*.

con su ráfaga más la llama del fogón que los rostros encendidos de calor, porque abanicarse lleva consigo el lujo del tiempo vacío. El *mortero*, que repica ya temprano su tambor alimentario. El *horno*, que representa el más alto triunfo del ama de casa, depositaria de la receta tradicional del *chipá*¹¹.

El mundo animal es un mundo de humildad y de pequeñas compañías: la *huella* que deja el buey —imagen sustituto de la carreta que se va, llevándose al hombre—, la *cola del zorro* o de la *cabra*, imágenes de fuga. El rebaño de *ovejas* mansas, el *pajarito* que canta en el alero; la *araña* tejedora —una imagen iterante de ella misma—, el *pico del loro* (no el loro entero), aquella parte del ave en que se simboliza la nostalgia de una compañía, la nostalgia de una voz, aunque nada diga, o quizá la irónica alusión a las palabras una vez y otra vacías del hombre que siempre les mintió. El *alacrán* y el *mbopí* o murciélagos, criaturas cada cual en su escala nada grata, pero con las cuales está acostumbrada a encontrarse a menudo: insertarlas en la lista de sus imágenes estilizadas quizá tiene algo de liberación de una obsesiva presencia o de una propiciación.

El mundo vegetal es también familiar y próximo. La *margarita*, devanadora de sueños; el *cardo*, que pincha, pero cuya fibra también sirve para tejer (sirvió en la preconquista y sirvió después en épocas en las cuales faltó el algodón y quien lo cultivase); la *pasionaria*... No hay en la lista flores triunfales. *Flor de guayabo*, simétrica y modesta. Ascético —y también exótico— *romero*, que perfuma. *Flor de maíz*, fea y pródiga.

Y el mundo de las leyendas.. Tan conmovedor en su escasez. El *milagro de la cruz*..., algo a lo cual su fe humilde se prende para seguir luchando todos los días. Y el cuento del robaniños, que es el que puede llevarse lo único que tiene para ella sola y que el hombre, sin embargo, a veces viene a quitarle: el hijo.

Tal vez estas interpretaciones de la raíz subconsciente o simplemente selectiva de los motivos suenen para muchos como fantasías románticas o simplemente traídas de los pelos. Pero no

¹¹ Bollos de harina de mandioca con queso y manteca.

lo serán para quien conozca a esta mujer paraguaya y se haya aproximado a su mundo de soledad pronto encontrada y jamás perdida; a su tiempo repetido, hasta calcar un día sobre otro; a su vida girando en torno a una serie siempre igual de trabajos, como la sombra girando en torno a su rancho, y que de lo diverso y de la alegría sólo alcanza a captar casi siempre la vaga estela: la «cola» fugitiva del animal furtivo o caprichoso, la pisada que se aleja.

* * *

El encaje, en su realización, tiene características operativas discontinuas —distintas de otros encajes, como el *crochet* o los *bolillos*. Cada elemento de él, aun los más contiguos, es decir, los soles, se ejecuta por separado, sobre un diseño elemental «dechado», esbozado sobre un género fino, que cubre una tela de fondo, perfectamente estirada en un bastidor, sobre el cual —ayudándose con alfileres— la encajera tiende una y otra vez los radios de sus «soles». (Alguna vez hemos visto ejecutar piezas pequeñas sobre almohadillas.) Sobre los tensos hilos radiales de estos *soles*, que forman el contorno exterior de la prenda y sus eventuales divisiones ornamentales internas, la encajera «teje» los diseños elegidos sobre la lista que se dio.

No por eso ofrece dificultad alguna al armaje de cualquier clase de prendas, desde pañuelos a sombrillas, desde manteles a blusas y desde mantillas a sombreros, y hasta velos y trajes de novia. Un escritor paraguayo describió a López usando en París una capa forrada de ñandutíes; esto nos parece una fantasía del escritor, pero sería también un ejemplo de lo que con este encaje se puede hacer; como técnica, un forro semejante o más complicado, no plantearía dificultad alguna.

Una vez establecidos los límites del diseño mediante un número dado de ruedas o soles, que tanto pueden ser todas iguales como combinadas simétricamente e inclusive distintas todas entre sí (este contorno puede también recibir el añadido de una puntilla o festón igualmente tejido mediante los puntos de remate citados), se tiene la forma global de la prenda (o de cada una de sus piezas, que luego se unen como las cortadas en

tela). Pero hay que rellenar los espacios vacíos así delimitados, y ello se hace directamente con los puntos que reciben a su vez nombres diversos (estrella, flor de guayaba, filigrana), ya mencionados, y que son totalmente iguales a los empleados en los calados canarios o en el punto de Venecia, según los casos. Esto se realiza sin otro proceso intermedio si la pieza es pequeña, pero si se trata de una pieza de cierto tamaño, como un mantel de té, por ejemplo, en adelante, e inclusive piezas mayores (colchas), entonces se distribuyen las superficies, siempre mediante ruedas tejidas y organizadas en número y forma suficientes para que resulten los necesarios diseños o esquemas internos. Simétricos éstos, cuando la prenda lo es; pero cuando la prenda lo permite o exige por su tamaño, se echa mano de combinaciones inagotables en su número, disposición o conjugación de motivos.

Así, un mantel para té puede estar formado por un círculo central inserto en un cuadrado, que a su vez aparece inscripto en un círculo, y éste a su vez en un cuadrado, etc. Ninguna forma geométrica ofrece dificultades obviamente para su diseño, único o distribuido en superficies simétricas. Si eventualmente la realización de una pieza asimétrica o irregular puede ofrecer mayor atención o trabajo, no la hace por cierto imposible, como lo demuestra la realización de vestidos de novia, por ejemplo.

El resultado es un encaje de transparencia delicada a la vez que de una increíble riqueza en su visualidad (no simple *vistosidad*), riqueza en su arquitectura global, como en los detalles. Si hay un defecto en él, como ya se insinuó, es su misma delicadeza: es decir, sus limitaciones prácticas. Cada pieza de ñandutí es un *noli me tangere*. Aun tejido con hilos gruesos, no es para usar con frecuencia. Tejido con hilo fino o seda es algo para ver y no tocar, es un encaje hecho con los cristales de la nieve. Lavar el encaje y hacerlo regresar a su estado prístino de exquisita tersura es labor de romanos. Claro que para ello existe una técnica, pero es una técnica laboriosa que exige minuciosa atención, esmero y tiempo. Sin embargo, ¿no son las cosas que más empeño y trabajo cuestan las más codiciadas?

El turismo, con sus solicitudes, ha ejercido su influencia

deletérea en más de una de las artesanías locales. El ñandutí hasta ahora es uno de los menos afectados, aunque no ha dejado de experimentar esa influencia, sensible en varios aspectos. Uno de ellos es la multiplicación de las prendas u objetos a los cuales se aplica; esto no afecta al tipismo de puntos o motivos, pero sí vulgariza un poco la labor. La influencia más sensible se pone en evidencia en la introducción —que ya data de algunos lustros— de los hilos ordinarios y sobre todo del color. El ñandutí de hilos de colores —a veces combinados— pierde jerarquía a todas luces. Afortunadamente, el ñandutí en blanco o crudo y en hilo fino domina el panorama con su señorío.

* * *

El *ñandutí*, repitámoslo, es el encaje de Tenerife, que trasladado a estas latitudes, halla eco y resonancia sutil en el espíritu de la mujer del pueblo. Esta lo adopta como un lenguaje por mucho tiempo esperado, en el cual expresar añoranzas, sueños, soledad. «Es el encaje de Canarias, que aquí sufre o experimenta las inevitables modificaciones técnicas y ecológicas», dicen los antropólogos. Pero los antropólogos no explican por qué la mujer paraguaya acoge ese encaje como un mensaje inagotable y en él deposita su ansia de transfiguración, de sublimación, que es la poesía. Son muchos los signos de la *españolidad* en esta tierra que se enorgullece de su carácter mestizo. Pero si hubiese que elegir uno que sea logotipo de esa espiritual dualidad floreciendo integrada, yo elegiría una mantilla de ñandutí.