

Eva Isabel Okulovich

La cestería Guaraní-*Mbya* de la Argentina

Cosmología, materiales, tecno-espiritualidad
e imagen en el arte actual



EDITORIAL UNIVERSITARIA

La cestería Guaraní-*Mbya* de la Argentina

Cosmología, materiales, tecno-espiritualidad
e imagen en el arte actual



Eva Isabel Okulovich

La cestería Guaraní-*Mbya* de la Argentina

Cosmología, materiales, tecno-espiritualidad
e imagen en el arte actual



EDITORIAL UNIVERSITARIA

Okulovich, Eva Isabel

La cestería Guaraní-Mbya de la Argentina: cosmología, materiales, tecno-espiritualidad e imagen en el arte actual / Eva Isabel Okulovich. - 1a edición especial -Posadas : EdUNaM - Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2015.

156 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-950-579-398-3

1. Arte. 2. Guaraníes. I. Título.
CDD 709.82

DyP CONTENIDOS

Juramento 1981 oficina 19. CABA

www.dypcontenidos.com.ar

Tel.: (011) 4788-1661

ISBN: 978-950-579-398-3

2016 © by Eva Isabel Okulovich

Junio 2016

Comunidades guaraní-Mbya del Valle del *Kuñá Pirú*. Aristóbulo del Valle, Misiones, Argentina.

Versión parcial de la Tesis doctoral "Sociedad guaraní-Mbya: Arte, identidad y supervivencia" defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, España en mayo de 2013, bajo la dirección del Dr. Alfonso Maso Guerri de la Universidad de Granada y el Dr. Roberto C. Abinzano de la Universidad Nacional de Misiones.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibido, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN LA ARGENTINA/PRINTED IN ARGENTINA

*A la memoria de mis padres
Ana Dmitruk y Alejandro Okulovich.*

A su devoción por el trabajo y la honestidad.

Índice

INTRODUCCIÓN	11
PRÓLOGOS	
Escuchar, escuchar, escuchar	19
La milenaria cultura guaraní- <i>Mbya</i>	23
PRIMERA PARTE	
Arte de la selva. Contexto	29
1. Aspectos preliminares	32
1. 1 Contexto socio-territorial en el que se desarrolla	34
1. 2 Los guaraní- <i>Mbya</i> de la provincia de Misiones	34
1. 2. 1 La Selva, hábitat natural de los guaraníes	38
1. 3 La producción cesterá guaraní- <i>Mbya</i>	40
1. 3. 1 Modalidades de exposición y distribución de la cestería	44
1. 4 Enfoque teórico-metodológico	47
1. 4. 1 Teoría y subjetividad puestas en diálogo en la construcción y análisis de datos	52
1. 4. 2 Contexto subjetivo guaraní- <i>Mbya</i> : relación intersubjetiva con seres del monte	56

SEGUNDA PARTE

Criterios para interpretación de la Cestería <i>Mbya</i>	69
2. Regulación cosmológica del sistema artístico guaraní- <i>Mbya</i>	72
2.1 Visión guaraní- <i>Mbya</i> de la Realidad: Macrosistema	75
2. 1. 1 Teosistema guaraní- <i>Mbya</i>	76
2. 1. 2 Sistema simbólico y sistema artístico	78
2. 2 Sistema tecno-espiritual del arte de la cestería: materiales y técnicas	82
2. 2. 1 Matriz mítica de los materiales	83
2. 2. 2 Sistema tecnoespiritual de producción artística	91
2. 3 Sistema tecnoespiritual de representación visual	102
2. 3. 1 Prototipo de la cestería <i>Mbya</i> : <i>Mboii pará</i> (imagen de serpiente)	105
2. 3. 2 Concepto guaraní de “ <i>punto originario</i> ”	111
2. 3. 3 Tipología y léxico técnico de los diseños originarios	113
2. 3. 4 Imagen de serpiente (<i>mboii pará</i>) y su reproducción	117
2. 4 Consideraciones finales	134
CONCLUSIÓN	139
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143
GLOSARIO DE TÉRMINOS GUARANÍES	149

Introducción

Este texto sobre el arte guaraní-*Mbya*¹ que se desarrolla en la Provincia de Misiones, Argentina, no aborda la totalidad de las artes existentes hoy día. Esta tarea sería imposible de ser desarrollada en el reducido espacio que este libro nos ofrece, dadas las diversas manifestaciones artísticas existentes, como ser, cerámica, pintura corporal, tallas, abalorios, entre otras. Opté, por esta razón, por analizar únicamente la producción cesterada dado que representa la más tradicional y emblemática de sus artes. Desde un enfoque antropológico, el fenómeno artístico es considerado aquí como hecho social. La estrategia del texto consiste en brindar herramientas para entender su naturaleza, significado y función, a partir del método etnoplástico utilizado, que consiste en hacer dialogar las teorías antropológicas y artísticas, con la etnografía. Esta última ilustra las interpretaciones teóricas de sujetos externos a la cultura, como asimismo las representaciones de los propios creadores, manifestadas a través del discurso oral guaraní y de sus creaciones plástico-visuales. La mencionada estrategia intenta reflejar ese diálogo como resultado de un entretendido de lógicas y ontologías disímiles. Se propone que la cosmología, mitología y religiosidad del pueblo guaraní, han dado lugar a sus conocimientos y un modo de conocer particulares, en relación con el ambiente. A

1. Del guaraní: *mbya* significa *gente*. Uno de los cuatro grupos mediterráneos orientales guaraníes actuales (Pañ-Tavyterã, Avá Guaraní, Aché Guayaquí y Guaraní-*Mbya*) (Okulovich, 2013, p. 158). Para Bartolomé, M. A. (2009), son los que evadieron y resistieron la empresa colonial de los jesuitas entre los siglos XVI y XVIII, “se trataría de una configuración étnica, basada en una colectividad cultural y lingüística pre-existente, pero transfigurada a partir del desarrollo de un culto milenarista, promovido o guiado por líderes chamánicos ejemplares mesianizados” (p. 88).

partir de dichos presupuestos, los guaraníes construyen comunidad en función del ciclo: predación-subsistencia-resistencia, desarrollado milenariamente en su devenir histórico por tierras meridionales sudamericanas. Conocimientos que se reflejan en sus creaciones cesteras mediante códigos simbólicos expresados en materiales sagrados. La escasa existencia de bibliografía acerca de la cultura artística plástico-visual guaraní, es lo que nos lleva a pensar que vale la pena investigar y escribir al respecto. Aun sabiendo que la lentitud de circulación de los medios impresos vuelve antigua alguna parte de la información cuando llega a los hipotéticos lectores. No obstante, nuestra esperanza es que la información que se brinda, represente al menos un testimonio artístico del momento actual. Y, que la reflexión continúe a pesar de las dificultades por la que atraviesa el pueblo *Mbya*, cuya complejidad cultural nunca ha sido suficientemente comprendida, a pesar del esfuerzo realizado por grandes investigadores. La mayoría de los textos existentes responden a una visión occidental. Se propone aquí, que todo lo que se pueda expresar nunca tendrá el valor de la palabra *mbya*. Por lo que la aproximación desde enfoques teóricos occidentales, al aspecto *emic* de la cultura (percepciones, conceptos, significados, sentidos) de los sujetos, vinculado a la cestería, con el trabajo etnográfico, permite el estudio de expresiones actuales en ejemplares de cestería directamente observables, que se refuerza mediante opciones de validación consistentes en el acceso a los relatos de vida y trayectoria *mbya*; testimonios ejemplarizantes de las estrategias de subsistencia y resistencia adoptadas. Básicamente, este ensayo pretende facilitar el entendimiento y la apreciación de las artes indígenas del pasado, del presente y del futuro a partir de la develación, aceptación y respeto de las legítimas diferencias.

Nuestra investigación, que se enmarca en el ámbito de las artes plásticas, se abordó metodológicamente como Ciencia del Arte²,

2. Sánchez Vásquez (2005) propone llamar Ciencia del Arte a esta nueva disciplina en la que

con el concurso de la antropología, la etnografía y la etnología, principalmente, con el objetivo de comprender los fenómenos desde una estética de la recepción (Sánchez Vásquez, 2005). Es así como, en primer lugar, se inició un trabajo exploratorio en el que se establecieron vínculos con investigadores de trayectoria antropológica relacionados con la cultura Guaraní-*Mbya* en la UNaM³, como Ana María Gorosito y Roberto Abinzano⁴. A partir de estos contactos, se mantuvo un diálogo que permitió establecer las condiciones mínimas para iniciar la tarea de investigación. Es así como, a principios de 2010, se inicia la consulta de varios estudios sobre los guaraníes⁵, entre ellos, trabajos como el del antropólogo brasileño Fabio Mura, los de Bartomeu Melià, Branislava Susnik, Pierre Clastrés, Philippe Descola, Evaldo Mendes Da Silva, María Inés Ladeira, Miguel A. Bartolomé y Celeste Ciccarone, entre muchos otros.

En un curso de Antropología del Arte, la Dra. Els Lagrou abordó como etnóloga la relación del arte con la antropología, decidida a mostrar el modo en que el arte opera en estudios realizados con indígenas de Brasil, lo cual permitió establecer contacto con trabajos etnográficos desarrollados en ese país y a realizar aproximaciones clásicas y contemporáneas, ya oportunamente sugeri-

confluyen varias ciencias, para no someter la cuestión del arte a un aspecto puramente estético y poder aclarar sus nexos con la religión, la política, la moral, la economía y la sociedad en su conjunto (Colombes, 2007).

3. Universidad Nacional de Misiones.

4. Ambos profesores eméritos de la UNaM: la primera, con destacada actuación entre los guaraníes; y el segundo, involucrado en temas de Mercosur y la Triple Frontera.

5. Cabe señalar que, en la amplia literatura que existe sobre los guaraníes, se encontraron antecedentes relativos a lugares y grupos heterogéneos, recogidos por misionarios, viajeros, administradores coloniales, en distintas épocas, como oportunamente advierte Melià (2004), acerca del gran volumen de bibliografía guaraní que ya habían notado "Curt Unkel Nimuendajú (1914) y León Cadogan" (p. 175). Y, en ese sentido, se permite ofrecer importantes novedades y hacer algunas recomendaciones en producción etnológica sobre el tema, como, por ejemplo: Cadogan, 1992; Ruiz de Montoya, 1639; Schaden, 1989; Susnik, 1994-1995-1996. Esta última hizo importantes aportes antropológicos al estudio de la cultura guaraní, especialmente, del Paraguay en lo que respecta a la vida social y cultural en relación a lo económico, lo demográfico y lo ecológico.

das por nuestro director de tesis, Masó (2010) y codirector, Abinzano (2011), como, por ejemplo: Brea (2005), Danto (2003, 2009), Geertz (1973, 2005), Gell (1998), Lévi-Strauss (1968, 1972), Viveiros de Castro (2010), Vogel (1988, 1989). Fue así como la antropología ayudó a definir la metodología de investigación, en el sentido de incorporar o coproducir los conceptos con la sociedad y la cultura objeto de estudio en la tesis, de la cual este trabajo es parte.

De esta manera, se pudo ampliar la reflexión sobre el uso del concepto de lo estético como una categoría transcultural, y comprender el valor de la perspectiva antropológica y etnográfica para abordar el estudio de las artes en sociedades amerindias, pues hasta ese momento el “estado del arte” no daba muestras de tratar de forma suficientemente profunda todo lo relacionado con el modo de ser de los paisanos (sus pensamientos, sus creencias, sus hábitos), así como lo relacionado con la “naturaleza”, “significado” y “función” de las prácticas plásticas perceptivo-visuales artesanales producidas por la sociedad guaraní-*Mbya* en la Argentina para los “otros”.

La exploración teórica nos permitió suponer que la sociedad guaraní-*Mbya*, al igual que el resto de los amerindios, desarrolla un pensamiento vinculado a su cosmología, su religión y su economía predatoria (Viveiros de Castro, 2010). Por otro lado, la exploración en campo, nos mostró la situación de fragilidad individual y social ante el despojo de la territorialidad de los nativos en Misiones, que contiene extensos espacios selváticos y que trae aparejado la limitación de sus acciones y emociones ligadas a la selva. Es decir: la desterritorialización influye fuertemente en el control y el acceso diferenciado a los recursos, que se ve incrementado por la devastación del Monte Paranaense. Dicha situación causa mutabilidad en la economía de subsistencia de los guaraníes, por lo que se toma como eje de análisis para proponer la hipótesis:

Las prácticas artísticas plásticas de la sociedad guaraní-*Mbya* —tanto las pasadas documentadas como las actuales concretas—

permiten ser analizadas a partir de supuestos teóricos acerca del sistema ontológico y cognitivo de los indígenas, que habilitan la comprensión del sistema cosmológico condicionante de la totalidad de la experiencia sociohistórica y sus concepciones actuales.

El ciclo depredación-subsistencia guarda estrecha relación con el ciclo sociedad guaraní *Mbya*-arte. Los guaraníes, ante la apropiación estatal de la mayor parte de sus territorios y desaparición de los montes, y con ellos sus recursos de subsistencia, que pone en riesgo su propia existencia, modifican sus estrategias de supervivencia en un contexto de “alteridad”, mediante su capacidad de transformación y adaptación, inspirados en su sistema ontológico y cognitivo, y desarrollan su economía actual en base a prácticas predatorias asociadas a su cosmología y religiosidad, que los llevan a crear tecnologías de encantamiento vinculadas al arte, en un mercado de intercambios, proveedor de vínculos y fuentes de supervivencia.

Del trabajo y sus reconocimientos

Este libro es la consecuencia de trabajo de investigación desarrollado para la obtención del título de Doctora en Metodología de investigación en el ámbito de las Artes Plásticas y visuales, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Es el primero de una serie que denomino, “Arte de la selva”. Mi primera relación con los *Mbya* de Misiones se estableció con Santa Morínigo (68), en ocasión de realizar su tarea recolectora en la ciudad de Oberá, Misiones, a partir del año 2000 aproximadamente, desde entonces ofrece cestas, abalorios y micro tallas zoomorfas a los vecinos de la ciudad. Pero fue en 2005 cuando inicio una relación de familiaridad con ella y sus parientes, ofreciéndole albergue y comida, entre otras cosas. Relación que hasta el día de la fecha continúa. Es en 2010 cuando tomo contacto con las aldeas del Valle de Kuña Piru, (*Ka'aguy' Poty, Ivy Pitá, Ambay* y Guaraní) sobre la vera de la Ruta 7, en las proximidades de Aristóbulo del

Valle, en la zona central de la provincia; la aldea *Jatemí*, en San Ignacio y Mártires, a cargo del cacique Damián Acosta, las aldeas de la Reserva de la Biósfera Jabotí, en Moconá y la aldea *Katupiry* en San Ignacio. A partir de esa fecha inicié una convivencia fluida que continúa, con Isabelino Paredez, Martín Paredez, Aureliano Duarte, Cirilo Da Silva, Carlitos Martínez, Sergio Benítez, Elvio Benítez, Esteban Ocampo, Francisca Martínez, Victoriana Ramos, Sonia Martínez, y con todos los integrantes de sus familias respectivamente, entre otros muchos paisanos, cuya nominación completa sería muy extenso presentarla aquí. Esta investigación se basa en una relación de convivencia establecida por visitas y estadías recíprocas, donde tomé contacto con diversos aspectos de sus problemáticas comunitarias, y mantuve entrevistas con múltiples interlocutores, entre ellos, algunos sabios, brujos, y chamanes muy compenetrados en su tradición y cultura, pero también con muchos que decían no conocer todos los detalles, que solo los ancianos conservan, otros prefieren no hablar.

Desde el punto de vista lingüístico, si bien domino muchos términos, estoy lejos de manejar el idioma. En este texto se usan términos guaraníes, cuando es estrictamente indispensable. Cabe recordar que la variante del guaraní denominado *jopará* (mezclado), es hablado y escrito por la población del Paraguay. La lengua *Mbya*, si bien tiene algunos aspectos en común, en su gran parte difiere, por lo que el recurso a los diccionarios realizados en Paraguay, no siempre reflejan significados comunes. De todos modos se puede señalar que la “y” corresponde a la sexta vocal gutural. Las seis vocales se indican con el tilde de nasalización (~). La “j” se pronuncia “ye”, de ahí resulta que el término *Jabotí*, aparece escrito en literaturas como Yabotí, la “t” es pronunciada por los *Mbya* como “ch”, así, al *avati* (maíz), ellos pronuncian *avachí*. Casi todas las palabras son agudas, excepto las vocales tónicas que no son finales (ej: *ára* [tiempo]).

Finalmente agradezco a investigadores de la Universidad Nacional de Misiones, como, Roberto Carlos Abinzano por la imprescindible bibliografía sugerida, Ana María Gorosito, por su

tiempo y sugerencias bibliográficas. De la Universidad de Granada, a Alfonso Masso y Virtudes, por el apoyo incondicional, respeto, y estímulo al pensamiento crítico, no conformista. A la profesora Graciela Anger, de la Universidad de Misiones, entrañable compañera de trabajo, quien me acompañó y leyó gentilmente mis manuscritos realizando estimulantes comentarios. Párrafo aparte merecen los integrantes de mi familia quienes me han brindado su amor y comprensión por tantas ausencias. Y a las familias *Mbya* de la comunidad *Ka'aguy' Poty* del Valle de *Kuña Pirú* por intermedio de su *Opyguá* Sergio, por el amor manifestado al brindarme un “nombre verdadero” *Kerechú Rata*, que significa, la que posee sabiduría y fortaleza, y transformarme de este modo en sus parientes.

DRA. EVA ISABEL OKULOVICH
Oberá, Misiones
2010-2015

Prólogos

Escuchar, escuchar, escuchar

Las culturas guaraníes sitúan sus dioses en los horizontes, en los ríos y árboles, en los senderos a través de las selvas, en el canto de los pájaros y el regalo de los animales... Nómadas en favor de un equilibrio ecológico, milenios antes de nuestro conocimiento del concepto, sus desplazamientos son travesías hacia la Tierra sin Mal, su Cielo... Todo producto de la caza, de la naturaleza, de su esfuerzo, es compartido con la comunidad.

Para el guaraní, yo es nosotros. Hoy esa situación es duramente asediada por el proceso de desterritorialización iniciado por extranjeros hace 500 años y perfeccionado por el estado argentino a través del sistemático plan de colonización de sus tierras consideradas “vacías” que han sabido aprovechar hábilmente las omnipresentes multinacionales, y cuando no, el mismo estado ha transformado en reservas, precisamente lo que el guaraní a conservado. Arrojado a la vera de los caminos, sin embargo, sus cestos son mucho más que un práctico recipiente para el transporte y continúan siendo parte de un ritual de invocación y presencia de lo sagrado, de los ancestros, desde el gesto renovado, en lo repetitivo, del hacer cotidiano; sus fibras siguen recolectándose en los escasos árboles de los antepasados que aún no han sido enajenados, en los seres vivos que aún retienen las huellas, las presencias y los rumores y cantos.

Mi yo otro, sin embargo, no empuña la gigantesca motosierra ni conduce el monstruoso animal de hierro y humo que ruge devorando montañas y tornando negras las aguas de los ríos y

las lluvias. Mucho menos mi otro yo ordena las operaciones a distancia o disfruta, terriblemente práctico, de las ganancias en bolsa, de muertes o sufrimientos, de exterminios anónimos.

Mi otro yo, ante todo sueña, sueña y batalla, en los márgenes de la expulsión, permanentemente decretada o sólo en el limbo de la espera del dejar hacer, del estudio tecnocrático de posibles vías de reparación. Mi otro yo vive cada vez más en guetos de muy diversas especies de espinos, sueña cada noche ser un gran pez, viejo y herido, y los médicos llegan a llevarse agua, en grandes recipientes, de la pobre charca y prometen volver a tomar más muestras para ir dictaminando el problema con suficiente conocimiento.

Eva Okulovich, la autora de este libro que es parte de una tesis que tuvo la suerte de dirigir, es una mujer sorprendente, que llegando de continentes lejanos, aún por nacer de la que sería la hija de sus abuelos, recién llegados a la estremecedora selva, vivió una y otra vez la narración de aquellos momentos extremadamente difíciles, en medio de lo desconocido, teniendo que sobrevivir de la agricultura en un ámbito de comportamientos desconcertantes. Al borde de la extenuación, fueron los guaraníes quienes se aproximaron a ofrecer ayuda, lejos de manifestar hostilidad hacia aquellos seres extraños, les aceptaron como parte de su macrocosmos, les ayudaron y les mostraron los medios para sobrevivir.

Con tan enorme deuda de gratitud el retorno de la nieta Okulovich a su lugar de partida, muchos años después, no podía ser como la académica en que se había transformado, en busca de material nutricional, esta vez para las cadenas tróficas de cuestionables muestras universitarias. El interés que había de materializarse como tesis, leída en una universidad de España, era primero y ante todo por ofrecer ayuda desde fuera, desde la parte endémicamente hostil o siempre en busca de provecho propio. En consecuencia había que dejar de lado urgencias propias, plazos propios de rendimiento de cuentas universitarias y entregarse al tiempo de la aproximación, un tanto semejante al que, en sentido inverso, habían vivido los antepasados guaraníes, presintiendo primero, en la lejanía, al extraño que bien podría tener intencio-

nes asesinas, como las tantas veces vividas de parte de los blancos, aproximándose tímidamente después, al ir comprobando que no manifestaban intenciones agresivas, ofreciendo alimento, en última instancia, al observar los patentes signos de necesidad.

Sólo algunos detalles cambiaban en este retorno largo tiempo pospuesto, quizá la diferencia más a tener en cuenta fuera lo precario de las fuerzas y recursos de quien ahora ofrecía ayuda, situado a pesar del propio deseo en el lado físico del depredador. Y por supuesto el primer gran obstáculo era vencer la lógica desconfianza, tan bien ganada por la colonización más descarnada, pero también por los cristalizados residuos colonizadores que perviven en tantos y tantas de quienes se ofrecen a aproximarse “respetuosamente” a su cultura, ofreciendo una y otra vez las propias estructuras del “superior saber” como limosna salvadora.

Difícil comienzo: escuchar, escuchar, escuchar. La extrema exquisitez en la respuesta.

Es su cultura la que está en trance de desaparición, la nuestra está sólo terriblemente enferma, pero esa es ya otra historia, no son nuestros ejemplos la posible ofrenda, es el sumo cuidado de sus propios saberes ¿Cómo podemos ayudar?

Eva puso todos sus recursos y su tiempo a disposición de esa ayuda, en su convivencia con los grupos *mbya* de Misiones, siempre en aquello que era solicitado, dejando muy lejos cualquier tipo de fatua superioridad. Años de acompañamiento, de compartir su propia casa, de paseos de conocimiento compartidos en las sendas que se adentran donde pudieran dormitar los ojos del tigre, de visitas provisoras y oídos sanadores... hasta recibir el ofrecimiento, el extraordinario regalo de ser la primera persona, en la historia conocida de la comunidad “*Ka'aguy Poty*” (Monte en flor) del Valle del “*Kuñá Pirú*” (Mujer delgada), en ser invitada a recibir la “palabra-alma”, el “nombre verdadero”. A través del “*Opyguá*” (líder espiritual), quien, en el “*Opy*” (lugar sagrado guaraní), tiene contacto con dioses y antepasados, donde son soñados los nombres de cada persona que nace, una vez que comienza a manifestarse su personalidad. Eva fue la primera persona blanca en

recibir un nombre guaraní: “*Kerechú Ratá*” que significa (la que posee sabiduría y fortaleza) en la comunidad antes nombrada.

La tesis doctoral era sólo un primer paso para poner en valor tantos aspectos desconocidos o despreciados de su cultura, y por ello, esta publicación forma parte también del mismo propósito. Paralelamente la Doctora Okulovich está trabajando en la construcción de un Centro de Interpretación en la selva, una vez removidos todos los conductos necesarios para implicar en este proyecto algunas voluntades políticas y algunos recursos del país; allí se rescatarán y pondrán en valor cada uno de los aspectos que nos hablan de la cultura guaraní, que nos muestran su historia, su actualidad, sus saberes, artes y formas de vida.

Entretanto, también se ha entregado a otro aspecto fundamental, a procurar los cauces formativos necesarios para que en las escuelas haya docentes guaraníes que impartan su propia cultura, en su propia lengua, que hablen y escriban su propia historia, desde sus propias tradiciones orales; que una inclusión no suponga nunca diluir identidades sino potenciarlas, generando conciencia de los propios valores y de la enorme riqueza a preservar en las amenazadas diferencias.

Soñaba que a un gran pez, herido y viejo, le robaban el agua intentando convencerle de que era por su bien, me dolía su asfixia. En la mañana he vuelto a la escuela y he podido hablar en nuestra lengua a quienes han decidido no olvidar que una vez existió la Tierra sin Mal.

DR. ALFONSO MASO GUERRI
Catedrático de la **Universidad de Granada**.
Departamento de Escultura. **Facultad** de Bellas Artes.
Granada, España, 25 de septiembre de 2015

La milenaria cultura guaraní-*Mbya*

A la llegada de los europeos, América poseía numerosas sociedades diseminadas por todo el continente y adaptadas a los más variados ecosistemas, aun a los más rigurosos e inhóspitos. Esta adaptación fue el producto de un desarrollo extraordinario de técnicas muy ingeniosas que se valían de los recursos de cada región. A ese desarrollo de prácticas destinadas a garantizar su supervivencia le correspondió un universo exuberante de cosmovisiones, mitologías, religiones y expresiones artísticas y literarias que fueron combatidas, ocultadas, o bien, transformadas por la cultura dominante.

En América del Norte existían 14 macro-familias lingüísticas distribuidas en 118 sociedades; América Central, 9 y 46 y América del Sur 14 y 152. La invasión europea, continuada luego por otras potencias, significó una auténtica catástrofe para estas sociedades. Los resultados del impacto fueron muy diferentes según el tipo de cultura preexistente en cada zona. Lo mismo podría decirse de los grados diferentes de mestizaje que en algunos casos, si tenemos en cuenta también la población de esclavos africanos, se estratificó en numerosas categorías que tuvieron sus consecuencias sociológicas. Ese mestizaje dio lugar a lo que **Ciro René Lafon** denominó “culturas criollas”. En un principio se llamaba criollos a los descendientes de europeos nacidos en América, pero luego, este término se empleó también para los nacidos en América que poseían una mezcla de sangre europea e indígena. Las culturas criollas generaron innumerables productos que, en cinco siglos, se encuentran diseminados por todo el continente y que son motivo de estudio de la antropología sociocultural y el folclore. Una cantidad inmensa de rasgos culturales de los pueblos americanos pasaron a formar parte de las culturas criollas. Existen muchas controversias, frente a ciertas especies culturales en cuanto a su origen español o americano. Y a eso debemos agregar los fenómenos emergentes que son totalmente originales.

Solo en ciertos pueblos originarios actuales podemos hallar elementos patrimoniales tangibles e intangibles cuya existencia se hunde en la noche de los tiempos. Y estas son las sociedades que más resistencia ofrecieron a la sociedad “blanca” hegemónica. Podemos inferir que cada uno de los rasgos que sobrevivieron al naufragio no solo cumple sus funciones tradicionales sino que se ha re-significado para poder reafirmar su identidad étnica frente a la sociedad envolvente.

La conquista, en realidad fue una guerra en la que intervinieron nativos luchando contra nativos; una suerte de guerra civil hábilmente aprovechada por los conquistadores europeos. De otra manera la invasión hubiera fracasado. Pero, también debemos consignar que muchas etnias originarias se mantuvieron apartadas de este proceso de aculturación forzosa en zonas marginales que no concitaban el interés de los conquistadores o bien que supieron resistir la invasión de sus territorios con diversas estrategias. Esa resistencia llegó hasta fines del siglo XIX en las grandes llanuras de Sudamérica y de Norteamérica. En las zonas selváticas la resistencia fue más factible para los naturales ya que circular por la jungla y sobrevivir en ella requiere una cantidad de conocimientos y habilidades que no se adquieren sin un altísimo costo. Todavía en la actualidad existen grupos refugiados con éxito en las densas selvas de Costa Rica o en el Amazonas.

En nuestra región, y tomando ya como foco de nuestro interés a la familia lingüística tupi guaraní, constatamos que se produjeron varias alternativas. Los guaraníes (Carios) se mezclaron rápidamente con los españoles en la zona de Asunción donde surgió la primera cultura mestiza criolla de la región. Este proceso no se realizó sin conflictos y guerras sangrientas. Otros, fueron reducidos en las misiones jesuíticas. Los que eran atrapados por los Bandeirantes de Brasil terminaban como esclavos en el estado de San Pablo. Finalmente, algunos grupos tribales se mantuvieron al margen de estos procesos. Tal es el caso de los *Guayakíes* y los *Mbya*. Esta última etnia tuvo un cierto grado de aculturación por

contactos marginales, pero conservó un núcleo importante de su identidad y sus prácticas tradicionales.

Las sociedades guaraníes, en sus diversas ramas, habían logrado en épocas de esplendor prehispánico una expansión extraordinaria desde el Caribe al Río de La Plata y desde el Atlántico a la Cordillera de los Andes.

Es casi imposible imaginar, viendo su actual estado de postración, aquella grandeza que los llevó a dominar los grandes ríos, desarrollar la agricultura, organizar pequeñas jefaturas políticas, poseer una enorme habilidad para la fabricación de armas, herramientas y diversos enseres, atesorar un conocimiento sorprendente de la vegetación y las propiedades de todas las especies y para plasmar en sus atuendos y ornamentaciones un *arte* complejo capaz de convertirse en auténtico medio de expresión y de resistencia.

Posiblemente, haya sido la cultura ligada al universo simbólico la mejor protegida y por lo tanto, conservada. En primer lugar, su idioma, diferente al guaraní hablado por las poblaciones criollas u otras de la misma familia. En segundo lugar, la mitología, transmitida con rigurosa fidelidad de una a otra generación y, finalmente, sus expresiones artísticas objetivadas en la cerámica, la indumentaria, la música, la danza, los tejidos, las ornamentaciones en general y en algunos casos tatuajes y ornamentaciones muy arcaicas como las “polainas” de cabello femenino de algunos caciques o país.

¿Qué bienes y rasgos de esta milenaria cultura se salvaron del olvido? y ¿Cuál es el sentido y la funcionalidad actual de su estética?

Se trata de temas e interrogantes que solo pueden ser develados mediante investigaciones rigurosas que utilicen información provenientes de diversas fuentes pre-existentes y de la información que los investigadores puedan obtener actualmente en el terreno. Este es caso de la obra de Eva Isabel Okulovich. El lector podrá encontrar en estas páginas categorías y esquemas teóricos cuidadosamente seleccionados para responder a los interrogantes

centrales. Su estrategia teórica y metodológica da sustento a cada argumento, a cada hipótesis y a las técnicas utilizadas para producir toda la información etnográfica.

El arte es la habilidad de hacer. Cuando hablamos de artefacto, queremos decir *hecho con arte; con una habilidad particular*. El arte es por lo tanto una transformación de la materia. Y esa materia puede ser tangible o intangible. El patrimonio intangible se transmite en el caso estudiado, de generación en generación mediante la palabra. Los mitos, la reglas, los conocimientos, circulan en la sociedad respetando ciertas reglas muy estrictas que garantizan su continuidad. Otros tanto ocurre con el patrimonio tangible. Tomemos el ejemplo del arco y la flecha. No es suficiente que sea un instrumento eficaz, técnicamente hablando, debe, además, poseer otro tipo de poder que le confiere su ornamentación, como una cobertura de tejido, plumas, pinturas, etcétera. La explicación de un disparo errado o exitoso no es meramente adjudicable a la habilidad del arquero. La siembra y la cosecha de productos agrícolas suelen estar acompañadas por rituales que incluyen danzas, cantos, música con instrumentos y rezos. En este tipo de sociedades todas las expresiones artísticas poseen un significado que forma parte de una constelación de sentido. Es imposible comprender fragmentos de un código cultural si no se abarca la totalidad de su universo semántico.

La cultura *Mbya*, en general, puede ser considerada como un último bastión de progresivos arrinconamientos provenientes de una sociedad hegemónica que no solo les niega los derechos fundamentales de acceso a la tierra, es decir a la selva como sistema ecológico integral, sino que ejerce fuertes presiones sobre cada rasgo tradicional de su cultura. ¿Cómo opera el mercado sobre las “artesanías”? Ya la denominación de artesanía presenta serias dificultades conceptuales. El contacto cultural transforma el arte en artesanía. Y esta degradación llevada a cualquier componente de la cultura termina por desconocer a dicha sociedad en su totalidad.

La Dra. Okulovich ha desmenuzado meticulosamente y de manera exhaustiva la problemática actual del arte *Mbya* tomando como eje la cestería pero en relación con la sociedad y la cultura como totalidad. Los invito a seguir sus pasos.

DR. ROBERTO CARLOS ABINZANO

Profesor Emérito Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Misiones
Posadas, 25 de septiembre de 2015.

PRIMERA PARTE

Arte de la selva. Contexto

P. 29: Camino de ingreso a comunidades guaraníes del Valle del Kuñá Pirú de Misiones. 2012. (Fotografía: Axel Monsú).



En esta primera parte, se desarrolla el **contexto** del arte de la selva, constituido por una breve **conceptualización** del mismo y presentación del problema; el **contexto socio-ecológico-territorial** en que se manifiesta el arte; la sociedad **guaraní-Mbya**; la **producción cesterá**; el **enfoque teórico y metodológico** el cual representa un segmento clave para el análisis, la comprensión e interpretación y explicación de los distintos fenómenos por los que se interesa la etnociencia⁶; en este caso se ha dado en llamar **etnoplástica visual**, dado que los fenómenos que se estudian son del ámbito de las Artes plásticas y visuales, de una comunidad que no maneja el concepto de arte para sus creaciones tal como nosotros lo hacemos, lo que lleva a priorizar el análisis del fenómeno plástico visual en la cultura guaraní-Mbya como hecho social, situar el estudio en un paradigma humanístico (etnográfico y etnológico), con la finalidad de posibilitar la valoración de las situaciones donde se desarrollan las prácticas de cestería artística que realizan los actores sociales implicados. Los actores aparecen en un ejercicio de acción comunicativa de su **subjetividad**, configurando un proceso de diálogo y tratando de expresar su realidad, y denunciar así sus crisis de mundos contrapuestos. Finalmente se presentan la **hipótesis** y el **objetivo**.

6. El término se refiere no al objeto, sino a la vía que permite alcanzarlo. [...] vía propia de la etnociencia: partir de las categorías semánticas indígenas para estudiar el conocimiento que una sociedad tiene de su entorno. [...] desde una aproximación emic, a partir de los conceptos que la propia cultura considera, por contraste con la aproximación etic que se realiza tal y como se percibe desde el exterior (Bonte e Izard, 2005, 2008, p. 264).

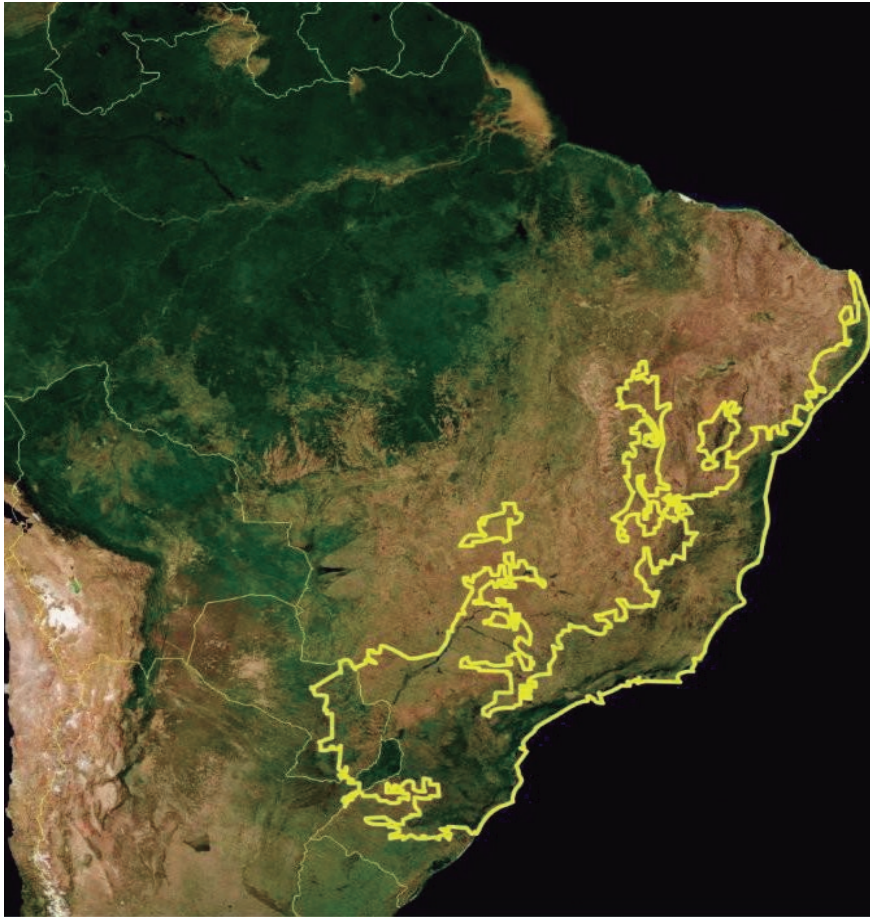


Fig. 1: Mapa de Bosque Atlántico. Fuente: Atlantic Forest WWF. Galería fotográfica.

1. Aspectos preliminares

Se denomina “Arte de la Selva”, a las prácticas plástico-visuales que desarrollan los habitantes originarios de América del Sur en territorios meridionales desde tiempos prehistóricos, a partir de materiales de naturaleza mineral, animal, y preponderantemente vegetal que se obtienen del monte paranaense. Pero antes de continuar es necesario decir, que un texto que pretende ofrecer instrumentos de interpretación del arte guaraní, no puede obviar

las circunstancias de su nacimiento. El mismo surge como resultado de investigación en espacios académicos del campo del arte, ante la advertencia de una situación paradójica muy llamativa. Por un lado, la atractiva presencia artística ininterrumpida en la provincia de Misiones, Argentina, como instrumento de intercambio en el seno de la sociedad regional desde tiempos remotos y que continúa, paralela a una llamativa ausencia en los espacios de validación artística institucional. A esto hay que agregar la situación contradictoria que representa estudiar arte en un contexto etnológico donde la definición de arte propuesta por la Modernidad, no existe. Desde el ámbito académico se le atribuye el valor de Arte porque reúne todos los requisitos que permiten ingresar a dicha categoría, establecida por la concepción occidental, y en este caso, propuesta por Arthur Danto (2005), quien entiende que toda obra de arte debe encarnar un pensamiento, poseer un contenido y expresar un significado, —en el marco ideológico de cada cultura—. Esto permite trabajar con la idea de transculturalidad en el campo del arte, lo cual significa un aporte al campo de estudio de las Humanidades y a la sociedad de la información y el conocimiento, en tanto fomento de la exploración, visibilización y preservación de la memoria sociocultural colectiva de los guaraníes, que constituye también la de los argentinos. Memoria que exige ser reconocida y orientada hacia la preservación patrimonial. Entendido esto, no como un trabajo museístico, sino, principalmente interpretativo. Que bien podría obrar como mediación con la sociedad del presente, en pro de una mejor y mayor comprensión e inclusión de los guaraníes. No obstante, conocer el pensamiento del pueblo guaraní-*Mbya* y develar el contenido y significado de sus artes, es tarea compleja, que requiere ser abordada con métodos antropológicos, como la etnografía y la etnología. Es así como en este texto, se parte del aporte teórico de estudios preexistentes (NUTI. Projeto Pronix, 2003; Bartolomé, M. A. 2009; Viveiros de Castro, 2010; Lagrou, 2009), entre otros, y de ejemplos etnográficos explorados en profundidad, para mostrar la naturaleza, función y significado del arte de la cestería *mbya*, y ofrecer herramientas de

interpretación desde un enfoque sistémico (Moya, 1998) a partir de ejemplos de producción actual y de conceptos vertidos en el discurso oral de sus creadores, Por lo que resulta imprescindible realizar una contextualización socio-territorial, que necesariamente se sintetiza aquí.

1. 1 Contexto socio-territorial en el que se desarrolla

El Arte de la Cestería correspondiente a la cultura Guaraní *Mbya*, se desarrolla en un territorio selvático de la Provincia de Misiones, Argentina, conocido como Selva Paranaense o Bosque Atlántico, que abarca una región de la costa atlántica de Sudamérica, que desde Brasil, hasta Misiones, Argentina y la parte oriental de Paraguay. Originariamente, disponía de 120 millones de hectáreas de selvas, que en las últimas décadas fueron reducidas a un nivel impresionante. En la actualidad; sólo quedan retazos de estas selvas separados y aislados entre sí, formando diferentes bloques fragmentados, sin conexión entre ellos, amenazando así la supervivencia de numerosas especies de fauna y flora, como de los grupos étnicos originarios del tronco Guaraní que habitan en ellas desde tiempos pre-coloniales, y que como ya se ha dicho más arriba, actualmente constituyen cuatro grupos: *Paĩ-Tavyterã*, *Avá Guaraní*, *Aché-Guayakí* y *Guaraní-Mbya*.

1. 2 Los guaraní-*Mbya* de la provincia de Misiones

Los *Mbyá*; son un grupo étnico perteneciente a la rama Guaraní del tronco originario Tupí-Guaraní, pueblo habitante natural de la Selva Paranaense meridional, que ha permanecido desde hace más de tres mil años hasta el siglo XXI como unidad social, con perspectiva de preservar su diferencia. Esta intención se sostiene y proyecta sobre una plataforma esencialmente religiosa. La base de esa unidad es la comunidad de la fe, y el consecuente sistema

de valores, que lleva al grupo a constituirse en depositario celoso de un saber respetado hasta en el más humilde gesto cotidiano, y a permanecer como protectores fieles de sus creencias y tradiciones, custodios de la propia ley.

Los actuales grupos asentados en la provincia de Misiones, Argentina, son el resultado de procesos históricos que incidieron en sus diversas disposiciones formativas desiguales según la información etnohistórica proporcionada por los diversos autores consultados en este trabajo (Bartolomé, M.; Suznik; Meliá, Mura, Gorosito, entre otros), caracterizados como embates padecidos por los guaraníes, después de siglos de disputa entre portugueses y españoles por sus territorios, y de posteriores etapas independentistas, hasta el establecimiento de los estados, y junto con ellos la naturalización de su negación. Procesos que evolutivamente significaron colonización, evangelización, persecución, muerte, militarización, explotación, subempleo, desterritorialización, reterritorialización, globalización, fragmentación, hibridación, invisibilización.



Fig. 2: Niños de la comunidad *Ka'aguy Poty*, del Valle del *Kuñá Pirú*. Aristóbulo del Valle. Provincia de Misiones, Argentina.

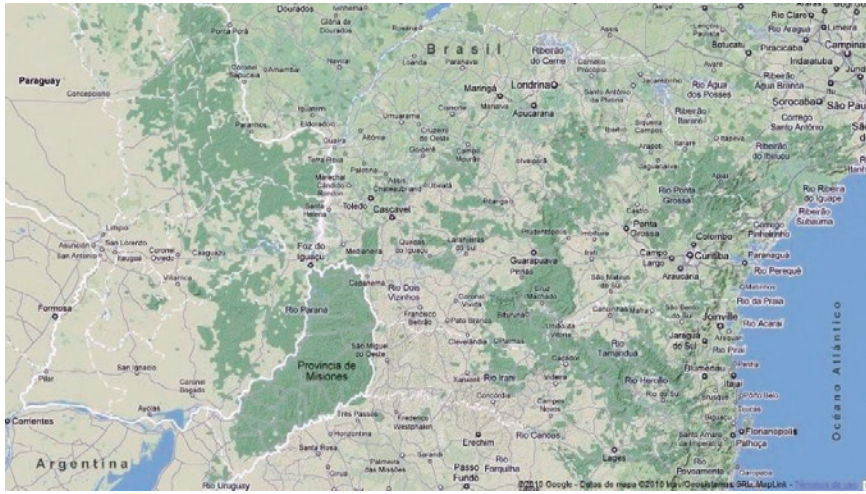


Fig. 3: Mapa de la región de la Triple Frontera (Argentina, Paraguay, Brasil). Adaptación de Google Maps, 2009.

La autodenominada Nación Guaraní, integrada por los diversos grupos étnicos, es originaria de un mismo territorio, que con el advenimiento de los Estados nacionales, quedó dividido en tres países (Paraguay, Brasil, Uruguay, Argentina), área denominada “Triple Frontera” (Abinzano, R., 2003) donde se encuentra la provincia de Misiones.

Esta región hoy poblada por habitantes provenientes de países con diversidad cultural, ha llevado al guaraní a invertir el sentido filosófico del vínculo con la tierra, al pasar de una posición libre con autodeterminación, a una posición forzada con límites impuestos, lo que además trajo como consecuencia, la incorporación de un nuevo factor de diferenciación: la identidad nacional, con lo cual no solo pasaron a denominarse “indios paraguayos” o “argentinos”, sino extranjeros, invasores de tierras públicas y/o privadas, propietarios y no propietarios de los espacios selváticos que han sido históricamente recorridos y habitados por ellos hasta el presente.

No obstante, los **guaraní-Mbya**, que hoy habitan la provincia de Misiones, se saben mitológicamente originarios de lugares específicos, que pueden ser reales o mitificados. Los diversos grupos pre-

sentan divergencias, dado que la información circula de modo oral a través del tiempo entre las aldeas y cada orador desarrolla creativamente su propia interpretación de los conocimientos. Así el relato recogido por Cadogan en Paraguay y Misiones, señala que los *Mbya* serían los antiguos habitantes del centro de la tierra, no de adentro, sino de un lugar específico llamado *Mbaë Verá*. En relación con esto, Isabelino Paredez (2015), sostiene que debe haber un error de escritura e interpretación, ya que sostiene que dicha nominación surgió durante el período de permanencia de los jesuitas. Se escribe: *Mbaë Verã*, y quiere decir “para nada”, nombre asignado a los cultivos que “no eran para consumir y distribuir” —eran para la corona—. Cabe aquí una reflexión: dicha expresión muestra claramente que la producción o cultivo de yerba y maíz, ya no remite a sus esquemas de valores, sino a condiciones impuestas que elimina las condiciones simbólicas, esta “nada” remite a una “devaluación cultural y a una manipulación ideológica” (Cenci, 2004, p. 122). Por otro lado, Paredez sostiene que sus antepasados provienen del *Yvy Mbyté*, centro de la tierra o lugar donde fue autocreado el ser *Mbya* —hoy Paraguay—, mientras que el *Kaà Guazú*, es el “gran árbol” que concentra todas las especies que dio origen a la selva, hábitat natural de estos pueblos, de donde obtenían todo lo necesario para la vida biológica y espiritual a través de una relación socio cósmica predatoria que los llevaba a pretender alcanzar la *ivy marañey* (tierra

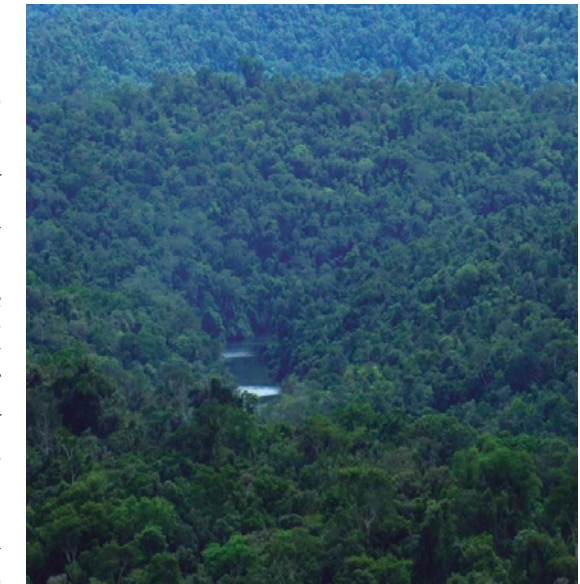


Fig. 4: *Yaká Kuñá Pirú*, Arroyo *Cuña Pirú* en Selva Paranaense. Ruta 7, Aristóbulo del Valle. Provincia de Misiones, Argentina.

sin mal), que consistía en el más elevado estadio de desarrollo espiritual y pureza corporal. Razón por la cual han logrado un profundo conocimiento e identificación con la selva.

1. 2. 1 La Selva, hábitat natural de los guaraníes

La **selva** ha sido y sigue siendo el medio ambiente natural de los guaraníes, por lo que está asociado a la supervivencia de dichas comunidades que continúan habitando en lo que queda de ella. Su reducción de alrededor del 50%, y fragmentación territorial en Misiones, causada por: explotación forestal, agricultura industrial, y agricultura de “subsistencia” (Jiménez Pérez, 2013, p. 7) de colonizadores foráneos, es la causante del desequilibrio en la economía de subsistencia guaraní, cuya dimensión de la reducción evolutiva permite ser estimada en la siguiente ilustración:

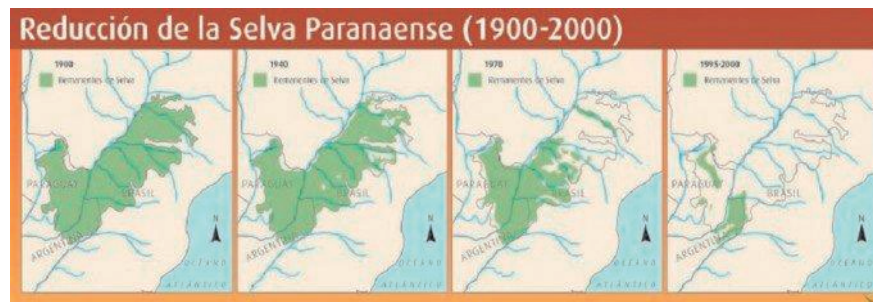


Fig. 5: Ilustración: Reducción de la Selva Paranaense Fuente: <http://federico-soria.blogspot.com.ar/>

El cuarto segmento de la ilustración, muestra el remanente de selva ubicado en la Provincia de Misiones, Argentina, en cuyo hábitat se hallan dispersos los asentamientos⁷ guaraníes (Gorosito, 2013), —también denominados comunidades—, cuyas cifras de

7. Gorosito, 2013, utiliza el término “asentamientos”, para señalar que la fragmentación de las unidades familiares y el abandono de sus lugares tradicionales, o, *tekoa*, (lugar donde desarrollan su modo de ser) son causados por factores externos a su voluntad, como ser: deforestación del monte nativo e implantación de nuevas especies, trazado de rutas, caminos y puentes, expansión de la frontera agraria, entre otros. Dando lugar a que se produzcan asentamientos de familias en lugares disponibles provisoriamente, que poco tiene que ver con el concepto de comunidad al que estaban sujetos anteriormente.

población y distribución, hasta el momento son discutidas, dada la existencia de fuentes disímiles, entre las cuales están las que suministra la Dirección de Asuntos Guaraníes (DAG) y las emanadas del proyecto de investigación trinacional *Guaraní Retã 2008. Los pueblos guaraníes en las fronteras Argentina, Brasil y Paraguay*. Según Canet (2010), el Consejo de Caciques del Pueblo Guaraní representa a 40 grupos de familias, la Asociación del Pueblo Guaraní representa a 30, y aproximadamente 23 grupos no estarían registrados. Y fuentes guaraníes actuales estiman la existencia aproximada de unos 150 grupos, los que representan una población aproximada de entre 8000 a 10000 personas, más o menos. Se tiene en cuenta que el último censo realizado en el 2008 arrojaba una cifra alrededor de 6500 personas, cuyo crecimiento data del relevamiento integral realizado en el 1978/79, desde 1700 personas en 44 asentamientos. (Jiménez Perez, 2013).

Dicho incremento y dispersión de las familias en grupos pequeños o nucleares nada tienen que ver con “procesos autónomos de definición de estilos de convivencia y comensalidad” (Gorosito, 2013), que solo escasos grupos practican. Esta situación acompañada de un proceso de desterritorialización, coloca a dicho pueblo en una situación actual de vulnerabilidad individual y social, que se toma como eje de análisis de la tarea etnológica⁸.

Se trata de poblaciones que han vivido dentro del ecosistema selvático sin depredarlo y adoptando la perspectiva de las interrelaciones entre naturaleza y cultura, lo que ha dado forma a su **cosmología** y **religiosidad**. Mientras la subsistencia, su economía y tecnología forman el núcleo cultural que influencia a la ideología y a la religión. En relación con esta última, M. A. Bartolomé (2009), al igual que Melià (1991), identifica un elemento común a todas las parcialidades guaraníes: el vínculo directo entre religión y vida social regulada por ella. Y un sistema cosmológico compartido, aunque no idéntico entre los diferentes grupos. En el caso de los

8. La etnología comprende aquí una dimensión espacial de análisis comparado intercultural (aplicado al estudio de la cultura guaraní-*Mbya*, para conocer cómo sus aspectos culturales se relacionan entre sí y con el ambiente y al análisis comparado con otras culturas) y una dimensión temporal (etnología histórica).

guaraní-*Mbya*, presentan un rasgo tradicional común diferencial directamente perceptible, constituido por la **lengua**, como símbolo de solidaridad que ayuda a simbolizar concretamente a los grupos que la practican para engendrar o mantener el sentimiento de pertenencia y solidaridad de los miembros de dichas parcialidades, y como **signo identitario**, han incorporado también las representaciones colectivas expresadas con **signos icónicos** a través de sus prácticas artísticas plásticas visuales. Dichas prácticas son el resultado de una convivencia bio-socio-espiritual que los llevó a constituirse en una **comunidad de creadores de sistemas tecno simbólicos** de comunicación, protección, predación, y expresión artística de la selva. Y esto es así, porque durante milenios han tenido una relación simbiótica con la selva que produjo un insondable conocimiento que les ha permitido la supervivencia y resistencia, mediante lo que se conoce como producción cestería. En relación con esto, Ticio Escobar (2012 [1993]), adjudica la tipología cestería de los *Mbya* del Paraguay, al cultivo de la mandioca con el que están fuertemente vinculados, cuyos diseños aluden al aspecto de lagartos, felinos o armadillos, y serpientes, e indica que Branislava Susnik (1982, p.182) considera que la cestería es la máxima expresión artística de los guaraní, y que los *Mbya*, son particularmente apegados a ella. (Escobar (2012, p. 59). Los actuales *Mbya* de Argentina consultados, adjudican los diseños ornamentales únicamente a su vínculo con la serpiente ancestral. Tema que será específicamente tratado más adelante.

1. 3 La producción cestería guaraní-*Mbya*

La producción actual de cestería guaraní-*Mbya*, en Misiones, es el resultado de un proceso de transfiguración que acompañó el devenir de los guaraníes en el territorio. Es así que cuando la cesta originaria ingresa al mundo del mercado, por decisión de la mencionada cultura, deja de ser *ajaka eté*, (cesta verdadera), de uso ex-

clusivo guaraní, con investidura simbólica y poder de acción chamánica en relación con poderes positivos y negativos sobrenaturales existentes en la selva. Para transformarse y adquirir una nominación distinta: *ajaka mirí* (cesta débil), destinada a los *jurua* (los blancos), Su investidura simbólica permanece, pero, su acción chamánica se adecua en función de las nuevas intencionalidades que surgen ante la presencia de nuevos “otros” (se trataba de inmigrantes europeos que huían de la guerra, a quienes el estado argentino ordenó poblar “tierras vacías”, es decir; el monte). A estos nuevos enemigos, los guaraníes los descubren pacíficos y poseedores de tecnologías que despiertan su interés. La aparición de nuevas almas que derrumba el monte, pero no ataca a los humanos, produce un cambio de estrategias y relaciones entre los *Mbya*. Se rompe la tensión existente entre los guaraníes y los blancos, de quienes huían y se escondían, al notar el efecto positivo que produce ante los “otros” su presencia, como así también su cestería, ante las cuales los extranjeros se muestran interesados, así como los guaraníes ante su tecnología. De esta manera, se inicia un diálogo e intercambio que entusiasmó

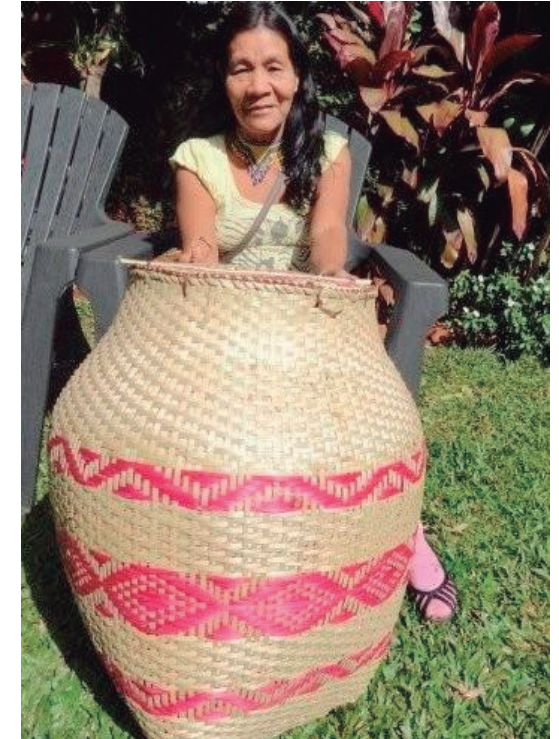


Fig. 6: Cesta globular con tapa. Tejido en *takuapi*. Bandas con diseño en base a tinta de *katigua*. Dimensiones: base cuadrada de 27 cm x 27 cm, altura: 1,20 m. Ensamblamiento máximo del cuerpo: 60 cm., tapa: 33 cm. Autora: Victoriana Benítez, Aristóbulo del Valle, Aldea *Kaaguy Poty*, 2012. (Foto Eva Okulovich).

a ambos grupos. Tanto que, gradualmente, con el pasar del tiempo, los *Mbya* despliegan una gran producción cesterá con variedad de formas y tamaños, al notar que a través de las mismas conquistaban familiaridad con los blancos y todo tipo de alimentos y tecnologías diversas, transformándose la cestería en un instrumento similar a otros utilizados por ellos para **capturar presas**. Las representaciones simbólicas confirman su eficacia como “imagen trampa” (Cenci, 2004, p. 123), cuya función es captar redes de familiaridad y supervivencia. Cabe aclarar aquí que la “imagen trampa” es el resultado de una mirada que condiciona su campo visual en función de su ideología, que obliga a verla como la única figuración del mundo. “Lo que está en juego en la imagen-trampa es la vinculación



Fig. 7: (a): Termo revestido en trama tejida con *takuapi* y *güembepý*. Autor: José Antonio Benítez, Aristóbulo del Valle, Aldea *Kaáguy Poty*, 2012. (Foto Graciela Anger).

(b): Espejo con borde revestido en trama tejida con *takuapi* y *güembepý*. Autor: José Antonio Benítez, Aristóbulo del Valle, Aldea *Kaáguy Poty*, 2011. (Foto Graciela Anger).

de la figura y el espacio” (Ídem), lo que queda oculto son las intenciones y posibilidades de la imagen. La trampa es la suposición del poder de acción de la imagen, en este caso: el poder chamánico. Este proceso que se inicia como “don”, luego se constituye en intercambio, hasta lograr tener un precio en el mercado, en la actuali-

dad. En la actualidad, la producción cesterá ofrece desde canastos grandes con tapa, que pueden tener hasta 1,20 cm de alto y 0,60 cm de ancho, cuyas formas pueden ser globulares, cilíndricas o rectangulares, hasta micro-cestería que caben en la palma de una mano. Asimismo existe una amplia variante del diseño originario en relación con las formas y las imágenes ornamentales, además de asas, bordes y tapas.

La unidad de producción cesterá, continúa siendo la misma unidad doméstica. Antiguamente, era una técnica realizada solo por mujeres. En la actualidad, en función de las demandas productivas importantes realizadas por comerciantes propietarios de paradores turísticos, algunos hombres también se ocupan de la cestería, para dar cumplimiento a los encargos.

Atravesadas por el proceso de globalización, y ante las demandas foráneas, las formas que se construyen y contraponen, se desvían y complejizan encerrando significados de otras culturas en un proceso de glocalización, que puede ser definido desde una perspectiva económica o cultural. **Desde lo económico**, se percibe que los guaraníes tienen disposición y capacidad de “pensar globalmente y actuar localmente” (Abinzano, 2003), en tanto la producción artística se adapta a las peculiaridades de las demandas, y permite diferenciar las producciones de iniciativas propias, de las demandas locales. **Desde lo cultural**, es la respuesta que el pueblo *mbya* tiene a las demandas regionales, particulares y foráneas; la manera de defender sus tradiciones de la globalización cultural. Esto se observa en la amalgama que resulta cuando los guaraníes realizan el revestimiento de objetos funcionales, procedentes del mercado regional y global, como, por ejemplo: termos, mates, espejos, portarretratos, muebles, lapiceras, pendrives, etcétera, que ingresan al espacio artístico plástico guaraní para salir transformados, vestidos, ornamentados, ensamblados, embellecidos por la presencia de los materiales y diseños míticos de la cultura guaraní-*mbya*, investidos de singularidad e identidad. Se puede apreciar entre los guaraníes una plasticidad que revela la incorporación del “otro” en **revestimientos y ensambles**.

He aquí donde más se nota el poder de agencia del arte *mbya*, pues no solo atribuye sentido al mundo guaraní, sino además posee la propiedad de producir y reproducir redes, familiaridad y sentido al mundo de los “otros”, la capacidad de expandirse hacia otros espacios del arte (Marelli, 2012), al tiempo que favorece la supervivencia y resistencia de la cultura. Para lo cual adopta diversas modalidades de exposición y distribución.

1. 3. 1 Modalidades de exposición y distribución de la cestería

Hoy día, la exposición y distribución de la cestería manifiesta dos modalidades: una, fija, y otra, dinámica, según se realice mediante sitios expositores o a través de sujetos portadores ambulantes.

A) Exposición fija: Este tipo de exposición consiste en montar las producciones en un lugar fijo. El que se desplaza es el espectador, cliente o consumidor. A su vez, se distingue por el sujeto organizador de la misma y puede presentar a su vez, dos modalidades:



Fig. 8: Puesto de venta fijo en stand abierto. Aldea *Ambay*, Ruta 7. 2012. (Foto Eva Okulovich).

1) Exposición en stands abiertos. Surgió ante las visitas y demandas de los turistas, siempre a cargo de los propios guaraníes, generalmente próximo a los lugares de residencia, a modo de instalaciones en los costados de las rutas. Se trata del montaje de una estructura de madera con techo (fig. 8) que puede estar más o menos organizada, construida con elementos del hábitat como ramas de árboles y palmeras, de donde penden las piezas artísticas, a las cuales accede cualquier transeúnte interesado (fig. 9).



Fig. 9: Puesto de venta fijo en stand abierto. Aldea *Yakutinga*, Ruta 6. Municipio Gobernador Roca. 2012. (Foto Eva Okulovich).



Fig. 10: Puesto de venta fijo en stand abierto. Asentamiento *Cuña Pirú*. Aldea *Kaáguy*, local comercial cooperativo de la comunidad *Mbya*, Parador turístico, Ruta 7. Aristóbulo del Valle, 2012. (Foto Eva Okulovich).



Fig. 11: Puesto de venta fijo de comerciante particular en local cerrado. Parador turístico, zona urbana. Ciudad, Aristóbulo del Valle, 2012. (Foto Eva Okulovich).

2) Exposición

en comercios regionales cerrados. Se trata de exposición en vitrinas o estantes permanentes a cargo de comerciantes o revendedores, donde se pueden apreciar piezas en formatos y diseños que fueron realizadas a pedido del comerciante.

B) Exposición modo dinámico o deambulatorio: El modo dinámico o deambulatorio de exponer la cestería, es el más antiguo y tradicional de los guaraníes. Es el que más responde a sus expectativas predatorias. Se realiza a través de la portación de piezas con el propio cuerpo mediante desplazamientos, en función de las redes establecidas. Dicha modalidad de exposición es llevada a cabo mediante el desplazamiento completo del grupo familiar, incluido el padre. Algunas mujeres se desplazan en grupo de dos o tres, con sus niños en la mayoría de los casos. La actividad obra como constructora del “habitus”, tanto de los futuros productores como de los consumidores, en un plano de interculturalidad. Se

construye este modo de familiaridad y confianza, permitiendo, en caso de necesidad, enviar solo algunos miembros a realizar gestiones, entregas o pedidos cuando la red ya está instalada.

Dichas microsituaciones de socialización, en algunos

casos, se transforman en redes de relaciones e intercambios más o menos estables que posibilitan su transformación en alimento, creando redes de *subsistencia*, actualizando la “presencia *mbya*” tanto para los propios como para los ajenos, dando muestra de su *resistencia*.



Fig. 12: Venta en caravana. Familia Benítez en la ciudad de Oberá, 2012. (Foto Eva Okulovich).

1. 4 Enfoque teórico-metodológico

A partir del enfoque teórico de la antropología de Gell (1998), fue posible tratar los objetos como “personas”, proposición que resultó en su caso decisiva para el estudio de los pueblos melanesios, así como para el estudio de los cubeo y los piaroa de Guyana en el caso de Overing (1989). Y para el de los pueblos amazónicos en el caso de Lagrou (2009), que señala que la matriz de inspiración del pensamiento creador amerindio y la legitimidad de los motivos y formas tradicionales son originalmente exterior al mundo humano o étnico, vinculado a seres naturales y sobre-

naturales que pueden ser protectores u hostiles y amenazadores. El arte se distingue por la preocupación por la *vida de los objetos* en sus contextos de significación. A partir de sus estudios, destaca como ineludible el pensamiento del arte en términos de *persona* y *cuerpo*, dado que objetos, pinturas y cuerpos son asuntos unidos al cosmos indígena, en el cual la pintura es hecha para abrazar a los cuerpos y los objetos son hechos para completar o expandir la acción de los mismos. Así lo demuestran los estudios de las expresiones artísticas presentes en el “rito de pasaje” Kaxinawá en pueblos originarios del Brasil, donde muestra que el arte ritual de ese pueblo está vinculado a las ideas sobre la *fabricación* del cuerpo, a cuya significación se accede solo mediante la traducción e interpretación de los cantos que siguen a cada uno de los actos del ritual. (Lagrou, 2009, pp. 29-36). Este y varios otros estudios, conducen a señalar múltiples aspectos que nos permiten obtener provecho metodológico del pensamiento de Gell para el estudio del arte indígena suramericano. La fórmula fue ampliamente rendidora y posibilitó que Lagrou realizara sus trabajos de investigación sobre el arte de los indígenas suramericanos de Brasil: los Kaxinawá, para quienes, según la autora, “las imágenes no solamente hablan, sino que también actúan” y que la “cualidad de agente” puede estar en múltiples artefactos, como en los grafismos pintados y tejidos (Lagrou, 2011). También Overing (1991), en sus investigaciones en el contexto amerindio, describe que los ‘objetos’ están imbuidos de agencia y son pensados como personas. En uno de sus trabajos con la sociedad Piaroa, demuestra que, en ese contexto, “la apreciación de lo bello y de la creatividad no recae sobre un área específica de la actividad humana, sino que engloba todas las áreas de producción de la sociabilidad, desde la procreación hasta los procesos productivos de la vida cotidiana” (en Revista de Antropología, São Paulo: USP, v. 34, p. 7-34, 1991. Universidade de São Paulo, 1992. Recuperado de <http://www.scielo.br/scielo.php?pid>).

Dichos antecedentes, han llevado a suponer: si lo que designamos como arte, desde la visión occidental, en el seno de la cultura

guaraní, se halla modulado por otro tipo de instituciones no artísticas, como la cosmología y la religión, ambas sostenidas por el mito, entonces bien podría tener capacidad de agencia.

Los mitos son relatos fundadores que los miembros de una sociedad se transmiten de generación en generación desde los tiempos más antiguos” (Bonte e Izard, [2005] 2008, p. 495) y la religión o sistema de creencias, se acompaña de un sistema de prácticas o tecnologías (sistema de rituales o culto chamánico), en el caso de los guaraníes; en función de su subsistencia. Todo lo cual deriva en una economía predatoria (Viveiros de Castro, 2010), —entendida como el desarrollo de acciones y técnicas del hombre en relación con su medio ambiente, en función de su subsistencia, y un sistema de intercambio (don⁹) que la regula. A cuyo conocimiento se accede por el trabajo de campo realizado, la voluntad de aceptación de la cultura guaraní como legítimamente diferente, y el entender que la naturaleza de sus artes y el modo como ellas operan, no corresponden a una institución “artística” que contextualice la producción y circulación de las obras. La tarea etnográfica resultó finalmente en un proceso de creación de conversaciones con guaraníes, vinculados a la vida social y al arte, de las cuales, algunos segmentos se exponen a lo largo del texto, como por ejemplo, el siguiente:

Entrevistadora. ¿Qué función cumple la cestería para ustedes?

Isabelino Paredes. Cestería es para conseguir alimento.

El entrevistado confirma que las producciones plásticas artísticas artesanales son la fuente de subsistencia del pueblo *mbya* guaraní y, aunque incursiona en la práctica de medicina indígena naturista, el arte es su vocación, realiza cestería, pero prefiere las tallas por una cuestión de practicidad en relación con la obtención de los materiales y se muestra interesado en la posibilidad de

9. Conocido entre los guaraníes como *jopoi*, que significa: alimento para *amansar*, regalo (Paredes, I. 2010, entrevista) Modo de conquista del *enemigo*, utilizado por los jóvenes en busca de esposa, primero dirigido a los padres de la joven, y en segundo lugar, a la propia doncella.

un proyecto de venta de sus creaciones por internet. En el transcurso del diálogo, estas fueron sus expresiones:

[...] yo cestería no puedo dejar, porque donde hay talla de los guaraní tiene que hacer cestería, canasto. ¡Tiene que haber *takuapí!* Parece que no son *Mbya*, si no tiene canasto. “¿Por qué no tiene canasto?” La gente pregunta, la gente es curiosa. “¿Por qué?”, pregunta. Porque no tengo, porque motivo no tengo, porque tengo talla y no esa. Por eso nunca debe dejar. Tiene que tener sí o sí algo.

Entrevistadora. Pero ¿solo porque la gente pregunta o porque es importante que estén las dos cosas?

Isabelino Paredéz. O sea, para la venta, es importante.

Entrevistadora. ¿Para la venta?

Isabelino Paredéz. Para la venta. Sí, claro que sí. Eso, si no hace cestería, para mí no es nada. Solamente talla, talla, talla, talla. Claro. Yo soy talladista. Mi mujer, sí; ella hace canastito, pulsera. Ella me acompaña anterior, antes ella me acompañaba.

Entrevistadora. Tienen que estar juntos uno y otro.

Isabelino Paredéz. Sí, juntos uno y otro, sí. Hoy en día para la venta. Pero tiene que tener presencia. Los guaraníes: las mujeres y los varones también tienen que tener presencia. No deben perder, siendo originario tiene que saber de cestería, los dibujos todo, porque, si vos no sabés nada de cestería, si vos no tejés, ya perdés directamente.

Entrevistadora: ¿Qué es lo que pierdes?

Isabelino Paredéz: Perdés la forma de ser. Digamos. De ahí ya te perdés.

Su rasgos físicos no cambia, pero si perdés el conocimiento de hacer cestería, artesanía, los dibujos su... —Su identidad nunca pierde—, pero perdés una partecita: su identificación, digamos. Se pierden las huellas de los ancestros, lo que te muestra al otro.

Entrevistadora. La identidad no la pierden.

Isabelino Paredéz. La identidad no se pierde, pero hay que tener acompañando. Es presencia, porque cestería. Y talla no tanto, porque talla no se hacía.

El entrevistado, llevado a relatar las situaciones vividas, muestra la relevancia que otorga a determinadas interacciones de su historia: recupera y pone énfasis en que, “siendo *mbya*, no se debe perder el saber de la cestería”¹⁰, debido a que el modo más adecuado de dar cuenta de su existencia es mediante su presencia, lo cual representa una función evidentemente política del arte.

En este marco, se habilita el pensamiento de Gell (1988, en Martínez Luna, 2012, p. 177), quien sostiene que la “naturaleza del objeto de arte es una función de la relación social, la matriz en la que está engarzado”. Lo cual nos lleva a proponer que entre los guaraníes, dicha matriz, en primer lugar es sagrada y cumple un destino metafísico con implicancias tecnológicas y valorativas. Y dado que los sujetos guaraníes, no tienen relaciones sociales como los occidentales; entre sujetos o personas, sino que sus relaciones son sociobiocósmicas, al considerar como unidad del cosmos; el alma o espíritu. Por lo que el objeto de arte se halla incorporado en el circuito económico predatorio, como protección y control de fuerzas negativas que pudieran actuar en circunstancias sociohistóricas determinadas contra la comunidad guaraní. Como tal, el objeto artístico es un índice que requiere de una operación mental para dilucidar la agencia que los ha motivado (Gell, p. 179). Operación conocida como abducción¹¹. En este sentido las cestas guaraníes responden a las intenciones de sus productores, los objetos índices encarnan esas intenciones, que afectan a las personas con las que se vinculan, adquiriendo así los mismos

10. Entrevista realizada a Isabelino Paredéz el 18 de junio de 2012 en Oberá.

11. “La abducción es un tipo de inferencia que consiste en llegar a una conclusión considerando una de las premisas como hipótesis explicativa, es decir, se trata de un razonamiento que afirma el antecedente desde el consecuente [...]. Según Gell, es un tipo de razonamiento que recorre la vida social y nuestros encuentros con las personas y los objetos” (Martínez Luna, 2012, p. 179).

capacidad de agencia, de acción, es decir, produce resultados y transformaciones.

1. 4. 1 Teoría y subjetividad puestas en diálogo en la construcción y análisis de datos

En la introducción se anunció la voluntad de construcción de conceptos desde abajo, es decir que, se apela al diálogo con las personas, al conocimiento de sus representaciones actuales, y a su memoria. Pero al mismo tiempo se recurre a la teoría existente, a interpretaciones realizadas por otros investigadores con culturas similares, para ponerlas también en diálogo, y abordar así el conocimiento del pensamiento guaraní que requiere en principio aceptar la existencia de un sistema relacional sociocósmico que le es propio, el cual consiste en un modo de relación, donde todos los elementos se consideran portadores de vida y por eso incluidos en la comunidad y sus relaciones. La comprensión de dicha relación de los *Mbya* con su medio ambiente, es de tal complejidad que implica tratar diversos aspectos de su **pensamiento, prácticas sociales**, y su **historia**. En este mismo sentido, una tarea similar ya ha sido realizada por investigadores de las culturas amazónicas, quienes han enfocado antropológicamente el estudio del régimen sociocósmico de los amerindios, organizándolo conceptualmente (Nuti. Projeto Pronex, 2003; Viveiros de Castro, 2010). Dada la similitud de las poblaciones, dichos estudios permiten ser extrapolados a la sociedad guaraní-*Mbya* de las selvas paranaenses, y a partir de allí formular la hipótesis del arte como estrategia de subsistencia y resistencia, en el plano de una **economía sociocósmica**, lo cual implica el estudio de los recursos, la producción, distribución y consumo de bienes y servicios, para satisfacer las necesidades humanas en un régimen sociocósmico. Es necesario aclarar que, una **cosmología** genéricamente, es un concepto del mundo que se presenta como discurso, o como estructuras subyacentes de los dispositivos simbólicos. Un **régimen sociocósmico** pone en primer plano las **relaciones** entre las imágenes del mundo, la cognición y las prácticas culturales

(Bonte e Izard, [2005] 2008, p.188). En este último sentido, las investigaciones realizadas bajo el título de “Economía socio cósmica o cosmopraxis, natural nativa” (Nuti. Projeto Pronex, 2003), anteriormente citado, propone **conceptos analíticos** que han sido reunidos en tres dimensiones básicas:

1) “**Economía de comprensión relacional**”. Entendida esta como el fundamento de la sociología indígena de la alteridad, cuya correlación principal para analizar estudios está basada en tres aspectos fundamentales: sistema de parentesco, clasificación sociopolítica, predación caníbal¹² (prácticas guerreras y chamánicas, doctrinas escatológicas). (p. 5).

2) “**Economía de subjetivación perspectivista**”. Vinculada a la sociología indígena de la alteridad, que concluye como “cosmología amerindia” con un aspecto epistémico (el perspectivismo¹³) y un aspecto ontológico (el multinaturalismo¹⁴) (Ídem).

3) “**Economía de la metamorfosis¹⁵ mitopoiética¹⁶**”, o “metamorfosis mítico-chamánica”. Permite explorar los vínculos biosociocósmicos, y su dinámica relacional: a) La transición de lo virtual a lo actual en el cosmos indígena, denominada: “Discretización extensiva del continuo mítico, exteriorización de la diferencia originaria pura”. b) Las condiciones de “metamorfosis interespecífica”; noción de ‘cuerpo’ y de ‘alma’. c) Los “agentes y mecanismos de traducción-conmutación de perspectivas cósmicas (chamanismo, pragmática ritual)”. (Ídem, p. 6).

Dichas dimensiones, así expresadas **permiten explorar el actual cosmos guaraní**, a partir de las “relaciones de familiaridad

12. Ver infra, cap.V.

13. Dada la existencia de múltiples especies, la Naturaleza es múltiple. En cada especificidad corporal se aloja el *punto de vista*, subjetividad o intencionalidad de cada especie, que se ve a sí misma como humana, y como no-humana al resto. Por lo que el perspectivismo consiste en diferencias que influyen en la “percepción de subjetividades”. (Viveiros de Castro, 2010)

14. Según Viveiros de Castro (2010), los amerindios coinciden unitariamente en que todo lo existe sobre la tierra sea humano, o, no-humano, tiene alma. Mientras, en relación con la Naturaleza, su concepción es múltiple. A esa diversidad corporal específica el autor la denomina multinaturalismo.

15. Transformación, mutación, conversión, evolución.

16. Persona o grupo de personas que crea o inventa mitos. Todas las religiones tienen base en los mitos; son mitopoiéticas.

con los otros”, “la cosmología guaraní”, la “mitología”, el “chamanismo”, los “rituales”, las “transformaciones”, etcétera, articuladas en este caso, al estudio del arte de la cestería.

Pero es la **concepción cosmológica predatoria** de los amerindios la que se reconoce como obstáculo fundamental del diálogo con los occidentales desde un principio.

Vale la pena aclarar que toda sociedad dispone de un conjunto más o menos coherente de representaciones sobre la forma, el contenido y la dinámica del universo: sus propiedades espaciales y temporales, el tipo de seres que se encuentran en él, los principios o potencias que explican su origen y su devenir. En este sentido, el término **cosmología** recubre contenidos conceptuales variados, pero que se refieren todos a la totalidad de lo existente y a sus determinaciones últimas: la palabra “cosmos” designa tanto el “orden” como el “universo” (En Bonte e Izard, 2008, pp. 188-189).

La **predación** vista desde una **ontología de organización cósmica**, consiste en entender distintos seres humanos y no humanos vinculados por un continuo ciclo reconstituyente, donde cada tránsito es una “transformación” que produce una nueva sustancia igual a la anterior o un reintegro como una “condición otra de ser” (Vacas Mora, 2008), lo cual exige reconocer la existencia de una **dinámica de los ciclos predatorios**, la misma tiene un carácter cósmico en la gran mayoría de los grupos amerindios.

En la actualidad, dichos grupos en la Amazonia comprenden que muchos animales y vegetales son personas, puesto que poseen ciertas esencias de connotación anímica que le son comunes y habilitan capacidades similares a la de los humanos que les permiten tener relaciones sociales similares. Es decir, “humanos, animales y plantas son en esencia idénticos y sólo diferenciados por la exterioridad material —el cuerpo—” (Ídem, 2008, p. 277).

Este pensamiento común a todas las culturas amerindias, está también presente entre los habitantes guaraníes de la Selva Paranaense de Misiones. Dentro de esa dinámica de los ciclos predatorios de la cultura indígena, se encuentra lo que se conoce como

antropofagia amerindia¹⁷, que algunos la consideran desaparecida, aunque otros no tanto, convertida en uno de los rasgos definitorios de la otredad detrás del Atlántico en el siglo XVI, a partir de la cual se han justificado todo tipo de pedagogías correctoras violentas aplicadas por los conquistadores.

Viveiros de Castro (1996-2002), a partir de estudios realizados con indígenas de Brasil, entiende las **relaciones sociocósmicas de predación como ideas vinculadas a la construcción de la identidad**. Propone que “El canibalismo amazónico opera en diferentes niveles, habilitando una forma concreta de construir la identidad, unas relaciones sociocósmicas de predación, así como una manera de generar, consolidar y mantener el parentesco y los lazos familiares” (p. 271). Fundamenta su pensamiento al considerar que el eje de dichas relaciones entre los amerindios está en suponer como personas a seres no humanos, en función de esto, a dichos seres se les hace cargo de una serie de emociones, desplazamientos y voluntades muy semejantes —si no iguales— a las humanas, lo cual condiciona los modos de relación con ellos. No obstante, se recomienda, para un completo abordaje de la complejidad de la lógica predatoria de los pueblos originarios de América del Sur, profundizar en el campo bibliográfico especializado. Son varios los autores que tratan este tema, tanto americanos, latinoamericanos como europeos. Entre estos últimos se encuentran Víctor Vacas Mora (2008), Arens (1981), Concklin (1959), Descola, P. (1997), Fausto (2002-2005), Harner (1977), Harris (1986), Jáuregui (2006), Lévi-Strauss (1968), Sagan (1974), Sullivan (1988), Vilaça (1998-2000-2002).

17. Desde un principio, la percepción de los amerindios por parte de los extranjeros estuvo condicionada por dicha representación, entendida como un impulso agresivo oral no controlado, violento y antisocial, catalogado de barbarie, otredad e inhumano. Esta imagen responde a lo que había ingresado en Europa a través de los relatos del marino alemán, Hans Staden, quien narró sus experiencias de cautiverio entre los guaraníes tupinambá de la costa atlántica brasilera y su participación como testigo de prácticas antropofágicas. La publicación cuenta con 55 xilografías que ilustran cómo consumían los guaraníes a sus enemigos (Jáuregui, 2008) y mostraba el exotismo de esos lugares, habilitando la conquista, la evangelización y la esclavitud (Vacas Mora, 2008). La imagen salvaje del guaraní de la primera época de la conquista contrasta con la que hoy día proporcionan las investigaciones etnográficas vinculadas a estudios de canibalismo funerario y endocanibalismo, que por otro lado es el contrapunto de las imágenes que ofrecen los misionarios (la de sumisión), y los encomenderos (la de rebelión chamánica), siendo el tratamiento de estos temas muy superficial en la gran mayoría de los textos, cuando no es omitido.

Así como los pueblos amazónicos, también los paranaenses, re-conocen en animales, ciertos vegetales y algunas formaciones minerales, capacidades de autoconciencia y reflexividad que los habilitan para transferir relaciones concretas y definidas con los humanos, como por ejemplo: reparar un daño infringido por el cazador, entrar en lucha con los humanos, comunicarse con los chamanes. Es así como se reconoce que todos los seres de la Amazonia y selvas aleñañas, como la Paranaense se encuentran sumidos en un paradigma cosmológico concreto, cuyas vidas no escapan al perpetuo “ciclo predadorio”.

Los guaraní-*Mbya*, al igual que las distintas sociedades amerindias han construido un modelo sociocultural que regula las relaciones entre los diversos seres considerados vivos. Estas relaciones marcan todo lo viviente con un modelo de relación presa/predador. Esta forma de predación es extensiva también para los dioses o seres suprahumanos. Es así que, para conocer las representaciones actuales de los guaraní-*Mbya*, en relación con lo que propone Viveiros de Castro: “relación intersubjetiva de compatibilidad con los seres del monte”; se recurre a los sujetos.

1. 4. 2 Contexto subjetivo guaraní-*Mbya*: relación intersubjetiva con seres del monte

Según expresiones vertidas por los guaraníes, todas las especies vegetales y animales que se encuentran en la selva fueron creadas por la deidad *Nanderú*. Consideran que los árboles de la selva no son de origen humano, fue *Nanderú* quien los plantó, razón por la cual los *Mbya* no encuentran sentido en plantar especies nativas para recomposición forestal, solo plantan las especies usadas en su alimentación. El término *Mbya*, como ya se ha dicho, es un vocablo guaraní que significa “gente” —que vive en la selva—, etnónimo que refleja la profunda relación de este pueblo indígena con su hábitat, los ambientes selváticos donde prefieren construir sus aldeas. Además de ser su medio de subsistencia, la estrecha relación de este pueblo con la selva se expresa de muy

diversas maneras, entre lo más visible figuran los nombres de las aldeas, que están relacionados principalmente con plantas. Hasta hace unas tres décadas pasadas, el manejo del tiempo solo estaba basado en el conocimiento de los ciclos de floración y fructificación de especies vegetales y de multiplicación de especies animales, por lo que el concepto de lo cíclico y de las transformaciones está muy incorporado en su cosmovisión.

La comprensión del discurso nativo requiere un esfuerzo de escucha importante debido al mutuo desentendimiento de los idiomas de cada uno, pero más difícil aún resulta develar la comprensión del sentido de lo que dicen y hacen los sujetos observados. Lo que en el plano investigativo artístico se entiende como **contextualización subjetiva u ontología del sujeto**, para la interpretación de sus artes. Que no puede sino ser obtenida a partir del discurso oral nativo acerca de su mundo social, primero, y de sus prácticas artísticas plástico-visuales, después. Tarea que requiere el ejercicio de un abordaje holístico, en un clima de confianza, para permitir permear sensaciones y saberes diferentes desde múltiples perspectivas. A modo ilustrativo se transcribe parte de una conversación con un agente guaraní-*Mbya*, en Oberá, Misiones, el 14 de octubre de 2010, quien accedió al relato de la relación de un cazador con el espíritu protector de los animales, y el mito de origen del venado, dando lugar a la confirmación de la existencia de **relaciones socio-cósmicas de predación con seres del monte** entre los guaraníes, como se puede apreciar en la siguiente entrevista:

Isabelino Paredez: Cuando voy a cazar venado, si voy al monte, supongamos que voy con el perro y le hablo al guardián del venado. El *tamô* (abuelo) es el guardián. Antes hubo... había esos venados. Todos somos hermanos. Hay muchas personas. Chamán tenía esa sabiduría. La mayoría... no es como ahora, todos tenían poder. Pero entremedio de eso quiere perfeccionar, está por recibir la perfección. Algo tiene que cambiar, ahí llega el momento de tentación. Siempre hay un obstáculo para

detener eso. Es lo que sucedió a ese venado. Es para venado, es ser humano, pero llega el momento, él tenía avisado que va a llegar el mandado de Dios para que recoja a él. Pero resulta que, como hay obstáculo, él se levantó y se fue a la chacrita¹⁸ donde plantó poroto¹⁹. Quería ver cómo están los porotos de su morada y no cumplió. Hubo obstáculos. En vez de cumplir, hizo caso a ese obstáculo. Entonces lo que vino enviado le maldice. No es que le maldice. Ya que no encontré... ya que... para no quedarse sin perfección, tal cosa... Entonces ahí, ya dice, ya le nombró. Inclusive, estando su plantación, ya queda ahí, ya come su poroto. Por eso, los venados siempre le gusta comer poroto. Ese fue un ser humano como nosotros, por castigo quedó de otra forma, se transformó en un animal, porque no cumplió. Si no, iba a tener su morada terrenal, pero quedó como un bicho²⁰. Todos los animales: *kapiva*, carpincho, *guachu*, venado, *chi'y*, coatí... tienen su protector.

Entrevistadora: Entonces, cuando vas a cazar lo llamas al guardián: *tamôï, tamôï*...

Isabelino Paredez: No. Es que no podés decir dos veces *tamôï, tamôï*. En castellano es: "Abuelo, te pido y me tenés que dar, y me vas a dar su venado". Para que el animal no se sorprenda o te lleve a cualquier lado.

Entrevistadora: O sea, no se habla con el animal, se habla con el protector.

Isabelino Paredez: Claro, porque vos le pedís buenamente que le entregue, que te permite matar. *Moñá* es hacer correr los perros y *jeroja* es acarrear. Pero, para acarrear, debe matar al animal. Supongamos que yo estoy cazando, estoy por matar, y vos sos el protector de ese animal, y voy al monte. Bueno, siento que hay ese venado, ya que está cerca. Estoy,

presiento la presa. Entonces, yo te voy a decir a vos, no es que te voy a ver, porque el protector es invisible, entonces no podés decir que le vas a matar, sino que le decís *arecocuaa*.

Entrevistadora: ¿Qué quiere decir?

Isabelino Paredez: Significa que, cuando te entrega, yo debo saber qué hago con eso.

Entrevistadora: Ah, debo decir al protector: "Entrégame, que yo voy a saber qué hacer con eso".

Isabelino Paredez: No se debe decir, voy a matar. No, porque ahí no te va a querer dar para matar.

Entrevistadora: ¿Y los cultivos de maíz también tienen sus dueños?

Isabelino Paredez: Los maíz y los frutos no tienen. Cada planta tiene su viveza. Vive, digamos, pero no tiene su espíritu, porque son planta que son de cultivo, que son de temporada, no tiene.

Entrevistadora: Ah, pero los peces sí tienen guardianes.

Isabelino Paredez: Sí, los peces sí.

Entrevistadora: Y los animales de caza, ¿sí?

Isabelino Paredez: Los animales, sí; pero el cultivo temporal que hace el hombre no tiene dueño espiritual porque hizo el hombre. Pero el fruto que produce sí o sí tiene que bendecir antes de consumir o, si no, siempre te cae mal. A la gurisada²¹ le cae mal. No al momento, sino que va a llegar el momento de la consecuencia.

Este trayecto de entrevista es suficiente para revelar la existencia de una política económica predatoria, cuyas reglas intentan regular el consumo a partir de una religión de autocontrol, que conduce a los guaraníes a la perfección de la persona en función de lo que cazan, cultivan y consumen. Cuyo cumplimiento o incumplimiento de reglas trae como consecuencia la salud o la enfermedad, como premio o sanción.

Del mismo modo, Viveiros de Castro (2010) considera que

18. Diminutivo de "chacra", finca rural destinada a la labranza.

19. Especie de judía o frijol.

20. Ejemplar zoomorfo.

21. Significa "niños".

las cosmologías amazónicas presentan un cosmos organizado a partir de relaciones predatorias, que se derivan en la captura de nuevas redes, realidades cuyo vínculo es una cadena nutritiva. Y que junto a ese perpetuo tiempo predatorio, distintas sociedades amerindias han construido un modelo sociocultural que concierne relaciones entre seres considerados “como vivos”, lo que implica que todo lo que existe tenga un carácter de presa/predador. Esta perspectiva ha sido reconocida por nosotros entre los agentes entrevistados, ya que sostienen enfáticamente que la principal preocupación entre los guaraníes es la obtención de alimentos, y el estar saludables y felices. Según Viveiros de Castro (2010), es tan importante la alimentación entre los amerindios, que el acto de comer un mismo tipo de comida con alguien transforma a los comensales en parientes. Se establece una comunión.

De esta manera, si se admite la teoría animista de los grupos guaraníes, al ingerir algo que consideramos poseedor de algún tipo de esencias espirituales, se recibe algo de esas condiciones únicas y, en ese intercambio entre el sujeto que consume y el sujeto consumido, se produce una “transformación”, que puede ser o no deseada. De tal manera que, cuando se consume algún ser con alta potencialidad anímica, el consumidor se expone a apropiarse en exceso de esos atributos, por lo que es necesario eliminar parte de la potencialidad mediante el fuego o la cocina. Recientemente incorporada, la sal, evita transformaciones, tanto en sentido positivo (la búsqueda de pureza), como en sentido negativo (cambio de humor por ingesta de alimentos con alta potencialidad anímica), lo cual ha producido un importante quiebre en las conductas de autocontrol, alejando de alguna manera el temor a las **transformaciones**, cuya representación entre los guaraníes actuales se revela en la siguiente entrevista:

Entrevistadora: ¿Me puede contar algo sobre las “**transformaciones**”?

Isabelino Paredez: Se transformaban como jaguar, como *ypo* (lobo), como *evo'i guachu* (víbora ciega), *embo* (víbo-

ra gigante) o como *aguará* (jaguar). No porque el padre ni la mamá tiene pecado. La transformación era por no cumplir las reglas de la cultura. Por ejemplo: cuando llega el momento, en la pubertad, no comer carne semicrudo, no debe tener pereza, no dormir todo el tiempo, no sentarse en el suelo, no ir al río a bañarse y mear, no debe treparse a los árboles en la edad de la pubertad, tanto las niñas como los varones. Y supongamos que una pareja tuvo hijo recién nacido, también tiene que acatar estas reglas. Si no se cumple, no al momento, sino que despacito, se va transformando cada vez más, cada vez más, hasta que se transforma realmente. Supongamos: en la pubertad debe comer carne del monte, pero bien cocido, pero tampoco una sola vez. Si viene, es poquita carne, la persona está en la pubertad; no debe enojarse, porque la ley dice: “Si alcanza, alcanza y, si no, no tome a mal”. Entonces, ese crudo no debe comer. Cuando come un pedazo de carne medio crudo, al final, ya se transformó el espíritu del guardián, del jaguar, le va eximiendo el espíritu, transformando despacito para que se transforme como jaguar. Así, es el tema. Es así. Pero antes, ahora ya no sucede eso, porque se come varias cosas que no le permite. Eso se cortó. Pero, si hay un chamán que invoca al espíritu de Dios, ahí puede recuperar sacando de esa transformación, recuperando el cuerpo. Se puede hacer.

Entrevistadora: Pero ¿a la persona se le transforma el cuerpo o el espíritu?

Isabelino Paredez: No, todo el cuerpo, carne y hueso como si fuera jaguar.

Entrevistadora: ¿Y cómo se dan cuenta que la persona es jaguar...?

Isabelino Paredez: Cambiando su actitud y su forma de comportamiento y su forma de andanza. Cada vez más come crudo, y se aleja, se va al monte, se va a algún lado y come carne.

Entrevistadora: ¿Y cuando está en la casa es como un humano, como una persona?

Isabelino Paredes: Mientras que no está completo, no llega el momento como para salir de ese grupo familiar, sigue siendo una persona. Y ahí inclusive puede comer al hermano o a los otros. Sucede. Antes era... Antes sucedía eso: come al hermano, a alguien de sus parientes. Ahí, cuando se convierte, se convierte. Ahí ya pierde su inteligencia y ya va por otro rumbo. Ahí, ya tiene el espíritu del animal. Claro que sí, el espíritu estaba con él. No es que se transformó en el espíritu animal; ese no se transforma. Él le dejó. El espíritu se aleja del cuerpo para que se transforme en un animal. El espíritu se va de donde vino. El espíritu no queda. El espíritu no es convirtiéndose. El cuerpo y el esqueleto es lo que se transformó, o sea, entró en el ser animal. El espíritu se fue, se va a *Ñanderuete*²²; pero el cuerpo sí, se quedó como animal.

Entrevistadora: ¿Y eso es bueno, o, no es bueno?

Isabelino Paredes: No, eso no es bueno, porque seguramente le va a devorar al hermano o al sobrino, a alguien, el que sea. No es porque la mamá es el culpable, ni el papá es culpable, sino que la persona se transformó.

Entrevistadora: ¿Y a causa de qué se transforma?

Isabelino Paredes: Por desobediencia a las reglas, en la pubertad. Eso es siempre hasta ahora. Ahora, un poco, en la pubertad, no debe hacer esto, no debe hacer aquello. En la primera menstruación de la mujer, uno no debe ni siquiera levantarte. Antes se dejaba un mes sin hacer nada. Ella no debe escuchar nada de ruido. Ella tiene que estar bien guardada en una casa, para que no haya nada, para que no suceda la conversión en animal, uno tiene que estar con ella, que le dé comer tal cosa. Y no... Esa parte tiene que cumplir, o sea, ahí se madura, porque atravesar todas esas reglas. Eso es lo que se hacía.

Eso es lo que existe mucho antes. Entonces esa parte, si no cumple, se transforma en alguna cosa.

Entrevistadora: ¿Le parece que están bien esas reglas?

Isabelino Paredes: Bien. Pero ahora, esas reglas, casi la mayoría parte no se usa más, porque cambió total. Pero también no hay más peligro de convertir en algo. Por el tema de la alimentación. Más es esa parte, le ayuda mucho a no suceder eso, una sustancia sola, no la comida, ni nada de eso; la sal: eso único lo que saca todo eso, inclusive para perfección también le ataja la sal.

Entrevistadora: ¿La sal corta todo?

Isabelino Paredes: Corta toda. Para hacer perfección, no debe comer. Toda comida original nuestra es sin sal; si pone un poco de sal, no es original.

Entrevistadora: ¿Y la carne?

Isabelino Paredes: La carne también. Se come sin sal si es original y bien cocida y, si es tapioca de los *mbya*, nada de sal.

Entrevistadora: Entonces, hay un tiempo específico para la transformación.

Isabelino Paredes: La transformación, eso, cuando llega el momento, llega la época de la pubertad a los varones y a las guainas y desobedece las reglas.

Entrevistadora: ¿Solo en ese momento? ¿En otro momento no?

Isabelino Paredes: A la pareja, cuando viene el primer miembro de la familia, el nuevo miembro. Ahí también, el padre y la mamá y, por supuesto, los hermanos. Pero de esa parte, no el abuelo ni la tía. La mamá, el papá y los hermanos.

Entrevistadora: El grupo próximo, los más cercanos.

Isabelino Paredes: Esos tienen que cumplir ese régimen para que no se convierte. Pero llega el momento hasta cierto día nomás, un mes. Durante cuando nace, de ahí, hasta un mes, no puede comer nada, no puede hacer

22. Significa "Dios padre verdadero".

nada, respetando las normas. En la pubertad, también es así.

Entrevistadora: ¿Y todos saben que deben cumplir esas normas?

Isabelino Paredez: Todos saben, sí. Hasta ahora, inclusive, los más... Santa²³, seguramente ella, cuando era joven, hacía eso; va a tener en su memoria.

Entrevistadora: ¿Los matrimonios jóvenes respetan esas reglas ahora?

Isabelino Paredez: No, no respetan. Por eso yo te digo: ahora no hay más peligro, porque hay sustancias que le corta: la sal.

Entrevistadora: ¿Pero pueden aspirar a ser seres puros a pesar de no respetar más las reglas antiguas?

Isabelino Paredez: No, lo que no puede llegar a esa..., como Capitán Chiku²⁴; no puede ir con su cuerpo a la eternidad. Puede ser, inclusive ahora, con esa comida y todo se puede lograr ser chamán, ser espiritual, conocer la sabiduría, conocer la religión. Se puede hacer ritual perfecto. Para eso le permite, eso no le afecta tanto la comida.

Entrevistadora: O sea que los jóvenes ya están liberados de esas reglas, no tienen que hacer más eso.

Isabelino Paredez: O sea, sí. Por costumbre, tiene que hacer, pero los padres no le exigen a los jóvenes, sabiendo que no hay más peligro de transformar en algo o pasa tal cosa, no. Para tener en la..., para ser chamán, puede comer cualquier cosa. Hasta ese sí le da el poder para actuar como chamán, para que tenga esa religión pura. Pero, para llegar a perfeccionar con su cuerpo, todo el hueso y la carne hasta la muerte, es difícil y no hay más.

23. Anciana de la comunidad *Kaguy poty*, de la localidad de Aristóbulo del Valle, Misiones.

24. Mito en torno a un líder espiritual guaraní, de la historia de la evangelización en Paraguay, que narra su rebelión a la conversión mediante una danza que practicó ininterrumpidamente hasta morir, hecho que permitió su completa transformación en espíritu puro, según las creencias guaraníes.

Y más hay contacto entre *mbya* entre *jurua*, hay mucho contacto, entonces eso también favorece no perfeccionar.

Es así como la tarea etnográfica permite desde cualquier punto de partida, más tarde o más temprano llegar al descubrimiento de las relaciones causales que involucran al fenómeno en cuestión. Como en el siguiente caso: se comenzó por la averiguación de los materiales artísticos, para concluir descubriendo el ciclo predatorio al que están asociados. En la pretensión de obtener información vinculada a los materiales utilizados en la cestería, guaraní-*Mbya* actual, en el marco de un encuentro programado en la ciudad de Oberá, Misiones, se recurre a la entrevista grupal, cuyos integrantes: Esteban Ocampo, médico naturista, prefiere permanecer callado, e Isabelino Paredez (autodenominado brujo), se manifiesta muy locuaz.

Entrevistadora: ¿Es difícil conseguir materiales para hacer cestas?

Esteban: Hay poco.

Entrevistadora: ¿Creés que puede llegar a terminar?

Esteban: Vuelve a brotar todo. Algunos cuestan para crecer, lleva unos tres años por ahí.

Isabelino Paredez: El tema es que el material para el canasto; ese material. ¡Eso no se pierde!, cada año se renueva el *takuarembó*. Ese, cada año se renueva. Si [*vo vá y cortá todo*] (sic), el año siguiente crece otra vez.

Entrevistadora: ¿Ese material es bueno?

Isabelino Paredez: Ese es más resistente y cuesta más para trabajar por el filo.

Entrevistadora: Se nota que no usan mucho ese material.

Isabelino Paredez: Hay que trabajar muy cuidadosamente. Por eso se trabaja poco, porque es muy difícil, y hay que saber sacar. Yo hacía canastos así, cuadrados con tapa, pero, finitos así, ¡hilo fino!, Lleva su tiempo...

El *takuapí* es... Eso, ahora, no hay. Hace como tres años, desapareció el *takuapí* de todos lados, no porque se utiliza, sino que llega peste para eso, para ese *takuapí*. Entonces se fundió, seca todo, se pudre y la larva vuela. Todo, cada cañito tiene su larva. Pero también es un alimento para nosotros, es un alimento esa larva *takuaracho*. Sí. Y eso le hace terminar el *takuapí*.

Entrevistadora: ¿Cómo se come el *takuaracho*?

Isabelino Paredez: Asado o frito.

Y eso lleva tiempo después que termina, porque quedó solamente la raíz abajo de la tierra. Quedó, supongamos, la raíz. Entrando hasta acá²⁵ queda podrido. Y después, de la raíz brota, por eso es lento y hay que esperar uno o dos años para que sea tupido el *takuapí*. Tiene que esperar unos tres años, cuatro años, para que se forme un “manchón”. Ese es el tema. Termina todo, por eso anda escaseando.

Y la *takuara* también, cuando termina todo el *takuapí*, queda solo la *takuara* y, después, a lo último, empieza a producir esa larva. Eso es la larva adentro de la cañita, entonces se corta y se saca. Cada cañito tiene una. Rico es eso, sí, yo llevaba²⁶. Inclusive venía a buscar con un bidón de aceite. Yo traía de allá y me quedaba un día juntando. Llevaba ese de cinco litros.

Entrevistadora: ¿Y no se descompone?

Isabelino Paredez: No, tenés que fritar, o hacer asado, eso queda, puede quedar una semana. Es un gusano blanco, muy rico. Sí, puro aceite. Se come con mandioca o con pan de harina de maíz. Y eso ahora falta años para producir de vuelta.

Entrevistadora: ¿Ahora estamos en la época de terminar?

Isabelino Paredez: No, eso hace como dos años, por ahí, que se terminó el *takuapí* y la *takuara*. La *takuara* inclusive brota más rápido y crece más rápido. Después sigue normal, pero, cuando sucede eso, es en toda la provincia.

La entrevista pone de manifiesto claramente como los materiales utilizados en la cestería integran un ciclo de transformación que incluye a los sujetos como participantes del proceso de renovación y continuidad de la existencia. El método aquí utilizado busca entretejer el recurso teórico seleccionado con el recurso empírico, sin más pretensión que la de transparentar la construcción de los datos y su interpretación. Se parte de las bases conceptuales y su consecuente prueba empírica vigente en la memoria de los adultos entrevistados y expresados en el relato oral, y en la práctica artística de la cestería, para proponer que el **régimen sociocósmico de los guaraníes** está en estrecha relación con su **sistema artístico**. Se trata finalmente de interrogar la visibilidad de las imágenes, y al mismo tiempo, lo que no es visible ni transparente a la mirada y el pensamiento. Cuando hablamos de imagen aquí, se trata de la “imagen de la cultura guaraní-*Mbya*”, no porque sea lo única imagen, sino porque ella caracteriza los fenómenos más sobresalientes de dicha sociedad, expresados en la **visualidad** del arte de la cestería.

El objetivo es proponer criterios para la interpretación de la cestería guaraní-*Mbya* a lo largo del desarrollo de la segunda parte.

25. Con sus dos manos, indica un segmento que mide entre 10-20 cm bajo tierra.

26. Isabelino vive actualmente en la ciudad de Posadas, pero viaja permanentemente a la zona de bosques donde están las comunidades.

SEGUNDA PARTE

Criterios para interpretación de la Cestería *Mbya*

P. 69: *Ajaká eté* (cesta verdadera), realizada en *takuapí* y *güembepí*, con diseño ancestral. Autora: Santa Morínigo, Aldea *Kaáguy Poty* (monte en flor) Ruta 7. Aristóbulo del Valle. Misiones. 2013. (Fotografía: Mariana Wiss).



Realizada la contextualización general básica, en esta segunda parte se desarrollan los criterios para la **interpretación** de la cestería guaraní-*Mbya*, en el seno de la cultura que la produce. Por lo que tiene mucha importancia aquí el conocimiento de la subjetividad de los creadores. Y, dado que dicho arte no está regulado por un sistema artístico, sino a la inversa: el sistema artístico está regulado por la **cosmología guaraní**, se considera que es el primer aspecto a tratar. Como observadores, recuperamos los saberes proporcionados por las teorías amerindias para abordar las diferencias ontológicas y epistemológicas que están en juego. En este sentido se presenta desde un lugar teórico; la **visión guaraní de la Realidad**, cuya **contrastación empírica** se lleva a cabo mediante la tarea **etnográfica** y **etnoplástica** realizada, que se expone a medida que avanza el desarrollo. Se presenta la estructura del **teosistema**, dada la importancia primordial que tiene entre los guaraníes, la religiosidad, que se plasma simbólicamente en la cestería. Se considera lo **simbólico**, para ingresar en el plano **artístico** propiamente dicho y explicar en qué consiste el **sistema tecnoespiritual del arte** de la cestería en relación con los **materiales**, las **técnicas de producción** y de **representación** visual. Para presentar finalmente la representación visual del “**núcleo duro**” de la cultura guaraní-*Mbya*, a partir del **prototipo** (ideal y concreto) que es reconocido por los guaraníes como “**punto originario**”, a partir

del cual surge, se desarrolla y multiplica la creación, tanto en variedad dimensional y formal de las cestas, como en los diseños ornamentales, para ser desplegados y expandidos hacia el exterior de las comunidades y realizar así su acción de construir identidad, supervivencia y resistencia.

2. Regulación cosmológica del sistema artístico guaraní-*Mbya*

“Así como ustedes escriben, nosotros hacemos arte.”
(ISABELINO PAREDEZ, 2010)

La **interpretación** de la cestería guaraní implica la comprensión de la regulación cosmológica del sistema artístico, el cual requiere saberes que pertenecen a un sistema tecnoespiritual. Las técnicas y los materiales utilizados no constituyen meras estrategias prácticas, ya que responden, o están ligados a estados espirituales. Su milenaria coexistencia simbiótica con la selva, ha permitido el despliegue de recursos psicofísico-espirituales en la conformación de un esquema de pensamiento que consiste en la habilidad para **corporizar**, como para **espiritualizar**, (chamanismo) lo que da cuenta de una epistemología y sociología guaraní en el desarrollo de una “economía predatoria”, lo cual les permite incrementar su capacidad de subsistencia. De esta manera, su cosmología incide en su racionalidad, en la que se conjugan aspectos espirituales y sensibles, cuya significación puede ser expresada simbólicamente en los rituales y en el arte, en una nueva corporalidad, como se puede apreciar en el siguiente gráfico. (Nutti Proyecto Pronix, 2003; Bartolomé, M. A., 2009; Viveiros de Castro, 2010).

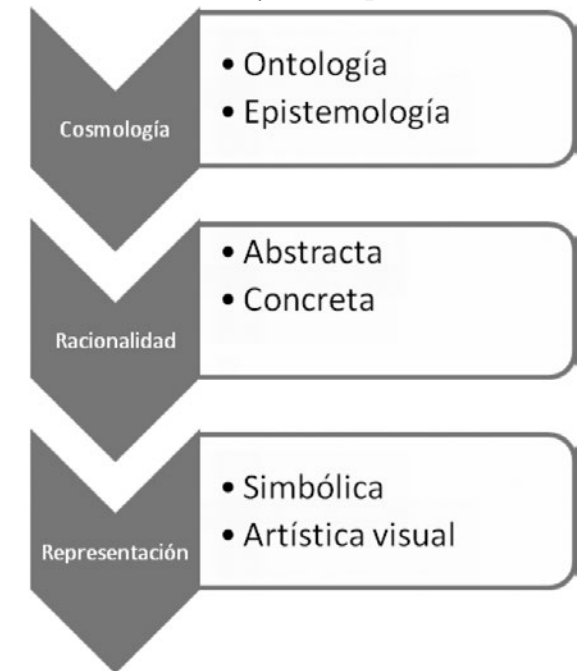
El “objeto artístico” entre los Guaraní-*Mbya*, como entidad material/espiritual, introduce a su alrededor determinadas relaciones socio cósmicas, y del objeto se deduce la intención de su productor. Su producción y reproducción está sujeta a las reglas del mito en tanto actualizador de sustancias ancestrales y portadora del ar-

quetipo de la cultura guaraní. Por lo que la cestería, como objeto de estudio resulta complejo, y exige criterios para su interpretación, lo cual requiere interpretar su cosmología, que exige en primer lugar, la aceptación de visiones contrapuestas:

Visión occidental <> Visión guaraní. El acceso a esta última requiere de la comprensión del complejo contexto guaraní-*Mbya*. Para lo cual el recurso a una propuesta sistémica es lo más adecuado. En este caso el modelo de Moya (1998), explica cómo se hacen posibles los saberes científico-técnicos de la cultura occidental, resultando útil y apropiado para intentar explicar cómo se hacen posibles los conocimientos guaraníes. Estos últimos permiten abordar la comprensión del sistema artístico de la cestería guaraní. El modelo de Moya reemplaza la idea de “Naturaleza” por la de “Macrosistema” y abarca tres subsistemas: 1) “el de los conocimientos que nos proporciona la ciencia sobre el medio (natural o social)”; 2) “el de las acciones técnicas transformadoras del medio”; 3) “el de las relaciones (políticas y económicas, principalmente)” (p. 31). Dicho modelo, aplicado al sistema on-

tológico guaraní, habilita la comparación de diversos aspectos de la cultura, cuyas conclusiones optimizan la percepción del observador, en este caso, nuestra observación.

Se propone entonces: Así cómo en la cultura occidental los saberes se hacen posibles por los conocimientos científicos, del



mismo modo, en la cultura guaraní los saberes se hacen posibles por los conocimientos chamánicos²⁷. Mientras las acciones técnicas facilitan el conocimiento a los primeros, las acciones rituales facilitan a los segundos. En un plano de relaciones sociales entre los occidentales, y en un plano de relaciones sociocósmicas (Relaciones que incluyen no solo a los hombres, sino, animales, plantas, seres naturales y sobrenaturales), entre los guaraníes. Lo cual puede ser mejor visualizado a través del siguiente esquema comparativo:

Conocimientos Científicos <> Conocimientos chamánicos
Acciones técnicas <> Acciones rituales (artes)
Relaciones sociales <> Relaciones sociocósmicas

Esta idea aplicada al estudio de la cultura *Mbya*, permite abordar como un todo, la complejidad de los aspectos involucrados, aproximar la concepción de “realidad” de los sujetos que se observa, y obtener mayor rendimiento epistémico de las teorías acerca del pensamiento amerindio (Viveiros de Castro, Bartolomé. M., Fausto). Para lo cual el recurso a un diagrama resulta apto para representar gráficamente la idea de Realidad o sociotecnobiocosmos guaraní-*Mbya*.

27. Conocimientos de generaciones pasadas arraigados espiritual y físicamente al ambiente natural. Se relaciona con “chamán”, de origen siberiano que aparece en el SXVIII, para designar a un especialista religioso. Dicho personaje cumple el papel de intermediario entre los hombres y los espíritus, y tiene una relación especial con la naturaleza y los animales salvajes, su capacidad consiste en controlar el tiempo, profetizar, interpretar los sueños, curar enfermedades, convocar a los espíritus para ejercer algún tipo de influencia en la caza, pesca y otras actividades predatorias (De Sales, A. en Bont e Izard, 2008, p.152). R. Hamayon indaga el sistema simbólico que permite el surgimiento de dichos especialistas religiosos, y entiende que, es a partir de una “concepción determinada de intercambio que asocia a los hombres y al conjunto formado por la naturaleza proveedora de caza, duplicada en un mundo sobrenatural poblado de espíritus y donador de vida (de alma) [...] El intercambio alcanza a la carne y al alma (fuerza de vida) de humanos y animales. El cazador que toma la carne del animal, abandonará, a su muerte, su propio cuerpo a la naturaleza, mientras que el chamán hace volver a las almas perdidas [...]” Esa lógica que rige los intercambios es similar al modo de relación intersubjetiva o religación física y espiritual con el cosmos, que caracteriza el modo de ser de cada uno de los guaraníes.

2.1 Visión guaraní-*Mbya* de la Realidad: Macrosistema

Este esquema, de acuerdo con el modelo de Moya, permite ser visualizado como un conjunto integrado por otros seis subsistemas, que al ser aplicados a la cultura en estudio, resulta en un **macrosistema guaraní-*Mbya***, como se puede apreciar en el siguiente cuadro:

Ecosistema Bioespiritual	Sistema Tecnoespiritual	Sistema Económico predatorio	Psicosistema	Sociosistema	Sistema Simbólico
Realidad: Tierra antigua. Formada por <i>Nanderú</i> (Ente abstracto), mediante procesos espirituales de transformación (geológicos- físico-químicos-biológicos) transmitidas por los mitos. Subsistemas: Fisisistema - Biosistema- Teosistema ----- En la actualidad hay que considerar: Realidad modificada , sofisticada, de naturaleza artificial, con componentes exógenos (luz eléctrica, agua corriente, rutas asfaltadas, etc.)	Todo integrado por Sabiduría tradicional y chamánica y sus pragmáticas rituales, en la que se encuentran incluidas las Artes (cinético-corporales, sonoras, y visuales) entre otras. ----- En la actualidad hay que considerar: Sistema tecnocientífico occidental (transporte, comunicación celular, televisión, fotografía, video, equipos de sonido, CD, DVD etc.)	Conjunto de estructuras y sistema de producción, distribución y consumo Teosistema Ecosistema selvático Ecosistema agrario Ecosistema artístico Sistema predatorio. ----- En la actualidad hay que considerar: Estructuras y sistemas exógenos (subvenciones estatales, cargos, funciones, changas, encargos predatorios del ecosistema selvático exógenos) Herramientas y tecnologías de producción agraria, predatoria y artística.	Realidad integrada por c/u de las mentes individuales. Perspectivismo Multinaturalismo (intersubjetividad, imaginación perceptiva, percepción Imaginativa, sueño, magia, religiosidad). ----- En la actualidad hay que considerar: racionalidad occidental cristiana Escolarización Comunicación mediática Propagandas Evangelizaciones Militancia política	Red de individuos (Entidades físicas y espirituales), Relaciones sociales (R. socio cósmicas) Instituciones y org.sociopolíticas (Comunidad, Chamanismo, Producc. Plástico visual colectiva) ----- En la actualidad hay que considerar: Liderazgos políticos impuestos: Caciques, Coordinadores, Consejo de Ancianos. Escuelas- Iglesias-Medios-Partidos políticos- Grupos de Deporte	Red de creencias filosóficas, religiosas, políticas, míticas. Mito, cosmología religión. Sistema artístico chamánico: - Cinético-corporal. – Sonoro y Visual: Red de creaciones plástico-perceptivo-simbólico-rituales = Cestería- Tallas-Cerámica-Pintura corporal- Abalorios – Móviles. ----- En la actualidad hay que considerar: los sistemas ideológicos representacionales occidentales: Red de creación artística/ científica/ simbólica=Artes y Diseños en múltiples soportes y tecnologías.

Este panorama así presentado, permite ver las **artes visuales** integrando **el sistema simbólico** como entidades materiales subjetivas, que involucran los demás sistemas.

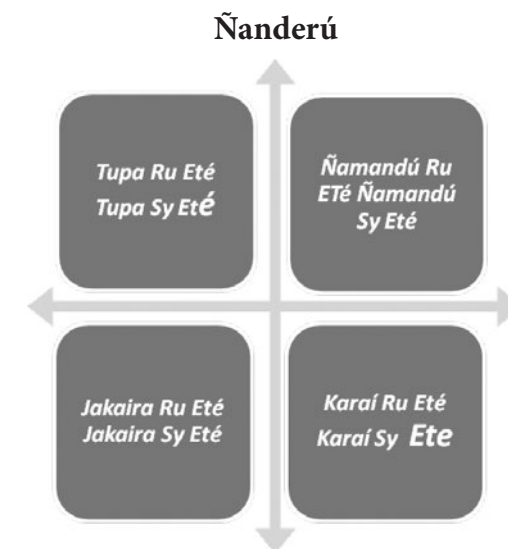
La cestería es entendida aquí como la **expresión de la palabra-alma** de los *Mbya*, “significados encarnados” (Danto, 2005). Esto es así porque los guaraníes conciben el mundo o ecosistema²⁸ como un sistema bio-espiritual, donde toda existencia tiene un alma. Por eso tiene fundamental importancia el **teosistema**, de donde provienen dichas palabras-almas. Esto significa que en su concepción cósmica: el ecosistema terrestre tiene un ecosistema celestial que le corresponde, y con el cual interactúa. Así como el primero está compuesto de un medio físico y seres vivos, el segundo está compuesto de un medio virtual y seres espirituales. Y las mismas interacciones que se producen en el ecosistema terrenal se replican en el sistema celestial. El especialista en regular estas interacciones bio-espirituales es el *opyguá* (chamán), mientras cada uno de los sujetos guaraníes no concibe su existencia si no es en ese circuito bio-espiritual, cuya referencia fundamental es el teosistema.

2. 1. 1 Teosistema guaraní-*Mbya*

El teosistema guaraní-*Mbya* se halla encabezado por *Ñanderú*, que se encuentra en un plano abstracto. En un plano más inferior se sitúan **los dioses secundarios** masculinos: *Tupa Ru Eté*, *Jakaira Ru Eté*, *Karai Ru Eté* y *Ñamandú Ru Eté*, con sus homólogos femeninos: *Tupa Sy Eté*, *Jakaira Sy Eté*, *Karai Sy Eté* y *Ñamandú Sy Eté*, con capacidad de vinculación con los hombres, quienes transmiten las **palabras almas** a los chamanes en instancias **rituales**. También están allí los seres espirituales **dueños** de todo lo que hay sobre la tierra. Existe también una

28. Un ecosistema es un sistema, es decir un conjunto de elementos que interaccionan entre sí, en el que tales elementos son: medio físico, seres vivos y sus interacciones (predador-presa, parásito-huésped, competencia, simbiosis, polinización, distribución de semillas, etc.) (Morello, J., 1997) recuperado de: <http://www.cricyt.edu.ar/enciclopedia/terminos/Ecosistema.htm>

interacción directa y constante entre sujetos (hombre/ animal), espíritus y dioses. Un ejemplo concreto se da en la procreación de un nuevo ser. La misma se produce a partir del sueño del hombre, quien al comunicar a su esposa por la palabra, esta se asienta en el interior de la misma y da inicio al engendramiento del hijo, a partir de ese momento, habrá que construir el cuerpo en sucesivas cópulas, además de cumplir con reglas de purificación corporal y espiritual, por parte de todos los integrantes del grupo familiar (padres y hermanos), hasta el nacimiento, momento este que requiere la protección del nuevo ser, como de toda la familia, mediante pintura corporal, consistente en representaciones simbólicas visuales de signos del ancestral, que obran como una segunda piel, impidiendo de este modo el ingreso de impurezas físicas y espirituales a los cuerpos de todos los integrantes de la familia. Los mismos signos que reaparecerán luego, protegiendo la transformación de niños y niñas en púberes y adolescentes, y en las cestas, como en los arcos, instrumentos proveedores de alimentos, para protección de la vida (cuerpo-alma) de los guaraní-*Mbya*, cuya representación del **teosistema** se puede apreciar en el siguiente diagrama:



El tránsito de las palabras almas se realiza a través del cuerpo de los guaraníes y se materializa simbólicamente a través de diversos rituales hasta adquirir su forma definitiva en las manifestaciones chamánicas o artísticas. Es así como el sistema artístico forma parte del sistema simbólico.

2. 1. 2 Sistema simbólico y sistema artístico

Desde el punto de vista antropológico, lo simbólico tiene dos tipos de **significación**: una específica y otra general. La primera sirve **para conceptualizar las obras de la cultura** que tienen como particularidad estar dotadas de un **valor expresivo**: mitos, ritos, creencias, tradiciones, etc., y se presenta desde el primer momento como una “reorganización de la experiencia sensible en el seno de un sistema semántico” (Lévi- Strauss, 1958) en Bonte e Izard ([1991] 2008, p. 672). En tanto la significación general del adjetivo simbólico está en función de la **atribución de sentido al mundo** por parte de una sociedad según su tradición, que propicia su accesibilidad y medio de comunicación entre sus miembros.

Antropológicamente, también es posible abordar los **hechos de simbolización** según su sentido y función. En el primer caso son vistos como espacio **expresivo o intelectual** consignados a la comunicación o al conocimiento. Conocer **el sentido** implica analizar el contenido, su lógica o las propiedades de estructura de los sistemas simbólicos. En relación con el aspecto estructural de las formas simbólicas, J.Thompson (1998) en Peimbert, 2013, sostiene que:

“Las formas simbólicas son construcciones que presentan una estructura articulada... típicamente se componen de elementos que guardan entre sí determinadas relaciones... ..comprenden una estructura que se puede analizar de manera formal... (210).

Se puede distinguir entre la estructura de la forma simbólica, por una parte, y el sistema representado en las formas simbólicas particulares, por la otra. (Ídem)

Estructura (patrón de elementos que pueden distinguirse) (Habla en Saussure). (Ídem)

Sistema simbólico representado (constelación de elementos sistémicos que existen independientemente de cualquier forma simbólica, pero que se realizan en formas simbólicas particulares) (Lengua en Saussure). (Ídem)

Aplicado esto a las formas simbólicas de la cestería: La estructura estaría dada por el “patrón de elementos que pueden distinguirse”: **materiales** y **técnicas** presentes en el **diseño formal y ornamental de las cestas**, donde el sistema simbólico representado, como se ha visto más arriba, responde a un macrosistema cuya forma particular se sintetiza en la **imagen de de sus diseños ornamentales** que representa el **sistema religioso**, con la complejidad de las relaciones sistémicas involucradas. En el ejemplo que sigue es posible apreciar el **sentido** del arte *mbya*, por la lógica o estructura del sistema simbólico expresado en la cestería, como coincidente con la estructura del teosistema guaraní-*Mbya*. El sistema simbólico expresado en el sistema artístico.



Fig. 13: “El punto originario”: Expresión plástica del teosistema o núcleo duro guaraní.

El sistema simbólico guaraní-*Mbya* como ya se ha dicho, tiene su referencia principal en el teosistema o religión, cuya representación en el sistema artístico se materializa en la cestería en lo que los guaraníes han dado en llamar: “el punto originario”, a partir

del cual se despliega una **red de creaciones plástico-perceptivo-simbólico-rituales** (entidades materiales subjetivas) que involucran los demás sistemas, con funciones religiosas, simbólicas y mágicas (agentivas). Cuyas reglas fundamentales se caracterizan por: El uso de materiales sagrados y el sistema de representación simbólica, regidos por el sistema mítico.

La cestería guaraní-*Mbya* es un arte que sintetiza la complejidad²⁹ del pensamiento de la gente de la selva. Preñado de sacralidad³⁰. Resultante de la práctica significativa de una sociedad, cuya concepción cosmológica³¹ del ecosistema supone procesos de **transformación** de la Tierra (materialidades) de tipo geológicos, físico-químicos, y biológicos, dinamizados por un elemento puro, inalterable y dinámico, (la espiritualidad) o fuerza invisible a los ojos, regida por la deidad única: *Nanderú*; de naturaleza abstracta e invisible, que impregna todo lo existente sobre la Tierra, y cuya dinámica consiste en realizar viajes de ida y vuelta, de lo abstracto a lo concreto, y viceversa.

Es así como el arte de la cestería, permite la transcripción reconocida de existencias, cuyo poder de transformación se captura a través de la imagen, para asegurar la producción y reproducción de la sociedad. Cualquier persona no entendida en materia artística puede percibir una cesta y sentirse atrapada por el misterioso lenguaje visual de sus guardas. Sus múltiples tamaños y diseños

29. Curiosamente, complejo, proviene de “complectere”, de origen latino, cuya raíz “plectere” significa trenzar, remite al tejido que se realiza para la construcción de **cestas** que consiste en unir el principio y el final de la cinta e ir formando círculos concéntricos. (Gomez De Silva, 178).

30. [...] “consagración” deriva del latín “consacrare”, es decir hacer sagrado. En sentido más amplio el término “sacro” significa aquello que pertenece a un orden de cosas reservadas, inviolables, aquello que debe ser objeto de respeto religioso por parte del creyente; [...] “sacro” de manera plena y prioritario se dice de Dios; de las cosas en cambio lo decimos por la relación que tienen con Dios, o porque significan, facilitan o efectúan su presencia. www.adoratrices.es/consagracion.htm

31. La “cosmología amerindia” supone un aspecto ontológico (el multinaturalismo), y un aspecto epistémico (el perspectivismo) (NUTI Projeto Pronix, 2003, p. 5). Según Descola (2006), una ontología es un sistema de distribución de propiedades. El hombre da una u otra propiedad a este o aquel “existente”, ya sea un objeto, una planta, un animal o una persona. Una cosmología es el producto de esa distribución de propiedades, una organización del mundo dentro de la cual los “existentes” mantienen cierto tipo de relación.

formales se despliegan en infinitas tramas tejidas con *takuapí*, cintas vegetales, extraídas de la *takuara*³², que generan ritmo, equilibrio, color, valor, composición, contraste y textura, a partir del entretejido con *güembepí*, otra cinta vegetal, más leve, y muy resistente, extraída del *güembe*³³. Sin embargo, es difícil imaginar que todo ello es fruto de una sistemática plástica estética que deriva de los diseños de la serpiente, deidad ancestral terrenal. Y aunque destinado a los *jurua*³⁴, el **arte de la cestería** desempeña en la actualidad, entre los *Mbya*, de Misiones, en Argentina, una función mágico-chamánica en la medida en que efectúa, viabiliza el poder de los ancestrales para obtener lo que sus autores se proponen: la concreción de su política económica predatoria, generadora de redes familiarizantes proveedoras de nutrientes para la **supervivencia** e instauradora de la diferencia (asumida como identidad), ambos aspectos determinan la **resistencia** que este pueblo ejerce.

En tanto, **los hechos de simbolización** abordados según su **función** (social o política) son considerados **instrumentales** en función de una organización (Augé, 1979, p.78). En este sentido para los guaraníes, el arte cumple una función pragmática, en lo cual se asemeja a la concepción de arte occidental conceptual y al arte del diseño. El arte es acción, es poder de **transformación**, cuyo resultado está destinado a la construcción y preservación del cuerpo, por intercesión divina. Se trata de un arte cuyo eje es la ideología religiosa, así como lo son el resto de sus prácticas existenciales. Sustentado en “axiologías, prácticas y lógicas cosmológicas”³⁵ (M. A. Bartolomé, 1996). Las prácticas artísticas plásticas

32. En Botánica: *Merostachys clauseni*, conocida también como bambúcea.

33. En Botánica: *Philodendron bipinnatifidum*, especie de arbusto perenne, epífita o terrestre, nativa del este de América del Sur, cuya piel de su raíz es utilizada en la cestería guaraní-*Mbya*.

34. En Lengua guaraní, significa “boca peluda”, nominación guaraní dada a los primeros españoles conquistadores y colonizadores, y por extensión hasta el presente, a todo aquel que no pertenece a su etnia.

35. “En su acepción más general, una ‘cosmología’ es una concepción del mundo, que se presenta ya sea bajo formas discursivas o bajo las estructuras subyacentes a varios dispositivos simbólicos. El estudio etnológico de las cosmologías pone en primer plano las relaciones entre estas imágenes del mundo y las demás dimensiones cognitivas y prácticas de las cultu-

son además, intencionales, dado que son realizadas por un *mbya*, para un “*jurua*”, y convencionales, pues sus procesos implican la sujeción a reglas, dictadas por el mito, al que acompaña un sistema de valores y un pensamiento cosmológico.

De esta manera el sistema artístico de la cestería en tanto parte del sistema simbólico de la cultura, lo representa en su integralidad. Como significación específica expresa la cosmología y religiosidad guaraní-*Mbya*, y la hace visible en la cestería por medio de la reorganización de la experiencia simbiótica individual con la selva, en el seno de un sistema significativo compartido. Como significación general encarna la atribución de sentido al mundo guaraní, acorde con su tradición, que permite accesibilidad y comunicación entre sus miembros de tales atributos, y cumple una función instrumental, dada la propiedad de producir y reproducir la sociedad y favorecer la supervivencia y resistencia de la cultura. Dicho sistema religioso, tradicional, simbólico y mágico, permanece a través de tres constantes: Materiales sagrados, representación simbólica, y poder de agencia.

2. 2 Sistema tecno-espiritual del arte de la cestería: materiales y técnicas

Así como los saberes occidentales responden a conocimientos científicos y técnicos, los saberes guaraníes responden a saberes bioespirituales y técnicos de origen mítico en relación con su contexto: la selva donde el referente mítico es el *Ka'a Guazú*, “gran árbol”, del cual han surgido las demás especies, entre las cuales se encuentra el *takuapí* (caña), cuyo mito de origen se asocia con la mujer³⁶. Por lo tanto, el sistema artístico de la cestería guaraní,

ras”. El aporte del estructuralismo fue establecer el carácter racional del pensamiento mítico, y demostró cómo “este pensamiento articula las proposiciones cosmológicas con la ayuda de las categorías de la sensibilidad (Lévi-Strauss, 1964)”. (Viveiros de Castro, 2008, en Bonte e Izard, pp. 188-189).

36. Son diversas las versiones documentales que lo sostienen (Susnik, 1989; Bartolomé, 1977; Cádogan, 1992), por nombrar solo algunos de los autores más representativos en la región.

en tanto materiales y técnicas, consiste en un sistema tecnoespiritual, que responde a una **matriz mítica**.

2. 2. 1 Matriz mítica de los materiales

Como ya se ha dicho, la fuente de legitimación en este estudio lo constituye la memoria de cada uno de los entrevistados, expresada en el relato oral, del que se obtiene, además, el sentido y significado de la actividad. El compromiso en este texto es describir la realidad, narrada por los actores del presente. La sociedad guaraní-*Mbya*, tan vasta y tan compleja, y que continúa siendo negada una y otra vez, no puede ser ignorada en la producción del conocimiento acerca de ella misma. La exigencia consiste en que los grupos estudiados sean coproductores de la teoría sobre ellos, lo cual obliga a incursionar en el espectro de situaciones dialogales en terreno a fin de rescatar la versión del mito que narra el ciclo que va **del *takuapí* (caña) a la *kuña* (mujer), de la *kuña* (mujer) al *ajaka* (canasto), y del *ajaka* (canasto) al *mbya* (gente)**, desde la memoria *mbya* viva, a través del relato oral de uno de sus representantes³⁷ en la siguiente entrevista:

Isabelino Paredéz: El origen del *takuapí* es parecido como apareció este Adán y Eva. Como un mito, porque hay un libro que dice que Adán primero solo, pero después se creó la mujer de la costilla de Adán. Y así, más o menos, es la *takuapí*, porque primero Ñanderú creó un hombre solo. Y, bueno, tenía esa visión de que le faltaba algo, alguien, su compañía. Entonces, por eso, hizo esa cañita. Él no es que le prometió, pero le faltaba alguien, porque solito ¿cómo va hacer?

Entrevistadora: El hombre se sentía solo.

37. Isabelino Paredéz (60), tallador guaraní, con estudios terciarios incompletos y residencia alternativa; entre la ciudad y el monte.

Isabelino Paredez: No es que el hombre se sentía solo, sino que Ñanderú dijo: “¿Cómo va estar solo? ¿A qué llegaría solo?” Entonces, él propuso: “Tenemos que hacer algo para que tenga su compañía”. Solamente para compañía, tampoco no era para..., sino que solo compañía. Se creó de un *takuapí*.

Bueno, él agarró. Dios agarró ese *takuapí*, del brote, y al hombre le dijo: “Te voy a hacer una compañía, pero vaya por ahí”. Pero él ya trajo eso para hacer una mujer. Entonces el hombre se fue y Dios creó a partir del *takuapí*: la mujer. Este primer ciclo dio lugar a un segundo ciclo de transformación:

De la *kuña* (mujer) al *ajaka* (canasto) Isabelino Paredez: Y, bueno..., le dijo que eso era para compañía, pero no debía llevar en la parte profunda del arroyo. Cuando el hombre se va a bañar, nada, se pone a nadar. No tenía que hacer entrar a la mujer en el agua. Puede bañar en las orillas, no en lo profundo, para que no se pierda. Ese es el origen del *takuapí* y la mujer. Ya que el hombre no hizo caso, le llevó en tres oportunidades al agua y Ñanderú le devolvía a la mujer y, a las tres veces, queda hundida en el agua. Y después la mujer se quedó como canasto. O sea, por eso, que no se quiere que le lleve en el agua, en la profundidad del agua, meter a la mujer en el agua, porque ahí se convierte en un canasto. Por eso, hasta ahora, inclusive los chicos, las chicas, este canasto no pueden meter en la cabeza. Ni jugando se puede meter en la cabeza. Porque el canasto, cuando le pones en el agua, se hunde. Y la mujer le llevaba a bañar a la profundidad y se hundió, y se convirtió en canasto. De ahí viene el canasto.

Es así como entre los guaraníes, devino el *ajaka* (canasto), utilizado en un principio como espacio contenedor y protector de los alimentos resultantes de la recolección efectuada en el socio-

biocosmos; la selva, preñada de voraces espíritus predatorios, de los cuales era necesario protegerlos, actualizando el poder del ancestral, espíritu que gobierna lo terrenal, mediante su representación (“como si fuera real”) con diseños especiales. De esta manera se cumple el tercer ciclo de transformación o producción del cuerpo por los alimentos que provee y protege: **del *ajaka* (canasto) al *mbya* (gente)**.



Fig. 14: Planta de *takuapí* de la selva misionera. Variedad de bambúsea utilizada en la cestería guaraní. Fuente: Selva Paranaense. Provincia de Misiones. Argentina. 2010. (Foto: Axel Monsú).

Toda persona *Mbya* considera que el alma y la vida de los seres (multinaturalismo) sobre la tierra provienen de Ñanderú (Dios), que el cosmos está sujeto a continuos procesos o transformaciones regulado por ciclos predatorios, en el que se halla inmerso con los demás seres. Que existen semidioses o protectores de todo lo existente. Que la corporalidad donde el alma se aloja es responsabilidad de cada uno de los seres vivos, según su propia perspectiva (perspectivismo), y la misión de cada uno es

preservar la corporalidad, una vez muerto el cuerpo, regresa inmune al lugar de donde vino. La felicidad está en función del cumplimiento de las reglas sociobiocósmicas y espirituales establecidas religiosamente a lo largo de la existencia. De ahí la función instrumental del *ajaka*, cuya propiedad consiste en **producir y reproducir la sociedad**, en el devenir del pueblo *Mbya*.

En la actualidad, frente a los procesos de desterritorialización y desmonte, la capacidad recolectora de los *Mbya* ha disminuido drásticamente, no obstante, los guaraníes acuden a su capacidad de construirse y reconstruirse acudiendo al origen: las cestas, símbolo del ser *mbya*, para vencer al tiempo en cada actualización del mito, a partir del uso de los materiales sa-



Fig. 15: Joven mujer (2012), Aldea *Ka'aguy Poty*, Ruta 7, Valle del *Ku'ña Pirú*, Municipio de Aristóbulo del Valle, Provincia de Misiones, Argentina. (Foto: Eva Okulovich).



Fig. 16: *Ajaka Eté*, cesta verdadera. Autora: Santa Morínigo. Comunidad *Ka'aguy Poty*. Valle del *Ku'ña Pirú*, Ruta 7 Aristóbulo del Valle. Provincia de Misiones, Argentina. (Cesta realizada solo para la fotografía, no para la venta). (Foto: Graciela Anger).

grados, capaces de conferir poderes mágicos, para aludir, conducir o representar, en ellos u otras personas que las contemplan: la verdad, la actualización de la vida, del poder de regeneración infinito, la magia de la **transformación** de muerte en vida, y lograr de esta manera la supervivencia.

Dicha eficacia no podría ser lograda sino, con materiales productos de saberes bioespirituales, prácticas de obtención y manejo, distintos procesos por los que se atraviesa hasta la concreción del resultado. Todo lo cual requiere de técnicas siempre vinculadas a lo espiritual, por lo que constituyen: prácticas **rituales** de un sistema tecnoespiritual, en la medida en que la experiencia religiosa se vive a través de los materiales y las técnicas.



Fig. 17: Plantas de *takuaruzú*, variedad de bambúsea existente en la Selva Paranaense misionera, utilizada en la cestería guaraní. 2010. (Foto: Axel Monsú).

Los materiales tienen el poder de actualizar el mito del origen a través de las sustancias primordiales: la *takuara* con las que se tejen las cestas para producir la corporalidad y el *güembé* con el que se teje el diseño de las palabras-alma para dar lugar a la espiritualidad.

El tejido de las cestas es realizado con los “adornos³⁸” que cada uno trae de la morada del Padre al recibir el nombre, y cada grupo étnico entre los guaraníes tiene su propio diseño y ritual, pero conserva sin embargo aspectos “fundamentales y genéricos” como el hecho de que los materiales y diseños no tengan carácter profano: la palabra-alma es tejida, así como puede ser un canto danzado, o como la danza es una oración cantada.

38. Los guaraníes llaman así a sus ideas creativas que se manifiestan en el sueño o en la imaginación.

Los códigos plásticos perceptivos que rigen la imposición del signo que se transforma en símbolo cumplen la función de recordar y actualizar intraculturalmente los valores esenciales de la etnia, construyendo “identidad” y “resistencia”. Hechos que se han podido constatar durante una entrevista a *Karai José*, un adulto *mbya*, escasa-



Fig. 18: Planta de *güembé*. Especie parásita, que crece en los árboles de la Selva Paranaense, de cuyas raíces se extrae el “*güembepi*”, cinta para elaborar los diseños de las cestas. 2010. (Foto: Axel Monsú).

mente escolarizado, a quien se tomó como interlocutor en ocasión de su permanencia en un stand de ventas, en el “Parque de las Naciones”, en la ciudad de Oberá. Como modalidad de ofrecimiento de sus producciones artísticas artesanales expuestas, expresó:

José: Es nuestra cultura *mbya*. Eso es nuestro. Eso aprendimos. –Preocupado por la oportunidad de vender, rápidamente agregó– Hacemos otra cosa por pedido.

–Es oportuno aquí aclarar que denominan “*ajaka eté*” (cestas con poder o verdaderas), a sus producciones tradicionales. Y designan como “*ajaka miri*” (cestas sin poder o falsas), a las que se realizan por encargo.

Entrevistadora: ¿Qué significa “nuestro”?

José: ¿Cómo? –preguntó con cierto desconcierto.

Entrevistadora: ¿Qué sería para ustedes lo “nuestro” en relación con los materiales, las tintas, los objetos, las imágenes? –Preguntamos nuevamente y pusimos como ejemplo concreto las creaciones allí expuestas, con el fin de aportar claridad a las preguntas.

José: ¡Ah...! Materiales nuestro es: *tacuara*, *tacuapy*, *güembepi*, *catyguá*, *capí i'a*³⁹. Tinta nuestro es *catyguá* con ceniza. Artesanía nuestra es: canasto, animalito, flecha, flauta, collar. –En relación con las imágenes (diseños ornamentales de las cestas), *Karai José*, se valió también del ejemplo como estrategia: tomó un *ajaka* (cesta) para indicar el diseño y pronunciar la denominación en su lengua:

José: *Ajaka ipara*⁴⁰ (cesta sin diseño) –dijo al señalar una cesta sin imágenes.

Este así, *ajaka para*. (cesta con diseño).

–E indicó otra cesta con imágenes–. Este así es nuestro antiguo cultura *mbya* –dijo al señalar los rombos. La *jarará*, el *jaguareté*, nuestro ancestro⁴¹. Nuestra ropa de cuero antiguo era de *jaguareté*.

Un Cristo crucificado, realizado en técnicas y materiales de tradición guaraní se exponía para la venta, en espera de una explicación espontánea, después de un tiempo prudencial se prosiguió con la entrevista, señalando al objeto:

Entrevistadora: ¿Y esto?

José: Este es el Dios de los blanco. Bueno..., es también nuestro Dios. Pero nosotros no tenemos Dios arriba –dijo señalando la verticalidad–, nosotros tenemos cada uno lo que da el nuestro nombre. Yo así, tengo *Tupa*, *Ñande Yara*, y *Tupa Ñande Sy*, nuestro Padre y Nuestra Madre. –Señalando los puntos cardinales y acompañando con la gesticulación de ambas manos, para indicar horizontalidad.

39. Semillas blancas con las que se elaboran los collares. Para lograr la obtención de semillas negras, aplican el proceso de la quema.

40. Asimismo, el diccionario guaraní-castellano (Guasch y Ortiz, 2008) ofrece varios significados de *para*: 1. matizado, abigarrado, policromo, overo, vitiligo. 2. mar. 3. mucho, la mar, en gran cantidad.

41. Los ancestrales del mito de origen.

Durante la entrevista, entre otras cosas se supo que los materiales utilizados en la cestería son todos de origen vegetal, consisten en una variedad de *takuara*⁴² disponible en la provincia de Misiones, que permite ser tejida. Que algunos tienen la particularidad de crecer durante largos períodos de tiempo y florecer una sola vez en su vida, tras lo cual mueren, produciendo semillas para la próxima generación. Dichas floraciones ocurren de forma masiva cada 30 años en un mismo territorio. Cada especie de caña tiene su propio ciclo⁴³. Dichos materiales, requieren un proceso para ser utilizados en la cestería, cuyas técnicas se describen a continuación.



Fig. 19: Ramona Castillo. Cesta mediano formato, con diseño. 35 cm de ancho x 23 cm de alto. (Foto: Graciela Anger). Colección particular de la autora.



Fig. 20: Autor anónimo. Cesta sin diseño. 8 cm x 13 cm x 18 cm. Comunidad *Ka'aguy Poty*. Valle del *Kuña Pirú*, Ruta 7 Aristóbulo del Valle. Provincia de Misiones, Argentina. (Foto: Graciela Anger).

42. Proviene de la familia de las bambúseas, bambúes leñosos (cañas o *takuaras*) son los ejemplares de mayor tamaño de la familia botánica de los pastos.

43. Entrevista a Isabelino Paredez, realizada el 20 de mayo de 2012 en Oberá.

2. 2. 2 Sistema tecnoespiritual de producción artística

Se ha comprendido que, para iniciar el proceso de aproximación y construcción de una capacidad de escucha abierta, flexible y receptiva de la cultura Guaraní, es fundamental la toma de conciencia de nuestros propios presupuestos en relación con el conocimiento y su modo de producción, puesto que, al leer el discurso pronunciado por Melià (1991), hace dos décadas, nos enfrentamos precisamente a la importancia y singularidad de la educación guaraní: se educa la palabra por la palabra no para aprender ni memorizar, sino para escuchar y pronunciar las palabras que se recibe con el sueño. Todos tienen la misma posibilidad, unos la desarrollan más y otros menos, para lo cual se preparan con ayunos, abstinencia sexual, formas austeras de vivir, comer, vestir y dormir, práctica que, según el autor, hasta hace dos décadas aún permanecía entre los *Mbyá* para favorecer el “*ñemboè*”, es decir, la oración, cuyo perfeccionamiento se realiza por inspiración, no por aprendizaje.

Asimismo, el canto sagrado se producía entre los guaraníes de acuerdo a la siguiente escala jerárquica: 1) Los que no habían recibido inspiración aún. 2) Los que ya tenían algunos cantos. 3) Los dirigentes rituales “*tamôï guasu*” y “*jarýi guasú*”. 4) Los *opygua*, líderes religiosos poseedores del canto y los dones espirituales. Cualquier guaraní podría acceder a dicha escala porque son esencialmente rezadores, cantores y profetas. Así como hay “sanadores” que curan por la palabra, también había “hechiceros” que hacían “oraciones para hacer el mal” (Schaden, en Melià, 1991, p. 41), para lo que, como remedio contra el hechizo, habría que recurrir, entre otras prácticas, a “las oraciones buenas” (p. 41). Así, solo podían conjurar ese maleficio y extraer el mal, los chamanes u *opygua* “verdaderos” que poseían el espíritu sano (M. A. Bartolomé, 2009, p. 208).

La palabra no solo se decía, también se hacía ritual mediante el canto y la danza acompañada de algún instrumento. “La palabra, el nombre, la oración, el canto, la invocación medicinal, la profe-

cía, la exhortación político-religiosa, todas estas formas de ‘decirse’: *ñemboè*, eran la forma privilegiada de la religión guaraní. [...] una religión de la palabra inspirada [...] “El Guaraní es religioso porque se hace palabra, y en haciéndose palabra participa del ser de los Primeros Padres, Padres de las palabras-almas. [...] Es este modo y forma de ser religión lo que lo caracteriza profundamente frente a otros tipos de religión, incluso la cristiana, por lo menos tal como se presentaba en los tiempos coloniales, religión más de la doctrina que de inspiración, más de sacerdotes que de profetas. Es el hecho que no se dio una síntesis, al operarse la conversión de numerosos Guaraní a la nueva religión del misionero cristiano, sino una sustitución con profundas rupturas en el campo de la psicología, del ritual, de lo social, de lo político y –¿por qué no?– de lo poético” (Melià, 1991, p. 42). Para el autor, “la palabra original” es aquella que cuenta los mitos de los Guaraníes mediante el “idioma simbólico” que se muestra en el “plano ceremonial y metafísico” y que permite entender la sociedad, puesto que en ella las reglas y estructuras se asemejan a las reglas y estructuras cosmológicas, formando un sistema único organizado por órdenes básicos de reciprocidad (p. 42).

Es por la palabra como se dio a conocer el sistema mitológico⁴⁴,

44. Melià nos presenta un resumen de esos mitos: “*Nande Ru Vusu* —Nuestro Gran Padre— viene el primero y se deja conocer en medio de las tinieblas primigenias; en su pecho, una luz como sol. Le da a la tierra su principio colocándola sobre firme soporte.

El y otro Nuestro Padre, “conocedor de las cosas”, encuentran a la mujer, Nuestra Madre, que, esposa de los dos, queda grávida de mellizos. *Nande Ru Vusu*, enojado, abandona a Nuestra Madre en la tierra y sale de la escena para volver solamente al final, cuando se hace presente [...].

La madre grávida empieza a caminar en busca del marido, [...] devorada por los tigres; los mellizos nacen, [...] ya huérfanos.

Los mellizos conviven [...] en la casa de los tigres, [...] tomarán venganza al saberlos asesinos de su madre. Los dos, [...] Hermano Mayor y Hermano Menor [...] Intentan recomponer a la madre a partir de sus huesos, lo que no consiguen; [...] estos héroes que “guaranizaron” [...] el mundo [...] tanto en su naturaleza como en el orden social y cultural (Schaden, 1976, p. 841).

Caminando, [...] los “héroes” que provocan y producen típicas situaciones de cultura: dan nombre a las frutas, les roban el fuego a los cuervos, encuentran otros semejantes, enemigos y futuros cuñados a la vez; con sus hijas y hermanas se casan. Por fin se encuentran de nuevo con el Padre, mediante la danza ritual y la “voz” de la maraca. El Padre les deja [...] sus atributos de chamán; y se esconde de nuevo.

La tierra está amenazada; la oscuridad con sus murciélagos puede caer sobre nosotros y el

transcrito en idioma guaraní en 1914 por Nimuendajú, compuesto por “leyendas de la creación y destrucción del mundo”, a las que consideró “fundamentos de la religión” de los Apapokúva (Melià, 1991, p. 51). No obstante, lo más significativo de la obra de Nimuendajú es la comprobación del elemental valor de “la palabra” para la existencia del guaraní. “La palabra es su alma. *Ayvú*: palabra-alma. La vida y la muerte del Guaraní son la vida de su palabra y la medida de sus realizaciones y de sus crisis está dada por las formas que toma su palabra”.

En estado de oración o religación espiritual, se inicia la preparación de las hebras o cintas de *takuara* para tejer cestas, que se conoce con el nombre de *takuapí*, la cual consiste en: una vez obtenidas las *takuaras* del monte, se realiza el siguiente procedimiento: 1) Se cortan. 2) Se raspan para quitarles la película fotosintética -solo si pasan a la etapa de coloreado- ya que la técnica tradicional no requiere coloreado y las cintas conservan su cubierta natural. 3) Se dejan secar al sol. 4) Se



Fig. 21. José Benitez, (2012) Preparación de las cintas de *takuapí* para el tejido de las cestas. Comunidad *Kaáguy Poty*. Valle del *Kuña Pirú*, Ruta 7 Aristóbulo del Valle. Provincia de Misiones, Argentina. (Foto: Eva Okulovich).

tigre azul quiere devorarnos.

Entretanto, Nuestro Padre hizo la persona de Tupã, que al moverse por el cielo truena y relampaguea.

Y ya terminando, el discurso mítico se refiere al hecho de que se danza todo el año y es ahí, en la danza, donde se le revela al chamán, que es “nuestro padre”, el camino. Este camino conduce a la casa de nuestra madre donde no faltan frutas ni chicha para beber. Es la fiesta” (pp. 51-52).

cortan cintas longitudinales de distinta medida según el uso que se le quiera dar. 5) Se secan en atados de varillas hasta que estén listas para ser tejidas.

La *takuara* que va a ser “coloreada” requiere: 1) Pulido de la capa superficial, para que la superficie sea más absorbente 2) Secado al aire libre, por unos días. 3) Hervor con el tinte obtenido y un mordiente, para fijar el color. Dicho procedimiento se puede realizar con la caña entera o después de la obtención de las cintas que se van a entramar. Todo el proceso se realiza en estado de oración, hasta el advenimiento del diseño.

Los diseños se tejen con *güembepi*. Ante su escasez, lo más frecuente es el empleo de una pintura rojiza elaborada con corteza de *Trichilia catiguá*, conocida por los guaraníes como *catiguá*, cuyas virutas se hierven junto con cenizas de árbol es, que fun-



Fig. 22: Hojas de catiguá, de la Selva Paranaense. Colorante. Aldea Yakutinga, Ruta 6. Municipio Gobernador Roca. 2012. (Foto: Eva Okulovich).



Fig. 23: Cintas de *takuapí* teñidas con *catiguá*. Aldea Yakutinga, Ruta 6. Municipio Gobernador Roca. 2012. (Foto: Eva Okulovich).

cionan como mordiente, y también para obtener matices y tonalidades diferentes, según la especie utilizada. Se suele agregar tallos de ciertas especies de cactus a los tintes obtenidos para lograr mayor aglutinación del fluido y tornarlo más adherente. Cuando es preciso aplicar diseños oscuros en la cestería, los *mbya* guaraníes utilizan las raíces de *güembé* antiguas. En su defecto aplican colorante de origen vegetal. La lengua guaraní es limitada en relación con la tipificación cromática. No obstante, los indígenas tienen inspeccionados una multiplicidad de especies vegetales naturales con capacidad de pigmentación reservados a diversas intenciones. Se encuentra registrado un total de 69 especies vegetales, entre las cuales, muchas son proveedoras de pigmentos, mientras otras conceden ingredientes que colaboran para la obtención de productos colorantes (Keller 2010).



Fig. 24: Detalle de unión de maderas y takuaras (bambú), con *güembepí*, de un *Opy* (templo). Comunidad Ka'águy Poty. Valle del Kuña Pirú, Ruta 7 Aristóbulo del Valle. Provincia de Misiones, Argentina. (Foto: Eva Okulovich).



Fig. 25: Exposición y venta en stand propio sobre la Ruta 7. Valle del Kuña Pirú. Aristobulo del Valle. Provincia de Misiones, Argentina. (Foto: Eva Okulovich).

En el marco de las entrevistas, se ha identificado el uso de colorantes de origen animal para ser utilizados como pintura corporal en ocasiones especiales y se ha podido corroborar que el uso más frecuente de colorantes en la actualidad, es de origen vegetal y está en relación con su aplicación en la cestería, tanto en el tejido de las cestas, como en las tramas de revestimiento de objetos. Además de la *takuara* usadas para tejer el cuerpo de la cesta, se usa el *güembepi*, con el que se realizan los diseños entretejiendo cintas de tonos contrastantes; se trata del tejido tradicional, que no requiere coloreado, simplemente, las cintas de *takuara* son entretejidas de modo contrastante y formando diseños geométricos, con cintas de corteza de raíces de *Philodendron bipinnatifidum* (Keller, 2010, p. 17), conocida por los guaraníes como *güembé*, cuyas múltiples raíces aéreas proporcionan buenas cintas y cordones, denominadas por los guaraníes: *güembepi*; muy resistente al agua y de un color terroso rojizo.

La planta de *güembe* tiene varios usos: su fruto es utilizado en el ritual que se practica para la recepción del nombre de los niños varones. El *güembepí* es un tipo de cordel muy resistente, que se obtiene del revestimiento de la raíz. Si son anchos se usan como unión de maderas y *takuáras* para la construcción de estructuras para muros y techos del templo (*opy*), como para la fabricación del *kya*, una especie de red colgante, lugar de reposo del *opygua* (jefe espiritual), donde se libera de las impurezas, y a la vez evita la contaminación de su entorno, después de la práctica de un ritual sanador. Si son finos, son utilizados para expresar las palabras almas, realizar los diseños en las cestas.

Para su utilización en la cestería se requiere transitar etapas:

1) La obtención de la planta de *güembé*, que se caracteriza por ser parásita de grandes árboles, por lo que es necesario internarse en la selva hasta encontrar un ejemplar maduro, con importantes raíces pendientes de árboles de hasta una altura de entre 8 y 10 metros. Para acceder a dichas raíces es necesario trepar al árbol. Esta etapa no puede ser realizada sin antes pedir permiso al “due-

ño” o protector: Se trata de una especie de hormiga de gran tamaño a la que los guaraníes llaman “*tarakuchi*”, a quien adjudican la responsabilidad de la existencia del *güembé* en la selva a través de los tiempos.

2) La selección de raíces: Consiste en detectar las más aptas caracterizadas por poseer mayor extensión (alrededor de diez metros de longitud) y rectitud (por lo que deben pender libremente); y hallar el tono ideal: Las de tono oscuro con tendencia a negro, son de mayor antigüedad. Las de tono más claro con tendencia a rojo, son las más jóvenes).

3) La obtención de las raíces; Consiste en practicar un corte de la raíz, a ras del tronco, cuidando de no dañar la planta.

4) La preparación de las cintas o cordeles, es a partir de las cortezas flexibles que recubren la raíz; se procede a la eliminación de la cubierta exterior, a fin de obtener la capa más brillante, que se extrae y corta longitudinalmente, en espesores variables, que no superen los 5 o 6 mm de ancho.

6) La expresión artística simbólica: Un *Mbya*, espiritualmente percibe las palabras-alma que luego son entretejidas con cintas de *güembepí* y transformadas en diseños ancestrales entramados en las cestas de *takuapí*, para dar nacimiento a una nueva corporalidad construida por componentes femeninos (*takuapí*) y masculinos (*güembepí*), investida de los poderes ancestrales, con capacidad de agencia para la supervivencia y resistencia. Hoy más que nunca en riesgo de desaparecer, por lo que se ha señalado al principio: la desterritorialización y deforestación masiva, por diversos tipos de agentes, causales de la desaparición (conjuntamente con los grandes árboles) de la planta del *güembé*, y conjuntamente con ellos: el material sagrado con el que se realizan los diseños en la cestería. Este es uno de los cambios más significativos que están experimentando en la actualidad las comunidades *Mbya*, en contra de sus tradiciones e identidades indígenas paranaenses. Prueba de ello es lo expresado por un integrante de la comunidad, que muestra como los materiales y técnicas están en riesgo, en la siguiente entrevista:

Isabelino Paredez: Ahora cuesta mantener los diseños, muchas personas ya pierden esa idea, ya hace más simple...

Entrevistadora: ¿En qué sentido?

Isabelino Paredez: Hacen solamente el tejido. Para tener esa...presencia..., tiene que hacer un diseño total, entonces está bien. Pero ahora, así nomás, para que no se pierda, se hace así nomás⁴⁵. Para hacer un buen dibujo, tiene que buscar *güembepy*. ¡Cuántos hilos le va a llevar! Tampoco no puede buscar un *güembepy*, de largo, dos metros, no sirve. Tiene que ser como de cuatro metros para hacer dibujos, si no, sale todo mal, todo añadido. No es fácil. El buscar *güembé* es otro problema. Por ahí ha de haber una planta grande. Pero no va a encontrar el *güembepy* que cuelga de allá, como para utilizar así, como para hacer un dibujo. El *güembé* llega hasta la planta y va bajando, pero este no sirve, si no es derecho. Eso tiene que ser en monte virgen, que ya casi no queda más. Eso no se sabe. Todo parece que es fácil, pero es muy difícil de encontrar ahora.

En Brasil, la escasez de *güembepí*, hizo que los guaraní-*Mbya* lo reemplazaran por tintas de color adquiridas en los comercios, dando lugar en la actualidad, a canastas con diseños ornamentales multicolores. En Argentina, aún se obtienen tintas naturales para el teñido de las cintas, pero ante la escasez de *güembé* para realizar los diseños, se reemplaza el *güembepy* por cintas de *takuara* coloreadas con tinta de semilla de *katygua*, con la que se obtienen tonos rojizos y marrones. De esta manera se conservan las sustancias originarias de la cultura, y no se pierde el vínculo con el *ka'aguy*, el monte, lo vegetal, asegurando de este modo los materiales originarios para la producción de las cestas y de la comunidad. De esta manera los materiales sagrados son utilizados con técnicas desarrolladas, conservadas y reproducidas por

45. Se refería a la utilización del diseño de serpiente simplificado. V. infra: fig. 27.

cada creador/ra, para la realización de las cestas. Las capacidades técnicas y creativas es lo que cada *Mbya* hereda del **Padre** al recibir su nombre o “palabra-alma”. Un *Mbya* no duda de la presencia de alma en todo lo existente, como, de su exclusiva responsabilidad en relación con la corporalidad, y cuyas transformaciones aspira controlar. De esta manera las técnicas cesteras son transformaciones que consisten en ejecutar distintos tipos de tejido, según la etapa de desarrollo del proceso en el que se encuentra la pieza. Básicamente la creación de una cesta requiere de tres momentos principales: 1) Tejido de la base, 2) tejido del cuerpo, y 3) terminación.



Fig. 26: Francisca Martínez. Vista interior de la cesta. Diseño “Para kora”, 20 cm x 10 cm. Terminación: reborde cosido con *güembepí*. (Foto: Graciela Anger).

1. Tejido de la base: La realización de cualquier canasto comienza siempre por la base. La mayoría de las veces se usan trozos de caña atados en cruz (*yta*) como soporte del tejido, que luego son retirados. O se inicia la trama propiamente dicha, a partir del punto o entrecruzado de las cintas de *takuapí* (bambú). La base puede ser circular, oval, cuadrada, rectangular y/o variante de las antecedentes.

2. Tejido del cuerpo: Una vez iniciada la base, las cintas de *takuara* se doblan para elevar la estructura del cuerpo de la cesta

con la trama y el diseño que cada uno dispone, y que dará origen a múltiples **diseños formales**, globulares, cilíndricos, planos, semiplanos, como así también, múltiples **dimensiones**, corporalidades que se presentan investidas de tradicionales **diseños ornamentales** e **innovaciones** generadas a partir del “punto originario” guaraní o “núcleo duro” (Bartolomé, M. A., 2009), que les proporcionan los prototipos de *mboii pará*

(imagen de serpiente) (Ver infra 2.3.1, Fig. 31) existentes en la Selva Paranaense de Misiones, Argentina. En cuanto a las técnicas de la cestería,

no requieren instrumentos mecánicos, sí, concentración espiritual para dejar fluir las “palabras alma”. La capacidad de desarrollo de la técnica la tienen todos los individuos potencialmente. No hay una división categórica entre los que obtienen los materiales y los que realizan el trenzado. Todos hacen de todo. Las técnicas más utilizadas son



Fig. 27: Francisca Martínez. Vista exterior de la cesta. Diseño “Para kora”, 20 cm x 10 cm. (Foto: Graciela Anger).



Fig. 28: Victoriana Benítez. Cesta con tapa: terminación con aros internos de *ñandyta* y costuras con *güembepi*. 40 cm x 70 cm. (Foto: Graciela Anger).

las que originan “tejidos asargado (*twilled*), enmimbrados (*wicked*) o en parquet, cruzando los elementos de dos en dos o de tres en tres” (Waag, 1972, en Mordo, 2000, p. 109). Los diseños formales que incluyen diseños ornamentales se crean trenzando con una sola fibra de *güembepi*, o en su defecto con cintas de *takuapi* coloreadas con *catiguá*. Las imágenes que resultan son reversibles, pueden ser apreciadas tanto del exterior como del interior de las piezas. De ahí, la importancia dada a la terminación.

3. Terminación de la pieza: Distintos diseños formales de bases pueden o no tener igual terminación o boca. Así una cesta de base cuadrada, puede terminar con igual boca, o con boca cuadrada.

Las terminaciones pueden presentarse con refuerzo o sin él, de acuerdo al tipo de caña utilizado, se adecua el borde. Una técnica de cierre o terminación de la boca de la cesta, se realiza mediante un reborde cosido con fibras de *güembé*. (Ver supra, Fig. 26 y 27). Los tejidos más flexibles se terminan con aros de ma-



Fig. 29: Victoriana Benítez. Cesta con tapa rectangular. Realizada con *Tacuarembó* (variedad de bambú). Diseño, costura y manija de *güembepi*. 22 cm x 18 cm x 15 cm. (Foto: Graciela Anger).

dera de *ñandyta*, (Ver infra, Fig. 28). Otro tipo de cierre es una involución del borde hacia el interior de la cesta, lo que genera un borde cilíndrico, (Ver Fig. 45 y 50). O, de modo opuesto, el cierre de la cesta puede ser con un borde extrovertido; volcado hacia afuera.

Se entiende por terminación, no sólo bordes, sino, además las tapas y asas. Las cestas pueden o no poseer **asas**, estas pueden ser de dos tipos: rígida, de madera revestida, y flexible, de *güembepi*,

que pueden ir colocadas tanto en el interior como en el exterior del canasto.

Las **tapas** acompañan la forma del canasto y pueden ser redondas cuadradas o rectangulares, Ejemplo:

Hasta aquí se ha visto que, así como en la cultura occidental el sistema tecnocientífico es un “Todo integrado fundamentalmente por la ciencia, la tecnología y sus productos” (Moya, 1998, p. 31). En la cultura guaraní-*Mbya* el sistema tecnoespiritual es un todo integrado fundamentalmente por la religión y el chamanismo, lo que determina las pragmáticas rituales y sus productos (Artes cinético-corporales, sonoras, y visuales). De esta manera es posible continuar con el abordaje del sistema de representación visual de la cestería guaraní-*Mbya*, con sus técnicas de representación, modos de estructuración y léxico técnico propio.

2.3 Sistema tecnoespiritual de representación visual

Igual que el resto de los sistemas, el sistema de representación⁴⁶ visual de los guaraní-*Mbya*, está sujeto a un sistema tecnoespiritual (significativo) de representación simbólica, donde los mitos cumplen una función reguladora importante. Los guaraníes, al realizar sus cestas, persiguen la representación de lo real; expresado en sus propios términos: “tratamos de hacer como si fuera real”⁴⁷. La “palabra verdadera” es aquella que cuenta los mitos de los guaraníes mediante el lenguaje simbólico, que se muestra en el plano ceremonial, metafísico y artístico. Dicho lenguaje posee sus reglas de representación, toda vez que en la cestería las reglas y estructuras materiales se asemejan a las reglas y estructuras cosmológicas, el núcleo duro de la cultura guaraní-*Mbya*, las cuales

46. “La expresión < sistema de representación > designa de una forma general los conjuntos de ideas y valores propios de una sociedad.” tratados por la sociología como realidades autónomas, existiendo independientemente de lo que los psicólogos llaman < representaciones > o < imágenes > mentales. Toda sociedad elaboraría varios sistemas de representaciones especializados: del cosmos, de la totalidad social, de la magia, de la brujería, etc.” (Bonte e Izard , [2005] 2008, p. 636).

47. Entrevista a Isabelino Paredez en Oberá, el 12 de marzo de 2012.

se sintetizan en un prototipo visual, que se manifiesta en el plano subjetivo, durante las entrevistas y en las cestas observadas directamente.

El conocimiento de las técnicas de representación guaraní, requiere el abordaje de los aspectos cognitivos vinculados a su adquisición. En este sentido, se conoce a partir de los relatos orales, que el sujeto guaraní, una vez instalado de pie sobre la tierra, recibe su nombre y conjuntamente la palabra-alma, a partir de la cual comienza a desarrollar el “esquema virtual” que trajo consigo del mundo de las ideas, del mundo divino, de la morada del padre, con la ayuda de la herramienta principal que es la oración, y los sueños, para desarrollarse y autoconstruirse día a día, en la búsqueda de una completa autonomía, cuya conquista se hace posible religiosamente. Se considera aquí, que el razonamiento de las relaciones entre los órdenes cosmológico y antropológico no podría apartarse del que describe la naturaleza de la religión, la cual tiene mucha importancia en la vida de los Guaraní-*Mbya*, que hasta el día de hoy es preservada de la posibilidad de profanación⁴⁸, por lo que se admite junto con Meliá que la experiencia religiosa del guaraní “reducido” fue posible de manera notable, debido a la existencia de su experiencia religiosa originaria, y es gracias a esa vivencia primitiva de los diversos grupos preservados en las selvas, alejados de todos, que es posible reestructurar dicha experiencia en la actualidad.

Ya en el año 1991, Meliá expresaba que “Para los *Mbyá*, la tierra se engendraba en la base del bastón ritual del verdadero Padre Ñamandú. Y en el centro de esta tierra que se estaría formando, se levantaría una palmera verde-azul; otras palmeras se levantarían, marcando a manera de puntos cardinales, la morada de los seres divinos y el lugar donde se originaría el espacio-tiempo primitivo” (p. 67). –Esta creencia continúa hasta el día de hoy, y el *Opygua* (jefe espiritual) es portador del bastón aquí en la tierra–. Para los Paĩ-Tavyterã, sin embargo, el relato del fundamento de la tierra,

48. No permiten el ingreso de los “blancos” al *opy* (habitación para orar), donde el *opygua*, líder religioso, realiza sus oraciones.

no era el ecosistema en sí, sino el acto religioso que la **originaba** (“Nuestro Abuelo Grande fundó la tierra sobre la base de los palos atravesados en forma de cruz, y a partir de ese centro la fue ensanchando y la fue llevando a sus últimos límites” (Ídem), y la **conservaba** (“Cantar y rezar, teniendo el bastón ritual -a veces en forma de cruz- apoyado en el suelo, es sostener el mundo y fundarlo nueva y continuamente. Dejar de rezar y descuidar el ritual es como quitarle a la tierra su propio soporte, provocando su inestabilidad y su inminente destrucción” (p. 68). De la misma manera se producen y reproducen las cestas, como una experiencia religiosa en la cual la oración, como acto de expresión es una palabra recibida por inspiración divina (palabra-alma) que se manifiesta mediante el canto, la danza, la palabra iluminada, y en el complejo tejido de las cestas y sus diseños arquetípicos. Tal como lo manifestara un tallador *Mbya* en el transcurso de una entrevista:

Isabelino Paredez: Así como ustedes escriben, nosotros hacemos nuestro arte.

Entrevistadora: ¿Qué función cumple la cestería para ustedes?

Isabelino Paredez: Cestería es para conseguir alimento, pero lo que yo siempre digo, yo hago talla, pero, yo cestería no puedo dejar, porque donde hay talla de los aborígenes tiene que hacer cestería, canasto. ¡Tiene que haber *takuapí!* Parece que no son *Mbya*, si no tiene canasto. Por eso nunca debe dejar. Tiene que tener sí o sí algo. Si no hace cestería, para mí no es nada, tiene que tener presencia: los aborígenes, las mujeres y los varones también tienen que tener presencia. No deben perder, siendo aborígenes tiene que saber de cestería, los dibujos todo. Porque, si vos no sabés nada de cestería, si vos no tejés, ya perdés directamente. Perdés la forma de ser, digamos. De ahí ya te perdés: sus rasgos físicos no cambian. Pero sí perdés el conocimiento de hacer cestería, artesanía, los dibujos su... Su identidad nunca pierde, pero perdés una

partecita: su identificación, digamos. Se pierden las huellas de los ancestros. La identidad no se pierde, pero hay que tener acompañando. Porque cestería... es presencia de nuestros padres.

El entrevistado, llevado a relatar las situaciones vividas, muestra la relevancia que otorga a determinadas interacciones de su historia: recupera y pone énfasis en que, “siendo *Mbya*, no se debe perder el saber de la cestería”⁴⁹, debido a que el modo más adecuado de dar cuenta de su existencia es mediante la presencia de su simbolismo único, originado en su cosmología y religión, cuya representación plástica posee una eficacia simbólica que obra como insuperable instrumento de identificación, transformándose en emblema identitario, confirmando también de este modo que la cestería es el soporte que actualiza simbólicamente ese “núcleo duro” de la tradición *guaraní*, de que nos habla M. A. Bartolomé (2009), cuya función ritual es la actualización del mito del tiempo y espacio originarios (p. 80). Según Bonte e Izard, ([2005] 2008), “Los mitos son relatos fundadores que los miembros de una sociedad se transmiten de generación en generación desde los tiempos más antiguos” (p.495), consisten en la repetición de un acto primordial de creación. El mito se actualiza con la cestería mediante modos de representación simbólica que aluden a los tiempos primigenios, con la presencia ancestral del poder divino en esta Tierra (la serpiente originaria). A partir de cuya imagen se constituye el **prototipo** de representación que da surgimiento a múltiples diseños ornamentales.

2.3.1 Prototipo de la cestería *Mbya*: *Mboii pará* (imagen de serpiente)

Los diseños ornamentales de la cestería *mbya*, cuyas denominaciones hacen referencia a la serpiente ancestral, a partir de su semejanza con las serpientes reales y concretas de la selva paranaense, constituyen la imagen prototípica de la cultura guara-

49. Entrevista realizada a Isabelino Paredez el 18 de junio de 2012 en Oberá.

ní-*Mbya*. Dicha cultura se ve representada y plasmada en el arte de la cestería en función del paradigma de la transformación y regeneración infinita que condiciona su perspectiva existencial.

El arte de la cestería constituye la principal estrategia generada para sobrevivir. Permite además, visualizar la transfiguración cultural experimentada por los guaraní-*Mbya* en el transcurrir de la historia, en un proceso que M. A. Bartolomé (2009, p.84) designa como *etnogénesis*,⁵⁰ y que permite rescatar y endurecer rasgos elegidos de la tradición para hacerlos funcionar como “emblemas identitarios”, como se puede apreciar en la entrevista:

Entrevistadora: Usted me decía que a veces se hace más, o menos cestas, sin saber si va a vender o no. Uno hace nomás. ¿En qué piensa cuando hace las canastas? También usted me decía el otro día: “canastas, sí o sí, hay que hacer, se venda o no se venda”.

Isabelino Paredez: Eso es para identificación. Sí. Si no, no es, digamos... Sí o sí, tiene que saber hacer, venda o no venda, pero siempre tiene que tener esa práctica. Antes todos hacían lo que le vino con su nombre.

Inclusive ahora se dice a los chicos, a las chicas: “Vos tenés que tratar de aprender eso”.

Entrevistadora: ¿Y eso le gusta a los chicos?

Isabelino Paredez: En este caso, supongamos, ahora cambió todo, ya no tiene paciencia, porque no tiene tiempo, se va a la escuela, todo eso. Ya, por más sea, la mamá le dice: “Hacé”. Hace ya, pero sin ganas. Pero, sí o sí, tiene que aprender a hacer. Supongamos una comunidad: Seguro va a llegar alguien de otro lado y lo primero que hace es preguntar: “¿Usted tiene canasto?, ¿hace canasto para ropa o una panera o algo,... un canastito usted hace?” De repente, una familia... Hay muchas personas...: “No, acá no tenemos”. ¡A la pucha! ¿Qué clase?

50. Dinamismo propio de las comunidades étnicas, cuyas lógicas sociales dejan ver “plasticidad y capacidad adaptativa” (Bartolomé, 2009, p. 84).

¿Qué son? ¡No sabe su hacer! ¡Nada de sus antepasados! Uno ya se da cuenta... De afuera se da cuenta, pero de adentro no. Ellos ni se dan cuenta si quedó mal. “¡La pucha! No tenemos canasto porque no sabemos hacer”. Ahí se dio cuenta. Entonces, para que no suceda eso, siempre tenemos que tener, por más que no sea para la venta, y alguien siempre va a llegar de afuera a preguntar: “¿Ustedes hacen?, ¿ustedes siguen haciendo su canasto?, ¿ustedes siguen practicando la cestería?” Esa es la pregunta, primero lo que te pregunta es así. Siempre algo tiene que haber. Si la gente no se lleva, porque no le gusta, no importa, aunque sea tenés la muestra. Y te salva”.



Fig. 30: Francisca Martínez. Bandejas circulares de *takuarembó* y *güembepí* 22 cm x 18 cm x 15 cm. Diseño *pará karé* (ángulo) y *para petei* (punto) de *mboii-chini*. (Foto: Graciela Anger).

Este testimonio muestra cómo la cestería conforma la identidad guaraní, al mismo tiempo que va formando parte de su resistencia. Se trata de los *ajaka* (cestas), que presentan el **motivo original de diseño mbya**: “*mboii pará*” (imagen de serpiente), que involucra variedades de serpientes, entre las cuales, el prototipo ideal lo constituye el *mboii chini pará* (imagen de la víbora de cascabel). También es utilizada en los diseños, *la mbo’ii pyta para* (imagen de serpiente roja o víbora coral), y *la mbo’ii jarará pará* (imagen de serpiente *jarará* o víbora de la cruz), todas ellas muy venenosas. Los diseños se reproducen completos o en partes, según las circunstancias de producción, como se puede apreciar.

a) **La mbo'ii chini /mbaraka pará** (imagen de la serpiente con sonido) víbora cascabel.

Es el prototipo ideal; el contenido de la representación de guardas es en su mayor parte, ignorado por el espectador, pero no por los integrantes de la etnia. La mencionada serpiente posee virtudes terrenales que se expanden desde la muerte instantánea hacia otros aspectos de la vida como la prevención y cura de enfermedades difíciles⁵¹. Mientras, sus virtudes supra-terrenales están ligadas a la inmortalidad. Los diseños de víboras en la creación artística vinculada a la cestería, encabezada por la serpiente cascabel, la preferida por los *Mbya* no solo por su extraordinario poder, sino además por las características de su diseño.



Fig. 31: Imagen de serpiente cascabel. Provincia de Misiones, Argentina. Fuente: www.google.com.ar.

b) **La mbo'ii pytá pará** (imagen de la serpiente roja) víbora coral.

Al igual que la anterior, su representación se dificulta debido a la necesidad de obtención de dos tipos de *güembepí* (raíces antiguas para el



Fig. 32: Teresa Ocampo. Cesta pequeño formato. Diseño *pará joacha* (cruzado) *mboii pytá*. De *tacuaruzú*, coloreada con *catiguá*. 12 cm x 8 cm x 14 cm. (Foto: Graciela Anger).

51. Como prevención, se elabora una especie de vacuna para los recién nacidos con una hierba llamada "pipi" y la grasa de la serpiente cascabel. Como curación, se usa también la grasa para el tratamiento de cáncer de útero. Para prevenir los dolores de parto, se rodea la cintura de la púber durante su primera menstruación. Dicho ritual se realiza con el animal vivo o con su piel (Isabelino Paredez y Esteban Ocampo, Entrevista (Mayo, 2011), ambos médicos naturistas practicantes de la etnia *mbya*).

tono oscuro, y raíces jóvenes para el color rojo) o, en su defecto está el recurso a tintas colorantes, cuyo proceso de obtención es más complejo. Cabe señalar que en los diseños de serpiente, los guaraní-*Mbya* han hallado en ellos el índice que hace referencia a la entidad sagrada *Ñanderú*, superioridad máxima, que acoge las almas, de carácter abstracto, que, como tal entidad, no permite los secuestros en cuanto a la apariencia visual, ya que carece de cualquier reconocimiento visual o señales. El ser vivo que más se acerca a los atributos divinos residente en la tierra lo constituye la serpiente, paradigma de transformación y supervivencia. Su elección no ha sido ni "arbitraria" ni "convencional", sino natural.

c) **La mbo'ii curuzú pará** (imagen de serpiente *jarará*) víbora de la cruz.

Mitológicamente, la serpiente representa el origen y la eternidad, pues tiene incorporado la potencia creadora de vida y de muerte. La serpiente *curuzu*, como "signo natural", posee las propiedades para ser el mejor ejemplo del concepto en cuestión, el "núcleo del concepto". Representa el índice visual: el diseño del "*punto originario*", además de la cruz, -emblema del origen del mundo llevado a cabo por *Ñanderú*-, como un icono o representación de la entidad.



Fig. 33: Teresa Ocampo. Cesta pequeño formato. Diseño *para joacha* (cruzado) *mboii pytá*. De *tacuaruzú*. Coloreada con *catiguá*. 10 cm x 11 cm x 12 cm. (Foto: Graciela Anger).



Fig. 34: Imágenes de serpientes coral de la provincia de Misiones, Argentina. Fuente: www.google.com.ar.

Es así como los “prototipos” son signos que simbolizan el núcleo del concepto del índice (serpiente) que representa a la entidad (deidad) con jerarquía terrenal, algo distinta de sí mismo, que culmina expresado en patrones geométricos, abstractos decorativos.

Auténticos prototipos de la cestería guaraní- *Mbya*.



Fig. 35: Ramona Castillo. Cesta pequeño formato. Diseño para *korá* (origen) *mboii curuzú*. Jarará. De *Tacuarembó* y *güembepí*, 10 cm x 15 cm x 22 cm. (Foto: Graciela Anger).



Fig. 36: Francisca Martínez, Diseño *curuzú pará*: combinación diseños: *pará karé*, *pará peteí*, y *pará korá*, 10 cm x 20 cm x 10cm. Comunidad *Kaäguy Poty*. Valle del *Kuñá Pirú*, Ruta 7, Aristóbulo del Valle. Misiones, Argentina. (Foto: Graciela Anger). Colección particular de la autora.



Fig. 37: Imágenes de serpientes yarará de la provincia de Misiones, Argentina. Fuente: www.google.com.ar.

2.3.2 Concepto guaraní de “*punto originario*”

En relación con la búsqueda de un “núcleo duro” en la cultura visual guaraní-*Mbya*, se recurre nuevamente a la entrevista, que en este trabajo resulta casi siempre de situaciones dialogales, a partir de encuentros programados, y no como trayectos recuperados de largas conversaciones, útiles al tema de tratamiento en este texto. Por lo que no se reproduce la totalidad de las mismas, sino, la parte que interesa en función del tema. Para develar conceptos como: “*punto originario*” que obra como “núcleo del concepto”, “prototipos” y léxico propios.

Entrevistadora: ¿Cómo se arma una cesta?

Isabelino Paredez: Siempre víboras, nada más que víboras. Cuando se prepara un canasto, la tejida: la forma se teje, de **un solo material**, una sola pieza, porque eso se teje con *takuapí* y eso. El soporte eso, son del mismo material, pero ese (diseño) se teje aparte y después se va... con **un solo hilo** se va formando el canasto, cerrado o más angosto, hasta donde alcanza el tamaño, hasta donde vos querés sacar.

Entrevistadora: ¿Cómo se aprende a hacer cestas?

Isabelino Paredez: Eso se aprende **imaginando y pensando**. Mi mamá está haciendo un canasto, supongamos, y yo estoy mirando y, al momento, yo no voy hacer como ella hace. Primero, voy a tratar de asumir imaginación, no tampoco pedir “enseñame”, porque, si yo trato de hacer, aprender, no me va a servir. Y siempre voy a errar alguna parte porque alguien me enseñó. Tiene que tener esa virtud.

Entrevistadora: ¿De dónde viene la virtud?

Isabelino Paredez: No enseñanza ni aprendizaje, sino, tiene que **recordar** lo que tenía cuando estaba con su **padre verdadero**, en su morada, a través de la **oración** que se trae. Es lo que te da fuerza espiritual y física para

sobrellevar la vida en la tierra. Además de la oración, cada **alma** trae su **adorno** (creatividad) de todas sus pertenencias, **para concretar** físicamente en la Tierra. Todo está en la mente. La oración hace recibir la fuerza de *Ñanderú* para **realizar las cosas perfecto**. Todo *mbya* tiene esa, ¿cómo se dice?, *japychakaa* (capacidad de escucha y diálogo) con *Ñanderú*. No se trata solo de oír, *eendú*, sino de entender, para hacer. Ese dibujo, '*mboi chini pará*', dibujo de la víbora de cascabel, que se usaba para hacer los *ajaka eté*, (cestas verdaderas) trae solamente las mujeres. Traspasa de generación en generación. Viene traspasando; hasta ahora está, y va a seguir traspasando, por eso **no se puede cambiar el original**, pero sí se puede crear de él todo lo que te permite la imaginación. Él hasta ahora está. Y va a seguir traspasando.

Entrevistadora: ¿Por qué no se puede cambiar el patrón originario?

Isabelino Paredez: Porque no es un invento propio.

Entrevistadora: Entiendo.

Isabelino Paredez: Únicamente se hace **dibujos originarios**. Por eso, no se cambia nunca. No se va a cambiar nunca. No se inventa; digamos, solamente se crea de esa forma: siempre llega, llega algún poquito de originalidad. Pero **siempre hay un punto**.

Entrevistadora: ¿Y eso por qué?

Isabelino Paredez: Porque esa originalidad ya viene junto con el tejido, la misma técnica, que tiene un **punto originario**, siempre te lleva a repetir sin darte cuenta los dibujos. Los que realizan canastos, sí o sí, tienen ese **punto: para ryve**. Porque siendo un trabajo *mbya*, tiene que haber ese punto, que representa ese trabajo de parcialidad **de etnia Mbya**. Por más que vos te vas a otro lado, otra provincia y encontrás ese trabajo. Ya se conoce, se dice: "Es obra *Mbya*".

Entrevistadora: ¿Y entre ustedes, también se reconocen los trabajos?

Isabelino Paredez: No, solamente si son personas conocidas. Lo que distingue un trabajo de otro es la calidad. La **calidad** es según la forma de preparación de los materiales. Por ejemplo, la preparación de cintas de tamaños desparejos te saca la calidad del trabajo, resulta más rustico. La forma del trabajo depende de lo que elije hacer cada uno. Pero no el dibujo, sino que la forma del trabajo, de la terminación y del formar, de darle la forma, de las medidas también. Cada uno tiene su partecita digamos. Depende también del tiempo que cada uno tiene de estar haciendo canastos, de la experiencia. La entrevista confirma la existencia de un **núcleo duro** en la cultura guaraní: la **religiosidad**, simbolizada en el "**punto originario**" del diseño de serpiente, que en el plano de la estructura simbólica de las representaciones, se reconoce como elemento universal, a partir del cual el desarrollo técnico da lugar a una **tipología** de los diseños originarios. El punto es el lugar donde se unen la técnica y la espiritualidad, que da origen a la nueva corporalidad investida del poder de transformación: la cesta.

2. 3. 3 Tipología y léxico técnico de los diseños originarios

Los guaraní-Mbya conservan su coherencia cosmológica- mítica- religiosa en relación con las técnicas de conformación de las piezas, como con las técnicas de representación (significación) de imágenes. Así como el cosmos se origina en lo Uno, que se despliega en cuatro puntos cardinales, de donde proceden los Dioses pares; femenino/masculino (Padres y Madres), de donde provienen las palabras-almas y el nombre de cada niño nacido y parado sobre sus pies⁵², así también sucede en el plano de la cestería,

52. Los guaraní-Mbya, reciben su nombre, una vez que se ponen de pie.

donde además existe un léxico técnico que lo confirma, como se puede apreciar en la entrevista:

Entrevistadora: ¿Cómo se reconoce en una cesta el *punto originario*?

Isabelino Paredez: El punto originario es *para ryve*; se forma un dibujo con cuatro puntos blancos y uno negro en el centro, o al revés. Que también recibe el nombre de *Pará korá* (dibujo cerrado).

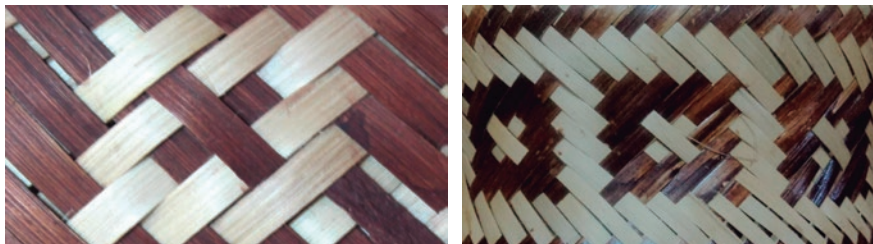


Fig. 38: Punto originario, *Para ryve*, o, *Pará korá* (dibujo cerrado). Cestas pequeñas. Fotografía Graciela Anger. Fuente: Colección de la autora.

A partir de ese punto, *para ryve*, salen las otras partes del dibujo originario: *mboi chini*, que es el dibujo *oimbá*, completo en su totalidad así como trae la víbora, y con cada una de sus partes se puede recrear tantas veces como te permita tu imaginación.

La entrevista revela el concepto en relación al punto originario tanto para la conformación de las piezas, como para el inicio de los diseños originarios, como así también el léxico técnico propio.

Según expresiones indígenas, el dibujo es más completo y más rico cuando la figura se cierra, se circunscribe. En este sentido, expresan que no importa la figura geométrica que resulte, lo importante es que

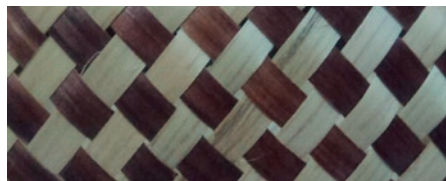


Fig. 39: Diseño *Pará peteñ*: ([•] dibujo 'uno'). Repetición del punto. Cesta pequeña. Fotografía Graciela Anger. Fuente: Colección de la autora.

se produzca una circunscripción, la cual da como resultado un triángulo, un cuadrado, pero idealmente es una circunferencia que rodea al punto o principio. Este último puede ser blanco o negro, indistintamente. Estos elementos básicos o modulares son los que dan lugar a la obtención de nuevos diseños, mediante diversas operaciones de la imagen (yuxtaposición, oposición, alternancia, suma, resta), logrando texturas, ritmo, direcciones, contrastes, con sus respectivas denominaciones, como se puede apreciar en las siguientes muestras.

Hay también un léxico para referirse a otros aspectos de la representación. Para el concepto proporción, se usa el término *áeve yārāmi*. En cuanto a las dimensiones: se hace referencia a lo grande (*guasu*) y a lo pequeño (*kýr*). Pero las creaciones en cestería presentan tamaños que no exceden nunca la proporción a escala humana. No obstante, se manejan con múltiples tamaños que oscilan desde 3 cm x 3 cm, hasta 60 cm x 1,20 cm de altura aproximadamente.

Por otro lado, para expresar conceptos visuales como: **ritmo**, se usa el vocablo *ne-momyi*. El ritmo es un elemento que prevalece en la plástica *mbya* como marca de ritualidad en cualquiera de sus soportes, no siendo una característica exclusiva del lenguaje visual, sino tam-



Fig. 40: Diseño *Pará rychy* ([»»] Dibujo continuo, recto). Fotografía Graciela Anger. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 41: Diseño *Pará kare*: ([v] dibujo doblado) Revestimiento de la parte inferior de un soporte de calabaza. Fotografía Graciela Anger. Fuente: Colección de la autora.

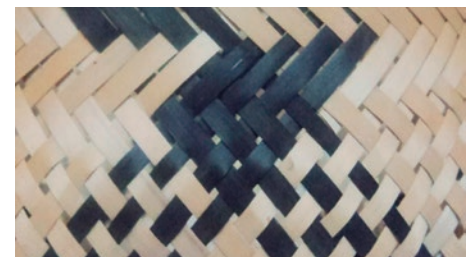


Fig. 42: Diseño *Pará joacha*: Fig. ([x] dibujo cruzado). Cesta pequeña sin tapa. Fotografía Graciela Anger. Fuente: Colección de la autora.

bién de la danza, de la música y del canto *mbya*. Así, la repetición de la figura conservando su tamaño en una composición cestería o escultórica, a intervalos regulares, despliega un diseño de ritmo uniforme, simétrico y repetido que se designa con el término: *na'pōkã*, *na'pý*, como se puede apreciar en la zona central de la ilustración de la fig 42. El diseño del tejido puede estar expresado en ritmo (*nemomyi*) uniforme total, generando un contraste anulado, una textura táctil y una débil textura visual.



Fig. 43: José Benítez. Cesta pequeño formato de *tacuapí*. Ritmo “*nemomyi*”. Fotografía Graciela Anger. Fuente: Colección de la autora.

O en ritmo uniforme, dinamizado por alternancia tonal, lo que resulta un buen contraste, textura visual y táctil, como se ve en la misma ilustración. También puede presentar bandas de figuras de tamaño reducido. Entonces el ritmo es decreciente (*amokr'*) o a la inversa, la figura va en aumento produciendo un ritmo creciente (*ambotuicha*), visible en la siguiente ilustración.



Fig. 44: Victoriana Benítez. Calabaza revestida con tejido de *tacuapí* y *güembepi*, (14 cm x 18 cm x 18 cm). Ritmo *ambotuicha*. Fotografía Graciela Anger. Fuente: Colección de la autora.

En ambos casos, se generan ambos tipos de textura y contraste, y así sucesivamente, se despliegan las tramas y los diseños en la cestería *mbya* guaraní, como así también variantes de equilibrio —axial, radial y oculto—, generando un dinamismo y dando muestra de una variedad infinita de la invariante *mboi chini pará*, como se puede apreciar en el ítem que sigue.

2.3.4 Imagen de serpiente (*mboii pará*) y su reproducción

A continuación se presenta un sucinto muestrario de las variaciones del diseño: imagen de serpiente (*mboii pará*) representa-

dos en el arte de la cestería *mbya* a modo de ejemplo. La muestra deja ver como en este sistema tecnoespiritual de representación visual, el colectivo de artistas guaraní- *Mbya* **transforma** los materiales signícos naturales, constitutivos del corpus sagrado de su religión, el *takuapi* y el *güembepi*, provenientes de la matriz mítica de la cultura, en **cesta** (corporalidad), cuya transformación se completa con el investimento de las “**palabras almas**” (íconos de la serpiente cósmica), símbolo de la deidad que, como tal, es anicónica, y por efecto de la **transformación** deviene en cestas de formas y tamaños diferentes, cuya trayectoria marcada por el desplazamiento inicial de su autor, inaugura su eficacia pragmática a medida que encuentra su destino, y allí continúa autogestando múltiples transformaciones en su interacción con el mundo de objetos y sujetos.



Fig. 45: Karina Ferreyra. 2010. Vista angular, boca e interior, cesta pequeño formato (21 cm x 21 cm x 21 cm). Forma tubular, tejida con *takuapi*, coloreada con *catiguá*, diseño ornamental reversible: *para joacha*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 46: Karina Ferreyra. 2010. Vista frontal, cesta pequeño formato (0,9 cm x 10 cm x 10 cm), forma globular, tejida con *takuapi* coloreada con *catiguá*, diseño ornamental: *para pete'i*, con detalles de puntos originarios. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.

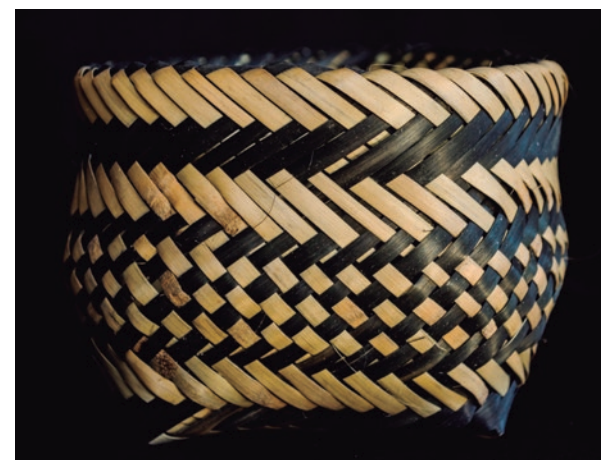


Fig. 47: Roberta Castillo. 2011. Vista frontal, cesta pequeño formato (0,8 cm x 11 cm x 0,8 cm), forma globular, tejida con *takuapi*, coloreada con *catiguá*, diseño ornamental: *para pete'i*, con detalles de *para richy*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 48: Roberta Castillo. 2011. Vista exterior Fig. 47. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 49: Santa Morínigo. 2010. Vista frontal, cesta pequeño formato (0,7 cm x 17 cm x 12 cm), tejida con *takuapí*, coloreada con *catiguá* de tono rojo, diseño ornamental: *pará joacha*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 50: Santa Morínigo. 2010. Vista interior Fig. 49. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 51: Francisca Martínez. 2012. Vista exterior e interior cesta pequeño formato (18 cm x 18 cm x 22 cm), forma abierta, tejida con *tacuarembó* y *güembepi*, diseño *pará korá*. Boca, terminación cosida con *güembepi*, diseño ornamental: *pará joacha*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 52: Ramona Castillo. 2010. Vista exterior e interior, cesta pequeño formato (22 cm x 22 cm x 16 cm), forma abierta, tejida con *takuapi*, coloreada con *catiguá* de tono rojo, diseño ornamental: *pará karé*. Boca terminación cosida con *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 53: Francisca Martínez. 2013. Vista exterior e interior, cesta mediano formato (24 cm x 24 cm x 29 cm), forma globular, tejida con *takuapi*, coloreada con *catiguá* de tono rojo, diseño ornamental: *pará karé*. Boca con arco interno de *ñandytá*, cosida con *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.

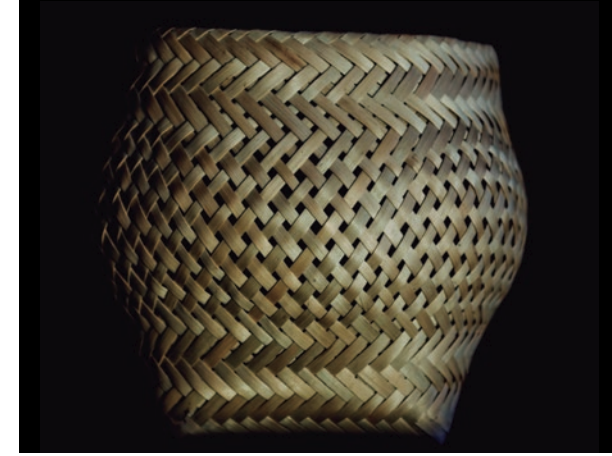


Fig. 54: Mónica Castillo. 2013. Vista frontal cesta mediano formato (10,5 cm x 10 cm x 10 cm), tejida con *takuaruzú* sin colorear, sin diseño ornamental. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 55: Santa Morinigo. 2012. Vista exterior frontal, cesta pequeño formato (11 cm x 10 cm x 0,6 cm), forma abierta, tejida con *tacuaembó* y *güembepi*, diseño ornamental *pará korá* y *pará pete'í*, tejido con *güembepi*. Boca terminación cosida con *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 56: Karina Ferreyra. 2010. Vista frontal externa, cesta pequeño formato (0,7 cm x 18 cm x 0,7 cm), forma tubular, tejida con *takuapi*, sin colorear, sin diseño ornamental. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 57: Francisca Martínez. 2012. Vista superior interna, cesta semi-plana, (0,7 cm x 26 cm x 14 cm), forma circular, tejida con *takuarembó* y *güembepi*, diseño ornamental *mboii curuzú*, reversible. Boca bordes cosidos. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 58: Francisca Martínez. 2012. Vista frontal externa Fig. 57. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 59: Francisca Martínez. 2011. Vista frontal externa, cesta tipo cartera (24 cm x 24 cm), forma semicircular, tejida con *takuarembó* y *güembepi*, diseño ornamental *punto originario*. Reversible. Boca bordes cosidos. Manijas torcionadas de *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 60: Francisca Martínez. 2011. Vista superior interna, Fig. 59. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 61: Lucía Castillo. 2013. Vista frontal externa, cesta tipo bolso (29 cm x 14,5 cm x 28 cm), Forma rectangular, tejida con *takuapí*, coloreada con *catiguá*, diseño ornamental recreación de *pará korá*. Reversible. Boca bordes cosidos, doble refuerzo interno y externo, con aros de *ñandytá*. Manijas torcionadas de *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 62: José Benítez. 2013. Vista frontal externa, cesta tipo bolso (32 cm x 11 cm x 31 cm), forma rectangular, tejida con *takuapí*, coloreada con *catiguá*, diseño ornamental recreación de *pará korá* y combinación con *mboii curuzú*. Reversible. Boca bordes cosidos, doble refuerzo interno y externo, con aros de *ñandytá*. Manijas torcionadas de *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 63: Cornelia Duarte. 2012. Vista frontal externa, cesta mediano formato, con tapa, (21 cm x 16 cm x 12 cm), forma cilíndrica globulada, tejida con *takuapí* y *güembepi*, diseño ornamental recreación de *pará petei*. Reversible. Boca bordes cosidos, doble refuerzo interno y externo, con aros de *ñandytá*. Manijas torcionadas de *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 64: Fermina Benítez. 2013. Vista angular externa, cesta mediano formato, sin tapa, (22 cm x 22 cm x 46 cm), forma cilíndrica, tejida con *takuapi*, coloreada con *catiguá*. Diseño ornamental recreación de *pará richy* y *pará joacha*. Reversible. Boca bordes cosidos, doble refuerzo interno y externo, con aros de *ñandytá*. Sin manijas. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 65: Cornelia Duarte. 2014. Vista angular externa, cesta mediano formato, con tapa, (20 cm x 11 cm x 30 cm), forma trapezoidal, base rectangular, boca ovoide. Tejida con *takuarembó* y *güembepi*. Diseño ornamental recreación de *pará petei* y *pará korá*. Reversible. Boca bordes cosidos, doble refuerzo interno y externo, con aros de *ñandytá*. Con manijas torcionadas de *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 66: Cornelia Duarte. 2014. Vista angular externa, cesta mediano formato, con tapa, (10 cm x 21 cm x 30 cm), forma trapezoidal, base y boca rectangulares. Tejida con *takuarembó* y *güembepi*. Diseño ornamental recreación de *pará petei* y *pará joacha*. Reversible. Boca bordes cosidos, doble refuerzo interno y externo, con aros de *ñandytá*. Con manijas torcionadas de *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 67: Santa Morínigo. 2013. Vista frontal externa, cesta mediano formato, sin tapa, (15 cm x 15 cm x 11 cm), forma cuadrada, base cuadrangular, boca circular. Tejida con *takuapi* y *güembepi*. Diseño ornamental *pará joacha*. Reversible. Boca bordes cosidos. Con manija de cinta de *ñandytá*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 68: Santa Morínigo. 2013. Vista angular superior, externa e interna. Cesta mediano formato, sin tapa, (25 cm x 25 cm x 60 cm), forma ovalada, base rectangular, boca oval. Tejida con *takuapí* y *güembepi*. Diseño ornamental *pará peteí*. Reversible. Boca bordes cosidos. Con manija de cinta de *ñandytá*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 69: Santa Morínigo. 2014. Vista frontal, externa. Cesta gran formato, sin tapa, (30 cm x 30 cm x 45 cm), forma cilíndrica, base cuadrangular, boca redonda. Tejida con *takuapí* y coloreada con *catiguá*. Diseño ornamental *pará joacha*. Reversible. Boca bordes cosidos. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 70: Santa Morínigo. 2014. Vista angular, externa. *Ajaka eté* (cesta verdadera) gran formato, sin tapa, (23 cm x 23 cm x 57,5 cm), forma cilíndrica, base cuadrangular, boca redonda. Tejida con *takuapí* y *güembepi*. Diseño ornamental *pará richy*. Reversible. Boca bordes cosidos. Refuerzos laterales con *ñandytá*, con manija trenzada de *güembepi*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 71: Santa Morínigo. 2014. Vista frontal, externa. Cesta gran formato, con tapa, (30 cm x 62 cm x 30 cm), forma cilíndrica, base cuadrangular, cuerpo globular, boca redonda. Tejida con *takuapí* y coloreada con *catiguá*. Diseño ornamental *pará joacha*. Reversible. Boca bordes cosidos. Doble refuerzo interno y externo, con aros de *ñandytá*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 72: Lucía Castillo. 2012. Vista superior, externa. Cesta cernidor, (34 cm x 0,5 cm), forma cilíndrica plana, base circular, cuerpo reducido, boca redonda. Tejida con *takuarembó* y *güembepi*. Sin diseño ornamental. Boca bordes cosidos. Doble refuerzo interno y externo, con aros de *ñandytá*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.



Fig. 73: Lucía Castillo. 2012. Vista superior, externa. Cesta cernidor, (34 cm x 0,5 cm), forma cilíndrica plana, base circular, cuerpo reducido, boca redonda. Tejida con *takuarembó* y *güembepi*. Con diseño ornamental, *punto originario*. Boca bordes cosidos. Doble refuerzo interno y externo, con aros de *ñandytá*. Fotografía: Mariana Wyss. Fuente: Colección de la autora.

Se ve así, como en el arte de la cestería guaraní-*Mbya* es prioritario en un primer momento la sujeción a la reproducción de los materiales, las técnicas y los prototipos, que responden a una primera fase ritual, dado que el objeto pertenece a un orden ceremonial, a una forma de culto o religiosidad. Esto tiene implicancias de orden metafísico, tecnológico, y valorativo que son propias del encuadre cultural. Así, la cestería vista como imagen de la cultura y analizada desde una pragmática comunicacional, que requiere identificar la potencialidad de las tecnologías utilizadas, necesariamente nos lleva a reconocer a “la selva” como aspecto físico o matérico y la “religiosidad” como aspecto psíquico o espiritual, de cuya relación surgen las tecnologías que devienen como tecnoespiritualidad, lo cual nos lleva a considerar el arte de la cestería guaraní-*Mbya* como consagración de la selva. La estructura de las formas responden al sistema que representan: el sociotecnobioscosmos. De las cuales obtienen el poder, que actúa sobre los vivos en nombre de los antepasados humanos y no humanos, asegurándoles la subsistencia. Es así como la forma expresiva y su calidad estética son los principales elementos de función y eficacia, así como el control de su conocimiento y reproducción. Lo cual ha sido comprobado en el plano subjetivo a través de los relatos de los *Mbya*, quienes han mostrado que poseen un sistema cosmológico y un sistema económico predatorio de carácter cíclico, al que pertenecen física y espiritualmente, y cuya dinámica relacional de lo abstracto y lo concreto, se manifiesta en los procesos de **transformación** experimentados por los sujetos a través de un **doble movimiento** psico-físico-espiritual-racional que les permite experimentar en dos planos:

1) En el **plano de los objetos** (lo concreto): Los guaraníes se orientan a **materializar la existencia-real** (verdadera) a través de la comunión de sustancias originarias que les provee el monte paranaense (*takuapí* y *güembepi*), proveedores de nutrientes en distintas etapas del ciclo predatorio, establecidas por las reglas de la tradición (mito), y a **materializar la espiritualidad-real** (verdadera), a través de la percepción objetiva e imaginativa del poder

de un sujeto predatorio poderoso (la serpiente ancestral) mediante la representación simbólica, (diseños reales de serpientes de la selva paranaense), como parte de un ritual responsivo a los mitos de creación de la mujer, por parte de la deidad *Ñanderú*, que asegura la producción y la reproducción de la vida en la tierra.

2) En el **plano de los sujetos (lo abstracto)**: Les permite **percibir la presencia del alma-real (verdadera)**, durante las relaciones sociocósmicas con los demás sujetos de la selva paranaense, (**intersubjetividad**), que equivale a la imaginación perceptiva de una conciencia colectiva donde existe acuerdo y significaciones compartidas que constituyen las reglas del chamanismo y de la economía predatoria. Todo esto en el escenario de un macrosistema donde tiene lugar la **producción y reproducción de la comunidad** donde tienen cabida otros sistemas íntimamente relacionados, entre los cuales se reconoce al **sistema artístico**.

Este análisis permite establecer la función de la cestería como imagen. Comprender que la imagen se origina en una esfera distinta a ella y que la condiciona, un soporte metafísico que le otorga sentido, y una esfera formal y material que nos pone frente a la “gobalidad de lo real” (Cenci, 2002, p. 141) en el sentido que une lo actual con lo virtual, “la perspectiva presente y la multiplicidad de los planos” (p. 142). Este tipo de “imagen-todo” (ídem), es así porque implica técnica y condiciones metafísicas.

2. 4 Consideraciones finales

Se ha señalado más arriba que el sistema artístico guaraní permite ser interpretado, si se admite la diferencia de tradición -ontológica, cosmológica y religiosa- como legítima, de una sociedad de sujetos artistas, los mismos que dan cuenta de la posesión de un pensamiento preponderantemente visual, al afirmar que así como nosotros mostramos nuestra verdad con la escritura, ellos lo hacen con su arte. La aceptación de la diferencia como legítima (Maturana, 1990), constituye en este caso la bisagra para entender su naturaleza, significado y función, a partir del conocimiento y

comprensión de los elementos relacionales del sistema tecnoespiritual de representación visual. ¿Por qué tecnoespiritual? Porque el proceso completo está atravesado de espiritualidad; tanto la obtención y producción de los materiales, como la creatividad y ejecución de los diseños. El recurso a la **lógica chamánica** (*Nuti. Proyecto Pronex*, 2003, pp. 5-6), aplicado al arte de la cestería, permitió comprender como funciona el pensamiento indígena y su dinámica de relaciones en tres sentidos:

1) Se ve como la **transición de lo virtual a lo concreto** en el cosmos indígena, conceptualizada como: “Discretización extensiva del continuo mítico, exteriorización de la diferencia originaria pura”, se realiza, en el caso del arte ritual de la cestería, en la medida en que el **pensamiento mítico**, oración, sueño, imaginación, (virtualidad), es aplicado en cada una de las etapas del tejido, que comienza con el uso exclusivo de **materiales sagrados** originarios y culmina en las **cestas y sus diseños** (concretud). De esta manera, se puede comprender dicho proceso como una “religación” de lo complejo; de todos los sistemas que intervienen, expresado en la cestería. (Ver supra, 2. 1 Macrosistema guaraní-*Mbya*. Pag. 73).

2) Las condiciones de “metamorfosis interespecífica⁵³”; noción de ‘cuerpo’ y de ‘alma’; se cumplen, en tanto las cestas se constituyen en la actualización de las esencias, lo cual se da en la conservación de la materialidad de las sustancias sagradas de la primera realidad del mito, con el uso del takuapí y el güembepí y en la representación de los diseños de serpientes, mboii para, o palabras-alma Hecho que transforma cada una de las piezas de cestería en nuevos cuerpos-almas que resisten, se expanden y conquistan.

3) Los “agentes y mecanismos de traducción-conmutación de perspectivas cósmicas” están representados por la tradición del **chamanismo**⁵⁴, y la pragmática **ritual**, que consiste en **actos y ac-**

53. Transformación/ relación entre especies.

54. Permite atravesar las barreras subjetivas interespecíficas, con la ayuda de alucinógenos (en el caso de los guaraní-*Mbya*, usan el tabaco negro artesanal). Es decir; un chamán en trance puede posicionarse en el punto de vista de otra especie como por ejemplo: el felino, o cualquier otra. (Viveiros de Castro, 2010).

ciones que realizan invariablemente los miembros de una comunidad respetando normas prescritas, de carácter mimético, simbólico y significativo muy marcado en su realización, “los **ritos** son creaciones culturales, [...], que exigen la articulación de palabras y de representaciones de numerosísimas personas, a lo largo de generaciones.” (Bonte e Izard, [2005] 2008, p. 640), cuyo accionar es posible por la capacidad de subjetivación⁵⁵ perspectivista⁵⁶ (Viveiros de Castro, 2010) de cada uno de las/los creadoras/res. Al ejecutar la práctica de la cestería guaraní-*Mbya*, en cumplimiento con la tradición, permiten el flujo de los **diseños** ancestrales “**prototipos mboii para**” otorgados por *Ñanderú Tenondé*, Nuestro Padre, en la morada originaria, y con ellos el **poder** de etnogénesis⁵⁷ espiritual y material de los guaraníes, para subsistir y resistir. Es así como queda develada la regulación cosmológica del sistema artístico guaraní-*Mbya*. Dichas prácticas de sacralidad son constructoras de comunidad, toda vez que no existe diferencia entre las almas de los seres vivos y, al producir objetos artísticos, se crea comunidad con la comunidad de sustancias obtenidas del monte y actualizadas espiritualmente mediante reglas que provee el mito, el rito y la creación a partir de la imaginación, cuya finalidad responde a una estrategia de “captura de relaciones” con los *jurua*, que arrojan como resultado recursos de subsistencia y algo más. El guaraní apela al rito para actualizar el mito y restablecer el tiempo original, para obtener un poder mágico que le asegure el éxito en la acción, o para preservarse de los males que se ciernen sobre él.

55. Es lo contrario de *objetivación* en la cultura occidental. Subjetivar es conocer la intencionalidad del otro.

56. Viveiros de Castro (2010) define a los amerindios, (esto incluye a los guaraníes) con una concepción cosmológica opuesta a los occidentales: Todo lo existente (humano-no-humano) tiene alma (unidad del espíritu), la Naturaleza es múltiple (diversidad corporal específica o multinaturalismo) donde se aloja el *punto de vista*, subjetividad o intencionalidad, de cada especie, que se ve a sí misma como humana, y como no-humana al resto. Por lo que el perspectivismo consiste en diferencias que influyen en la “percepción de subjetividades”.

57. Según Bartolomé, M. A. (2009), la etnogénesis se trata de estrategias que las subculturas crean para subsistir, en un proceso de redefinición de la identidad mediante la recuperación y enfatización de rasgos elegidos de la tradición para hacerlos funcionar como “emblemas identitarios”(p. 82).

Finalmente: ¿Por qué denominar Arte a un conjunto de producciones que parecen artesanía aunque retienen una forma de ser en el mundo? Porque, según la definición propuesta por Danto (2005), el Arte: 1) Encarna un pensamiento, 2) Posee un contenido, 3) Expresa un significado. A lo que hay que agregar lo que Gell (1998) propone desde la Antropología: 4) capacidad de agencia. Por lo tanto, aplicado a la cestería, con Danto (2005), se sostiene que:

1) El objeto u artefacto, pasa a obra de arte mediante una interpretación o identificación artística, mítica y religiosa. En el caso de la cestería guaraní-*Mbya*, se cumple plenamente. La religión en este caso es central, se trata de la re-ligación de los seres del universo con el todo superior abstracto.

2) Toda obra de arte es una representación cuya significación debe ser buscada en el campo teórico del arte en el cual se inserta. Entre los guaraní-*Mbya* la significación está en la cosmología y religiosidad provenientes de la matriz mítica. Mito, religión, cosmología y ritual son los elementos que explican el arte de la cestería guaraní. La función ritual es la actualización del mito del tiempo y espacio originarios; la esencia sagrada de la cultura *mbya*.

3) Las representaciones abstractas tienen un contenido espiritual. El diseño iconográfico de la cestería guaraní plasma el vínculo sagrado con el cosmos. Cosmología y religión son los referentes en base a los que se juzgan los significados de sus creaciones.

4) El poder de agencia de la cestería, en tanto integrante del sistema artístico visual, es un instrumento del que disponen el guaraní- *Mbya* para la producción y reproducción de la cultura y la sociedad.

Conclusión

La experiencia de ejercer una mirada etnológica hacia las artes guaraníes deja como resultado consecuencias teóricas aplicables a cualquier otra situación de vida o relación con este u otros pueblos. Las formas sociales del grupo cultural definen las reglas de su arte, y la comprensión del mismo solo es posible a partir del ejercicio de inversión de perspectivas. La especificidad de la mirada cultural, hace que no se considere ninguna definición de arte previamente dada. El arte se constituye aquí en una manera privilegiada de mostrar, de anunciar aspectos fundamentales de la cultura, donde todo se reúne bajo la primacía del sujeto y su cosmología. La estética pasa a ser una puesta en escena de la subjetividad colectiva, histórica e individual, y el esfuerzo del creador está en actualizar su origen, su alteridad, convertida en su singularidad, e instrumentada como estrategia política de identidad ante la intromisión ideológica de la otra cultura. El arte se transforma así en una resistencia a la omnipotencia subjetiva y tecnológica de la cultura foránea.

En relación con la naturaleza del sistema artístico, la tecnoespiritualidad y los materiales considerados sagrados en el devenir artístico, generan en el margen de la estética, la metafísica y la técnica, una síntesis que se expresa en una “imagen-todo”, irreductible, como es el caso del “*punto originario*” de los guaraníes, el cual se convierte en núcleo duro de la cultura, es decir: en “imagen-cultura”. Aquí el artista, desde su imaginación técnica, es mediador de una técnica que permite que el objeto se muestre e ingrese en el campo de lo visible. Inconscientemente, la imaginación trabaja para volver al tema (mito) con el poder de los materiales sagra-

dos, donde se conjugan la fuerza de la naturaleza y la espiritualidad, para la obtención de la nueva corporalidad (cesta), cuya acción estará en función de la invocación del artista, de su deseo.

La cestería guaraní- *Mbya* instala además otra perspectiva: el lenguaje como alteridad, concepto que emerge de la reflexión del artista: “Así como ustedes escriben, nosotros hacemos arte”; se entreteje el discurso con su sentido, el significante con su significado, el signo con su referente, la palabra-alma con su materialidad. Se trata de la materialidad del lenguaje que sostiene el pacto simbólico con el cosmos. En este espacio, el lenguaje deja de ser una forma de describir al mundo, de nombrarlo para transformarse en un agente o ejecutor simbólico, en un vehículo concreto que domina el ciclo del cosmos y de las palabras, de las figuras y los signos. La actualización del tiempo y espacio originarios se da en la materialidad de las sustancias sagradas de la primera realidad del mito. Su poder mágico reside en la capacidad de reproducir lo verdadero; es decir, reflejar la imagen del ancestral, “como si fuera real”, a fin de que se actualice con ella, la vida y el poder de regeneración infinito, mediante la magia de transformación de las cestas en cuerpos que efectivizan su acción en la obtención de relaciones, alimentos y bienes de subsistencia.

Lo verdaderamente admirable del arte guaraní-*Mbya*, es el no haber perdido la fuerza originaria del mito, ni la potencia técnica de su producción, ejes de su resistencia. La cestería es una práctica artística asociada al rito. Tanto el mito como el rito son realizaciones orientadas a un mismo fin: reforzar la cohesión del pueblo guaraní a través de contar y volver a contar los mismos mitos y practicar los mismos rituales. En el caso de la cestería: reproducir miméticamente las representaciones del “núcleo duro” de la cultura, los diseños ornamentales. Diseños o representaciones visuales simbólico-rituales asociadas al poder de transformación de muerte en vida y viceversa. Imágenes que hoy conceptualizan a los *Mbya* como grupo político-social distinto de los demás, y les otorgan una identidad prestigiosa, por remontarse a un pasado arcaico en el que solo existía la tierra original donde convivían los

dioses con los hombres, realizaciones estas que intentan difundir y expandir para que sean reconocidas y aceptadas por los otros, como seña de identidad que cada cual construye y negocia a través del diálogo.

Ahora, si la cestería es vista como mercancía de los mercados artesanales, la “imagen-cultura” de los guaraníes se vuelve “imagen-nada”, por lo tanto lo que los *Mbya* consideran hoy como su identidad, permanecerá como una imagen devaluada de sí mismos, y continuarán siendo dañados y oprimidos. Es aquí donde tiene sentido el aporte del enfoque teórico y de la actividad etnológica de un alguien externo que aporta el significado de la realidad artística guaraní, que ha permanecido oculto desde hace tanto tiempo. Dicho aporte consiste en un nuevo diálogo, que permite un mejor entendimiento, comprensión, y valoración de dicha realidad. Lo que antes se apreciaba como mera producción tradicional artesanal inserta en la lógica del mercado, ahora es apreciada como “imagen-cultura”, una visual en perspectiva, que lleva al ojo que mira a situarse no ante un espectáculo, ni ante una expresión natural, sino ante la mimesis de un espacio sagrado, sobrenatural, imperceptible a la racionalidad occidental de la mirada, que debe anular la experiencia cotidiana para captar lo que allí se presente. Una imagen con significación cosmológica y religiosa, una “imagen-todo” desde la perspectiva guaraní-*Mbya*.

Las manifestaciones plástico visuales son parte integral de las expresiones culturales de cualquier sociedad. La cestería como patrimonio tangible del pueblo guaraní-*Mbya*, además, se manifiesta y articula a la vida y reproducción social de dicho pueblo milenariamente, a lo largo y ancho de la provincia de Misiones, hecho que justifica plenamente la gestión, conservación y reproducción social de este patrimonio cultural olvidado en pro de su fortalecimiento y desarrollo. Pero el patrimonio cultural en términos de legislaciones gubernamentales, no siempre es compatible con la experiencia y reproducción cultural de las sociedades portadoras y creadoras de este, por lo que se ve como necesario que las organizaciones, instituciones y políticas públicas se com-

prometan con su fortalecimiento y desarrollo a nivel provincial y nacional.

Una política de inclusión requiere abogar por una política universalista de igual dignidad, pero, es necesario sumar la política de la diferencia para defender el respeto por la identidad, y de esta manera combinar los derechos universales con el reconocimiento de lo particular. Con frecuencia se suele apelar a principios como la imparcialidad, la libertad, la igualdad, etc. Sin embargo, se está ciego ante las diferencias, por lo que un grupo o una cultura terminan por imponerse sobre otros grupos y sobre las culturas minoritarias. Hablar de sociedades multiculturales, como de hecho lo es la sociedad desde donde este discurso se emite, significa, bregar por el diálogo, el respeto y protección de las diferencias, para que se asuma por derecho, que todas las culturas tienen algo importante que decir, entendido esto como la comprensión que tienen las personas en su contexto y el significado que le dan a esa realidad. El arte puede ser la clave para la aceptación de las diferencias subjetivas, siempre y cuando sepamos reconocer al otro como justificado otro.

Referencias bibliográficas

Atlantic. Forest, (s.f.). Mapa de la Selva Atlántica. Recuperado de <https://www.google.com.ar/>

Abinzano, R. (2003). Globalización, regiones y fronteras. Documento presentado en el ámbito del proyecto MOST, *Mercosur: espacios de interacción, espacios de integración*. Recuperado de <http://www.unesco.org/most>

Augé, M. 1979 (1987). *Símbolo, Función e Historia: Interrogantes de la Antropología*. Editorial Grijalbo. México. Bartolomé, M. A. (1997). *Gente de costumbre y gente de razón*. México: Siglo XXI.

Bartolomé, M. A. (1997). *Gente de costumbre y gente de razón*. México: Siglo XXI.

Bartolomé, M. A. (2009). *Parientes de la Selva: Los Guaraníes Mbya de la Argentina*. Asunción, Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica.

Bonte, P. e Izard, M. (2008). *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Madrid: Akal.

Cadogan, L. (1956). Las reducciones de Taruma y la destrucción de la organización de los Mbya Guaraní del Guairá (Ka'ygua o Montes). *Estudios antropológicos publicados en homenaje Homenaje al Doctor Manuel Gamio*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Cadogan, L. (1968). Chonó Kybwvrá: aporte al conocimiento de la mitología guaraní. *Suplemento Antropológico, de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 2(3), 55-158.

Canet, V. (2010). *Análisis de Experiencias de Intervención Pública y Privada con Pueblos Indígenas*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Agricultura, Ganadería y Pesca de la Nación.

Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.

Descola, P. (23 de agosto de 2006). Los hombres no son los reyes de la naturaleza, *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/833801>

Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/6530717/El-Mito-Del-Eterno-Retorno-Mircea-Eliade>

Escobar, T. (2012 [1993]). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. La Habana, Cuba. Fondo Editorial Casa de las Américas.

Fausto, C. (2002). Banquete de gente: comensalidades e canibalismo na Amazônia. *Mana*, 8(2). Recuperado de <http://www.scielo.br/scielo.ph>

Fausto, C. (2005). Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre los Guaraní (séculos XVI-XX). *Mana*, 11(2), 385-418.

Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, UK: Clarendon Press.

Gómez de Silva, G. (1998). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gorosito, A. M. (2013). Guaraníes en Misiones. Tierras y Bosques 2011. Nuevos escenarios para viejas cuestiones. *Runa*. 34 (1). Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-96282013000100003&script=sci_arttext

Guasch, A., y Ortiz, Diego, S. J. (2008). *Diccionario Castellano-Guaraní, Guaraní-Castellano*. Asunción, Paraguay: Centro de Estudios Paraguayos "Antonio Guasch" (CEPAG).

Guber, R. (2004). *El salvaje Metropolitano. Reconstrucción del trabajo social en el trabajo de campo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Imágenes de serpientes cascabel, Misiones, Argentina. Recuperado de: <https://www.google.com.ar/h?q=serpientes+cascabel+misiones+argentina&espv=2&biw=1680&bih=935&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=6Q6IVfuC-NIvHsQS9nIGIAQ&ved=0CBsQsAQ>

Imágenes de serpientes coral, Misiones, Argentina. Recuperado de <https://www.google.com.ar/search?q=serpientes+coral+misiones+argentina&espv=2&biw=1253&bih=914&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=8HaIVczsGMyXNsGm-gBA&ved=0CBsQsAQhttps://www.google.com.ar/search?q=serpientes+yarara+misiones+argentina&espv=2&biw>

Imágenes de serpientes yarará, Misiones, Argentina. Recuperado de

<https://www.google.com.ar/search?q=serpientes+yarara+misiones+argentina&espv=2&biw=1253&bih=914&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=23-IVeS3DMXFggT78qrgCw&ved=0CBsQsAQ&dpr=1>

Jiménez, Pérez, J. (2013). *Análisis y documentación de una experiencia de negociación y resolución de conflicto por la tenencia de tierras en bosques nativos, entre comunidades guaraníes, el Estado provincial, propietarios forestales y ONG ambientalistas en la Provincia de Misiones, Argentina*. (Tesina de Master). España. Universidad Politécnica de Valencia.

Lagrou, E. (2009). *Arte Indígena no Brasil*. Belo Horizonte, Brasil: Editora C/Arte.

Lévi-Strauss, C. (1958) *Antropología Estructural*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Lévi-Strauss, C. (1968). *Arte, Lenguaje, Etnología*. México: Siglo XXI.

Martínez Luna, S. (2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and Agency* de Alfred Gell. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 7(2), 171-196.

Melià, B. (1991). *El Guaraní: experiencia religiosa*. Asunción, Paraguay: CEADUC-CEPAG.

Morello, J., (1997). *Ecosistema*. recuperado de: <http://www.cricyt.edu.ar/enciclopedia/terminos/Ecosistema.htm>

Moya, E. (1998). *Crítica de la razón tecnocientífica*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Mura, F. (2006). *La búsqueda del buen vivir. Territorio, tradición de conocimiento y ecología doméstica entre los Kaiowa*. (Tesis doctoral). Río de Janeiro, Brasil: Universidad Federal de Río de Janeiro.

NUTI. PROJETO PRONEX. (2003). *Transformações indígenas. Os regimes de subjetivação ameríndios à prova da história*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/34784794/TRANSFORMACOES-INDIGENAS>

Okulovich, E. I. (2013). *Sociedad guaraní-Mbya en Argentina. Arte, identidad y supervivencia*. (Tesis de Doctorado en Artes). Granada. Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes. Recuperado de: hera.ugr.es/tesisugr/22080284.pdf.

Overing, J. (1989). A estética da produção: o censo da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de antropologia*, 34, 7-33. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/94336815/A-Estetica-da-Producao-o-senso-de-comunidade-entre-os-Cubeo-e-os-Piaroa>

Soria, F. (2014). *Río Iguazú. Una catástrofe ecológica perfecta*. federico-soria.blogspot.com/.../la-catastrofe-ecologica-perfecta-del.html Recuperado de https://www.google.com.ar/search?q=federico-soria.blogspot.com%2F...%2Fla-catastrofe-ecologica-perfecta-del.html&oq=federico-soria.blogspot.com%2F...%2Fla-catastrofe-ecologica-perfecta-del.html&aqs=chrome..69i58j69i57.2885j0j7&sourceid=chrome&es_sm=93&ie=UTF-8

com%2F...%2Fla-catastrofe-ecologica-perfecta-del.html&aqs=chrome..69i58j69i57.2885j0j7&sourceid=chrome&es_sm=93&ie=UTF-8

Susnik, B. (1979-1980). Etnohistoria de los Guaraníes: época colonial. En *Los Aborígenes del Paraguay*, 2. Asunción, Paraguay: Museo Etnográfico Andrés Barbero.

Susnik, B. (1982). Cultura Material. En *Los Aborígenes del Paraguay*, 4, Asunción, Paraguay: Museo Etnográfico Andrés Barbero.

Susnik, B. (1983). Ciclo vital y estructura social. En *Los Aborígenes del Paraguay*, 4, Asunción, Paraguay: Museo Etnográfico Andrés Barbero.

Susnik, B. (1994). *Interpretación etnocultural de la complejidad sudamericana antigua I. Formación y dispersión étnica*. Asunción, Paraguay: Museo Etnográfico Andrés Barbero.

Thompson, J. [1990 (1998)]. *Ideology and Modern Culture. Critical Social Teoria in the Era of Mass Communication [Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas]* en Peimbert, G., Resumen del cap. 2, 2013. México. Recuperado de www.paginasprodigy.com/peimbert/estructural.htm

Vacas Mora, V. (2008). *Cuerpos, Cadáveres y Comida: Canibalismo, Comensalidad y Organización Social en la Amazonia*. Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología. Bogotá, 6 de enero. Disponible en: http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S190054072008000100014&lng=es&nrm=iso

Viveiros de Castro, E. (2002). *A Inconstancia da Alma Selvagem e outros ensaios de antropología*. São Paulo, Brasil: Cosac y Naify.

Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de Antropología Postestructural*. Madrid, España: Katz.

Waag.

Glosario de términos guaraníes

A`eve ããrãmi: proporción

Aché Guayaquí: Pueblo guaraní de la región oriental del Paraguay

Aguyje: la perfección

Ajaka: canasto

Ajaka ete: canasto primigenio

Ajaka para: cesta con diseño

Ambay: planta medicinal, apta para cura del resfrio

Ambotuicha: ritmo creciente

Amokr': ritmo decreciente

Apu`a: redondo

Ára: tiempo

Arandú: sabio, inteligente

Araku: polla de agua

Ara pyhau: tiempo nuevo

Arecocuaa/arekokuaa: tomo posesión y comprendo, se, entiendo

Arete: tiempo verdadero y eterno, fiesta

Aty guazú: asamblea general, reunión

Ava Guaraní: grupo guaraní que habita Misiones

Avatí: maíz

Avatiky: fiesta o ceremonia del maíz

Ayvu: palabra-alma

Capí ña': semillas blancas utilizadas para hacer collares

Chicha: bebida preparada en base a la fermentación del maíz masticado por mujeres

Chi'y: coatí

Eendú: oír

Guachu: venado

Guajayvy poty: flor del árbol de madera noble, negra
Guapoy: especie de higuera
Guára: red de familias extensas comprendidas dentro de un área o región
Guaraní-Mbya: pueblo guaraní que no acepta las misiones religiosas y permanece en la selva
Guyrapa: arco
Guavira Poty: flor de arbusto de dulce fruto aromático
Güembepi: piel del güembé con que se hacen cordeles y cintas para tejer diseños
Guyrapa ete: arco y flechas primigenios
Iguasú: agua grande
Ipará: sin diseño
Yvy Mbyté: centro de la tierra
Ivy Pitá: tierra colorada
Jabotí: tortuga terrestre frugívora, de caparazón negro y achatado; su carne es comestible
Jaguarete: perro o jaguar verdadero
Jakaira: Dios de la neblina vivificante y la medicina
Jakutinga: gallinácea o pollo de agua
Japepó: ollas de cerámica para cocción alimentaria. Cumplen también la función de urnas
Japychakaa: capacidad de escucha y diálogo
Jary: abuela
Jatemî: poca gente
Jeroja: acarrear
Jopará: mezcla, mescolanza. Lengua híbrida utilizada por los guaraníes. Se pronuncia “yopará”
Jopói: dación de alimento
Jurua: boca peluda
Kaà cupé: yerba cargada en la espalda
Kaà Guazú: gran árbol
Kaà jari: abuela o madre mayor de la yerba
Kaàguy: selva, monte
Kaàguy porâ: selva bella

Kaàguy poty: selva flor
Kaà ynguá: los de la selva
Kapiva: carpincho
Karai: Dios del fuego y del calor
Katupyry: capaz, hábil, inteligente, elegante
Katyguá: Trichilia, catiguá, especie vegetal. Corteza utilizada como colorante
Kaygua: porongo, calabaza
Keretzú: femenino de *karai*
Kÿr: pequeño
Kuarahy: Sol
Kuñá: mujer
Mbaepu: guitarra de cinco cuerdas
Mbaé Verá: para nada
Mboii pará: diseño de serpiente
Mboii chini mbaraka pará: imagen de serpiente con sonido o cascabel
Mbo'ii jarará pará: imagen de serpiente de la cruz
Mbo'ii pyta para: imagen de serpiente de roja o coral
Mborahéi puku: gran y extenso canto que puede durar toda una noche
Mbya: gente
Mimby'i: flauta de caña
Mimby retá: flauta femenina de cañas pequeñas
Miní: pequeño
Mirî: pequeño, humilde, miedoso
Moñá: hacer correr los perros
Na'pökã, na'pÿ: ritmo uniforme
Ñande Jara: (se pronuncia *yara*) nuestro dueño o señor
Ñamandú: dios de la memoria
Ñandú morotí: avestruz blanca
Ñemongaray: ceremonia religiosa de imposición de nombres
Nemomyi: ritmo
Ñemboë: oración
Ñanderú ete: nuestro padre; ser supremo de la creación

Ñu hovy: campo azul o verde; al igual que en Japón, el verde puede ser verde o azul
Ñu porâ: campo hermoso, bello
Oberá: de overá; trueno y relámpaguea
Oga: casa, vivienda
Opy: casa de ejercicios espirituales mbya-guaraní
Opygua: líder espiritual
Ovavai: colgantes
Pañ-Tavyterã: Grupo guaraní que habita Misiones
Pará joacha: dibujo cruzado
Pará korá: dibujo cerrado
Pará pete'í: dibujo 'uno'
Pará rychy: dibujo continuo, recto
Para ryve: dibujo de origen o punto
Paraná: pariente del mar
Paraguay: agua para el mar
Petyngua: pipa ceremonial
Pindo ovy: palmeras eternas, milagrosas e indestructibles
Pindo tymi: palmera resbaladiza
Pirú: delgado/a
Poty: colérico, irascible. Se pronuncia "pochy"
Póra: fantasma
Poty: flor
Pyha guachu: gran noche
Ravé: violín de tres cuerdas
Sapukay: grito
Tamôî: abuelo
Takuaracho: gusano que crece en el interior y raíces de la takuara
Takuarembó: mimbre
Takuapí: caña de bambú, hueca y fina de color verde, a partir de la cual se elaboran cestas
Takuapu: bastón sonoro femenino
Tarakuchi: hormiga de gran tamaño
Tataypy: fogón, hogar
Takuaral: gran conjunto de plantío de takuaras

Tekoa: aldea, lugar donde los guaraní-Mbya desarrollan su modo de ser
Te'yi: familia extensa o grupo formado por el parentesco
Te'yi-óga: habitación de familia extensa
Te'yi-ru: padre o jefe de familia extensa
Tovaja: cuñado
Tupã: dios dueño del agua y de lo fresco
Tuvicha-mburuvicha: líder de una te'yi
Tuvicha-ruvicha: líder de una guara
U'y: flecha
Uruguay: río de caracoles
Urunday ty: montón de árboles de buena madera. Hay varias especies
Vera: brillante, resplandeciente
Yaká: arroyo
Yvy mbyte: centro de la tierra, lugar sagrado
Yvy mara'ey: tierra sin mal
Yvy pita: tierra roja
Yvy poty: flor de la tierra

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de junio de 2016
en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.



La cestería Guaraní-Mbya de la Argentina Cosmología, materiales, tecno-espiritualidad e imagen en el arte actual es una obra sobre el arte y el pensamiento *mbya*, sobre la base de la rica literatura etnográfica en relación con los amerindios, y especialmente con los guaraníes meridionales, y de un denso trabajo de campo realizado con sus artistas. La autora expone al lector el teosistema y el sociotecnobiocosmos vinculado al arte de la cestería, explorando analíticamente el material etnográfico especialmente seleccionado. Y muestra como en la cosmología *mbya*, la categoría de arte no está asociada necesariamente a la contemplación estética, sino, más bien a la capacidad de acción, de construcción de corporalidad y comunidad. Al realizar las cestas este Pueblo, no solo las está utilizando como emblema identitario, sino que además representan visualmente el mundo natural y sobrenatural. Dicha perspectiva conlleva un descentramiento de la mirada occidental hacia el pensamiento amerindio, cuyo primer efecto es el reconocimiento del “otro” como legítimo otro, para mostrar como el valor de agencia del arte de la cestería, no por ello exenta de poder de seducción estética es fundamental para entender el pensamiento indígena y permitir su visibilización y apropiación en otros contextos socioculturales e institucionales, y especialmente servir a propósitos de contemplación estética.



Eva Isabel Okulovich es profesora de grado de la Facultad de Arte y Diseño (Universidad Nacional de Misiones) en el Área de Investigación; Doctora en Metodología de Investigación en el ámbito de las Artes Plásticas y Visuales, por la Universidad de Granada y por la Universidad Nacional de Misiones; Magister Scientiae por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Realizó obra escultórica monumental. Premiada en arte. Publicó artículos relacionados con la investigación en artes, en revistas nacionales e internacionales. Desarrolla investigación de campo entre los Guaraní-Mbya desde 2005 y orienta investigaciones en el campo del arte.

ISBN 978-950-579-398-3



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MISIONES

www.editorial.unam.edu.ar