

ARTE

# HERRAMIENTAS PARA COMPRENDER EL ARTE MBYA - GUARANÍ



Registro de Propiedad Intelectual N° 905811  
Argentina, 2011



Universidad de Granada



**TESIS DOCTORAL**

**Herramientas para comprender el arte Mbya - Guaraní**

Facultad de Bellas Artes

Autor: Adriana Alejandra Marelli  
Director: Dr. Alfonso Masó Guerri

Granada, 2011



Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Adriana Alejandra Marelli  
D.L.: GR 1086-2012  
ISBN: 978-84-695-1047-6



Este estudio contó con la colaboración de los siguientes hacedores de la cultura Mbya

Aldea Marangatú – Puerto Rico

Cacique, **Kaarú**<sup>1</sup>- Lorenzo Ramos

Aldea Pasarela Pyajhú ó Pihajú – Montecarlo.

Cacique, **Karai Poty**<sup>2</sup> - Alvino Flores

Aldea El Pocito- Capioví

Maestro Mbya bilingüe, **Vera Rete**<sup>3</sup>- Crispín Benítez

Aldea Yacutinga – Gobernador Roca

Cacique, **Yva**<sup>4</sup> - Ruperta Moringo

Opygua, **Kuarahy**<sup>5</sup> - Severo Moringo

---

<sup>1</sup> Padre de la hierba

<sup>2</sup> Sr de Las Flores

<sup>3</sup> Cuerpo de Relámpago

<sup>4</sup> Fruto

<sup>5</sup> Sol

## AGRADECIMIENTOS

Todo mi agradecimiento al **Pueblo Guaraní** por estar ahí.

A la **Universidad de Granada** por otorgar la posibilidad de implementar y concretar este estudio de Doctorado.

Al **Rectorado del Instituto Montoya** por el apoyo y la colaboración brindada.

A la **Honorable Cámara de Representante de la Provincia de Misiones** por considerar de interés provincial la investigación, alentando la propuesta.

A **Ernesto Engel** y **Silvia Venanzi** por la gestión que posibilitó trazar este camino.

En especial a **Alfonso Masó Guerri** director de esta tesis por su valioso compromiso, sensibilidad, sugerencias y confianza.

A **Bartomeu Meliá** por el aporte crítico que permitió reorientar el enfoque antropológico del estudio.

A **Asela Liuzzi** por su contribución en aspectos lingüísticos relevantes de la investigación.

A **Cintia Franchini** por su asistencia en el conocimiento de la música.

A **José Báez** quien colaboró con el soporte fotográfico de archivo.

A **Graciela Karabin** por la cooperación bibliográfica y compartir experiencias de campo.

A **Giséle Seró** por la colaboración en la búsqueda de material de archivo sobre la refracción de la imagen Mbya.

A **Silvina Giacchi** por la lectura y últimas revisiones de este texto.

A **Rodolfo De La Cruz** por la aportación técnica en la locución de la presentación.

Al **Museo de Arte Juan Yaparí** por el apadrinamiento en la publicación parcial de la investigación.

A **mis familiares directos**, quienes participaron desde el afecto y colaboraron incondicionalmente, acompañando el crecimiento.

# ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b> .....	<b>6</b>
<b>1 INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>13</b>
<b>A. OBJETIVOS</b> .....	<b>18</b>
<b>B. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	<b>20</b>
<b>C. CAMPO DE APLICACIÓN</b> .....	<b>21</b>
<b>D. METODOLOGÍA</b> .....	<b>22</b>
<b>1.1 Programación de la Metodología</b> .....	<b>24</b>
<b>E. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>25</b>
<b>PRIMERA ETAPA</b> .....	<b>26</b>
<b>ESPACIO MBYA-GUARANÍ</b> .....	<b>26</b>
<b>2 - CAPITULO I</b> .....	<b>27</b>
<b>2.1 Introducción</b> .....	<b>28</b>
<b>2.2 Espacio histórico Mbya – Guaraní</b> .....	<b>29</b>
<b>2.3 Espacio relacional actual Mbya – Guaraní</b> .....	<b>34</b>
<b>3 - CAPITULO II</b> .....	<b>44</b>



<b>3.1</b>	<b>Consideraciones previas</b> .....	<b>45</b>
<b>3.2</b>	<b>Del pasado mitológico a la historia actual</b> .....	<b>49</b>
3.2.1	ÑAMANDÚ .....	49
3.2.1.1	Origen-Circulo-Creación .....	50
3.2.2	“LA TIERRA SIN MAL” (YVY MARÁ EY) .....	63
3.2.2.1	Sociedad en red .....	67
3.2.3	LO DUAL .....	69
3.2.3.1	Sol y luna (Kuarahy – Jasyra) .....	69
3.2.3.2	Mbya. Revelaciones del nombre Mbya .....	74
<b>4</b>	<b>- CAPITULO III</b> .....	<b>80</b>
<b>4.1</b>	<b>Consideraciones previas</b> .....	<b>81</b>
<b>4.2</b>	<b>LENGUA – PLÁSTICA</b> .....	<b>85</b>
4.2.1	Consideraciones previas .....	85
4.2.2	Lengua Mbya .....	86
4.2.3	Sinestesia lengua - plástica Mbya .....	93
<b>4.3</b>	<b>LITERATURA – PLÁSTICA</b> .....	<b>96</b>
4.3.1	"Las Bellas Palabras" ("Aylvu Pora") .....	96
4.3.2	Sinestesia de la dimensión Poética-Plástica .....	99
<b>4.4</b>	<b>MÚSICA – PLÁSTICA</b> .....	<b>102</b>
4.4.1	Consideraciones previas .....	102
4.4.2	Música .....	103
4.4.3	Música Mbya .....	104
4.4.4	La Armonía .....	106
4.4.5	El Ritmo .....	109
4.4.6	La Melodía .....	117
<b>4.5.</b>	<b>DANZA – PLÁSTICA</b> .....	<b>122</b>
4.5.1.	Consideraciones Previas .....	122

ETAPA I	ESPACIO TIEMPO MBYA –GUARANÍ	INDICE
<b>4.5.2</b>	<b>La danza Mbya</b> .....	<b>124</b>
4.5.3	Ejes temáticos de la Danza Mbya-Guaraní .....	128
4.5.4	Ritmo - paso .....	131
4.5.5	Sinestesia Danza – Plástica .....	135
<b>4.6</b>	<b>CUADRO COMPARATIVO de las artes</b> .....	<b>138</b>
4.6.1	CUADRO COMPARATIVO Plástica – Lengua .....	139
4.6.2	CUADRO COMPARATIVO Plástica – Literatura .....	140
4.6.3	CUADRO COMPARATIVO Plástica – Música .....	141
4.6.4	CUADRO COMPARATIVO Plástica – Danza .....	142
<b>5</b>	<b>- CAPITULO IV</b> .....	<b>143</b>
<b>5.1</b>	<b>IMÁGENES</b> .....	<b>144</b>
5.1.1	Espacio trama .....	145
5.1.2	Lo cualitativo .....	148
5.1.3	Frase melódica. Ritmo horizontal .....	149
5.1.4	Ritmo vertical plano .....	150
5.1.5	Espacio .....	151
5.1.6	Opuestos complementarios .....	152
5.1.7	Distancia referencial .....	155
5.1.8	Imagen y círculo .....	157
5.1.9	Imagen en sinestesia .....	158
<b>6</b>	<b>CONCLUSIONES ETAPA I</b> .....	<b>160</b>
	<b>SEGUNDA ETAPA</b> .....	<b>175</b>
	<b>ESPACIO PLÁSTICO VISUAL MBYA-GUARANÍ</b> .....	<b>175</b>
	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>176</b>



ETAPA I	ESPACIO TIEMPO MBYA –GUARANÍ	INDICE
<b>7</b>	<b>CAPÍTULO I</b>	<b>179</b>
7.1	AJAKA	180
7.2	CESTO Y RELATO MITOLÓGICO	182
7.3	ARTE EN GUARDAS	187
7.3.1	ORNAMENTO	189
7.4	AGENTES DE DESARROLLO DE LA PLÁSTICA MBYA – GUARANÍ	192
7.4.1	TIEMPO Y MATERIA – MBYA GUARANÍ	193
7.4.2	ESPACIO Y MATERIA – MBYA GUARANÍ	200
7.4.1	IMAGEN Y FORMA – MBYA GUARANÍ	209
7.5	TEMA Y CONTENIDO	213
7.5.1	LOS OPUESTOS	214
7.5.2	LA REPETICIÓN	218
7.5.3	LO COLECTIVO	224
<b>8</b>	<b>CAPÍTULO II</b>	<b>229</b>
	ENTRECRUCE ESTÉTICO	229
8.1	Introducción	230
8.1.1	CESTERÍA MBYA Y EL DISEÑO CONTEMPORÁNEO	232
8.1.2	CESTERÍA MBYA Y LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA	236
<b>9</b>	<b>CAPÍTULO III</b>	<b>241</b>
9.1	IMAGEN EXPANDIDA	242
9.1.1	CONSIDERACIONES PREVIAS	242
9.2	LA IMAGEN MBYA EN LOS ARTISTAS	244
9.2.1	DÍAZ, Rubén	245



ETAPA I	ESPACIO TIEMPO MBYA –GUARANÍ	INDICE
9.2.2	ITURRALDE, María Blanca .....	247
9.2.3	KOTTVITZ, Lucia .....	249
9.2.4	RODRIGUEZ, Gerónimo .....	251
<b>9.3</b>	<b>CONTEMPORÁNEOS RELACIONADOS .....</b>	<b>253</b>
9.3.1	CARPANI, RICARDO .....	254
9.3.2	MARELLI, ADRIANA ALEJANDRA .....	256
9.3.3	MILLÁN, MÓNICA.....	258
9.3.4	PAREDES, ANDRÉS .....	259
9.3.5	VIO, ANDRÉS.....	260
9.3.6	WARENYCIA, TERESA.....	261
9.3.7	MAZA, ZULEMA .....	262
<b>9.4</b>	<b>LA IMAGEN MBYA EN EL DISEÑO .....</b>	<b>264</b>
9.4.1	Vitrofundición.....	264
9.4.2	Diseños Indumentarios.....	265
<b>9.5</b>	<b>POLÍTICA E IMAGEN EN LA GUARDA MBYA.....</b>	<b>266</b>
9.5.1	POLÍTICA Y EDUCACIÓN.....	267
9.5.2	Imagen Escolástica.....	268
9.5.3	Murales Aristóbulo del Valle .....	272
9.5.4	LA IMAGEN MBYA EN PUBLICIDAD.....	275
9.5.5	LA IMAGEN MBYA EN PROPAGANDA.....	278
9.5.6	Boletín Oficial de la Provincia N° 11118.....	279
9.5.7	Sellos postales .....	280
9.5.8	Centro del Conocimiento .....	282
9.5.9	Otras presentaciones .....	284
<b>9.6</b>	<b>LA IMAGEN MBYA EN ARTESANÍAS.....</b>	<b>286</b>
9.6.1	ARTESANÍAS EN TELAR .....	287
9.6.2	ARTESANÍAS EN CERÁMICA .....	288
<b>9.7</b>	<b>A MANERA REFLEXIÓN.....</b>	<b>289</b>



<b>10</b>	<b>CONCLUSIONES ETAPA II</b> .....	<b>291</b>
<b>11</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>304</b>
11.1	Bibliografía de libros específicos – Guaraní Mbya .....	304
11.2	Bibliografía de libros complementaria .....	306
11.3	Bibliografía electrónica.....	309
11.4	Estudios de investigación .....	312
11.5	Bibliografía de revistas, catálogos, CD y videos.....	313
<b>12</b>	<b>ANEXO</b> .....	<b>315</b>
12.1	Léxico Mbya Guaraní utilizados en la investigación .....	316
12.2	Cacique Mbya Guaraní-.....	317
12.3	Trascripción del video “Seguir siendo” .....	318
12.4	<b>PARTITURAS MUSICALES</b> .....	<b>321</b>
12.1	<b>ANTECEDENTES DE ESTUDIO</b> .....	<b>323</b>
12.1.1	ESCOBAR, Ticio .....	323
12.1.2	MORDO, Carlos .....	327
12.2	<b>BREVE CURRÍCULO DE ARTISTAS MENCIONADOS</b> .....	<b>331</b>
12.2.1	CARPANI, Ricardo.....	331
12.2.2	DÍAZ, Rubén.....	331
12.2.3	ITURALDE, María Blanca.....	332
12.2.4	KOTTVITZ, Lucía .....	332
12.2.5	MARELLI, Adriana Alejandra.....	332





ETAPA I	ESPACIO TIEMPO MBYA –GUARANÍ	INDICE
12.2.6	MILLÁN, Mónica.....	333
12.2.7	PAREDES Andrés .....	333
12.2.8	RODRIGUEZ, Gerónimo .....	334
12.2.9	VIO, Andrés.....	334
12.2.10	WARENYCIA, Teresa .....	335
12.2.11	MAZA, Zulema .....	335
<b>12.3</b>	<b>BOLETÍN 11118 .....</b>	<b>336</b>
<b>13</b>	<b>PUBLICACIONES.....</b>	<b>338</b>



# 1 INTRODUCCIÓN

El presente estudio está realizado en el marco del Programa de Doctorado de Bellas Artes de la universidad de Granada con el propósito de formarnos en la tarea de Investigación en Artes Visuales.

El interés a partir del cual surge el tema de esta investigación se origina en la intención de establecer **“un acercamiento real al arte de una de las culturas hoy llamadas de la diferencia”**.

Consideramos que el entendimiento de una obra, parte de las aproximaciones particulares y locales en la vida cultural; de ahí que este trabajo aspira a constituirse, simplemente en un aporte más, en la necesidad de ver la variedad de lo exclusivo del arte Mbya.

Creemos que estas producciones son miradas actualmente mediante recortes estéticos que otorgan pocas posibilidades de un acercamiento real a sus expresiones artísticas

Al presente, las manifestaciones contemporáneas del arte Mbya-Guaraní carecen de espesor de análisis científico; a éste se lo enfoca como un fragmento cultural, unido a la técnica y a la tradición, considerándola, no en pocas ocasiones como “artesanía regional”.

Esta visión estética redundante en deterioro de lo que estimamos un valioso patrimonio artístico cultural y en una falta de cohesión de la trama de procesos creadores; por lo que consideramos que todos los esfuerzos de conocimiento posibles serán los que de verdad hagan que se faciliten las fronteras y que se incremente la colaboración en todos los sentidos.



Atendiendo a los aportes que provienen de la sociología y de la antropología en conjunto nos comprometemos a tener en cuenta constantemente la naturaleza social del arte Guaraní; esta obra es producida por un grupo humano caracterizado en un espacio- tiempo, cuyos miembros transitan la complejidad de la convivencia intercultural, donde el universo simbólico de cada uno interfiere especularmente unos sobre otros. La dificultad de observar lo tradicional y lo moderno en relación a la convivencia de dos grupos de sociedades desiguales es una realidad concreta planteada desde lo antropológico por García Canclini:

*“Al abocarse tanto a lo que diferencia a un grupo de los otros o resiste la penetración occidental, se descuidan los crecientes procesos de interacción con la sociedad nacional y aun con el mercado económico y simbólico transnacional. O se reduce al aséptico “contacto entre culturas”<sup>6</sup>.*

Atendiendo a este aspecto, creemos que es en este proceso de manifestación social, de cruces de personalidades fragmentadas y entre cruces de sentidos estéticos, donde el arte Guaraní muestra su vigencia inagotable de significado y trascendencia.

En la actualidad las manifestaciones estéticas Mbya se ven relacionadas a un producto social sujeto a una herencia cultural; problemática y planteada por Luis Brea en sus observaciones sobre los estudios visuales de la presente década. La plástica Mbya, se la vincula más con repeticiones constantes de un pasado anclado en el presente

---

<sup>6</sup> CANCLINI GARCÍA, Néstor. *Culturas híbridas*, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Paidós Argentina 2001 Pág.: 230



que como un impulso que se *orienta “como ideas-devenir, sometidas al tensionamiento de su constante actualización”*<sup>7</sup>; en un espacio fuertemente fraccional del presente, en el que lo poético es obviado.

En un mundo individualista donde se analizan las manifestaciones a partir de la presencia del objeto, es lógico entender la pérdida que produjo el arte con respecto a la estética Mbya.

Esto no significa que dejaremos de mirar el pasado aborigen, todo lo contrario, miraremos las líneas históricas de sentido del canon estético Mbya observando al mismo tiempo la fricción con el presente; como lo señala José Luis Brea:

*“es precisamente de ese trabajo de arqueología de los ordenamientos epistémicos de donde podrán obtenerse las figuras, los conceptos y las articulaciones estructurales que en última instancia operarán como fondo de contraste y reconocimiento del valor de significancia.”*<sup>8</sup>

A partir de aquí intentaremos mirar esas *“líneas de fuga que retienen toda su fuerza de vigencia, para atraerla con todas las consecuencias a un presente en que toda la tensión acumulada pueda entonces liberarse con toda la potencia revulsiva de lo que, como magma incendiado de violencias inmemoriales, pugna por estallar en superficie”*<sup>9</sup>

Teniendo en cuenta la complejidad planteada, la investigación lleva como título general **“ARTE MBYA-GUARANÍ”**, en vista a la especificación dada por el campo de acotación artístico-cultural.

---

<sup>7</sup> BREA, José Luis. *Estética, Historia del arte, Estudios Visuales*. Enero 2006 (En línea, Disponible en google ) [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf\\_no\\_suscriptores/brea\\_estetica.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf_no_suscriptores/brea_estetica.pdf) (citado el 3/12/07) Pág.: 16

<sup>8</sup> BREA, José Luis. 2006. Opus cit. Pág.: 17

<sup>9</sup> BREA, José Luis. 2006. Opus cit. Pág.: 17

El su título “**Herramientas para comprender el arte actual Mbya-Guaraní**” marca la perspectiva de los objetivos, y expresa los posibles recursos de salida de la hipótesis.

Formulada en dos etapas

**Primera Etapa** articulada en cinco capítulos

Comprende un trabajo de indagación territorial y acercamiento cultural, para a partir de aquí, poder establecer conexiones perceptuales entre las diferentes disciplinas del arte Mbya

**El primer capítulo** brinda el contexto de ubicación espacial y temporal mediante una reseña de la historia de la cultura Guaraní, la conformación de su territorio, la densidad poblacional y la situación actual Mbya.

**El segundo capítulo** comprende los aspectos culturales del pueblo Mbya-Guaraní desde donde se establece, con la ayuda de la antropología social, el espacio de significación y sentido del campo estético Mbya.

**El tercer capítulo**, basándonos en los conceptos desprendidos de los capítulos anteriores, con el propósito de vislumbrar lo universal de esta cultura que late en lo singular de cada manifestación, proyecta una propuesta interdisciplinaria que abarca un estudio de sinestesia entre Plástica, Lengua, Literatura y Música Mbya-Guaraní; donde se establecen relaciones formales, semánticas y receptoras del campo estético.

**El cuarto capítulo** pertenece al espacio visible de la investigación, abarcado con imágenes contemporáneas de la cestería Mbya-Guaraní, es organizado con intención didáctica, mediante el concepto de *palabras frases*, con el fin de comprender las observaciones planteadas en el capítulo tres.



**El quinto capítulo** corresponde a las conclusiones, donde, quedan expuestos los contenidos a los cuales arribaron en los capítulos anteriores.

**Segunda etapa** articulada en cuatro capítulos:

Comprende un estudio estético de la plástica cesterá en particular. Poniendo el campo del conocimiento de los estudios de arte de occidente al servicio de una comprensión integral de la estética cesterá. En un intento de igualar condiciones de estudio.

**El primer capítulo** incluye diferentes lecturas sobre las manifestaciones estéticas, desde el pensamiento occidental; al mismo tiempo, se insertan aspectos en relación a propuestas de percepción oriental por encontrarlas ligadas a concepciones filosóficas fortalecidas en el naturalismo.

**El segundo capítulo** penetra en las refracciones que la plástica cesterá ofrece sobre las manifestaciones estéticas de las culturas aledañas con las cuales se relaciona, perfilando en patías con las formas de percibir, las maneras de expresar y los conceptos de vida de artistas locales.

**El tercer capítulo** suma y articula el recorrido que la imagen Mbya desarrolla en la actualidad sobre el vasto campo de la imagen visual.

**El cuarto capítulo** corresponde a las conclusiones generales de la investigación.

## A. OBJETIVOS

\*El objetivo de esta investigación es RELEER LAS IMÁGENES CESTERAS MBYA

Entendiendo que el arte es una forma de conocimiento que exige lecturas y reflexiones específicas, nos abocamos a la tarea de promover un diálogo plural, donde la antropología, la semiótica, la filosofía y la estética creen hilos que otorguen la posibilidad de tejer nuevos sentidos de lecturas del arte Mbya- Guaraní.

En las obras de arte no sólo se trata de ver, es preciso leer el contenido, mirar lo que se oculta y pensar lo no pensado. Las obras “no dicen”, “muestran”, por lo que requieren el esfuerzo de estudio que las sitúe más allá de lo obvio. De acuerdo con T. Adorno:

*“La autoridad de las obras de arte consiste en que fuerzan a reflexionar”*<sup>10</sup>

El enfoque de esta investigación está dirigido fundamentalmente hacia el estudio de las imágenes contemporáneas de la cultura Mbya-Guaraní. A cotaremos particularmente sobre las obras obtenidas en el tiempo comprendido desde el inicio de este estudio en el año 2003 hasta la presentación de esta tesis, año 2011. Hemos determinado el campo de investigación a un tiempo actual porque no se trata de jerarquizar al arte Guaraní, sino de facilitar el entrecruce de un arte actual de- cualificado. Esta investigación tiene un anhelo pedagógico como propósito

---

<sup>10</sup> ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Madrid: Orbis, 1984. Pág:115



principal. En primer lugar, la de aportar comprensión sobre las manifestaciones estéticas Mbya. En segundo lugar, posee la intención de conectar el campo teórico del arte con el campo del hacer del arte, mediante una concurrencia que redunde en un beneficio común, englobando la producción artística Mbya desde un contexto socio-espacio-temporal que permita suscitar meditación sobre un emplazamiento estético que carece de referentes en el marco de la historia del arte occidental.

Por lo que esta actividad investigativa llevaría también implícito un propósito proyectivo a largo plazo, al pretender abrir nuevas líneas investigativas, que ayuden a vislumbrar la producción Mbya-Guaraní desde una perspectiva más amplia.

Este estudio está forjado con la mirada puesta en la cultura Mbya Guaraní, no intentaremos con esto situarnos en el lugar de un Mbya. Solo ponemos el campo del conocimiento artístico contemporáneo occidental, al servicio del encuentro de ciertas conexiones entre el desarrollo artístico de esta cultura con un espacio de análisis teórico académicamente legitimado; promoviendo enlaces conducentes con percepciones y relaciones más amplias, que nos faciliten la comprensión y la formulación de conocimientos diferentes. Atendiendo al texto de Marilyn Godoy que nos apunta:

*“Cuando hablamos de los seres humanos y su cultura, indirectamente hablamos de nosotros mismos, porque las explicaciones o la simple presentación a la que a veces nos limitamos comprometen nuestra propia manera de pensar y enfocar la vida. Ningún análisis intelectual es arbitrario, pues ello implica un compromiso ideológico sin el cual no se puede responder a ciertos planteamientos”<sup>11</sup>*

---

<sup>11</sup> GODOY Marilyn, *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Litocolor . Paraguay. 1995 Pág.: 3





## B. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la actualidad, existen interesantes y valiosas investigaciones sobre la cultura Guaraní, referidas desde lo histórico, como lo son los trabajos del padre jesuita Guillermo Furlong, León Cadogan y Alberto Bartolomé, desde lo antropológico (citar obras). Las obras de Bartomeu Meliá, con una larga labor sobre la fundamentación del sistema simbólico, especialmente el lingüístico Guaraní. En lo literario, podemos destacar los trabajos de Augusto Roa Bastos, Pierre Clastres y otros.

Por la vía del arte plástico en particular, encontramos la exploración sistemática y minuciosa de Ticio Escobar que enfrenta las características fundamentales del quehacer visual, como él mismo lo menciona en su libro *“Una interpretación de las artes visuales del Paraguay”*. Carlos Mordo se introduce en la estética Mbya desde la artesanía relacionándola con la mitología en su libro *“El cesto y el arco”*- Metáforas de la estética Mbya-Guaraní. Blanca Barrios enfoca las técnicas y los materiales de realización del arte cestero Mbya en un trabajo que denomina *“Historias con Aromas de Güembepí y Takuarembó”*.

Pero no encontramos investigaciones sobre la plástica contemporánea Mbya, analizada bajo la totalidad estética Guaraní en relación a todo el latir artístico Mbya. Como tampoco a estudios enfocados desde la especialidad del espacio teórico del arte occidental.

Los estudios lingüísticos y antropológicos, otorgan a la cultura Guaraní un espacio de privilegio, ubicándola dentro de la característica de Patrimonio inmaterial de la humanidad; sin embargo, hasta el momento, existen escasos



estudios encauzados desde lo visual, que valoren este aspecto del arte como lo hacen las demás áreas artísticas de esta cultura.

Por otro lado, los medios de comunicación (prensa, televisión, revistas temáticas, etc.) no establecen ninguna línea preestablecida de información respecto del tema de investigación elegido. Rara vez intentan comprender el fenómeno plástico Guaraní desde los campos contextuales del arte y mucho menos fundamentarlos.

### *C. CAMPO DE APLICACIÓN*

Consideramos que un estudio asentado sobre el objetivo que aquí proponemos, debería servir de apoyo para todas aquellas personas e instituciones, museos y medios gráficos que se dedican a trabajar con las comunidades Guaraníes, revalorizando conceptos y posicionamientos que desde tiempos ancestrales permanecen enfocados sin renovadas visiones conceptuales.

Asimismo, su divulgación local e internacional redundaría en beneficio social mediante la información brindada, facilitando la valoración y el encuadro que permita una identificación con lo inidentificable por historia y prácticas culturales disimiles. Se trata de multiplicar potencias y facilitar entrelaces sociales, culturales y artísticos donde el intercambio favorezca el enriquecimiento del conjunto y fomente toda expansión; por ello acompañamos el pensamiento de José Luís Brea cuando dice:



*“Se trata con ello de moverse a ritmo de  $n+1$ , sumando siempre, poniendo a prueba cada acoplamiento, cada ensamblaje, cada agregación posible. No se descarta nada.”<sup>12</sup>*

#### D. METODOLOGÍA

La investigación parte de una revisión del entorno y del estado del arte Mbya-Guaraní y lanza una serie de análisis que se van configurando a partir del valor universal del arte y la posibilidad de reinterpretación que brindan nuevas lecturas desde campos más amplios. Para ello, emplazamos a las obras en su contexto teórico-filosófico-social y situamos sus propias coordenadas espacio-temporales que nos permiten establecer un método operativo referencial que interactúe con el tema.

Esta investigación corresponde a un trabajo de análisis y contexto, donde se observa al arte desde diferentes ángulos y se organiza el conocimiento partiendo de la génesis de la cultura Mbya-Guaraní de donde extraeremos, con la ayuda de la antropología social, datos en torno al sentido y la función de este arte.

A partir de aquí, mediante nuevas lecturas, la metodología irá encaminada a demostrar que existe una lógica en la expresión de todo el quehacer artístico Mbya-Guaraní. Para ello, vamos a tratar de establecer un análisis

---

<sup>12</sup> BREA, José Luís. 2006. Opus Cit.: Pág.: 21



metodológico lo suficientemente amplio como para poder actuar con una metodología de “abducción” e “inducción”<sup>13</sup> en un esquema no precisamente lineal, que proporcione al tema de tesis, la posibilidad de una reorganización de los conocimientos adquiridos.

En el área de la documentación, hemos considerado relevante los testimonios y entrevistas que aportan los diferentes miembros de la comunidad indígena a través de los distintos soportes con los que se cuentan en la actualidad: documentales, videos, conferencias, entrevistas personales.

El registro fotográfico de exploraciones en campo, aporta la de claración visual a los contenidos descritos y analizados. Nos valemos también de imágenes apropiadas por los medios de comunicación gráfica y de fotografías impresas en los libros, para encontrar una materialidad que nos permita documentar y dar el basamento de nuevos conocimientos.

---

<sup>13</sup> **La abducción** (latín abductio; ab– desde lejos– ducere llevar) es un tipo de razonamiento inicialmente puesto en evidencia por Aristóteles en su *Analytica* (II, 25); Según el filósofo Charles Sanders Peirce, el pensar humano tiene tres posibilidades de crear inferencias o tres diversos modos de razonar: el deductivo, el inductivo y el abductivo; siendo esta la operación lógica por la que surgen hipótesis novedosas. La abducción es como un destello de comprensión, un saltar por encima de lo sabido, es el primer paso del razonamiento científico (Collected papers 7.218) Para el semiótico Umberto Eco el razonar abductivo es el “razonar del detective” en cuanto en ella se pueden relacionar diversos indicios dentro de una hipótesis explicativa válida.

**La inducción** en cambio permite hipotetizar una Regla a partir de un Caso y de una Conclusión. Es decir que parte de los hechos para a partir de ahí llegar a los acontecimientos globales

## 1.1 Programación de la Metodología

Cara a desarrollar los objetivos propuestos y a generar un camino al conocimiento, la metodología empleada en la investigación sigue los siguientes pasos:

1. Formulación de un cronograma de trabajo.
2. Recopilación del material bibliográfico específico Mbya-Guaraní existente.
3. Búsqueda y selección del material bibliográfico de soporte artístico.
4. Búsqueda y selección del material bibliográfico de soporte filosófico.
5. Recopilación de información en trabajos de campo de comunidades Guaraníes: fotografías, grabaciones testimoniales de la producción de obra.
6. Recopilación de información en la ciudad de Posadas y museos de Misiones.
7. Observación, selección, comparación y análisis cuantitativo y cualitativo del material recopilado.
8. Redacción de la tesis.
9. Presentación de la tesis.

A través de estos mecanismos metodológicos, pretendemos dar, en primer lugar, un contexto de **formulación** estableciendo ideas y conceptos vigentes que permitan enunciar la hipótesis, relacionada con situaciones históricas, sociales y artísticas. Para luego pasar al contexto de **justificación** que aborda cuestiones de validación desde donde se pretende realizar una revisión de los procesos creativos, con el fin de proyectar dimensiones significantes del arte

Guaraní. Para finalizar, en el contexto de **aplicación** donde se establece la utilidad y el beneficio o perjuicio de la teoría elaborada dentro del marco del arte.

La metodología expuesta en las conclusiones numéricas es solo referencial otorgando el orden necesario para el funcionamiento de la tesis. Su utilización no será siempre lineal, sino basada en una estrategia dinámica vinculante, que permita el surgimiento de un conocimiento derivado de una lógica de interrelación

### *E. BIBLIOGRAFÍA*

La bibliografía manejada en esta investigación proviene de distintas áreas del conocimiento, para su mejor organización la dividimos en cuatro bloques. Las que fueron utilizadas como constatación directa, están citadas al pie de página.

En el primer bloque, la bibliografía específica. Allí ubicamos los contenidos que versan sobre el conocimiento de la cultura Guaraní. En ella, se considera la proveniente de los autores Mbya, como también de los investigadores que realizaron un trabajo de convivencia con esta cultura en particular, derivado del campo antropológico, social, lingüístico y artístico.

El segundo bloque, alberga los juicios referidos a la filosofía y a la semiótica en relación a los procesos de percepción y hacer artísticos.

El tercer bloque, se relaciona con los contenidos de la realidad artística en particular.

El cuarto bloque lo compone bibliografía obtenida, en línea, que durante el tiempo de investigación fue publicada en la red.

## PRIMERA ETAPA

# ESPACIO MBYA-GUARANÍ

*“Toda estética manifiesta una visión del mundo y, por tanto, una determinada concepción de la realidad”<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> MAILLARD, Chantal. *La sabiduría como estética*, AKAL. Madrid. 1995. Pág. 62



## 2 - CAPITULO I

### ESPACIO TIEMPO DE LA MBYA- GUARANÍ

**Del pasado histórico a la historia actual.**





## 2.1 Introducción

*“Toda la Historia es historia contemporánea”.  
Benedetto Croce*

Teniendo como visión al Hombre Mbya actual miraremos en el pasado de este pueblo para tratar de encontrar un conocimiento sobre la historia contemporánea de este grupo heterogéneo; conformado en la actualidad en el ritmo de un proceso temporal entre ellos y nosotros.

En esta primera parte abordaremos el contexto de ubicación del pueblo Mbya–Guaraní en una sucinta síntesis; con ello intentaremos determinar su presencia vigente en la región, lo que nos permitirá aportar una noción que posibilite comprender el alcance de la cultura Mbya; su trascendencia dentro del territorio que mora y entender los largos procesos de integración que aun hoy establecen con el estado hegemónico con el que cohabita. A su vez, esa presencia pasada y presente nos permitirá dimensionar los valores de esta cultura en un devenir contemporáneo en correspondencia con las herramientas de adaptación social con las que se relaciona con el mundo, la naturaleza y los hombres. Aspecto que será retomado en la tercera parte de esta investigación cuando analicemos las singularidades mediante las cuales una cultura milenaria construye sus manifestaciones artísticas.

Por lo tanto, este apartado pretende configurarse como el basamento sobre el que trabajaremos, de ahí que los datos que mencionamos en este capítulo, son facilitados en su totalidad por el campo histórico y antropológico investigado hasta el presente.



## 2.2 Espacio histórico Mbya – Guaraní

Lo explorado sobre la historia del pueblo guaraní nos arroja datos sobre una milenaria antigüedad formada en un proceso complejo de larga duración de épocas pacíficas y usuales violencias.

La genealogía guaraní comprende un gran número de pueblos que proceden de capas sociales superpuestas de orígenes diversos, constituidas en diferentes épocas. Muy heterogéneos entre sí, relacionados por una lengua similar conocida hoy como el tronco lingüístico Tupí-Guaraní; al igual que sucede con el latín o el griego en occidente, en la actualidad, la filiación lingüística no alcanza para otorgar identidad cultural o político social, encontrando aun dentro de la similitud lingüística notables diferencias de fronteras interactivas generando variantes dialectales.

Según datos antropológicos estos pueblos guaraníes se desarrollaron primeramente en la zona amazónica de América, desde donde se fueron desplazando por el curso de los grandes ríos según las necesidades productivas, desarrollando una agricultura de selva con distintos grados de complejidad, llegando al territorio que nos atañe, se cree hace unos 2.000 años.

La organización de los guaraníes se establece mediante un régimen parental fuertemente consolidado; existe un relato de origen que define a la génesis de los pueblos amazónicos en relación al parentesco entre dos hermanos Tupí y Guaraní. Cuenta la leyenda, que ambos viajaban por estas tierras con sus esposas y familias hasta que debido a disputas entre ellos pactaron separarse; así GUARANÍ caminó hacia el este, dando origen a los pueblos originarios de



Paraguay, noroeste de la Argentina y sur del Brasil. Tupí se dirigió al oeste, estableciéndose en la zona de Bolivia, noroeste de Argentina, norte de Chile y Sur de Perú.

**Los Mbya**, parcialidad Guaraní sobre la cual enfocamos esta investigación, fueron tardíamente conocidos entre los siglos XVI- XVIII (1500-1700). Han recibido múltiples denominaciones: Mbya *apyteré*, *ava Mbya*, *tembokuá*, *tambeaopé*, *ka'yngua*, *baticola*, monteses del Mba'everá. A veces se les ha llamado Tarumá, tomando el nombre del lugar de estadio.

Una versión, que tiene que ver con la mitología de los orígenes, rescatada por León Cadogan (1960), señala que los Mbya se reconocen como originarios del centro de la tierra o *yvy mbyte* y sitúan ese lugar mítico en el actual territorio del Paraguay, en la franja correspondiente al trópico de capricornio, desde donde se estima fueron movilizándose con el correr de los tiempos, hacia el Brasil por el norte y hasta la cuenca del Plata por el sur, compartiendo siempre territorialidad con diferentes pueblos guaraníes.

Aunque esta investigación no se trate de un estudio histórico o antropológico, no podemos dejar de mencionar, dentro de la historia de los Mbya- Guaraníes la presencia colonial misional llevada a cabo en la región entre los siglos XVI- XVII por los Franciscanos (1580) y Jesuitas (1616-1767). La parcialidad sobre la que enfocamos este estudio se vio involucrada, por voluntad propia, fuera del proceso colonizador realizado en las reducciones. Consideramos relevante la forma en que se relacionaron en este proceso, produciendo un significativo impacto sobre la orientación y fortalecimiento de su sistema simbólico que podría arrojar sentido sobre las manifestaciones estéticas actuales.



Funcionando de la mano del mito que advierte establecer cierta distancia de los extranjeros para evitar dolorosos calvarios, los Mbya mantuvieron contactos circunstanciales con los colonizadores, la mayoría de las veces con intenciones de trueque o ayuda y evitando en muchas ocasiones ser reclutados. Transcribimos dos relatos de estos encuentros, en los que dejan ver la naturaleza espiritual de este pueblo y las elecciones que realizan en su vida.

*“...La segunda clase de guayaná es indudablemente guaraní, porque así lo justifican plenamente su idioma, su baja, triste, cuadrada y fea figura, que regulo de 5 pies y 9 pulgadas españolas. Habitan los bosques de ambas costas del Paraná,...*

*Sus cacicazgos se componen de cuatro a seis familias. Usan barbote (tembetá) como los antiguos guaraní, aunque ignoro su forma. Algunos usan canoas y pescan. Siembran maíz, calabazas, etc., pero la principal comida es la miel, frutas y caza. Son tan dóciles y de bella índole que regalan y ayudan a los guaraní reducidos que van a beneficiar la yerba, recibiendo en pago cualesquiera andrajo y herramienta, de modo que no tienen más vestido que el adquirido por ese medio. Son pusilánimes, llevan en la cabeza una corona como nuestros clérigos (apyteré, “tonsurados”), de quienes habrán tomado la moda. Son pacíficos, sin embargo tienen lanzas y flechas. Son de a pie, y carecen de religión y leyes...”<sup>15</sup> Félix Azara 1790*

*“... a diferencia de otros grupos los Mbya habían entablado muy buenas relaciones con las misiones. Habitaban la selva al norte de las reducciones de Corpus Christi, Trinidad y Jesús (Paraguay). Innumerables veces fueron tentados por los Jesuitas para que se incorporen a los pueblos sin resultado alguno. Cuando los pueblos enviaban sus expediciones a los yerbales naturales ubicados en las selvas del norte, los Mbya se*

---

<sup>15</sup> AZARA Félix. *Geografía física y esférica*. De las provincias del Paraguay y misiones guaraníes.” Asunción Paraguay año MDCCXC. Anales del museo Nacional de Montevideo 1904. Pág. 407



*incorporaban a esas expediciones yerbateras como guías y como trabajadores. En pago por su trabajo recibían diversos regalos como lienzos, alimentos, herramientas...”<sup>16</sup>*

Luego de la expulsión de los jesuitas en 1767 se crea la Provincia Colonial de las Misiones Guaraníes en 1768; fue un gobierno político y militar creado por la corona española para administrar los territorios que dejaron abandonados los jesuitas al ser expulsados de sus misiones en territorios que hoy forman parte de la Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. Los Mbya en estas circunstancias, al mantener su autonomía, no sufrieron la fragmentación que pudieron haber tenido los otros pueblos que sí participaron en el proceso evangelizador, logrando permanecer en un espacio que le era propio. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a establecerse sobre el lado oeste de Misiones, hoy ruta 14, en un proceso de desplazamiento que continúa hasta la actualidad.

Según Miguel Bartolomé los Mbya de la provincia de Misiones “*serían los descendientes de aquellos indígenas que lograron permanecer un tanto al margen del experimento colonial desarrollado por los jesuitas entre los siglos XVI- XVIII. Ese relativo aislamiento, protagonizado por pequeñas comunidades refugiadas en sus entonces vastas selva, no supo la posibilidad de mantenerse totalmente fuera del proceso colonial que llega hasta el presente, pero sí la oportunidad de tomar distancia del mismo, conocerlo, rechazar y construir una identificación social definida por la confrontación y el contraste con el mundo de los Juruá, los “barbados”*”<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> POENITZ, Alfredo. SNIHUR Esteban. *La herencia misionera*. El territorio. Argentina. 1999. Pág. 270

<sup>17</sup> BARTOLOMÉ, Miguel A. *Parientes de la selva: los Guaraníes Mbya de la Argentina*. CEADUC, Volumen 72. Asunción. 2009. Pág. 66



El territorio de Misiones se federaliza en 1881; desde entonces, oleadas sucesivas de colonos extranjeros buscan desplazar a los grupos guaraníes del sector, como los Caingang y los Mbya que desde mediados del siglo pasado se había asentado en la región, presionados por la expansión de un frente maderero en Paraguay. Cuando la población Caingang ya diezmada, migra a Brasil, los grupos Mbya logran subsistir en la zona.

En 1953 mediante la ley N° 14.294 Misiones fue declarada provincia Argentina. 55 años de reciente formación sumados a fuertes corrientes migratorias, hacen que este territorio se encuentre aun en pleno proceso de configuración de su identidad. Hacia fines de la década de 1940, conviven las más variadas razas, confesiones y nacionalidades. Misiones es en ese momento habitada por gente proveniente de: Alemania, Rusia, Ucrania, Austria, Finlandia, Noruega, Polonia, Italia, Dinamarca, Suecia, Paraguay, Suiza, Brasil, El Líbano, Francia, Inglaterra, España y Siria.

Luego de finalizada la 2° Guerra Mundial llegará al territorio un nuevo grupo de inmigrantes provenientes de Japón; y a fines de la década de 1970 se asientan inmigrantes procedentes de Laos en la condición de refugiados de guerra, en 1990 se incorporan a la sociedad misionera familias procedentes de Corea del Sur y de Taiwán.<sup>18</sup>

Como es de suponer las inmigraciones marcan a fuego la historia de Misiones ya que cambia por completo el paisaje de la provincia y la fisonomía de su gente. Incorpora los ideales del cooperativismo y experiencias técnicas

---

<sup>18</sup> Datos extraídos de la Página oficial del GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE MISIONES. Historia. (en línea, disponible en Google.) <http://www.misiones.gov.ar/historia/HistoriaContemporanea.htm#Los%20Inmigrantes> (citado 23/10/08)



realizadas en Europa y fusiona n uevas concepciones en las que el aborigen queda cada vez más desvinculado del entramado social.

### 2.3 Espacio relacional actual Mbya – Guaraní

La zona del Paraná medio, es el espacio de acotación geográfica que elegimos para esta investigación, específicamente la región que comprende la provincia de Misiones en la República Argentina. Más del 80 % de sus límites son internacionales, lindando al Norte y al Este con la República del Brasil y al Oeste con la República del Paraguay. Este hecho, no es un hecho menor si consideramos que la cultura Mbya Guaraní establece sus límites en la abarcabilidad de la selva húmeda, más allá de las fronteras políticas nacionales, formando su espacio cultural en el mismo lugar de los pueblos mencionados. Este factor de multiplicidad se potencia aun más cuando logramos entender que, contando con el Uruguay región que también le pertenece, son cuatro las naciones y tres los idiomas diferentes con los que el guaraní negocia e interactúa su perficie, dominio, simbolicidad, costumbres, lengua, religión. Sumando todos los pueblos que arribaron al territorio de Misiones en su configuración Nacional, las comunidades guaraníes forman hoy una minoría en un complejo tramado multicultural, que el Mbya afronta transitando espacios físicos, mentales y simbólicos, basados en una orientación ideológica religiosa dirigida a mejorar el ser. Desde la antropología, Miguel Bartolomé, aporta datos significativos de cómo el Mbya logra instaurar la relación con “los otros”:



*“Dentro de la experiencia múltiple de lo sagrado, a la que se suele llamar panteísmo no existe la lógica totalitaria de las religiones monoteístas que niegan toda experiencia trascendente que no sea la propia. Es por ello que lograron conciliar sin mayor conflicto durante la época colonial a las deidades cristianas con sus sistemas simbólicos, ya que para ellos nada que sea sagrado puede ser definitivamente ajeno”.*

Más adelante acota: *“los Mbya se ven obligados a practicar una especie de actualización simbólica del mundo, en concordancia con la nueva historicidad que lo invade y lo redefine. Los especialistas religiosos tienen que adecuar sus construcciones discursivas a la nueva realidad, incluyéndola dentro de tradiciones reformuladas que puedan dar cuenta del contraste étnico y de la propia especificidad ante los inevitables “otros”. Surgió entonces una nueva perspectiva del “nosotros en situación”, que indujo a una necesaria reformulación de las constantes simbólicas que lo definían; ya no eran un pueblo dominante, sino una colectividad que tenía que sobrevivir frente a un grupo más poderoso... nos encontramos entonces ante una transformación religiosa, que conjuga la experiencia de la tradición con las exigencias del momento histórico que le toca vivir.*

*Los Mbya se sintieron perseguidos y agredidos. Pero la cosmogonía milenaria les informó que eran un pueblo que llevaba en si mismo los principios de la divinidad, y así se convirtieron en una sociedad de elegidos cuyo destino estaba asociado a sus deidades. La tradición guerrera se fue transformando paulatinamente en una ideología redencioncita, que los redefinía como una colectividad elegida... ligada a la experiencia social de la naturaleza”.*<sup>19</sup>

En tanto las investigaciones de Marilyn Godoy aportan también un conocimiento en esta dirección, que surge en la oportunidad que otorga el entendimiento de la naturaleza humana en relación.

*“Vivir juntos es el anhelo imposible e inalcanzable de la humanidad. Sin embargo, los mitos guaraníes muestran, en la lógica extraordinaria de su pensamiento, que han sabido encontrar, a su manera, las soluciones para coexistir. Ellos tratan fundamentalmente de la buena distancia, de la sabiduría para encontrar el paso, el vínculo, la unión que sirve de mediación entre los seres para no devorarse entre sí. Esa sabiduría consiste en mantenerse no muy*

---

<sup>19</sup> BARTOLOMÉ, Miguel A. *Parientes de la selva: los Guaraníes Mbya de la Argentina*. CEADUC, Volumen 72. Asunción. 2009. Pág. 76, 113





*cerca ni muy lejos, a una distancia que separa y une. Sus mitos, metáfora de la coexistencia en todas las instancias del terreno donde se ejerce el pensamiento, contienen una moral y una lógica totalmente alejada de la occidental.”<sup>20</sup>*

La antropología constantemente menciona que la vida de los Mbya en particular, está en la selva, todo su sistema simbólico, religioso y social está en relación a ella. Su expulsión implicaría una transfiguración cultural desdibujando el perfil del mismo. No podemos dejar de mencionar, aunque no corresponde a este estudio, la situación actual de este ecosistema único. Según las investigaciones realizadas hasta el momento por el Movimiento Mundial por los Bosques Tropicales, sostienen que: “Es necesario asumir que peligra la biodiversidad y continuidad de la Selva Paranaense, uno de los ecosistemas más amenazados de la Tierra”.<sup>21</sup>

Publicaciones del Instituto del tercer Mundo expresan que: “Los Mbya-Guaraní actualmente, en

*Misiones, Argentina, tienen 76 comunidades y una población total, aproximada, de 5.000 personas. Su cultura es tan rica como la biodiversidad de la selva donde han vivido, utilizado y protegido desde siempre. En la actualidad la pérdida de su espacio ecológico y las enfermedades los llevan a enfrentar situaciones de difícil supervivencia.*

*Su trato con la sociedad occidental recién empezó a ser importante hacia 1995. Actualmente viven dentro de la Reserva de la Biosfera de Yabotí (con una extensión de 6.500 hectáreas), en la selva Paranaense, donde obtienen sus alimentos, plantas medicinales y materiales de construcción. Su territorio coincide con los llamados “Lote 8” y “Lote 7” considerados “propiedad privada” por sus actuales tenedores, la empresa Moconá Forestal S.A., y Marta Harriet. Hoy día, solo queda un 5% de la superficie total original que ocupaban las selvas de la Mata*

---

<sup>20</sup> GODOY Marilyn. *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Litocolor .Paraguay. 1995. Pág:30

<sup>21</sup> Montenegro, Raúl A. *El silencioso genocidio de los Mbya Guaraní en argentina*. (EN LÍNEA) Movimiento Mundial por los Bosques Tropicales. Uruguay. (Disponible en Google) <http://www.wrm.org.uy/paises/argentina/mbya.html>. 24/09/07



*Atlántica y la Paranaense. Esta pérdida de biodiversidad se hace más acentuada y particularmente crítica en los territorios donde se encuentran los Mbya.*

*La falta de medicamentos y alimentos naturales producida por la extracción de árboles amenaza la salud y supervivencia de estas comunidades. Afirman las organizaciones ambientalistas que este hecho es de inusitada gravedad no solo en términos de derechos humanos, sino también de criticidad demográfica.*

*La estrategia de vida de cualquier grupo cazador-recolector con agricultura de subsistencia, o de cadena alimentaria larga, tiene particularidades que no son bien comprendidas por otros grupos humanos cuya estrategia está basada, por el contrario, en sistemas agro productivos de cadena alimentaria muy corta.*

*Para muchos blancos el éxito de una cultura se mide por la grandiosidad de los edificios y objetos que se producen, y por el tiempo que perduran. Para la naturaleza el éxito se mide por la cantidad de tiempo que ha vivido una población como la Mbya en la selva sin que la selva y los propios Mbya desapareciesen.*

*Hay pueblos cuya herencia es casi inmaterial, y no por ello son “menos evolucionados” o “menos desarrollados”. Son pueblos y culturas que han logrado lo que muchas de nuestras civilizaciones intentan y no alcanzan, esto es, adaptarse al ambiente y a sí mismas”.<sup>22</sup>*

Desde la antropología M Bartolomé da testimonio de la adaptabilidad que posee el Mbya para incorporarse al otro sin perder sus formas culturales esenciales:

*“Los Mbya se han adaptado a una extraña forma de vida como pueblo diferenciado dentro de otro pueblo, representado por la población de los estados nacionales. Entre los Mbya de la provincia argentina de Misiones, me ha tocado compartir relatos míticos y antiguas músicas en la selva, con mujeres de pechos desnudos y*

---

<sup>22</sup> JACKSON, Juan. *La tierra y los pueblos*. (En línea). Instituto del Tercer Mundo. Uruguay, 15/11/2004. Disponible en Google [http://guiactual.guiadelmundo.org.uy/informes/informe\\_97.htm](http://guiactual.guiadelmundo.org.uy/informes/informe_97.htm). (citado 24/09/07)

*chamanes cuyas pantorrillas estaban rodeadas por cuerdas de cabellos humanos: pero a los pocos días los encontré en un pueblo cercano impecablemente vestidos con pantalones, camisas, medias y faldas”.*<sup>23</sup>

Configurados como una extensa sociedad en red que permea las fronteras políticas entre Argentina Brasil y Paraguay en respuesta a múltiples y complejos factores socio-económico-culturales, con una profunda noción de transitoriedad existencial que va más allá de una función defensiva o de intercambio; la comunidad Mbya, con una gran capacidad de reterritorialización; en la actualidad, no es ese pueblo recluido en la selva, llegando a establecer un sistema relativamente estructurado económico y político, trabajando en ocupaciones eventuales o con contratos, que les permiten mantener la continuidad de sus unidades aldeanas. Modificaron hábitos alimenticios, incorporan eventualmente medicamentos, sus viviendas son adaptadas en ocasiones a nuevos modelos estructurales, manteniendo su propia organización familiar en una correspondencia histórica de hombre- cultura- arquitectura. Acrecentaron la formación lingüística con la incorporación de otras lenguas, anexaron escuelas incluyendo la coparticipación de maestros de su comunidad, en un esquema cuestionado desde el ámbito antropológico dado en la falta de adecuación de los programas, objetivos y metodologías. Mantienen en reserva sus ceremonias religiosas; difunden su literatura, muestran su música y sitúan la cestería en una infinidad de objetos de los pueblos con los que interaccionan.

---

<sup>23</sup> BARTOLOMÉ, Miguel. *Notas sobre el cambio cultural guaraní*. Revista del Museo Americanista nº 1, Lomas de Zamora. Argentina. 1969



### 1.2.1 Crónica Actual

En el año 1987, el gobierno de Misiones sancionó la Ley Provincial nº 2.435 con la participación de los aborígenes. La ley más progresista que existió en el país. Sin embargo, en la actualidad fue derogada y sustituida por la N° 2.727.

En 2004, representantes de 38 de las 76 aldeas que existen en la provincia marcharon a la Plaza 9 de Julio. 300 personas acamparon frente a la Casa de Gobierno provincial, en la ciudad de Posadas haciendo oír sus reclamos en busca de la titulación de los territorios tradicionales; transparencia en el manejo de los fondos públicos destinados a las comunidades, y temas concordantes vinculados a Salud, Educación, Medio Ambiente, Manejo de Recursos Naturales, Planes de Empleo, Proyectos Productivos, Turismo, Explotación Forestal, Agua Potable y la participación por amenazas a las comunidades para que no se manifiesten. Conflicto que tuvo una duración de 72 días

En septiembre del 2007, en la comunidad Fortín Mbororé ubicada en puerto Iguazú, se registraron dos muertes por suicidio de jóvenes de 15 y 17 años y dos intentos más.

Según datos estadísticos registrados hasta el momento es la primera vez que en las comunidades guaraníes se registraron sucesos de estas características. El cacique de la aldea comprometida Silvino Moreyra expresó al respecto:



***"Esto es algo nunca visto en nuestras comunidades, nosotros no nos suicidamos"... "Estos males no tienen que ver con nuestra forma de vida".***<sup>24</sup>

Los indígenas atribuyen el origen de la tragedia a un "fracaso espiritual". Una de sus primeras medidas fue reunirse en asamblea de la cual surgió una conferencia de prensa<sup>25</sup>, en la que deja ver múltiples aspectos culturales.

---

<sup>24</sup>Télam | 27/9/2007-10:43 hs. (em línea disponible em google)<http://www.tucumanoticias.com.ar/noticia.asp?id=3801> (citado 22/10(2008)  
Moreyra, prohibió la venta de alcohol, impuso una suerte de toque de queda sobre los jóvenes y obtuvo la ayuda de psicólogos del hospital local, pero el Consejo de Caciques rechazó la medida y se pronunció en duros términos sobre lo que ocurre en la aldea.

<sup>25</sup> 26-09-2007 14:32:00 -**Escrito completo difundido en la conferencia de prensa**

Frente a los luctuosos sucesos de muerte por suicidio de jóvenes guaraníes ocurridos recientemente en la comunidad Fortín Mbóróré, los caciques coordinadores nos reunimos con el acompañamiento de nuestro Guía Espiritual Pablo Villalba, para analizar y determinar las causas de estos hechos dolorosos, que lamentablemente afectan a la comunidad Mbya. Como manifiesta nuestro abuelo Pablo: "antes de la llegada de los jesuitas y los blancos, nosotros éramos un pueblo feliz, con un gran territorio que nos entregó Tupá, nuestro creador, para cuidarlo y amarlo. Sin mezquindades, ni maldades, porque todo lo que necesitábamos estaba en los montes y los ríos. Es esta 'civilización' de blancos con todos sus vicios, su codicia, su corrupción, su apropiación sin límites, su imposición de religiones ajenas a nosotros, y su racismo, los que nos han llevado a situaciones extremas como lo que sucedió a lo largo de esta historia de dominación".

Lamentablemente, continuó, "hoy ya no tenemos montes, nuestros ríos están envenenados, nuestros lugares sagrados profanados, como las cataratas, que solo sirven para enriquecer a los blancos, mientras nosotros que somos sus verdaderos dueños, no tenemos para vivir dignamente. La presión de la sociedad blanca a través de sus medios de comunicación y las distintas iglesias presionando por imponernos sus culturas de la frivolidad y la muerte. También tenemos que señalar, que es responsabilidad del cacique con sus malos ejemplos de corrupción, vicios de alcohol, juegos de casino, drogas y violencia contra sus opositores, como la expulsión del Opyguá (guía espiritual) Adriano". Los suicidios, como hemos analizado, es producto de la pérdida de identidad y la espiritualidad guaraní. "Valores superficiales" pregonados por la cultura invasora, las limitaciones de los montes para su alimentación soberana y artesanía, la pérdida de su modelo social comunitario, el abandono de los niños.

**MISIONES ONLINE.** Marcelo Almada .Copyright 2000.REDACCIÓN 421303- CPA:N3300LQI - Posadas - Misiones - Argentina  
<http://www.misionesonline.net/Páginas/detalle.php?db=noticias2007&id=100121>



Estos hechos y las resoluciones que a partir de los mismos se toman son un documento y a la vez una muestra social de la situación actual de los Mbya, nos hablan de la sabiduría de saber que en lo espiritual está la grandeza de todo patrimonio; del paso profundo y fluido que dan en sus relaciones interculturales.

La situación actual de los guaraníes nos cuenta, entre otras cosas, de la capacidad que tenemos de no ver a los Guaraníes como parte de nuestra riqueza, de cómo atentamos su cosmovisión hiriendo lo heredado. Estos suicidios, nos descubren, y expresan cómo ellos luchan por ser quienes son, en sus convicciones más honorables y cómo nosotros, por seguir siendo en condiciones menos vitales. Este escenario eternamente contemporáneo es el reflejo de cómo dos culturas hacen la puesta en valor de un acervo que atañe a los bienes tangibles e intangibles de las culturas comprometidas. De la conferencia de prensa es posible observar, como la percepción de los Mbya posee la conciencia de que *monte, alimentación, “artesanías”, modelos sociales y niños*; son factores en donde lo espiritual incide directamente sobre la cualidad y calidad de sus vidas. En tanto los hechos y los estudios antropológicos nos demuestran que aun existe entre ellos y nosotros, una distancia existencial a comprender.

*El europeo ha tenido grandes dificultades para entender al indígena y ubicarse en su universo. Ha sido igualmente difícil para el indígena entender al europeo. Así como apareció el rechazo al ver y al percibir al otro como diferente, el descubrimiento del otro también ha sido de una importancia extraordinaria para la evolución de las ciencias sociales porque sentó las bases del pluralismo y la autocrítica...*<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> GODOY Marilyn, *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Litocolor .Paraguay. 1995. Pág. 17



Partiendo de la impronta del pensamiento de Benedetto Croce que nos permite entender a la historia como conocimiento contemporáneo y no como conocimiento pasado, debido a que la idea que tenemos de éste se encuentra motivada por un interés que surge en el presente y que toca todos los ámbitos de relaciones humanas, y con el Objetivo de **establecer un acercamiento a esta cultura diferente** hemos trazado los primeros pasos sobre una de las hipótesis planteadas en esta investigación: **vemos a la cultura Mbya con nuestras ideas** para ello se ha revisado la historia de vida Mbya-Guaraní en relación al contexto de los demás pueblos con los que comparte territorialidad en consonancia con algunos aspectos culturales y decisiones políticas que afectan sobre el enfoque que se tiene en relación a este pueblo.

Con las nociones resultantes a partir de aquí, nos abocaremos a la tarea de aspirar a encontrar nuevas herramientas de significación orientadas a aportar otros conocimientos con los que **releer la estética Mbya-Guaraní**.

*“sentía una gran distancia entre el Guaraní del documento y el guaraní de la vida actual, una distancia que la simple diferencia de tiempo no me sabría explicar”<sup>27</sup>*

Bartomeu Melía

---

<sup>27</sup> MELÍA Bartomeu. *El guaraní conquistado y reducido*. 1988, Pág:13





## 3 - CAPITULO II

### ESPACIO CULTURAL MBYA GUARANÍ



### 3.1 Consideraciones previas

*“Para que un mensaje sea comprendido es indispensable que el receptor conozca la clave utilizada por el emisor”.*

*Octavio Paz<sup>28</sup>*

Entendiendo que la dinámica del conocimiento radica en un constante redimensionarse y que éste emerge desde diferentes dimensiones y contextos, creemos que no podríamos **Releer el arte Mbya** sin antes entrar a ver aunque más no sea en parte, el pensamiento, el sentir, la manera de relacionarse de un pueblo que se nos presenta distante. La historia, los mitos, su entorno nos permiten dar pasos en una espiral envolvente que admite avanzar en la búsqueda de sentidos que nos revelen conexiones claras con el campo del arte.

Siendo la cultura Guaraní eminentemente oral; los relatos, mitos y leyendas, toman un papel preponderante a través de los cuales emana un valioso conocimiento.

---

<sup>28</sup> PAZ, Octavio. *Los signos en rotación*. Círculo de Lectores, Barcelona, España, 1971. Págs. 190/196

Para Durand, *“el mito representa la primera emergencia de la conciencia, el comienzo de la derivación cultural en la que se actualiza la naturaleza humana, el surgimiento de la “diferencia”. Siendo un discurso último que lleva a cabo la primaria intervención vivencial de hombre y mundo, el mito viene a instaurar la significación afectiva en la que enraíza todo posterior desligue de sentido, sea en el lenguaje natural, en el artístico, en el científico, etc.”*<sup>29</sup>.

Los mitos muchas veces parecen haber sido concebidos como historias verdaderas, pero los estudios de reflexión sobre la explicación mítica del mundo desde la filosofía, la psicología, la antropología y las ciencias en general, han favorecido la visión de lecturas no basadas en asimilaciones literales; Leach en la *Unité de l’homme* (1980) explica:

*“existe la necesidad de repetir los mitos como una verdad, pero no por eso son necesariamente admitidos como verdad. Los gestos y la palabra influyen en el deseo, afirmar lo contrario llevaría a cuestionar muchas creencias, como la de la Virgen María, que engendra un hijo y no obstante es un dogma admitido como de valor teológico por toda la comunidad católica.”*<sup>30</sup>

De similar modo Mircea Eliade registra una relación directa entre el hombre y su ser en correspondencia con las conexiones que este establece con los mitos:

*“En efecto los mitos relatan no solo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas”*<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> GARAGALZA, Luís. *La interpretación de los símbolos*. Anthropos. 1990. Cap. II. Pág. 91

<sup>30</sup> GODOY, Marilyn. *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Capítulo II, 2. Pág. 137.

<sup>31</sup> MIRCEA, Eliade *Mito y Realidad*. Labor. España. 1992. Pág. 17



La realidad de los mitos se instaura en verdades profundas que están más allá de la ficción, convirtiéndose en historia veraz por lo que se desprende de la narración. Lo que revelan los mitos es entendido y vivido en los ritos como lo básico importante a imitar. Los mitos guaraníes publican una lógica, pero no solo en el pensamiento en sí mismo. Revelan el origen de la sabiduría de un pueblo; a través de ellos entendemos su forma de relacionarse con el entorno y con lo que construyen, ellos se refieren claramente al mito como leyenda en su contexto de relato. La magia, es una magia de fe que se encuentra en la relación cotidiana con las enseñanzas que el mito entrega, la aceptación del mito por parte de la comunidad, conjuntamente con su acción simbólica, se proyecta no como un efecto mágico sino como acción legitimadora de identidad.

La lectura simbólica del mito cuyos referentes clásicos los encontramos en Jung, Bachelard y G. Durand, considera:

*“... el mito contiene un contenido veraz, pero no sobre aquello que aparentemente trata, sino sobre los contenidos mentales de sus creadores y usuarios. Así, el mito sobre cómo un dios instituyó la semana al crear el mundo en siete días contiene información veraz sobre cómo dividía el tiempo la sociedad que lo creó y qué divisiones hacía entre lo inanimado y lo animado, los distintos tipos de animales y el hombre, etc. Los mitos contienen también pautas útiles de comportamiento: modelos a seguir o evitar, historias conocidas por todos con las que poner en relación las experiencias individuales”.*<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *El mito*. (En línea). Disponible en Google: [es.wikipedia.org/wiki/Mito](https://es.wikipedia.org/wiki/Mito) (citado el 08/10/07)



Los estudios antropológicos focalizados en Misiones nos acompañan a percibir como la cultura Mbya extrae el conocimiento de la naturaleza selvática, construyendo relatos que orientan esas comprensiones, y creando propuestas estéticas que acompañan una sabiduría que late en las raíces de su cultura, al respecto Miguel Bartolomé dice:

*“La cosmología guaraní no puede menos que manifestar el conjunto de manifestaciones derivadas de sus relaciones con la naturaleza, de la cual la misma sociedad y cultura forma parte. Podríamos calificarla entonces como una especie de “cosmología del conocimiento”, en tanto que se manifiesta como complejo sistema metafórico que alude al vasto ecosistema selvático en el cual está involucrada la humanidad y propone tanto sus principios generativos como los sistemas normativos necesarios para mantener el orden que le es propio. Se trataría, entonces, de la simbolización generalizada no solo de un medio ambiente, sino de las relaciones que la sociedad ha establecido con el ámbito, del cual obtiene no solo sus satisfacciones materiales sino también las respuestas posibles a los interrogantes existenciales”.*<sup>33</sup>

Los mitos y leyendas Mbya Guaraní son poseedores de una sabiduría portadoras de simbolismos que remiten a contenidos arquetípicos que reverberan significación hacia toda la cultura de este pueblo. Nuestro interés en este capítulo es buscar esos reflejos de significación que creemos se encuentran en la plástica Mbya a través de metáforas reveladoras en resonancia con las demás artes, que como identidades secretas van cimentando una forma visual que nos propondremos analizar en la segunda etapa de esta investigación.

---

<sup>33</sup> BARTOLOMÉ, Miguel. *Parientes de la selva: los Guaraníes Mbya de la Argentina*. CEADUC, Volumen 72. Asunción. 2009. Pág. 174, 175



## 3.2 *Del pasado mitológico a la historia actual*

El corpus de mitos y leyendas Guaraníes es amplio y muy fértil; entre los Mbya estos circulan hasta el día de hoy de boca en boca. Existen variadísimas versiones; a algunas más literarias y otras más pedagógicas por lo que una selección de las mismas fue necesaria; el criterio de elección tiene que ver con los roces de pensamiento con el tema que nos ocupa y solamente se extraerán del texto algunos conceptos relacionados con el objetivo planteado que justifique posibles lecturas que puedan formularse de sus mensajes y contenidos

### 3.2.1 ÑAMANDÚ.

34

Los mitos guaraníes asocian el origen del universo con una fuerza superior dada a través del conocimiento, de ahí que las explicaciones de una cultura basadas en las creencias de las fuerzas naturales como deidades es la

---

<sup>34</sup> *“Nuestro Padre Ñamandú, el Primero,  
antes de haber creado, en el curso de su evolución, su futuro paraíso,  
El no vio tinieblas:*

*Aunque el Sol aún no existiera,*

*El existía iluminado por el reflejo de su propio corazón;*

*Hacía que le sirviese de sol la sabiduría contenida dentro de su propia divinidad”*

CADOGAN, León. **“Ayu Rapyta, textos míticos de los Mbya– Guaraní del Guairá”**. Universidad de San Pablo. Brasil, 1959. Capitulo I Las primitivas costumbres del colibrí. Pág.: 14



reducción de una mirada lineal sobre la complejidad planteada entre el saber, el percibir y el contar de las realidades del guaraní.

La figura central de la religión guaraní es Ñamandú, el primero y el último; es la sabiduría en sí misma, es el saber autocontenido; sin este saber no existe la tierra ni las cosas, del Él se desprenden la existencia y la palabra. Pero sobre todo, la transmisión del saber, dado en especial a los hombres, lo que le otorga a éste, conocimiento sobre las cosas. En algunos textos se puede observar que lo relacionan con mainumby (colibrí).

### 3.2.1.1 Origen-Circulo-Creación

***“Nuestro Padre último-último primero  
para su propio cuerpo creó de las tinieblas primigenias.  
Las divinas plantas de los pies, el pequeño asiento redondo:  
en medio de las tinieblas primigenias los creó, en el curso de su evolución.”<sup>35</sup>***

---

<sup>35</sup> ***“-Las primitivas costumbres del colibrí-***

*“Nuestro Padre último-último primero*

*para su propio cuerpo creó de las tinieblas primigenias.*

*Las divinas plantas de los pies, el pequeño asiento redondo:  
en medio de las tinieblas primigenias los creó, en el curso de su evolución.*

*El reflejo de la divina sabiduría (órgano de la vista),*

*El divino oye- lo-todo (órgano del oído),*

*las divinas palmas de la mano con las ramas floridas (dedos y uñas),*

*las creó Ñamandú, en el curso de su evolución,*

*en medio de las tinieblas primigenias.*

*De la divina coronilla excelsa las flores del adorno de plumas eran (son)*

El relato de creación Mbya no comienza con una divinidad haciendo, sino haciéndose a sí misma a medida que crea, como consideramos este hecho relevante en lo referente a los contenidos que se desprenden sobre el campo psicológico-cultural, en especial en relación a las enseñanzas que entrega sobre el desarrollo del ser. Y crucial en lo que atañe a nuestro estudio sobre arte y creatividad.

Meliá comenta que existe *“la convicción entre los mismos Guaraní de que el alma no se da enteramente hecha, sino que se hace con la vida del hombre y el modo de hacerse es su decirse”*.<sup>36</sup>

Ñamandu se crea medularmente en simbiosis con la naturaleza, su despliegue inicial lo realiza desde los pies-raíces, sus manos son ramas, sus uñas flores; plumas, gotas y rocío son componentes de su éter. Esta metáfora de creación hecha imagen-árbol, desprende empatía consagrada en la naturaleza.

---

*gotas de rocío.*

*Por entre medio de las flores del divino adorno de plumas  
el pájaro primigenio, el Colibrí, volaba, revoloteando.*

...

*Mientras nuestro Primer Padre creaba, en curso de su evolución, su  
Divino cuerpo, existía en medio de los vientos primigenios:  
antes de haber concebido su futura morada terrenal,  
antes de haber concebido su futuro firmamento, su futura tierra que  
originariamente surgieron, el Colibrí le refrescaba la boca; el que  
sustentaba a Ñamandú con productos del paraíso fue el Colibrí.”*

CADOGAN, León. 1959. Opus cit. Pág.: 13,14

<sup>36</sup> MELIÀ, Bartomeu. **Elogio de la lengua guaraní**, Contextos para una educación bilingüe en el Paraguay, CEPAG. Asunción.1995





Ñamandú crea un asiento, es decir, un paréntesis de atención para dar inicio a su creación; una circunstancia espacio temporal detenida para un reposo consciente, meditativo. Un centro circular de donde surgir de sí mismo. Un sitio redondo que establece un eje de crecimiento que enlaza centros. Ñamandú es alimentado por su propia creación en una emanación que circulara. Creador y creación germinan en una rueda autoexistente; este hecho es una manifestación, una enseñanza, una metáfora de cómo el hombre puede construir y crear su propio desarrollo con su entorno. Este círculo generativo como vórtice energético de recogimiento, creación y crecimiento se torna una energía y una forma sagrada.

El círculo es un símbolo arquetipo de la humanidad<sup>37</sup>. Cuya impronta de poder y movimiento actúa en el plano físico y espiritual. Tiene un aspecto interior y otro exterior; alude explícitamente a lo interno-externo, cuerpo-espíritu, consciente-inconsciente, individuo-comunidad. Es la dualidad hecha una en un mismo gesto. Como movimiento alberga la posibilidad de lo centrífugo-centrípeto. En el centro del círculo se establece una posición fuertemente estable; desde el campo de las matemáticas, la geometría pronuncia científicamente: el centro de la circunferencia es un centro de simetría, y cualquier diámetro es un eje de simetría. La psicología desde Jung, interpreta ese centro como el “sí mismo”, como una imagen arquetípica de totalidad del individuo; vivenciado como aquello que gobierna al individuo y hacia lo que se dirige inconscientemente.

---

<sup>37</sup> Como arquetipo, el círculo expresa lo regular, la unidad de la materia y de la armonía universal, por lo que es común relacionarlo con el amor, el deseo de compartir; los gestos afectuosos, lo maternal. La serenidad; el cosmos, el crecimiento. Simbolizado en muchas culturas con la rueda de la vida que da vueltas constantemente y refleja su perpetuo girar en nuestra existencia.



En la mitología guaraní, el centro se halla estrechamente ligado a la búsqueda del apyte (centro) identificado con la *iwya mara'ey* o "tierra sin mal" de la cual se parte y adonde se llega.

Recurrentemente las energías vitales manifiestan lo circular. Desde lo macro, la expansión elipsoidal del *big-bang*; la creación de las estrellas, el desplazamiento de los sistemas galácticos; las formas de los planetas. En lo micro, la corriente circular de los átomos y sus moléculas; las formas de las células. Energías poderosas que nos circundan, nos habitan y que el Mbya guaraní parece percibir y reconocer en estructuras paralelas, en esta dirección el párrafo de Lopez Austin nos ayuda a fundamentar esta línea.

*“El Creador, Ñande Ru, se crea a sí mismo en medio de las tinieblas originarias. Surge entre ellas con la vara-insignia de su poder y el reflejo de su corazón que todo lo ilumina. El Colibrí, extraño personaje del poema, parece ser la representación del Creador mismo que se autosustenta. En otros poemas aparece claramente el Colibrí como el propio Ñande Ru. La imagen de la creación retorna cíclicamente sobre la tierra con el curso de las estaciones”.*<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> LÓPEZ Austin Alfredo. *Amerindia. Poesía mítica guaraní*. SYMBOLOS. 1991-2007. En línea. Disponible en google <http://americaindigena.com/s3docs.htm> (Citado el 12/11/08)



Mainumby -colibrí- el pájaro más pequeño de la selva, lo relacionan con Ñamandu, asentada en una correspondencia asociativa basada en un ecosistema de interdependencia biológico-teológico- filosófico.

Desde el enfoque teológico, el colibrí acompaña la creación de ñamandu y lo alimenta. En lo cotidiano, no son entendidos como divinidad en sí misma, sino como mensajeros transmisores de señales de divinidad.

En relación a lo biológico –el término mainumby- significa que se alimenta de nutriente vivificado (néctar). Su alimento lo consigue sin depredación favoreciendo la polinización. Se sustenta en un mismo lugar por largos periodos, usando una técnica de aerodinámica en base a movimientos semicirculares ascendentes-descendentes de sus alas; es el único pájaro que se conoce, que puede volar en todas direcciones.

Filosóficamente posee el comportamiento, las formas y condiciones necesarias para favorecer a la creación y la levitación, alimentándose de aquello que ayuda a crear sin lastimar. Opera como espejo de arquitectura de creación Mbya.

Estos datos nos entregan la posibilidad de poder acceder al saber acerca de las orientaciones sobre las que el Mbya dirige la mirada y el comportamiento de lo trascendente y las formas donde se posa para aspirar a conseguirlo.

El Dios Guaraní se expresa con todo el contenido de una dimensión social, posee esencialmente una naturaleza social; su razón de ser es la creación del hombre y la mediación connatural entre los seres humanos y la existencia



sagrada. La vida se funda en el amor y la defensa de la vida con dignidad, en correlación a la naturaleza en una relación gozosa.

Marilyn Godoy aporta datos al respecto

*“Pensar en una equivalencia de los dioses con las fuerzas naturales es una explicación naturalista que no corresponde; Ñamandú viene a la vez del mundo de lo natural y lo social, de lo humano y lo sobrenatural. Hay diferencias entre el dios y la naturaleza, pero no las mismas distinciones que haría el cristianismo. Para los guaraníes existen múltiples fuerzas con distintas formas de poder, la acción no se limita a un solo campo, sino que se extiende a todos los de la realidad del hombre y la sociedad, de la naturaleza y el más allá”.*<sup>39</sup>

En un párrafo anterior ella explica la propuesta de Rubén Bareiro Saguier sobre cómo opera el acto creativo de la génesis social Mbya sobre la impronta de lo circular

*“... Saguier encuentra que en el mito de la creación la utilización del recurso reflexivo- pronominal instauro un círculo, como símbolo esencial de la génesis guaraní, un despliegue en círculo cuyo punto central es el futuro pecho de Ñamandú. La llama, la bruma, el sol y la fuente del sagrado canto se multiplicó y proliferó, gracias al eterno movimiento de los Padres y Madres verdaderas. En virtud de su divina sabiduría creadora, Ñamandú creó a los dioses secundarios de la palabra y designó sus funciones divinas; les encargó las llamas sagradas, el mar y sus ramificaciones y la neblina; Karaí es moderación, Tupa refrescante y Jakaira vivificante. Los dioses se saben divinos como resultado de un movimiento y no como principio de la creación. El saber contiene una enseñanza.*

---

<sup>39</sup> GODOY, Marilyn. *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Capítulo II, 5. creación del lenguaje humano. Pág. 123-128



*La naturaleza es movimiento, y está en el principio de todas las cosas, como el saber se sitúa por encima de todos los dioses”.*<sup>40</sup>

Este movimiento giratorio de crecimiento en la arquitectura cosmológica Mbya, se configura sobre un registro de germen horizontal. Bartomeu Melià ofrece datos en esta dirección y expresa:

*“el cosmos guaraní ... no insiste demasiado en un cielo y una tierra, según el eje vertical de un abajo y arriba. ... se presenta más bien como una plataforma circular, cuyas referencias son los puntos cardinales, este y oeste. Los dioses se sitúan en función de esos puntos cardinales, en ellos se revelan preferentemente y desde ellos actúan. La orientación este-oeste no es solamente una referencia solar, otros fenómenos meteorológicos como truenos, relámpagos, lluvia, viento, tienen su origen en un lugar de ese espacio”.*

*... “Junto con una concepción que podríamos llamar horizontal del cosmos, según la cual el ‘cielo’ estaría en los bordes de la plataforma terrestre, coexiste una concepción de planos superpuestos, como si los cosmos formaran diferentes pisos, o cielos, que la danza ritual hace atravesar. Esta es la concepción cosmológica que está implícita en el “Canto ritual de Nuestro Abuelo Grande Primigenio”*<sup>41</sup>

También la antropóloga Irma Ruiz, señala a la horizontalidad como marca relevante a señalar en la cosmogonía Mbya; nos interesa particularmente los testimonios Mbya vinculantes a este tema, recuperados en sus investigaciones:

*...”Sus «dioses» no viven en el cielo sino en el ámbito periférico de un plano horizontal constituido por tres círculos concéntricos...*

*...El siguiente testimonio de un mburuvicha (jefe político) esclarecerá lo expuesto.*

---

<sup>40</sup> GODOY, Marilyn. Opus cit. Capítulo II. Las riquezas de las palabras Pág.: 113- 118

<sup>41</sup> MELIÀ, Bartomeu. *El guaraní: experiencia religiosa*, Asunción-Paraguay, CEADUC-CEPAG, 1991, Pág.: 53-54.



**«Los dioses [...] están en el fin del mundo, último mundo, alrededor del mundo. No están arriba. Cada uno con sus poderes, con su camino. Por eso, según el canto, escuchan más los dios [es] porque va más lejos. El canto fuerte, grito, va más lejos, porque el dios no está cerca, está muy lejos, está alrededor de la tierra. Con los cantos escucha, y para defendernos, y si hay un muerto que va a resucitar, o va a hacer curación, ahí sí viene [a] yva mbyte; es como una cosa que viene a escuchar lo que está pidiendo. [...] Si vos rezás y cantás a los dioses, Ñamandu o..., ya se acerca, ya puede comunicarse de cerquita, de cerca, de arriba.**

**No está en el cielo, sino está en el espacio; viene hasta el espacio. Cuando termina rezo, cuando se cura, cuando termina de hacer los nombres<sup>42</sup>, se va en el [al] paraíso yvy apy<sup>43</sup>, es más o menos el paraíso de los dioses. Donde viven».<sup>44</sup>**

La descripción no deja dudas. Cuando los dioses están en acción los localiza arriba (yva), pero en un espacio cercano, no en el cielo; cuando habla de sus moradas, utiliza yvy apy, los confines de la tierra o del mundo, en el sentido del fin del espacio horizontal, ya que está el «agua grande» (para guachu) entre yvy e yvy apy. Al escuchar los cantos, el dios convocado se acerca al cenit para ayudarlos, pues los seres «perfectos» —como los califican— no pueden posarse sobre la tierra imperfecta.

Las siguientes palabras son valiosas, y es interesante su apelación a la tradición:

**«Como mi padre dice, este mundo son [es] grande, entonces, ellos viven alrededor del mundo, no en el cielo. Pero ocupa mucho el cielo, por como camino de ellos. Porque... como dice mi padre y todos los abuelos de mi padre, todos dicen..., le dijeron, que dios vive por la orilla del mundo. Entonces acá vive el dios Ñamandu Ru Ete tenonde<sup>45</sup>, acá vive Jakaira Ru Ete, acá vive Tupã Ru Ete, acá vive Karai Ru Ete» (al señalar sobre un plano, sitúa a Jakaira y Tupã en el oeste, y a Ñamandu y Karai en el este).<sup>46</sup>**

<sup>42</sup> Alusión al ritual de imposición del nombre a las criaturas por los *karai*. Véase Irma RUIZ, «La ceremonia Ñemongaraí de los Mbyade la provincia de Misiones», *Temas de Etnomusicología*, n° 1, Buenos Aires, 1984, pp. 45-102.

<sup>43</sup> Yvy = tierra, por extensión, mundo; apy = fin, término, confín.

<sup>44</sup> Información de LR, mbyá, 2000.

<sup>45</sup> El Verdadero (Ete) Padre (Ru) Ñamandu, el primero (tenonde).

<sup>46</sup> Información de LR, mbyá, 1983.



*La aclaración inicial es sugestiva, pues decide enfatizar el contraste con la doctrina cristiana y diferenciar el cielo como camino, del cielo como morada divina.*

La concepción vertical está connotada por la noción de un espacio acción, es el espacio por donde transitar, no precisamente sagrado por sí mismo, sino que comparte la misma naturaleza venerable con la que fueron hechas todas las cosas del mundo. La verticalidad Mbya se promueve en un movimiento, es la posibilidad de despegue y de conexiones múltiples al mismo tiempo.

La noción del espacio es crucial para la experiencia, según Merleau Ponty, el movimiento de los cuerpos es una característica importante de la percepción que las personas tienen sobre el mundo y su relación con los demás y con los objetos que hay en él. Captamos el espacio externo, las relaciones entre los objetos y nuestra relación con ellos mediante nuestro lugar en el mundo y nuestro paso por él. La apariencia de los objetos en la conciencia es la primera realidad. En el arte hay un pensamiento inconsciente que existe y se muestra; de tal modo que esta presencia espacial cosmogónica impresa, se refleja en la estética Mbya y deja rastros en la espacialidad plástica. Luis Falcón en la aporía del arte aporta:

*“El arte no “transfigurará” el ámbito de lo real, sino que, al contrario, lo “transdesfigurará”. Su movimiento, lejos de ser una «trascendencia», se mostrará más bien como una modalidad de “trasdescendencia” que nos lleva*

*por debajo de la realidad, allí donde subyace un fondo elemental e inerte sobre el que reposa todo lo constituido*<sup>47</sup>

Además de la dimensión corporal, el hombre posee la dimensión mental, social y espiritual; la espiritualidad de los guaraníes es ampliamente reconocida y mencionada por aquellos que tuvieron un acercamiento a su forma de vida; son varios los textos que tratan sobre la espiritualidad de este pueblo y llevan como título aspectos referentes a esta faceta de su ser; desde el mito surgen líneas intangibles que fortalecen la concepción de un alma humana ligada a la trascendencia, al amor y a la felicidad. En la construcción de la felicidad, el tiempo y el espacio guaraní se conforman en rasgos de gratitud con el entorno, el esfuerzo está puesto en el adentro, es decir en la elevación del alma; el afuera es venerable como está. En este sentido, la gratitud es vivida como la conciencia de que la vida es apoyada por el entorno que incluye a otras personas, y el deseo de responder del mismo modo a ese apoyo. Al respecto, el trabajo de M Godoy nos entrega datos muy ejemplificadores de estas vivencias:

*“El hombre sólo se ocupaba de limpiar y labrar la tierra unas horas por día, y, ni siquiera todo el año. El resto del tiempo se dedicaba a ir de caza o de pesca y a otras actividades placenteras... Investigaciones hechas hoy sobre el tiempo de trabajo han llegado a la conclusión de que en total no excedían cuatro a cinco horas de trabajo por día y no todos los días. El uso del tiempo los diferenciaba de los incas quienes, en pago a la deuda que le*

---

<sup>47</sup> ÁLVAREZ FALCÓN, Luis. *La aporía del arte: “hipertrofia” del entendimiento y “represión” de la sensibilidad*. Fedro, revista de estética y teoría de las artes. Número 5, febrero 2007. ISSN 1697 - 8072





*hacían creer que tenían, estaban obligados a trabajar. El jefe guaraní, además, al contrario del inca, debía estar al servicio de los demás, ser generoso y ofrecer en abundancia.*

*Los cronistas los llamaban “haraganes”, pero no los definían como mal nutridos o mal alimentados; por el contrario, decían que comían bien y tenían suficientes reservas de productos y muy variados. Producían lo suficiente para su subsistencia y completaban los valores nutritivos con la caza, la pesca y la colecta de miel y frutos silvestres. El ritmo mínimo de trabajo que bastaba para producir lo indispensable desconcertó a los europeos. El cesar de trabajar al acumular lo necesario no significaba incapacidad de trabajo, sino elección inherente a su ideología y rechazo voluntario. El antropólogo inglés Sahling considera a estas sociedades de subsistencia, por su capacidad de aprovechar el tiempo para colmar sus deseos, como sociedades de abundancia y las denomina sociedades de placer. En las sociedades actuales, este sentido del placer ha desaparecido para ser remplazado por el deseo de acumular riquezas, fuerza y poder y transformar lo económico en político”.<sup>48</sup>*

La construcción de la felicidad como sentido vital a ser transitado; percibido como vivencia y no como un estado mental de un tiempo al cual llegar, mediante la culminación de logros; donde los pilares a levantar tienen que ver con la concepción del tiempo y la materia, distribuidos en relación a lo necesario y placentero, nos permiten ver la puesta en valor que los Mbya hacen de su vida y de su hacer y nos señalan pautas posibles de relectura sobre las imágenes en lo referente a algunas de las razones de materialidad, forma y función del arte Mbya. Con el fin de documentar este aspecto, transcribimos un fragmento de las investigaciones de M Godoy que nos permite observar lo expuesto:

*“Cuando los europeos llegaron a la tierra de los Tupí-Guaraníes se sorprendieron porque no encontraron construcciones monumentales, urbanizaciones notables, ni ciudades estructurales como las civilizaciones*

---

<sup>48</sup> GODOY, Marilyn. *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Capítulo IV. 2. complementariedad social, Pág.: 149 a 153



*incaicas o aztecas. Son hombres, dicen los cronistas, “viven a su gusto, sin fe, sin religión y sin dios “. Las referencias de los europeos sobre las antiguas religiones griega, persa y romana, les acostumbraron a imaginar a las demás con una genealogía de dioses y semidioses, ritos orientales, templos fastuosos e ídolos ricamente esculpidos, y aquí les sorprendió no encontrarse con nada. Por lo menos, los antiguos creían en un falso dios, éstos ignoraban toda divinidad. La ausencia de ídolos hacía pensar en el no reconocimiento de ninguna figura de dimensión divina. Sin rituales y sin ídolos tampoco adoraban a ningún astro, animal o planta, sin lugares sagrados ni castas sacerdotales, estos “salvajes” ni siquiera eran paganos.*<sup>49</sup>

Estas apreciaciones nos dan orientaciones del porqué los guaraníes poseen una estética austera desprovista de sólida o densa fuerza corporal. Un pueblo que se fortalece en lo intangible con coherencia ética entre el ser y el hacer, fortalece también su arte en esa dirección.

Pero la concepción de la felicidad está relacionada además del sentido de la vida, con la conexión que establecen con la muerte, y en forma magnánima con la percepción que poseen de la muerte. Lejos de excluir, la felicidad para el Mbya incluye a la muerte, asimilando un concepto del tiempo continuo, en el que la vida fluye sin intervalos.

El horizonte que el Mbya posee sobre la muerte, incluye a la vejez como un acto cimentador en su vida, de ella extrae no solo su pasado y sus raíces, sino el futuro aleccionador y sabio. El ciclo del eterno retorno está presente en ese continuo religare que posee con la naturaleza, no es un ser desorientado de esta perspectiva, sino más bien todo lo contrario. Esta perspectiva de la muerte los ayuda a ser libres, saben que el ser humano es mortal porque su vida está abierta a la inmortalidad. Los estudios antropológicos dejan testimonios de esta percepción

---

<sup>49</sup> GODOY, Marilyn. Opus. Cit. Capítulo 3 las riquezas de las palabras. P 113



Eliane Deckmann indaga:

*“Los indígenas sudamericanos, según la antropóloga Branislava Susnik, no manifestaban miedo a la muerte, sino un profundo miedo a los muertos, de las almas de los muertos que colocaban en peligro las almas de los parientes vivos (Susnik, 1983: 54)”.*<sup>50</sup>

Por otro lado M Godoy se refiere específicamente a los Mbya y acota:

*“Los guaraníes saben que la vida está en este mundo, donde también hay otra vida que pueden conquistar y alcanzar si uno tiene la gloria de haber cumplido con su destino, por eso saben recibir la muerte. La muerte, como germen de vida inmortal es un proceso de este ciclo, no les da miedo”.*<sup>51</sup>

*“Finalmente hay que decir que el Mbya considera al mundo como imperfecto, de donde le viene la existencia injusta y, de ésta, la desgracia. Para la visión Guaraní el hombre es libre en tanto que es capaz de decidir el asumir su destino, en un movimiento responsable hacia el acto, el mal se comete por ignorancia que lleva al error de juicio, la pérdida de la palabra, es decir de la capacidad de comunicarse, es la muerte y las personas siempre se encuentran ávidas de escuchar, es decir de percibir la vida.”*<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> DECKMANN FLECK, Eliane Cristina. *Las reducciones jesuítico-guaraníes* – un espacio de creación y de resignificación (Provincia Jesuítica de Paraguay – siglo XVII)(EN LINEA). DISPONIBLE EN GOOGLE: <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/estudos/Reduccion.es.pdf> (citado el 18/12/07). Pág. 16

<sup>51</sup> GODOY, Marilyn. *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Capítulo II. Pág.113- 114

<sup>52</sup> GODOY, Marilyn en ALTAMIRANO FAJARDO, Fabio M. *De los Charruas a los Tupamaros*, 28/04/2006 Pág. 5. (En línea). Disponible en Google: <http://www.rebelion.org/docs/30731.pdf>. (Citado 25/09/07)



### 3.2.2 “LA TIERRA SIN MAL” (YVY MARÁ EY)

La tradición Mbya-Guaraní se caracterizó por movilizaciones periódicas tradicionales a lo largo de los grandes cursos de agua en busca de la tan mentada "Tierra sin Mal", una metáfora mitológica en cuya base descansa el sistema de aprovechamiento agroforestal de las delgadas tierras de selvas tropicales y subtropicales. La tierra sin mal es un lugar concreto, real, a alcanzar y lleva implícita la búsqueda

Entre los Mbya, esta búsqueda, en la que lo bueno es “doble”, donde la fusión de lo humano y lo divino se daba sin límites, es una vivencia interna que en la actualidad deja sus huellas en la convivencia, penetra hasta en los mínimos actos cotidianos, involucrando una percepción de trascendencia.

Esa distancia sabia de relacionarse, planteada en el capítulo primero, la buena distancia que permite ser a unos y otros, es un claro ejemplo de ello. Ella traduce el alcance de la magnanimidad entendida como la sabiduría de la práctica del espacio en relación para todos.

Cuando los Mbya realizan sus traslaciones se van para hacer descansar a la tierra no porque la tierra no entregue más, es un enfoque responsable sobre las energías regenerativas del suelo en vinculación productiva con



la selva, no sobre las limitaciones o carencias de ésta. De igual modo, **“un jabalí grandote... es para todos”**<sup>53</sup>, el animal se reparte según el tamaño en que se ofrece; conceptos como estos, conjugan y apuntan que la escasez pareciera depender en realidad de una medida concebida desde lo humano.

**“Para el blanco todo se mide según su utilidad”**<sup>54</sup> dice Lorenzo Ramos en un documental dejando ver que hay una magnitud diferente a contemplar desde esta cultura.

En un reportaje televisivo cuando el locutor le pide a un cacique, que pronuncie unas palabras sobre las talas de bosques, infiriendo su comentario a una reflexión sobre la tierra que le estamos dejando a nuestros hijos; éste contesta: **“Más nos preocupan los hijos que le estamos dejando a la tierra”**. La naturaleza es una sola, humana o no participa de un común espacio homogéneo de categoría sagrada.

**“Nosotros no nos suicidamos”**<sup>55</sup> es un corolario de la vida como savia divina que circula sin interrupción a pesar de las paralizaciones.

---

<sup>53</sup> Citado en: CRIVOS, M y MARTINEZ, M. *“Historias culturales- historias naturales. Movilidad y paisaje en la narrativa Mbyá-Guaraní III, pp. 1265-1269. (En línea). Disponible en google.*

<http://64.233.167.104/search?q=cache:mrkF1hocpgJ:www.hola.pro.br/arquivo/webdoc03/2005/webdoc3g.html+leyenda+guarani+la+tierra+sin+mal&hl=es&ct=clnk&cd=10&gl=ar> (citado el 01 /10/07)

<sup>54</sup> RAMOS; Lorenzo. Documental “SEGUIR SIENDO”. Dirección: Ana María Zanotti. 28 Minutos. Argentina. 1999

<sup>55</sup> Citado en el capítulo I, Pág.: 39. Moreyra Silvio. Télam | 27/9/2007-10:43 hs. <http://www.tucumanoticias.com.ar/noticia.asp?id=3801>



La religión guaraní contempla la existencia de una tierra anterior a ésta, llamada Yvy Tenonde, donde los hombres convivían con los dioses, no había enfermedades y no faltaba nunca el alimento. Pero “la tierra sin mal” posee connotaciones más humanas que divinas, derivadas de un conocimiento activo y vital, relaciona la vida a un contexto natural y colectivo. Bartolomeu Melía otorga datos importantes sobre esta línea:

*“La tierra sin mal es una tierra. Por tanto, no es un paraíso que se encontrará después, en otra vida. Cuando los guaraníes proyectan míticamente esa tierra, no la ven como un edén. La ven siempre como una tierra en esta vida. Es una tierra que no está encima, sino en el seno de la horizontalidad. Esto es muy importante porque comenzamos a dialogar con una concepción que está fuera de otras concepciones. Al ser tierra, ella tiende a ser buena<sup>56</sup>”.*

La tierra sin mal nos da una estructura móvil, no es un lugar donde asentarse, es un espacio horizontal donde moverse, esta dimensión del espacio, donde el sujeto está de paso, deja datos reveladores en la estética Mbya; elementos significativos posibles de observar tanto en el soporte como en la manera de considerar el arte que serán analizados en el siguiente capítulo.

Estudios etnográficos realizados en la Universidad Nacional de La Plata facilitan información sobre las motivaciones actuales de las poblaciones Mbya en Misiones; mediante registros testimoniales y biográficos es posible comprobar

---

<sup>56</sup> MELÍA, Bartolomeu. Catálogo de exposición, *En las puertas del paraíso*. El Centro Cultural de I Banco I nteramericano d e D esarrollo. Washington, D. C. 08/09/ 2005 al 20/01/ 2006



cómo esta relación histórica oral, queda impresa en pautas de movilidad y asentamiento que definen el modo de ser de este pueblo.

*“Escenas y paisajes descriptos en la mitología de los Mbya Guaraní como en la de otros aborígenes guaraníes del Paraguay, son evocadas en el relato de los actuales protagonistas de los desplazamientos que hoy, tanto como en el pasado, encuentran su motivación central en el acceso al monte.*

***Hay que ir a unos 10 km. para poder encontrar animales. Los animales tienen su lugar, por ahí en el cerro bien altísimo. En este lugar ya no tiene Tatú, tienen que buscar cerca del arroyo... El monte no es para los blancos, el monte es para nosotros. Y cuando nosotros queremos comer la carne nosotros no vamos a comprar en el pueblo, hay que cazar en el monte, naturalmente. Ahora en el monte armamos lazo para cazar tateto y venado...***

***Los jabalí tienen su lugar. Donde hay mucha fruta, donde hay agua buena para ellos tomarla. Ahí hay que armar lazo, no en cualquier parte. Y el jabalí ... (es) todo negro. Más grande que el tateto. (Alcanza para) 20 o 30 personas. Un pedacito cada uno come hasta que alcanza. No uno trae un jabalí grandote y en casa come solito. Es para todos.”*** (Kaaguy Poty, Marcelo Gonzalez)

***“Una cosa (es) un bicho (que puede) comer una familia nomás. Pero hay (un) bicho que es para todos, (que) tiene sabiduría como el jabalí, “kochi”. (Los) jabalí son grandes como (el) cerdo, tiene(n) como 70 kilos más o menos. (A) ese si (se lo) mata o cae en la cimbra, ellos (la comunidad lo) llevan al templo, hay una guardia (y) todo, (se) hace con la danza, llevan al templo, el grito a Dios, todo.”*** (Yvy Pytá, Mariano Gonzalez).

*...Plantas y animales esenciales a la vida del grupo recortan el universo de posibilidades de asociación entre el mundo natural y humano. Si bien solo algunas de estas asociaciones pueden ser rastreadas en el corpus mítico, todas ellas encuentran en el relato de los ancianos su sentido inicial. Es en el discurso aleccionador de los abuelos en que la naturaleza se despliega en su valor referencial respecto al modo de vida Mbya.*

**“tenemos una buena historia porque mi abuela ya cuando plantaba maíz cuando plantaba mandioca, cuando plantaba sandía, de todo con oración planta. Ella tenía fe seguramente (de) que salga bien, con una canción que escucha el Dios dijo, así hay que trabajar”.**

Tiempo y espacio míticos se actualizan en las actividades de las poblaciones Mbya contemporáneas. La nostalgia del monte instalada en la memoria grupal, orienta los desplazamientos hacia un espacio todavía posible aunque cada vez más distante, que condensa aspectos materiales y simbólicos esenciales a la vida del grupo.

En ellos, lo mítico y lo cotidiano adquieren sentido por referencia uno al otro, lo mítico como fundamento de las prácticas tanto individuales como grupales, lo cotidiano como actualización permanente de esas historias sin tiempo. Historias construidas desde lo biográfico en las que componentes del pasado individual y colectivo se entrelazan desvaneciendo la sucesión cronológica de los hechos.<sup>57</sup>

Comunidades -Kaaguy Poty (Flor de Monte) e Yvy Pytá (tierra colorada)-

### 3.2.2.1 Sociedad en red

El espacio para los Mbya no es apropiativo, exclusivo e individual, sino un ámbito conocido con el cual se sabe cómo relacionarse. Constituido en base a una alianza de la sociedad con el medio ambiente, ésta es el nudo fundamental sobre el cual se desarrolla la vida social de los individuos. La célula constitutiva de la sociedad no es el individuo o la familia nuclear, sino la familia extensa, ampliada en un espacio que los relaciona en red y que le agrega un sentido

---

<sup>57</sup> CRIVOS, Marta y MARTINEZ, María Rosa. **Historias culturales- historias naturales. Movilidad y paisaje en la narrativa Mbyá-Guaraní.** Facultad de Ciencias naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina. Ponencia a la XI Conferencia Internacional de Historia Oral. Estambul, Turquía. 15 al 19 de Junio de 2000. Publicado en: *Proceedings: Tomo III*, pp. 1265-1269. (En línea. Disponible en google) [http://64.233.167.104/search?q=cache:\\_mrkF1hocpgJ:www.hola.pro.br/arquivo/webdoc03/2005/webdoc3g.html+leyenda+guarani+la+tierra+sin+mal&hl=es&ct=clnk&cd=10&gl=ar](http://64.233.167.104/search?q=cache:_mrkF1hocpgJ:www.hola.pro.br/arquivo/webdoc03/2005/webdoc3g.html+leyenda+guarani+la+tierra+sin+mal&hl=es&ct=clnk&cd=10&gl=ar) (citado el 01 /10/07)





vinculante a la lógica del andar o caminar. Los bienes y herencias materiales son casi inexistentes, trazando su relación familiar por línea residencial más que por línea de sangre.

La sociedad Mbya está constituida por redes complejas formuladas en alianzas sociales políticas, económicas y espirituales, fuertemente establecidas, que le dan sentido, cobijo y belleza a sus vidas.

Miguel Bartolomé en su libro *parientes de la selva*, explica cómo la lógica organizativa de los Mbya es una sociedad en redes tangibles e intangibles, medular a su esencia. Constituyendo redes parentales, asociativas y residenciales, de intercambios recíprocos, políticas, normativas; redes de liderazgos invisibles chamánicos, redes transnacionales, que se fortalecen y consolidan en traslación constante.

Esta organización espacial, social y espiritual, construye el esqueleto de las lógicas simbólicas de su universo cósmico, vinculadas con la relación ecológica y social de la naturaleza. Dialogando símbolos y relatos con un conocimiento extraído del sentido de vida a imagen y semejanza del espacio selva con el que cohabitan.

La naturaleza es movimiento, la sociedad en redes interconectadas en alianzas, es la respuesta posible a las tensiones entre ambiente y sociedad, entre unos y otros. Relatos y leyendas tejen una y otra vez la complejidad de su existencia con dioses naturales, mitos entre hermanos, y una tierra que bajo ciertas intencionalidades y voluntades, siempre entrega sus frutos.

### 3.2.3 LO DUAL

Otro de los discursos míticos Mbya que nos interesa conectar en estas relecturas que nos propusimos realizar, es el de Kuarahy –Jasyra, sol-luna; por la posibilidad que nos brinda de acceder a intuir sobre los aspectos de dualidad con los que los Mbya enfrentan la existencia de los pares de opuestos.

#### 3.2.3.1 Sol y luna (Kuarahy – Jasyra)

**Kuarahy** el sol, fue generado por dios en el vientre de una niña púber, sin unión sexual. Vivió aventuras similares a las de héroes occidentales antes de ascender al cielo. **Jasyra**, futura luna, es el hermano del sol creado por él para ser su compañero de hazañas. Esta pareja de hermanos, no dual en apariencia, se explica por una dialéctica de pares. La estructura original llega a reflejar una forma de pensar que se aferra al dualismo Jasyra- luna, implica una conformación a partir de sol como origen y complemento para sí. En el relato mítico ambos completan la creación en una dialéctica de enseñanzas; de acciones, proezas y travesuras, como si ni ningún principio pudo actuar sin la presencia de estos opuestos. Y que, mediante el resultado de sus acciones en complemento, se explicaría el devenir sin destino aparente que dio origen a ciertos animales; a situaciones de sueños y transformaciones de vida-muerte; a los ciclos lunares, los eclipses, las lluvias. También entrega pautas sobre las potenciales razones sobre la dualidad del alma de los hombres.

Esta pareja de héroes operan juntos contra Chaira, el mal. Ambos hermanos conforman un dualismo de poder, restableciendo continuamente un equilibrio inestable del mundo que transitan; con ello, van dejando prácticas encaminadas a no alterar un orden que se le atribuye a orígenes y propiedades opuestas.

La dualidad adquiere relevancia en la vida de las comunidades guaraníes; esta noción es posible verla en las construcciones de sus obras de arte, ya sea en la plástica, la música o la literatura. La dualidad es una potencia constructora ascendente a tener en cuenta; no es equilibrio de partes por oposición. La dualidad percibida desde esta cultura, propone un origen mucho más complejo de lo que podrían ser las afirmaciones de Elliot Smith y Perry y los planteos de la escuela difusionista, teoría bastante limitadora centrada en la noción de competencia de contrarios con la que las culturas primitivas construyen sus organizaciones sociales. El mundo Mbya formula lo dual como una coexistencia; mirando el concepto de divinidad y trascendencia, M Godoy aclara:

*“El poder divino, en diferentes aspectos y planos, está representado por la unidad, y sus diversos poderes concentrados en una sola persona divina. Definir los dioses separadamente es arriesgar lo esencial, pues hay una distinción entre la individualidad de los poderes divinos y la unidad de los mismos. La filosofía cristiana dice que la divinidad es una, y justamente, los guaraníes, piensan que lo Uno encierra la genealogía del mal: el cielo, la tierra, el agua y el fuego, los vegetales, los animales y los hombres, están marcados por el sello maléfico, y en ello se reconoce su valor corruptible. El modo de existencia transitorio, pasajero y efímero de este mundo, lo finito, es porque la tierra de los hombres encierra la imperfección, lo malo, por eso la llaman Ivy Mba’e Meguã, reino de la muerte. Lo uno, lo mortal, es incompleto; la tierra que habita es imperfecta porque en ella o se es hombre o se es dios. En un mundo trágicamente designado con seres cuyos destinos están determinados, esto*

*significa que es esto y no otra cosa. Los guaraníes, por el contrario, enuncian en silencio su convicción secreta de que es esto y aquello al mismo tiempo; los Ava son hombres y al mismo tiempo pueden ser dioses.*<sup>58</sup>

Siguiendo la misma línea, la presencia del *paje* (jefe espiritual) es notablemente reconocida y sobresaliente en la comunidad y en la vida de cada uno. Ellos son referentes de poderes posibles de alcanzar. Con un desarrollo positivo de los aspectos sensitivos conscientes, proyectan la sabiduría intuitiva sobre la esfera de lo concreto en un religare de polaridades en complementariedad. Los chamanes llevan potenciados en sí los dos principios contrarios que se convierten en parte esenciales de ellos mismos.

El sueño y los estados autoinducidos, las meditaciones solitarias y los rituales; permiten el desarrollo de capacidades del hemisferio derecho del cerebro, dando lugar a interpretaciones globales y percibiendo realidades de un conocimiento intuitivo. Por otro lado, su aptitud de ejercer el poder como líderes de una comunidad en relación a la solvencia de analizar, organizar y transmitir ese conocimiento irreflexivo en forma coherente para la comunidad, lo reafirma en su posibilidad de ejercer la dualidad cerebral como armónicos en conciencia.

La presencia de este jefe, fortalecida en la sabiduría intuitiva, ejerciendo una fuerte autoridad de hombre sabio y guía, adhiere lo masculino y lo femenino en un plano elevado de conciencia, donde las capacidades opuestas se funden en una unidad dinámica en práctica. Esta oscilación permeable entre dos campos de conciencia operando en una

---

<sup>58</sup> GODOY, Marilyn. *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Capítulo II 5. la creación de lenguaje humano Pág.: 123-128



misma persona, es entendida por la comunidad como una potencia de superación que pone el concepto de lo dual como un conocimiento que se inclina a entender la dualidad como un campo dinámico, no contradictorio.

Psicológicamente, los opuestos nos remiten en forma directa a lo masculino-femenino como concepto de vida. Dentro de la cultura Mbya, lo femenino y lo masculino son dos aspectos diferenciados, altamente valorados en su esencia. En la génesis Mbya, a diferencia de la cristiana, la mujer nace del propio dios al igual que el hombre. Nacen diferentes para complementarse en un equilibrio que resulte armónico, a ambos con su propia señal diferenciadora de poder.

***“El verdadero padre Ñamandu, el Primero, estando por hacer descender a la morada terrenal la ciencia buena para las generaciones de los que llevan la insignia de la masculinidad, el emblema de la femineidad, a Jakaira ru Ete dijo....”<sup>59</sup>.***

Las tareas en la cultura Mbya también son claramente diferenciadas: hombres y mujeres tienen actividades propias a desarrollar dentro de la comunidad. Pero a ambos acompañan, de una u otra manera, el hacer del otro en forma concreta.

Indagando el funcionamiento de la dualidad sobre otros espacios de vida; sufrimiento y placer conforman, como en todo ser humano, una dualidad móvil difícil de ubicar en un contexto determinado. Encontramos en algunos relatos de

---

<sup>59</sup> CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta, textos míticos de los Mbya– Guaraní del Guairá*. Universidad de San Pablo. Brasil, 1959. Pág. 32



los Mbya la posibilidad de ver ambos estados como consecuencias del mismo aspecto y no precisamente la otra cara de la moneda. Sobre estas perspectivas pasajeras se instala el sentido de la vida como elemento motivador de decisiones últimas, esta alineación es recurrente en los relatos de los Mbya

**“Yo a veces me voy a una colonia a trabajar... dos meses y ya no me hallo, tengo que ir al monte. Ya hace unos cuatro años que no salgo más, vivo acá. Acá se sufre. En la colonia no se sufre porque se trabaja y se da la comida. Yo acá tengo esperanza (de que) Dios me dé cada día de comer y con eso me voy al monte y, si tengo suerte, alguna cosa, (algún) bichito mato y traigo para toda mi familia. En la ciudad no falta comida pero se paga, se compra con la plata y sin plata no se come. Yo no paso tanto hambre: si planto batata, tengo; mandioca, tengo. Yo no tengo plata, vivo de esa naturaleza. Pero lo que pasa es que me acostumbré ya de tomar mate, comer harina, sal”** (Kaaguy Poty, Pablo Duarte, Mi.2.3, lado B, 1996).<sup>60</sup>

El placer-sufrimiento en relación al principio de la dualidad física y psicológica entendida como encuentro - pérdida; unión-separación; enfermedad-salud; relacionados a una situación espacio temporal que sucede al unísono es parte de la filosofía Mbya. Lo bueno radica en tomar los dos aspectos al mismo tiempo sabiendo que esa dualidad

---

<sup>60</sup> Duarte, Pablo en CRIVOS, Marta y MARTINEZ, María Rosa. **Historias culturales- historias naturales. Movilidad y paisaje en la narrativa Mbyá-Guaraní.** Facultad de Ciencias naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina. Ponencia a la XI Conferencia Internacional de Historia Oral. Estambul, Turquía. 15 al 19 de Junio de 2000. Publicado en: *Proceedings: Tomo III*, pp. 1265-1269. (En línea, disponible en google). <http://64.233.167.104/search?q=cache:mrkF1hocpgJ:www.hola.pro.br/arquivo/webdoc03/2005/webdoc3g.html+leyenda+guarani+la+tierra+sin+mal&hl=es&ct=clnk&cd=10&gl=ar> (citado el 01 /10/07)



reside un espacio dialéctico de elecciones dirigidas a crecer. A alcanzar el Aguyjé (gracia- perfección espiritual) pero también en la adaptabilidad a los cambios y a los otros:

*“Los guaraníes tienen la convicción de no estar hechos para la infelicidad y la certeza de que alcanzarán el Yvy-maraey. Sobre los medios meditan los profetas y se remontan a los orígenes. Saben que desde sus orígenes viven sobre una tierra imperfecta, y se han habituado al mal porque lo conocían desde antes de la llegada de los europeos a sus tierras. La existencia es injusta, lo saben, pero ellos no lo desearon así. La injusticia les viene de este mundo que en su totalidad es imperfecto, y la desgracia se engendra en ello. Esto los lleva desde siempre a buscar otro espacio, en una existencia curada de la herida esencial, liberada de la imperfección.*

*Lo doble designa al ser completo que aspira a alcanzar a los últimos elegidos en el Yvy-maraey, destinación de los últimos guaraníes. Para llegar hasta ahí y ocupar el lugar de rango divino que les está reservado, han vagabundado a través de los siglos. Es pensamiento dualista en la religión y en la organización social, entre el hombre y la mujer, padres e hijos, y dualidad en el espacio y las formas”.<sup>61</sup>*

### 3.2.3.2 Mbya. Revelaciones del nombre Mbya

***“El pueblo nuestro se llama Mbya. Me gusta más hablar de los Mbya, porque “guaraníes” viene después de la llegada de los españoles. Mbya significa, nuestro estilo, nuestra cultura”.<sup>62</sup>***

---

<sup>61</sup> GODOY, Marilyn. *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Capítulo II 5. la creación de lenguaje humano Pág.: 123-128

<sup>62</sup> RAMOS. Lorenzo en ZANOTTI, Ana María. *Seguir Siendo*. Documental 28 min. Argentina. 1999



Con respecto al término guaraní, existen varias versiones: una señala que le fue dada por los pueblos vecinos sin especificar quienes y la otra indica que los españoles oían que los Carios mencionaban a menudo el vocablo “guarini”, que significa guerra y se cree que lo relacionaron. También existe la posibilidad que derive de “guare- guara” apelando a la significación de “procedente del lugar”.

Pero lo cierto es que los “Guaraníes” se referían a sí mismos con la palabra “avá” que se traduce como “hombre”, bajo el contexto de: “cabellera negra de hombre”, dando un realce de jerarquía a su presencia.

Los Mbya se reconocen como un pueblo elegido y adornado, abundan las referencias en este sentido, León Cadogan por nombrar una dice:

*“ellos son los Jeguakáva Tendoné Poragüé’í- los escogidos entre los que primeramente se adornaron con el gorro ritual – jeguaká - ... los demás guaraníes son los adornados menores - jeguakáva miní-”*<sup>63</sup>

Su auto denominación religiosa es *Jeguakava Tenonde Porangue’í* alude a “los hombres adornados elegidos”, y su nominación usual es Mbya.

El término Mbya posiblemente tenga entretejido el sentido de caminar en su significación. En una visita a la aldea Marangatú, Lorenzo Ramos<sup>64</sup> nos cuenta en un encuentro de fogón gravado que **Mbya tiene que ver con trenza de mujer liada en la pierna** y dice: **“Mbya significa la forma de vivir. “Mby” significa pierna; “a” cubrir”**. También

<sup>63</sup> CADOGAN, León. *En torno a la aculturación de los Mbyaguaraní del Guayrá*. América indígena. Vol. XX, Nº 2. México. 1960. Pág. 134

<sup>64</sup> RAMOS, Lorenzo c acique de la aldea Marangatú, ubicada en Jardín América, Misiones. Visita realizada en Julio/2006. En anexo foto documental de un antepasado con el adorno característico que se menciona.





cuenta que antiguamente, el cacique, los más sabios y los más viejos se adornaban en la pantorrilla con la trenza de las mujeres jóvenes, aclara que este acto en realidad es un vestirse que los diferencia de otros pueblos. Luego expresa **“especialmente significa religión”**, en voz más baja agrega **“la creencia está también por conservar la salud”**. Fuera de grabación, cuando los acercamientos tienen la posibilidad de ser más abiertos revela que el cacique y los sabios deben gobernar con fuerza de mujer. Estos datos también fueron corroborados en septiembre del 2009 por el cacique Albino Flores de la aldea Pasarela Pyahú.

Este religare de lo masculino con lo femenino en una misma persona en busca de salud y fuerza, está reconociendo la sinergia masculino-femenino como una dinámica consciente puesta en práctica. Viendo la unidad detrás de la dualidad como una propuesta de equilibrio y dinamismo ligada a lo sano y lo vital; promueve una búsqueda de armonía en la conjunción de dos principios antagónicos entendidos como correspondencia en la complementariedad. En este gesto “Mbya”, podemos ver una vez más la meta y el afán de una conciencia polar de superar su condición incompleta, para conducir desde lo sano.

Por otro lado, es importante, para nuestro estudio, entender el concepto de adorno en los Mbya, esta significación la podemos percibir fusionada al sentido de venerabilidad. Desde el campo de la expresión oral, Bravo Luis al respecto nos dice:

*“La palabra adornada” es la palabra “bella” pero no con el valor estético que los occidentales suelen aplicarle sino como sinónimo de “sagrada”, como vínculo entre los dioses y los hombres. En la concepción*



*guaraní las palabras son almas (né ëng) que encarnan en los oficiantes del rito, asimilando la energía del ser supremo, llamado Ñamandú<sup>65</sup>.*”

Con las “palabras adornadas” interrogan a los dioses, piden y agradecen; elevan sus cantos sagrados. De tal modo que el concepto de adorno posee connotaciones vitales escenciales en los Mbya, es el mismo hombre el que se orna, también la palabra y los pocos objetos ornados y honrados; son portadores de contenidos y significados que el Mbya reserva, como magnitudes construidas hacia adentro, que creemos, pertenecen a su especial manera de relacionarse con lo trascendente.

Por otro lado, la psicología social nos plantea que el aspecto de relacionarse en el hombre es una relación dialéctica entre el sujeto y el mundo, ésta será el parámetro de evaluación de la calidad del comportamiento, jerarquizando así los procesos de comunicación y aprendizaje. *“El sujeto es producido en una praxis, no hay nada en él que no sea resultante de la interacción entre individuos, grupos y clases”*<sup>66</sup>

Mientras la psicología social sitúa a estas relaciones como proveedoras de herramientas significativas en el hacer, la forma de resolver la comunicación deja huellas sobre la actividad simbólica. El arte en su carácter de comunicador simbólico, nunca es una aparición espontánea y desprovista de sentido, Paul Klee manifiesta estas conexiones de manera muy clara cuando expresa:

---

<sup>65</sup> BRAVO, Luis. “la puesta oral de la poesía”: la antigüedad multimedia. Fractal revista trimestral. En línea, disponible en Google <http://www.fractal.com.mx/F41Bravo.htm> .(citado el 11/ 10/07)

<sup>66</sup> PICHÓN-RIVIÈRE, Enrique. PAMPLIEGA DE QUIROGA, Ana. *Del psicoanálisis a la psicología social*, (octubre 1972) (En línea. Disponible en google: <http://www.espiraldialectica.com.ar/DelPaPS.htm> (citado el 15/08/08)



*... “antes del comienzo formal o, dicho de un modo más simple, antes de la primera línea existe toda una pre-historia, no sólo el anhelo, el deseo del hombre de expresarse, no sólo la necesidad exterior de ello, sino también un estadio general de la humanidad, cuya orientación se denomina ideología, que aparece aquí y allá con la necesidad interna de manifestarse. Subrayo esto para que no se produzca el malentendido de que una obra se compone sólo de forma”<sup>67</sup>*

En la búsqueda estética que planteamos en esta exploración estas relaciones son de interés, por lo que tales lineamientos trazados en este capítulo serán retomados en los siguientes.

El registro de espiritualidad que recurrentemente el Mbya encuentra en la relación interna con lo natural de la vida, y no tanto en las nuevas construcciones culturales de contenido; será tomada en cuenta en el análisis del campo artístico en lo referente a la elección de los materiales, en la organización de la imagen y en el sentido que depositan en la razón de ser del arte.

La dualidad como pensamiento y modo de acción vislumbrada en el tramaje social e interno Mbya, nos resulta de especial interés en la relectura de este arte y en particular en la imagen cesterá, por lo que estos lineamientos serán analizados, desde la imagen plástica, en la segunda etapa de la investigación.

---

<sup>67</sup> citado en Wick, Rainer, *La pedagogía de la Bauhaus*. Alianza, Madrid. 1993. Pág. 208.



En esta instancia, hemos retomado la hipótesis de partida; conduciéndonos en busca de un conocimiento que nos permita dialogar con el campo del arte. Consideramos a la mitología Mbya Guaraní desde la semántica significativa, a la que sumando el pensamiento de Octavio Paz expresado en las palabras del encabezado: *“Para que un mensaje sea comprendido es indispensable que el receptor conozca la clave utilizada por el emisor”*, avanzamos hacia la segunda Hipótesis: **Los mitos y leyendas Mbya - Guaraníes son poseedores de un conocimiento que refracta sobre su estética.**

Atentos a estas premisas, del origen mitológico partimos para llegar a la presencia actual, un gran tránsito de círculos conectados, de retornos, profanos, sagrados, psicológicos, sociales, filosóficos; necesarios, el egidos; que se cruzan y refractan. En medio, percibimos que el arte de vivir la existencia deja tramas significativas magnánimas, que evidencian un posible hacer con arte. El resultado obtenido vislumbra un caudal de información altamente significativo que revela nexos específicos con el campo artístico; conexiones que serán sistematizadas y organizadas en los siguientes capítulos. Este nuevo conocimiento nos permitirá acercarnos al objetivo propuesto de releer las imágenes Mbya Guaraní en un contexto más amplio.



## 4 - CAPITULO III

### ESPACIO ESTÉTICO MBYA -GUARANÍ

Espacio Compartido



#### 4.1 Consideraciones previas

*“Lo esencial es invisible a los ojos”*

*Antoine de Saint-Exupéry<sup>68</sup>*

En la búsqueda de tratar de entender lo que se nos presenta en otras voces, otras esencias, otras formas, intentamos acercarnos al conocimiento de cómo se construye el significado de estos códigos más allá de cómo los vemos.

El ver denota un estar afuera de los acontecimientos, es un recibir que observa y capta lo diferente, es decir, un entregar del otro; en cambio penetrar con el hacer del otro implica comprometerse con el percibir del otro, con el pensamiento de lo ajeno, lo cual es bastante más inaccesible, pues este es interno al individuo y no siempre exteriorizado.

*“...es preciso que la visión se inscriba también en el tipo de ser que nos revela, es preciso que el que mira no sea ajeno al mundo en que mira.”<sup>69</sup>*

---

<sup>68</sup> SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *El Principito*. EMECE. Buenos Aires. 1951. Pág.72

<sup>69</sup> MERLEAU PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Pág.: 168



La lengua, la literatura, la música, la plástica... son metáforas de una estructura de ser, conceptos del percibir; estudiar estas estructuras significativas aportan conocimiento sobre lo que expresa el hacer; al respecto, La Fenomenología de la Percepción de Maurice Merleau Ponty, nos señala:

*“Estoy arrojado en una naturaleza, y la naturaleza no aparece únicamente fuera de mí...”<sup>70</sup>*

El hacer del hombre y las artes en particular están impregnadas de lo que el hombre piensa, percibe y es en relación. Aunque cada disciplina artística tenga su propio y específico orden de impresiones y su encanto intraducible, cada arte pasa a la condición del otro, mediante eso que los críticos alemanes llaman “anders-streben”, una alienación parcial de sus virtudes. Se trata del tema de la correspondencia o equivalencia de las artes, cuyos presupuestos teóricos han sido objeto de debate desde hace mucho tiempo. La aspiración a manifestarse de otra forma (Anders-streben) de las diversas artes fue reafirmada por Goethe con sus reflexiones sobre el sabor de los colores, así como también por críticos como Walter Pater. Filósofos como Merleau Ponty expone en lenguaje metafísico cómo este fenómeno es propio del hombre y no privativo de las artes, en tanto que lo manifestado y lo manifestante están en interna evocación; en “lo visible y lo invisible” expresa:

*“... el espectáculo visible pertenece al tacto ni más que las “cualidades táctiles”. Hemos de acostumbrarnos que todo lo visible está cortado por lo tangible, todo ser táctil esta en cierto modo prometido a la visibilidad y hay*

---

<sup>70</sup> MERLEAU PONTY, Maurice. *Fenomenológica de la percepción*. Cap. IV el otro y mundo humano. Pág.: 358

*superposición y continuidad no sólo entre lo tocado y el que toca, sino también entre lo tangible y lo visible; lo visible está incrustado en lo tangible y a su vez, lo tangible no es una nada de visibilidad, no carece de existencia visual...”<sup>71</sup>*

Sinestesia, es otra de las maneras como se denomina a este fenómeno, cuya palabra viene del griego *syn* (junto, simultáneo) y *aisthesis* (percepción sensorial) lo cual está connotando la participación en conjunto de distintas sensaciones a través de la percepción. Este aspecto de las artes puede retrotraerse a Aristóteles, quien examina las analogías color/sabor y olfato/gusto. Para Kupka y Kandinsky el color y las formas no objetivas en la pintura eran análogas a la música; siendo muy conocido el hecho que Kandinsky fue uno de los artistas que se interesó profundamente en la relación entre la música y la pintura.

Bajo similar concepto, Octavio Paz reafirma este fenómeno de la condición sinestésica de las artes fundamentada a partir de las cualidades perceptivas que poseen los elementos constructivos con los cuales las artes erigen sus obras:

*“... por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo.... La diversidad de las artes no impide la unidad más bien la subraya.*

*... no por azar los críticos hablan de lenguajes plásticos y musicales. Y antes de que estas expresiones fueran usadas por los entendidos, el pueblo conoció y practicó del lenguaje de los colores, los sonidos y las señas.”<sup>72</sup>*

---

<sup>71</sup> MERLEAU PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Pág.: 167

<sup>72</sup> PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de cultura económico. México 1972. Pág. 18, 19





A partir de las experiencias que el arte nos entrega sobre el fenómeno de sinestesia, intentaremos descubrir en la producción Mbya revelaciones de estas características con el objetivo de extraer de esa interrelación, un entendimiento que nos aporte nuevos conocimientos sobre el arte plástico Mbya.

Creemos que toda la obra de los Mbya está influenciada por el pensamiento, su cosmogonía, la forma de relacionarse y la manera en que deciden vivir. Presumimos que las manifestaciones artísticas poseen arquetipos que se enlazan con estos conceptos; tanto la plástica, la literatura como la música, crean y abordan en su interior un mundo de relaciones intangibles, cuya correspondencia con el exterior es la de manifestar justamente lo necesario, en relación a una arquitectura esencial del cosmos. Al respecto B Melià dice:

*...”Hay en los guaraníes, “una verdadera perfección teológica, además de una mitología narrativa, común a muchos pueblos, de la cual se puede derivar una estructura de pensamiento, pero en el caso guaraní hay también una construcción y reflexión poética de los mismos conceptos mitológicos, y por eso lo guaraní atrae a una mentalidad moderna.”<sup>73</sup>*

---

<sup>73</sup> MELIÀ, Bartomeu. En ALÍ BROUCHOUD, Francisco. **Un Saussure del siglo XVII**. Diario “El territorio”, suplemento cultural “SED” diario El Territorio. Misiones. 13/6/1999.



## 4.2 LENGUA – PLÁSTICA

### 4.2.1 Consideraciones previas

La visión del mundo en gran medida determina una estructura altamente vinculada al pensamiento que permea sobre las demás construcciones simbólicas y de sentido. La dinámica y estructura íntima de una lengua posee lazos de pensamientos en relación a las demás formas de expresiones culturales que trataremos de focalizar en este caso en relación al punto lengua- plástica cetera

Nos referiremos a la lengua desde diferentes niveles, por un lado, como sistema, atendiendo a las reglas que la configuran como código lingüístico, es decir, lo que tradicionalmente se conoce como gramática y por otro, como instrumento para la interacción comunicativa, desde disciplinas como la pragmalingüística<sup>74</sup> y la semiótica.

Desde la gramática, la lengua se estructura como un conjunto ordenado y sistemático de formas orales, escritas o grabadas con las que el hombre trasmite sus impresiones a los demás seres; este proceso es a la vez fisiológico y

---

<sup>74</sup> La **Pragmática** o **Pragmalingüística** es un subcampo de la lingüística también estudiado por la filosofía del lenguaje. Es el estudio del modo en que el contexto influye en la interpretación del significado. El contexto debe entenderse como *situación*, ya que puede incluir cualquier aspecto extralingüístico. La Pragmática toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, esto es, todos aquellos factores a los que no se hace referencia en un estudio puramente gramatical.



psíquico, pertenece tanto al dominio individual como al social y nos capacita para abstraer, conceptualizar y comunicar. Según Ferdinand Saussure, el lenguaje se compone de lengua y habla. La lengua es el sistema lingüístico considerado en su estructura, llamada también idioma. Es un modelo general y constante para todos los miembros de una colectividad lingüística. Creamos un número infinito de comunicaciones a partir de un número finito de elementos, a través de esquemas o mapas conceptuales; la representación de dicha capacidad es lo que conocemos como lengua, es decir el código fónico. El habla es la materialización o recreación momentánea de ese modelo en cada miembro de la colectividad lingüística. Es una acción individual y voluntaria en la que, a través de actos de fonación y escritura, el hablante utiliza la lengua para comunicarse.

#### 4.2.2 Lengua Mbya

La lengua Mbya pertenece a la familia lingüística Tupí-Guaraní, comprende lenguas que se hablaban en la América precolonial y son usadas hoy en día tanto por poblaciones integradas a la sociedad de sus respectivos países como por etnias que preservan todavía sus culturas autóctonas: En Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia. En la actualidad es hablada aproximadamente por cuatro millones de personas; para unos dos millones de las cuales es lengua materna.



Se pueden diferenciar tres variedades de guaraní: el misionero o jesuítico; el guaraní paraguayo/ correntino y el tribal. Las desigualdades de estas formas de hablar se encuentran en los niveles semánticos y fónicos que afectan en particular sobre el vocabulario de la lengua.

**El guaraní misionero** se habló en el área y tiempo de influencia de las misiones jesuíticas, entre 1632 y 1767, dejando importantes documentos escritos.

**El guaraní paraguayo** como lo marcáramos anteriormente es hablado por casi la totalidad de la población en el Paraguay (94%), éste depende generalmente de la ubicación urbana o rural de los hablantes, siendo variable el grado de pureza y de riqueza del léxico. En los centros urbanos y principalmente en la capital (Asunción) se habla el **jopara**, que es una mezcla de guaraní y español pero con estructura del guaraní; muchas veces considerado como tendencia hacia una tercera lengua.

**El guaraní tribal**, se lo puede encontrar con diferentes nombres: la lengua Mbya, Avañe'e, Guaraní Argentino Occidental. Esta lengua es hablada por cinco o seis etnias: Chiriguano, Tapiete, Paĩ Tavyterã, Avakatuete o Ava Chiripa, **Mbya** y Ache Guayaki. La cantidad aproximada de hablantes en la actualidad de esta rama lingüística en particular es de 8.000 en Paraguay (2000, fuente: Dooley), 3.000 en Argentina (2002, fuente: Dooley) y 5.000 en Brasil (2000, fuente: Dooley). Población total en todos los países: 16.050.



El guaraní Mbya es una lengua netamente oral y desde el establecimiento de los jesuitas entre los siglos XVI y XVII fue puesta por escrito mediante el alfabeto romano con diacríticos.<sup>75</sup>

Teniendo en cuenta la morfología, el guaraní, a diferencia del latín, es una lengua no declinable; forma las palabras por aglutinación de un vocablo, este lleva el significado principal y es la base de la oración. Denominada por los lingüistas como aglutinante<sup>76</sup> o polisintética, es una lengua en la que las palabras se forman uniendo morfemas y fonemas independientes a los que se unen sufijos que modifican o precisan su sentido, lo que permite que el orden de las palabras sea muy libre. Antonio Ruiz de Montoya en castellano antiguo advierte:

*“El fundamento de esta lengua son partículas, que muchas de ellas por sí no significan: pero compuestas con otras, o enteras, o partidas (porque muchas las cortan en composición) “hazen voces” significativas a cuya causa no hay verbo “fixo” porque se componen “destas” partículas, o nombres, con otras, vt., o con pronombres”.*<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Un **signo diacrítico** es un signo gráfico que confiere a los signos escritos (no necesariamente letras) un valor especial.

- La tilde ( ~ ), que sólo puede ir sobre los símbolos **A, E, I, N, O, U, y Y** (mayúsculas o minúsculas), como suele hacerse en los manuscritos.
- El acento agudo ( ´ ), que sólo puede ir sobre los símbolos **A, E, I, O, U y Y** (mayúsculas o minúsculas), siempre que éstos no lleven tilde nasal.

LIUZZI, Silvio. *Guaraní elemental*, vocabulario y gramática. Moglia. Argentina 2006

<sup>76</sup> Este término fue creado por Wilhelm von Humboldt en 1836 para clasificar las lenguas teniendo en cuenta su morfología

<sup>77</sup> RUIZ DE MONTOYA. *Tesoro de la lengua Guaraní*. Madrid 1639. Pág. 1



La lengua guaraní es concebida para ser hablada y escuchada, mínimas flexiones en la voz cambian el sentido semántico de las palabras; atento a ello R. Montoya un siglo atrás observa, se preocupa y documenta este aspecto del idioma, el cual expresa en forma clara cuando escribe:

*“La dificultad que he tenido en templar la armonía de voces de esta lengua, ver lo que en una sola partícula viere sentidos varios, y aun contrarios(al parecer) alguno”.<sup>78</sup>*

*...hay nombres que escribiéndose con mismas letras, en solo el acento o pronunciación, se diferencian en los significados: pero calado bien el nativo, descubre no mal su afinidad en sus alegorías”<sup>79</sup>*

Por otra parte, Bartomeu Melía también se refiere a la lengua Mbya, observándola como una audición unificada y sobre ello enuncia:

*“Pero la lengua es sobre todo un concierto de voces. Malsonancia y cacofonía no condicen con una lengua. Por su parte la etimología es un delicado discernimiento de asonancias en que la correspondencia de sonidos descubre sentidos, pero también puede sugerir falsas aproximaciones, de las que hay que guardarse.”<sup>80</sup>*

La imagen de una lengua conformada como mosaico, en donde la relación es la agrupación de fragmentos tiene que ver sin duda con la estructura morfológica del código guaraní, pero como testimonian los lingüistas, esta lengua

---

<sup>78</sup> RUIZ DE MONTOYA. 1639. Opus cit. Prologo

<sup>79</sup> RUIZ DE MONTOYA. *Arte y (V) Bocabulario de la lengua Guaraní*. 1640. Pág.: 101

<sup>80</sup> MELIA, Bartomeu. *Etimología y semántica en un manuscrito inédito de Antonio Ruiz de Montoya (1651)*. Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch, Asunción, Paraguay. Pág. 5



traduce todo su esplendor sobre sus metáforas perceptivas que surgen de un trenzado de fonemas y sonidos sensibles que dan sus sentidos en fórmulas peculiares de significación. Ya Ruiz de Montoya<sup>81</sup> lo propone como un aspecto muy delicado a tener en cuenta; y es precisamente, tal vez, en ese espacio intangible donde la idea de mosaico da lugar a la de trama que otorga la posibilidad de confabulación; donde el signo lingüístico queda entretejido en un sonido, en una voz, en un tono; y la intención se hace metáfora en un nuevo argumento que dé mejor cuenta de las circunstancias.

*“.. lengua tan copiosa, y elegante, que con razón puede competir con la de fama. Tan propia en sus significados, que le podemos aplicar lo del Gen.2. **Omne quod vocavit Adam animae viventis ipsum est nomen eius.** Tan propia es, que desnuda las cosas en sí, las da vestidas de su naturaleza”.*<sup>82</sup>

El lenguaje se configura como categoría abstracta que emplea signos que transmiten significados. El lenguaje humano tiene la capacidad de articular los signos formando estructuras complejas que adquieren nuevas capacidades de significación. Para Heidegger, como lo expresa en una de sus tesis, el lenguaje es “la casa del ser” (Haus des Seins) y “la morada de la esencia del hombre”.

Este concepto en el que se establecen relaciones de ser y hacer, y al mismo tiempo este hacer se configura como matriz de significación, nos servirá para entender las relaciones invisibles de las expresiones del arte Mbya. Esta estructura trama, aporta conocimiento sobre el eje de este estudio, si lo examinamos con el enfoque de las teorías que

---

<sup>81</sup> RUIZ DE MONTOYA. *Tesoro de la lengua Guaraní*. Pág:1 Vs 9

*“Toda la lengua está llena de figuras, y metáforas, que los muy versados en ellas se ven muchas veces (c) atajados, por no caer fácilmente en la traslación, o metáfora, y así se ha procurado todo lo posible poner el viso dellas (de ellas). De donde saldrá no juzgar fácilmente por no lengua el vocablo que no se entiende.*

<sup>82</sup> RUIZ DE MONTOYA. *Tesoro de la lengua Guaraní*. Prologo .Madrid 1639.

configuran la lingüística contemporánea que consideran que el lenguaje no puede ser estudiado sin tener en cuenta su principal función: la comunicación humana.

Octavio Paz, en una segunda edición de la tercera edición 1972 de “El arco y la lira”, al hablar del lenguaje en su condición de objeto o sujeto de estudio nos dice:

*“la concepción del lenguaje como un sistema inconsciente y que obedece a leyes estrictas e independientes de nuestra voluntad - convierten más y más a esta ciencia en una disciplina central en el estudio del hombre”.*<sup>83</sup>

Al mismo tiempo desde la semiótica las referencias al lenguaje se presentan como expresiones significativas de realidades profundas, contenidos esenciales del hombre que van más allá de la comunicación con sus pares.

*“Todos los seres y las cosas expresan una realidad oculta en ellos mismos, la cual pertenece a un orden superior, al que manifiestan, y son el símbolo de un mundo más amplio, más realmente universal, que cualquier enfoque particular o literal, por más rico que éste fuese. En verdad la vida entera no es sino la manifestación de un gesto, la solidificación de una Palabra, que contemporáneamente ha cristalizado un código simbólico”.*<sup>84</sup>

La comunicación del hombre tiene diferentes direcciones según las conexiones hacia donde el ser dirige su mirada, en la que la relación con los demás seres es tan solo una de ellas. La comunicación del hombre se establece

---

<sup>83</sup> PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 1972. Opus cit. Pág.: 31

<sup>84</sup> GONZALES, Federico. *La Rueda, Una Imagen Simbólica del Cosmos*. Symbolos, Barcelona 1986. Capítulo I





consigo mismo, con el cosmos y con la tierra, de ahí que la forma en que elija comunicarse abarcará todas las esferas de su mundo.

Como es de esperarse, estas dimensiones generales están presentes en las construcciones guaraníes. Los estudios realizados sobre la lengua consideran que las características expresivas de la lengua Mbya están relacionadas con el espacio en el que eligen vivir. Al respecto, la licenciada Paulina Buscarone menciona:

*“Su esencia material y espiritual es la síntesis geocultural de su existencia... una simbiosis entre hombre y Naturaleza que da como resultado la comprensión de la armonía del universo...”*

*Una manifestación física de esta simbiosis se descubre en el hablar... el idioma guaraní, además de ser onomatopéyico y aglutinante, se percibe con una cadencia, un ritmo blando... que recuerda en su sonoridad a la selva y al río...*

*El idioma, el modo de expresarse, se despliega dentro de la cultura como un tejido cuyos hilos entrecruzan naturaleza, hombre y divinidad en un solo espacio que trasciende el tiempo lineal histórico...”*<sup>85</sup>

También Bartomeu Meliá en su transcripción del “tesoro de la lengua Guaraní” de Montoya traduce:

*... “esta lengua es tan hija de la naturaleza que le conviene mucho lo del Génesis”.*<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> BUSCARONE, Paulina. *La espiritualidad Mbya Guaraní, Antropología simbólica.* ( en línea) 20/ 8/07. Disponible en google: [http://www.ffei.org.ar/antropologia.php?subaction=showfull&id=1221915836&archive=&start\\_from=&ucat=4](http://www.ffei.org.ar/antropologia.php?subaction=showfull&id=1221915836&archive=&start_from=&ucat=4). (citado 27/07/07).

<sup>86</sup> MELIÁ, Bartomeu. *Etimología y semántica en un manuscrito inédito de Antonio Ruiz de Montoya (1651)*. Pág: 5



La lengua Mbya, desarrollada en la selva, aún siendo oral, gutural-nasal<sup>87</sup>, entrega una sonoridad desplegada, es amena y fraternal; Giyala Yampey comenta *“El guaraní, no ordena al interlocutor sino ruega y apela al sentimiento de quien lo escucha. Es amistoso y preciso”*.<sup>88</sup>

Es importante reforzar, en lo que a este estudio se refiere, que este carácter sonoro, no surge del sonido de las palabras sino del entrecruzamiento de las intenciones y del asiento de las direcciones sonoras de los fonemas.

#### 4.2.3 Sinestesia lengua - plástica Mbya

En la búsqueda de alineación propuesta en esta investigación localizamos que la lengua Guaraní se expresa desde su estructura como trama, y observamos que la plástica de los Guaraníes es esencialmente trama, es en esta forma constructiva donde el Guaraní alcanzó la mimesis intangible de aquellos elementos que connotan en su cultura, la forma que le permitió referenciar el conjunto con las partes, en un canal simultáneo, y entretejer en ella la sutileza de lo trascendente.

---

<sup>87</sup> Un rasgo típico del Mbya es la sustitución del fonema fricativo alveolar /s/ por el alveo-palatal /č/: guaraní: *jasy*; Mbyá: *jaxy*. También la supresión generalizada del fonema fricativo glotal /h/. Todas las palabras guaraníes son agudas, de ahí que muchos sostienen que no existe la necesidad de tilde en la última sílaba.

<sup>88</sup> Giyala Yampey Nota agosto 2005. En línea. Citado en google:  
[http://www.corrienteschamame.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=380:avaneaeme-kuatia-petel&catid=13:el-guarani&Itemid=102](http://www.corrienteschamame.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=380:avaneaeme-kuatia-petel&catid=13:el-guarani&Itemid=102). Octubre 2007



Adorno apunta que la técnica *“es la clave para el conocimiento del arte, solo ella conduce a la reflexión hasta el interior de las obra, pero solo a aquel que habla su lenguaje”*.<sup>89</sup>

La trama plástica visual Mbya es la exploración de un mismo elemento vegetal, al igual que el morfo en la lengua aglutinante. Con idénticas cualidades cada elemento se establece en diferentes posiciones y modifican o precisan con ello formas diversas, según se trate de la trama base del tejido, o de la trama generadora de la imagen. Es la formulación técnica que asiente la eventual mudanza, sin declinar la naturaleza de los rasgos de la imagen.

Retomando la mirada sobre la lengua, en la gramática guaraní las palabras son totalmente segmentables en morfemas que no sufren alteraciones o asimilaciones por efecto de los morfemas adyacentes, en donde cada morfo realiza una sola categoría gramatical. María Gloria Pereira Jacquet explica sobre la lengua guaraní:

*“La precisión semántica hace alusión al hecho de que un término debe establecer una relación unívoca entre significante y significado. Un término, a diferencia del léxico, no da lugar a interpretaciones diversas según el contexto, pues posee un grado de precisión mucho más elevado y pertenece a un sistema de conceptos determinado.*

*Hablamos de autonomía lingüística porque un término es entendible por sí mismo. El significado del conjunto del sintagma no es, necesariamente, el resultado de la suma de sus constituyentes, sino el resultado*

---

<sup>89</sup> ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Orbis, Madrid. 1984. Pág. 280

*específico de una relación entre formantes, y por lo tanto, no necesita recurrir a una traducción constante del mismo para su comprensión”.*<sup>90</sup>

En vista a la lectura en sí misma que nos propusimos en esta etapa de la investigación, en relación a este concepto, podemos aportar que la imagen formal por excelencia de la cestería del pueblo Mbya, es abstracta y directa. En consonancia con la lengua polisintética, la libertad está en el orden de los caracteres, en la disposición combinable de formas geométricas simples con las que cada pieza construye su imagen total o cada interlocutor estructura su diálogo, particularidades estéticas de la cultura, que creemos responden a aspectos específicos que intentaremos indagar en la segunda etapa del estudio.

En el intercambio de cultura afrontado por los guaraníes, lengua e imagen toman diferentes direcciones; mientras la lengua entra y se refugia en el ámbito de lo íntimo, compartiendo el circuito de comunicación con los otros en una situación que Bartomeu Meliá señala como de *diglosia relativa*<sup>91</sup>, situación que por un lado se proyecta como protección, pero al mismo tiempo supone un encierro y debilitamiento de ésta, que antropólogos y lingüistas hoy impulsan constantemente a recuperar; la imagen Mbya por el contrario, toma fuerza y sale al intercambio de relaciones interculturales, fortaleciendo con ello, la concepción interna de conectar con armonía y belleza la diversidad.

---

<sup>90</sup> PEREIRA JACQUET, María Gloria. *La lengua Guaraní ante los desafíos como lengua de enseñanza*. Seminario Internacional sobre "El Bilingüismo en la Educación Formal" [http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/estudios/Jacquet\\_bilinguismo.html](http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/estudios/Jacquet_bilinguismo.html)

<sup>91</sup> MELIÁ, Bartomeu. *El guaraní y su reducción literaria*, en *Actes du XLII Congrès International des Américanistes*, vol. IV, París, 1978.



### 4.3 LITERATURA – PLÁSTICA

#### 4.3.1 "Las Bellas Palabras" ("Ayyu Pora")<sup>92</sup>

"Las Bellas palabras", pertenece a la dimensión poética de la oralidad Mbya, así son llamadas las palabras con las que expresan su oralidad sagrada, las metáforas con las que se dirigen a sus dioses para que sus voces resulten agradables a los oídos. Es reconocido entre los estudiosos de las letras Mbya, cómo "Las bellas palabras" cuentan entre otras cosas, sobre la sabiduría de la palabra: **"el saber escuchar la palabra, el saber hacer escuchar la palabra, el saber hacer fluir la palabra, el saber decir la palabra..."**<sup>93</sup>

Las bellas palabras entre los Mbya son dichas para que permanezcan en el corazón de los hombres, es poesía hecha sonido de alto alcance; voces que como todo arte, como todo ser en el mundo exige ser oída según el contexto; según el ser.

Augusto Roa Bastos, refiriéndose a las literaturas Mbya y paraguaya, deja ver una vez más, que la fuerza de este arte se encuentra en las relaciones coherentes y francas con sus orígenes:

---

<sup>92</sup> ("Ayyu Pora") "*Las bellas Palabras*", con estos términos define los Mbya el espacio poético que nosotros definimos como literatura

<sup>93</sup> MAIDANA, ELENA. *Después de la piel: 500 años de confusión entre desigualdad y diferencia*. Dossier de la revista "Con-textos" del Departamento de Antropología Social de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM. Abril 1993.



*“los textos de la literatura mestiza escrita en castellano, segregada de sus fuentes originarias, se apagan, carecen de consistencia y de verdad poética ante los destellos sombríos de los cantos indígenas tocados por el sentimiento cosmogónico de su fin último en el corazón de las culturas heridas de muerte”.*

...

*“Esta perfección, esta plenitud, esta unidad y originalidad de los cantos y mitos indígenas – que sobreviven victoriosamente en las traducciones y versiones – prueban una de las tesis de la ciencia lingüística: la de que no hay una lengua inferior a otra, prueban asimismo, que no solo las culturas que se proclaman superiores son las que producen jerárquicamente las mejores y más altas expresiones artísticas. Prueban que esta superioridad – en el sentido de plenitud y autenticidad- solo puede brotar de culturas que han logrado un alto grado de unidad y cohesión”.*<sup>94</sup>

Entre los estudios sobre los recursos retóricos más recurrentes de la literatura Mbya, nos interesa en particular los realizados por Raquel Alarcón de la obra *“El canto Resplandeciente”* por su claridad y orden de presentación. Características de estudio que nos permiten establecer conexiones directas con el campo plástico, ella establece la siguiente tabla:

- *Utilización de palabras o frases fórmulas para designar al dios, a los hombres, a algunos animales o a determinados objetos o elementos.*

---

<sup>94</sup> ROA Bastos, citado por MARTÍNEZ GAMBA, en *El canto resplandeciente*. Ediciones del sol. Buenos aires. 1991.p 13, 14

- *Repeticiones y anáforas: la repetición de ciertos sonidos o palabras al principio o final refuerza el ritmo y coopera a la memorización al tiempo que le dan carácter de convicción.*
- *Enumeraciones: estas se suceden a veces en paralelismos y repeticiones, otorgándole a la composición el ritmo reiterado y monocorde.*
- *Encabalgamientos: entre idea e idea o entre parte y parte—en el caso de cantos largos—existe algún elemento de enlace que conecta lo anterior con lo que le sucede en una lógica relación de causa-efecto.*
- *Indicadores deícticos: que indican el lugar de origen de la palabra y se llena de significación en el momento y lugar en que se pronuncian. Los constituyen fundamentalmente los pronombres y los adverbios.*
- *otros códigos: entre la rama lingüística es posible vislumbrar la presencia de otros signos que responden al código de los movimientos, de la danza, el ritmo, el canto, el rito, la magia, etc., los que acentúan el efecto mágico de la palabra.<sup>95</sup>*

Desde la sintaxis, es posible observar que las bellas palabras Mbya son simples y de gran contenido espiritual, mantienen una estructura dinámica en función de la constancia y el sentido vital; cuando son parte del canto acompañan a las formas cíclicas de las melodías; ellas conducen a una fórmula elegida de organizar un espacio de belleza trascendente. Para que esta palabra llegue y habite, utilizan recursos estilísticos que tienen que ver con la manera en que el Mbya ordena y percibe la belleza del universo; recursos retóricos que están en consonancia con las estructuras significativas, que es posible observar en las demás formas artísticas. Podríamos decir que la existencia de lo dotado se acompaña y la manifestación se eleva en la insistencia bella y amorosa, esa presencia siempre latente que permite cristalizar lo esencial.

---

<sup>95</sup> ALARCÓN RAQUEL. *El canto resplandeciente*. Enciclopedia de Misiones. Edutic. Literatura. Poesía Guaraní. Posadas Misiones. 2005.



### 4.3.2 Sinestesia de la dimensión Poética-Plástica

En sinestesia, con los recursos retóricos mencionados, podemos observar que las tramas Mbya Guaraní llevan siglos de existencia, están hechas con la misma dedicación con las que se expresan “las bellas palabras”. Estas tramas son las responsables de la materialidad poética de la cultura Mbya Guaraní, son fórmulas incesantes, soñadas, transmitidas; con las que evocan una presencia intangible de esencias; muchas veces reciben nombres como *mbói-chini- ñakanina para- aka kurszu-* (guarda con nombres de víboras) *panambí para* (guarda mariposa), *tatú pi ra* (piel de armadillo); motivos cruciformes en simbiosis con los puntos cardinales y las cuatro divinidades menores o simplemente “para”(matizado) ocultando para sí secretos de origen inscriptos en códigos visuales internos.<sup>96</sup>

La repetición es una constante en la obra Mbya, la emplearía la expresa con mucha insistencia. Es visible la duplicación que hacen de figuras ya sea en espacios alternados o en disposición continua; es precisamente en esa reiteración donde encontramos su fortaleza, es la estructura más simple que le otorga el poder propio de la reimpresión inmemorial, la convicción de una presencia contundente y renovada a evocar; en formas geométricas puras, que se aluden a sí mismas, invierten los valores más profundos de su concepción.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Sinestesia con • *utilización de palabras o frases fórmulas para designar al dios, a los hombres, a algunos animales o a determinados objetos o elementos.*

<sup>97</sup> Sinestesia con • *repeticiones y anáforas: la repetición de ciertos sonidos o palabras al principio o final refuerza el ritmo y coopera a la memorización al tiempo que le dan carácter de convicción.*





Las guardas están hechas entre espacios, lo que equivale a decir entre lleno y vacío, creando un ritmo plástico de repeticiones de franjas paralelas fácilmente numerables cuya imagen cambia gradualmente dentro de un mismo canon estético. Es una poética de proporciones entre forma y espacio dado entre cada franja que se consolidan en una imagen única.<sup>98</sup>

En algunas piezas de cestaría, la disposición de muchas fajas en disposición contigua con proporciones cambiantes, organizadas en una combinatoria de formas diferentes; generan una vibración que expresa una gran unidad en la desigualdad digna de admiración. Esta armonía, se genera mediante un encadenado o encabalgamiento horizontal de formas, en donde cada banda está conectada visualmente mediante un fuerte enlace de direcciones.<sup>99</sup>

La imagen Mbya se percibe con gran presencia, en ella, la guarda se convierte en un código; en una combinatoria de formas con identidad Mbya, de leyes secretas, que permiten cifrar que detrás de cada una está el ser guaraní. Es entonces cuando cada carácter condicionado por el sistema y por el contexto, toma el sentido de imagen-signo y emite su mensaje cultural. Las tramas significativas no están solo en los canastos; en la actualidad, un gran universo material

---

<sup>98</sup> Sinestesia con • *enumeraciones*: estas se suceden a veces en paralelismos y repeticiones, otorgándole a la composición el ritmo reiterado y monocorde.

<sup>99</sup> Sinestesia con • *encabalgamientos*: entre idea e idea o entre parte y parte—en el caso de cantos largos—existe algún elemento de enlace que conecta lo anterior con lo que le sucede en una lógica relación de causa-efecto.

y visual contiene estas guardas Mbya, como verdaderos indicadores de presencia, son pequeñas porciones que todos reconocemos como parte de un cuerpo mayor de expresión Mbya Guaraní.<sup>100</sup>

En el espacio, esta obra late más allá del símbolo que le puede llegar a facilitar el nombre a cada imagen; expresándose en una arquitectura de origen, sinestesia con los demás campos del arte Mbya uniendo sensibilidades y cualidades compartidas en otros códigos.<sup>101</sup>

La plástica guaraní lejos de consumirse, se proyecta como indicadores deícticos de su propia presencia. El fenómeno de este traslado posiblemente se deba a múltiples factores más propios de ser analizados por la antropología o la sociología que por la estética.

Para captar la poesía que de las “paras” emana, es necesario entender al arte con toda la complejidad que éste propone como tal; es necesario no sólo ver lo bello, lo útil, lo valioso, lo complejo, lo actual por separado, sino verlo todo junto, bajo la profundidad de trascendencia que posee el hombre. La magnanimidad es una cualidad de la dimensión artística y es importante reconocerla.

---

<sup>100</sup> Sinestesia con • *indicadores deícticos*: que indican el lugar de origen de la palabra y se llena de significación en el momento y lugar en que se pronuncian. Los constituyen fundamentalmente los pronombres y los adverbios.

<sup>101</sup> Sinestesia con • *otros códigos*: entre la rama lingüística es posible vislumbrar la presencia de otros signos que responden al código de los movimientos, de la danza, el ritmo, el canto, el rito, la magia, etc., los que acentúan el efecto mágico de la palabra.



## 4.4 MÚSICA – PLÁSTICA

### 4.4.1 Consideraciones previas

Por su constitución, la música al igual que el arte plástico abstracto, no opera con el concepto. Los sonidos y las formas puras no remiten a nada externo, son autorreferenciales; en ambos lenguajes, se desvanece la distinción entre la forma y el contenido, entre el signo y el significado; la identidad de los conceptos está fundada en su propia existencia y no en aquello a lo que se refieren. Los sonidos, como en la abstracción, las formas y los colores, alcanzan una autonomía absoluta con respecto al mundo exterior y sus objetos.

Podríamos decir que el significado en estas obras, emana de su configuración intrínseca; como artes no verbales poseen un impulso creador autopropulsado, éstas se muestran desnudas, carentes de enmascaramientos. La música como el arte plástico “*compone el nombre únicamente a través de la “totalidad desplegada”, a través de la “constelación de sus momentos”*”.<sup>102</sup> Por lo que creemos que en la relación Plástica - Música, por la naturaleza propia de estas artes, su consonancia estaría afinada con más vigor sobre el dinamismo de la semántica expresiva.

---

<sup>102</sup> GONZÁLEZ, Nuria. *En la trampa del absoluto romántico*. (En línea, disponible en Google) <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n0/9.htm> (citado el 29/11/07)



#### 4.4.2 Música

En algunas sociedades, ciertos sucesos serían inconcebibles sin la música. Existen comunidades donde la música es uno de los componentes principales de los servicios religiosos, el teatro o múltiples tipos de entretenimientos. Uno de los usos principales en occidente, en los finales del siglo XX, es la audición de conciertos. Por otra parte, también existe música como parte de un fondo adaptable para actividades diversas, como el estudio, las compras, llamadas telefónicas...; es decir, como complemento de otra cosa. Otra característica de la música, es la posibilidad de integración que puede llegar a promover; para la mayoría de los grupos sociales, en definitiva, la música es una fuerza poderosa; los miembros de muchas sociedades comparten sentimientos de pertenencia a cierta música; en realidad, algunas minorías usan la música como un símbolo central de la identidad del grupo.

La música puede operar también como un símbolo bajo otras formas. Puede representar ideas o eventos extramusicales, como en los poemas sinfónicos del compositor alemán Richard Strauss, o puede ilustrar ideas que se presentan verbalmente en las óperas, en el cine, en los dramas televisivos o en algunas canciones. También simboliza los sentimientos y sucesos militares, patrióticos o fúnebres. En un sentido más amplio, la música puede expresar los valores sociales centrales de una sociedad. Por ejemplo, el sistema jerárquico de las castas de la India, queda simbolizado en la posición de los intérpretes de un conjunto. En la música occidental, la interrelación entre el director y la orquesta simboliza la necesidad, en la moderna sociedad industrial, de una cooperación fuertemente coordinada entre distintos tipos de especialistas.



### 4.4.3 Música Mbya

**“La música significa más larga vida, para que nuestro cuerpo tenga ánimo, tenga sangre, tenga fortalecimiento”<sup>103</sup>**

Lorenzo Ramos. Mbya

La relación entre las formas musicales y producción social, es al igual que en la lengua, relevante y proveedora de contenidos. Con la idea propuesta de intentar escuchar arte de otros, se nos hace preciso contemplar además del sonido musical, los conceptos que llevan a su existencia; las formas y funciones particulares que genera esta cultura y la conducta humana que lo produce.

*“La perspicacia perceptiva de los Mbya – mediadores de interrelación-, en su universo sonoro original deja entrever toda la sabiduría auditiva, cimentada por milenios en la memoria de estos hombres.*

*La delimitación espacial del medio forestal, ofrece al oído atento un universo sonoro (k´aguy ryapu) de fenómenos inusitados y topológicamente complejo. Diferentes estratos sonoros se superponen. A raíz del suelo (Yvy pu), en el espesor de la hojarasca (yvy tuai), en la canopea (yvyra rogue ryapu)”.<sup>104</sup>*

---

<sup>103</sup> RAMOS, Lorenzo en Documenta, **Seguir Siendo**. Video. Dirección ZANOTTI, Ana María. Argentina. 1999

Carozo Zuetta, músico y amante del sonido Mbya expresa:

*“Nombrar al arte sonoro Mbya como música soñada es definir la génesis del mismo. Según explican los líderes guaraníes, es durante el sueño cuando le son revelados los cantos religiosos. Esta música expresa el caudal espiritual Mbya y a la vez la esencia misma de la selva. Esa es la sensación que experimentamos quienes disfrutamos de los sonidos Mbya, tanto especialistas como aficionados. Todos coincidimos en el misticismo que trasunta cada melodía y en la clara evocación a la que nos remiten las sonoridades de esta musicalidad”.*<sup>105</sup>

De manera algo similar al lenguaje, se dice que cada sociedad posee una música, es decir, un sistema autocontenido dentro del cual tiene lugar la comunicación musical; al igual que el lenguaje, éste debe conocerse para poder ser comprendido. Que un pueblo tenga su música, no significa que no puedan participar y tomar parte de otras músicas; de hecho hoy el Mbya, posee conexiones lo suficientemente importantes como para posibilitar la apertura de horizontes musicales diferentes, inclusive hemos podido comprobar que practican en ocasiones ejecutando otros géneros musicales.

Desde el punto de vista técnico y con el fin de establecer una estructura de análisis para el estudio de este conocimiento, definimos a la música como el arte de combinar los sonidos mediante los aspectos de melodía, armonía y ritmo. Elementos constitutivos que intentaremos analizar en relación sinestésica con la plástica.

---

<sup>104</sup> SEQUERA, Guillermo. En CARABELLE *Cosmofonía de los indígenas Mbya del Paraguay*. Toulouse. Brasil. 1987. Pág. 68

<sup>105</sup> ZUETTA, Carozo. *El arte sonoro Mbyá*. 2000. Opus cit. Diapo. 20



#### 4.4.4 La Armonía

Desde los orígenes griegos en su acepción filosófica, la armonía expresa conexión y orden. En la idea de Pitágoras, el número marca el orden y la armonía del cosmos. A medida que el hombre fue avanzando en su observación ya no resultaba natural aceptar que las cosas son estables, se llegó a afrontar que no existe armonía; lo que vive, vive por la destrucción de otra cosa, lo que parece armonía es tensión de opuestos. La armonía brinda en su interior la esencia de una búsqueda, sólo podemos buscar lo que no tenemos. Cada sistema de armonía elegido propone una fórmula que permite alcanzar lo inacabado.

La armonía musical de las composiciones Mbya, es decir, la ejecución simultánea de sonidos de acuerdo con cierta "razón" musical, se sostiene mediante un único acorde mayor (sistema monoarmónico o monoacórdico). Toda la canción está estructurada en base a la misma combinación sonora, dada por la nota pedal que siempre está; son sonidos insistentemente repetidos llamados pedales

Reforzando la idea de estructuras significativas desde la semiótica, Martínez Luis nos dice:

*“Los significantes musicales carecen de espesor semántico y parecieran muy alejados de la significación. Sin embargo cuando, se articulan consiguiendo todos los desarrollos musicales posibles se convierten en verdaderos actos expresivos”.<sup>106</sup>*

El concepto de armonía pasa a los diferentes órdenes donde las artes se ven básicamente involucradas. El lenguaje musical Mbya, como el plástico, se articula sobre la modalidad de una estructura simple que sostiene toda la obra. En la música Mbya, ese sistema monoarmónico permite intuir la aspiración de un gran acorde existencial que se incorpora a la sinfonía universal en una armonía única. Al mismo tiempo, es decir en forma análoga, la obra plástica Guaraní se estructura sobre una gran trama madre generadora de todas las imágenes geométricas formuladas, las que luego se adecuaran a formas y tamaños diferentes según, convenga en cada objeto.

Un sistema estético basado en una ordenación de estas características, nos deja percibir que la armonía se encuentra relacionada al problema general del orden cósmico. Un proceso artístico de cualquier índole, concebido bajo estas particularidades, nos evoca sin duda la percepción de una condición absoluta del cosmos, a la infinitud.

La armonía supone la elección de un principio de organización en “busca de”. En el capítulo “cultura” pudimos comprender, cómo desde sus orígenes hasta el presente, el pueblo Mbya se formula en una existencia de vida

---

<sup>106</sup> Martínez, Luis. **INTRODUCCION A LA SEMIOTICA**. Desde la perspectiva de la Publicidad. ( en línea. Disponible en google <http://www.yporqueno.com/semiotica2/index.html#top> (Citado el 14 de julio del 2007).





enraizada en la diferencias. Esta situación social implica de hecho, un desacuerdo del uno con el otro, e igualmente con el absoluto; pero por parte de la esencia del Mbya es la búsqueda de la sabiduría. Del arreglo adecuado proviene el entendimiento del absoluto bajo la expresión compleja de la unidad.

Acompañando similar registro de armonía miles de años atrás, Confucio (555 a.C.-479 a.C.) expuso el concepto de "armonía sin uniformidad", lo que quiere decir que el mundo está lleno de diferencias y contradicciones, a pesar de lo cual el hombre debe armonizarse con el cosmos; si lo logra, tendrá conocimiento de sí mismo y de los deseos del Cielo, lo cual también implica voluntades de tolerancia social para lograr la unión entre las personas.

La trama cestería como organización, es acomodación con dulzura voluntaria y propia de cada elemento del tejido. Cada mimbres se expresa en auto sacrificio que permite acomodar y tolerar todas las diferencias. Desiderata que el Mbya propone como camino de vida; ve reflejado en la naturaleza y acompañado en su mitología de los orígenes propuestas en "*las primitivas costumbres del colibrí*"<sup>107</sup>

En analogía a lo que podemos ver suceder en la obra Mbya, Theodor Adorno nos inserta en la problemática de la expresión de la armonía, en relación a la esencia que se manifiesta como acontecimiento que está más allá de la característica individual de las obras, al respecto enuncia:

---

<sup>107</sup> "Por consiguiente... y aunque todas las cosas, en su gran diversidad, horribles se irguieren, tú debes afrontarlas con valor (grandeza de corazón)". CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta, textos míticos de los Mbya- Guaraní del Guairá*. Universidad de San Pablo. Brasil, 1959. "*las primitivas costumbres del colibrí*" Pág.39



*“tomada la armonía en sentido estricto es inalcanzable si se la juzga por su propio criterio. Sus desideratas quedan satisfechas cuando semejante inalcanzabilidad se manifiesta como parte de la esencia; eso es lo que sucede en el llamado estilo tardío de artistas importantes. Suele tener fuerza ejemplar que trasciende ampliamente la oeuvre individual y es la suspensión histórica de la armonía estética”.*<sup>108</sup>

#### 4.4.5 El Ritmo

La idea de ritmo, difiere a la de armonía en cuanto a que ésta contiene un ideal a alcanzar. Los ideales suponen formas intemporales o formas de ser. El ritmo, en cambio, es dinámico; depende de cierto arreglo de movimientos en el tiempo. Para Platón el ritmo es *metro* o *medida*, concepto que se sigue interpretando; desde los pre socráticos existe la idea de ritmo entendida como fluir (Del lat. *rhythmus*, y este del gr. ῥυθμός, de ῥεῖν, fluir). En esta propuesta el ritmo más que con el número o la proporción, está conectado con la experiencia de cambio y transformación; con lo que se mueve y está vivo. Este concepto se relaciona a la unidad biológica, al hombre, los seres vivos, al cosmos.

---

<sup>108</sup> ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Orbis, Madrid.1984. Pág. 148



Existen diferentes ritmos; corporales, visuales, auditivos. Es una característica básica de los fenómenos naturales y de todas las artes. Como hecho relacionado con el movimiento, los conceptos de tiempo y espacio toman relevancia y significación; de su combinatoria surgen diferentes expresiones y conceptualizaciones ampliamente observadas por la filosofía, la semiótica y la psicología.

Teorías contemporáneas inspiradas en la semiótica tienden a enfatizar la importancia del ritmo en la textualidad; el texto no se experimenta como un ente estático, como un objeto, sino más bien como una 'danza'. Cuando nos referimos a textos estamos diciendo, lengua, imagen, música, cuerpo. Merrell, por ejemplo en *"Tasking Textuality dice:*

*"El texto. Danza dentro y fuera. Lo presentimos ("wesense it"), el cuerpomente, mentecuerpo lo siente. Lo sentimos ("we feel it"), ahí, danzando al son, al son"<sup>109</sup>.*

El cuerpo humano se sumerge en ritmo para extraer un funcionamiento. El ritmo más que actuar sobre la mente trabaja sobre la voluntad, esa que nos impulsa a movernos. Al respecto Raul Dorra dice:

*"Es posible, pues, y creo que necesario, pensar también la música como un descubrimiento o al menos como una investigación de lo que se lleva en la sangre, en los nervios y en los músculos: en ese centro móvil al que uno accede en pleno movimiento... Seguramente estas cosas, estas propiedades del ritmo, fueron conocidas, antes que por nosotros los hombres de la cultura letrada, por los hombres de las culturas orales. El que siente y dice: "al son que me toquen bailo", se está refiriendo a un son –un sonido– que es el sonido del batir de la sangre y del resoplar de la*

---

<sup>109</sup> Floyd Merrell . Citado por HOËVAR, Drina *Filosofía, semiótica, y ritmo*. DIKAIOSYNE No. 11. Revista de filosofía práctica. Universidad de Los Andes. Mérida –Venezuela Diciembre de 2003. (En línea) disponible en google: <http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/dikaiosyne/vol6num11/articulo4.pdf>. (Citado el 20/12/07)



*respiración, todo aquello que pone al cuerpo en movimiento pero que no lo hace mover de cualquier manera sino en un sentido irrefutable, con una precisión que el mismo no podría interferir.”<sup>110</sup>*

En las canciones Mbya según las indagaciones realizadas por Carozo Zuetta

*“La base rítmica es binaria (un pulso y un acento) y presenta variaciones en el tempo según el carácter de la canción. En algunas variaciones de las melodías instrumentales presentan un doble acento y un doble pulso, característica absolutamente ausente en nuestras estructuras musicales”<sup>111</sup>.*

Si miramos a la música Mbya como un texto que danza lo que nos ofrece como ritmo binario, es una marcha. Tomando el texto de Octavio Paz que nos dice

*“El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia “algo”... “El ritmo es sentido y dice “algo”<sup>112</sup>.*

Es posible ver que desde su pasado histórico y atravesando su historia actual el pueblo Mbya camina buscando, y marchando danza. Este ritmo de vida se respira, se palpa, se canta, se danza, se escribe, se trenza, se teje. El cómo, la cualidad de ese paso, surge del sentido. La búsqueda de lo bueno caracterizada por el pueblo Mbya en este caso

---

<sup>110</sup> DORRA, Raul. *De música*. Revista elementos, Ciencia y cultura. Elementos No. 44, Vol. 8, Diciembre - Febrero, 2002, Página 29 (en línea) Disponible en google: <http://www.elementos.buap.mx/num44/htm/29.htm>. (Citado el 20/12/07)

<sup>111</sup> ZUETTA, Carozo. *El arte sonoro Mbya*. - Esa música soñada- Música guaraní en formato digital. Posadas.2000

<sup>112</sup> PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de cultura económico. México.1972. Pág.: 57, 58



entrega un ritmo ágil, alegre; a veces nostálgico. Como su acento y su pulso, doblemente ágil, doblemente bueno como esa mirada puesta en “la tierra sin mal” en donde todo se da en abundancia.

El ritmo plástico visual, se configura como textura táctil, podríamos decir que es la repetición de un caminar incansable de pasos visuales; al igual que en la música aparece en forma sensible y marcadamente explícita en la obra Mbya. El ritmo binario en la plástica, se conforma como par, en el entrelazo y desde ahí marca el pulso vital de la obra. Leopoldo Lugones observa:

*“el ritmo fundamental del cual proceden todos los que percibimos, es el que produce nuestro corazón en sus movimientos de sístole y diástole”. Ese ritmo, hecho de dos golpes separados por una pausa, “no se torna sensible sino en la repetición de dicho par”.<sup>113</sup>*

El ritmo en cualquier representación pero especialmente en la Mbya, como recurso general, se convierte en vibración visual, provoca un efecto estético que actúa sobre el observador como un estímulo. En la cestería Mbya, el ritmo se manifiesta en el sutil sucederse de los lazos al formar las tramas, es un ritmo persistente, de unidades iguales a intervalos iguales, semejantes a la base rítmica binaria de un pulso y un acento, esto otorga un magnetismo poderoso a partir de la constancia regular y monótona cuya clave principal es la de actuar de fase preparatoria en la expresión visual de la imagen. De enlace, de los distintos elementos de la composición en una misión integradora. La semiótica interpreta, según el caso, al movimiento rítmico, en relación a una interacción de espacios diferenciados:

---

<sup>113</sup> LUGONES, Leopoldo citado por DORRA, Raul. *De música*. Revista elementos, Ciencia y cultura. No. 44, Vol. 8, Diciembre - Febrero, 2002, Página 29 (en línea) Disponible en google: <http://www.elementos.buap.mx/num44/htm/29.htm>. (Citado el 20/12/07)



*La esencia del movimiento rítmico parece ser ‘transcendental-temporal’ en la que no sólo el cuerpo se funde con la mente: cuerpomente, sino que también el sujeto se funde con el objeto: el movimiento mueve; la danza danza, en el momento de la consciencia de la interrelación.<sup>114</sup>*

Como principio fundamental, la repetición de lo esencial nos sostiene en marcha. En el ritmo, el arte Mbya trata de imitar una naturaleza liberada del imperio de la visión; mediante la mimesis binaria se construye una mención de la naturaleza para sí

En la música Mbya, el ritmo binario se establece por la ejecución básica de dos instrumentos en sí mismos ambos muy significativos desde su impronta sonora y formal objetual: el Takuapú y la Mbaraka’i. Para tratar de comprender e ilustrar la semántica de estos dos instrumentos, citamos un texto de Dorra:

*“Todo nos abre en dos”, dirá Quignard como quien dictamina nuestra desgracia. Lugones, que seguramente sabía menos de música pero más de prosodia y que, sobre todo, quería ver las cosas de otro modo, advirtió que en esa apertura está el principio de lo masculino y lo femenino. Así, la relación masculino-femenino sería una relación musical”<sup>115</sup>.*

Siguiendo este eje, podemos observar que el *Takua pú* - bastón de Ritmo- consiste en una caña muy gruesa, elevada hasta dos metros y cerrada en su extremo inferior; al que se lo toma de su parte media y se lo deja caer sobre

---

<sup>114</sup> HOÈEVAR, Drina. *Filosofía, semiótica, y ritmo*. DIKAIOSYNE No. 11. Revista de filosofía práctica. Universidad de Los Andes. Mérida –Venezuela Diciembre de 2003. (En línea) disponible en google: <http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/dikaiosyne/vol6num11/articulo4.pdf>. (Citado el 20/12/07)

<sup>115</sup> DORRA, Raúl. *De música*. Revista elementos, Ciencia y cultura. Elementos No. 44, Vol. 8, Diciembre - Febrero, 2002, Página 29 (en línea) Disponible en google: <http://www.elementos.buap.mx/num44/htm/29.htm>. (Citado el 20/12/07)



la tierra produciendo un sonido profundo y grave, audible desde varios kilómetros. Este sonido masculino, paradójicamente, son las mujeres las que lo marcan, dando el pulso y el acento, otorgándole el tempo a cada tema.

El segundo instrumento de connotaciones más femeninas, en lo sonoro y en las formas, son las *Mbaraka' i o mbaraca mini*; éstas proveen ritmo en un espectro de frecuencia alto que prodigan fórmulas rítmicas suaves, producidas por las semillas. Destacándose especialmente en los sonidos preparatorios de carácter anacrúsico<sup>116</sup>, previo a los acentos del ritmo. Son instrumentos hechos con vainas y calabazas secas, a las que suelen agregarles otras semillas y que se utilizan como percusión aguda. Lo ejecutan los hombres líderes.

Esta combinatoria sujeto-objeto de opuestos complementarios, en su relación semiótica musical como si fuera un texto filosófico, baila la dualidad propuesta por el pueblo Guaraní, donde lo femenino y lo masculino no es compensación de partes que se consolidan en tensión de opuestos; sino búsqueda de equilibrio y en este caso, danza de dos fuerzas, física y sonora, que se vigoriza y expresa en la dialéctica de un mismo ser. En relación a ello, Drina Hoévar aporta:

*“Si el texto (cuerpamente) danza, ello implica que está danzando al compás de una música o ritmo. Y así la realidad ‘interna’ de un texto/discurso debe pensarse en términos musicales; como una forma musicalmente significativa. Si esto es así, llegamos a una dimensión que trasciende el centrismo lingüístico y ocular, presente también en el postmodernismo, y criticado por Merrell. Llegaríamos a una dimensión musicotemporal “parlante”*

---

<sup>116</sup> Comienza antes del inicio de la frase

*(que indica o muestra) que trasciende el texto, que trasciende los signos, pero que está vitalmente relacionada con esos textos y con esos signos, dados en la existencia: en nuestro propio existente ser-en-el-mundo.*<sup>117</sup>

Guillermo Sequera también observa en sus estudios de música Mbya, una relación íntima e interconexión, instrumento y mítica, al respecto refiere:

*“Hombre de la selva, el Mbya del Paraguay ha integrado el universo sonoro de la jungla a su palabra ritual y a sus mitos, y este ecosistema tiene por resultado un dispositivo instrumental y musical muy peculiar”.*<sup>118</sup>

Otro tipo de ritmo en la cestería Mbya es el que se da entre guardas en unidades e intervalos distintos, es un ritmo plano y vertical, de carácter dinámico y variable. Algunas piezas de cestería Mbya se enuncian formando varias guardas con espacios diferentes, en repeticiones cíclicas. Las distancias de separación entre guardas ponen de manifiesto un juego formal de lleno y vacío; análogo al ritmo musical, que conjuga el sonido con el silencio, de manera que están inseparablemente compenetrados ambos ritmos. La orientación vertical de este ritmo, establece una relación espacial, cuyo vínculo está hecho de silencio y melodía. Afín a ese saber escuchar la palabra, saber decir la palabra, es la buena distancia que conecta dejando ser, pero también es espacio lleno y vacío en plena acción.

*“Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido” Octavio Paz*<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> HOÈEVAR, Drina. Opus Cit

<sup>118</sup> SEQUERA, Guillermo. *Cosmofonía de los indígenas Mbya del Paraguay*. Toulouse. 1987. – Resumen de investigación – Pág. 75





Existe también un tercer ritmo cíclico, formado en cada guarda o “frase melódica”, dado por la repetición de una forma geométrica frecuente, transportada a intervalos similares a los utilizados en la música. Es un ritmo también plano pero a diferencia del anterior, horizontal.

El ritmo es una parte importante del concepto tiempo, la elección de un ritmo tiene que ver con la forma en que percibimos el mundo y elegimos organizarlo. Pero el ritmo también reúne límites de velocidad interna, dosificación de la energía corporal, y tiene que ver con la forma en que decidimos transitar este mundo. Octavio Paz nos cuenta:

*“El ritmo no es medida: es visión del mundo. Calendarios, moral, política, técnica, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de nuestras creaciones.”* Luego nos revela... *“Pero cada sociedad posee un ritmo propio. O más exactamente cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo distinta y particular”.*<sup>120</sup>

No podemos dejar de divisar que la sintonía de un ritmo es percepción consciente; y esa conciencia es conocimiento, desde la génesis de la cultura occidental existe un poema griego que nos induce a pensar que la elección de un ritmo es la búsqueda del conocimiento del mismo hombre y su posibilidad de existir.

*“...alégrate con lo que es digno de alegría,  
no te rindas con exceso ante la desventura,  
conoce el ritmo que mantiene a los hombres  
en sus límites”.*<sup>121</sup> - Arquíloco (650 a.C.)

---

<sup>119</sup> PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de cultura económico. México.1972. Pág.: 57

<sup>120</sup> PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 1972.Opus cit. Pág.: 59 - 61

<sup>121</sup> WERNER, Jaeger. *Paideia: Los ideales de la cultura griega*.Fondo de cultura económico. 2001. (cf. u 18). Pág. 126



#### 4.4.6 La Melodía

Mirando a nuestro pasado, etimológicamente melodía proviene del griego *oidía* (canto), de *aeídein* (cantar); entendiendo la melodía como una sucesión organizada de notas, tonos y duraciones específicas, enlazadas juntas. Parte de una base conceptualmente horizontal, con patrones que obran recíprocamente de los acontecimientos que cambian, aportando a lo cualitativo de una música.

En la metafísica del libro V, Aristóteles aporta datos sobre la cualidad cuando menciona:

*“La Cualidad es en primer lugar la diferencia que distingue la esencia”.*

Por otra parte Labay nos dice que: *“La melodía es lo cualitativo por excelencia”*<sup>122</sup>,

La cualidad es una de las grandes categorías generales de la realidad y puede definirse como aquello que permite que una cosa tenga una determinada propiedad.

Melodía y Guarda hacen al cualitativo de la expresión de cada una de las artes; del análisis de sus formulaciones, extraeremos esas diferencias sensibles de lo esencial, que nos propone el canto y la guarda Mbya. Cualidades que nos permitan dar un paso más desde su esencia, en busca de las formas de éste, hacerse en arte.

---

<sup>122</sup> LABAIG, Fernando *Del ritmo de la imagen en movimiento*. (2006) paperback nº 2. ISSN 1885-8007. (En línea) Disponible en Google:<http://www.artediez.com/paperback/articulos/labaign/ritmo.pdf> (citado el: 23/07/07). Pág. 5



Transcribimos a continuación un fragmento de un texto de Labaig uno de los autores que trabaja en las relaciones de sinestesia entre los distintos capos estéticos:

*“En la música, el ritmo es, utilizando un término muy propio del diseño, la retícula sobre la que luego se desarrollará la fantasía de la melodía. La melodía se nos parece como una voz que va enunciando las frases que contienen el mensaje cifrado de la música y sin duda se relaciona con el sentido que produce la melodía del habla.*

*...“se puede encontrar cierta sinestesia con determinadas formas como el mismo lenguaje nos indica al utilizar idéntica palabra para un tipo de ángulos y una clase de notas agudos y agudas”.<sup>123</sup>*

Los especialistas de música explican que la melodía Mbya está formulada en una expresión monódica, es decir, melodías al unísono. La distinta posición de los semitonos en la escala, da origen a los modos mayor y menor. La variedad del modo y la nota inicial de la escala, es lo que determina la tonalidad. Las melodías se construyen sobre la base de una tercera y una quinta mayores, una octava de la quinta y una novena de la tónica. En el canto central de sus temas, suelen usar también una cuarta, completando así una escala pentafónica.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> LABAIG, Fernando *Del ritmo de la imagen en movimiento*. paperback nº 2. ISSN 1885-8007. (En línea, disponible en google) <http://www.artediez.com/paperback/articulos/labaig/ritmo.pdf> [fecha de consulta: 23/07/07]

<sup>124</sup> Ej.: De la escala en Mi M utilizan las siguientes notas: Mi, Sol #, Si, Si (8va.), Fa # y, circunstancialmente, La. Este formato musical, propio y distinto de lo que conocemos, está apoyado en una afinación natural que oscila entre las tonalidades de Mi M y de Fa M de nuestra escala.

Fundamentando agrega:

*El análisis que sigue es conclusión de un estudio realizado en una comunidad Mbya de*



La melodía se comporta como la frase musical, equivale en la música, lo que la guarda es para la plástica en la cestería Mbya. Correlativamente, ambas expresiones Mbya están articuladas en base a una simetría en perfecta sintonía con el ritmo y con la armonía, en una línea continua.

En la cestería, la guarda comparte cualidades expresivas con el ritmo visual ya que está configurada como una variación de éste, posee su misma sustancia, comparten idéntica materialidad y uno de los dos tonos con los que se configura la imagen-frase.

La frase-musical, análogamente a la frase-visual, se halla con nitidez, con mayor o menor grado de complejidad, pero ellas no son independientes como pensamiento musical o visual; en ambas disciplinas una vez presentada la frase, la misma se repite sin variación aparente, reiterándose en el placer de la multiplicación.

En su constitución, tanto el ritmo y la melodía como la trama y la guarda, tienen en su formación el sentido de la repetición como elementos en común a formular.

La estructura constructiva de la guardas Mbya se configura a partir del triángulo sobre una base ajedrezada que permite múltiples combinaciones geométricas sobre un mismo patrón. El triángulo, dentro del mundo de la

---

*Rio de Janeiro: "...podemos destacar las insistentes progresiones melódicas descendentes, la frecuente repetición de las secuencias melódicas, transportadas a intervalos de 3ra, 4ta y 6ta baja, el uso de un sonido pedal, el andante de los finales de la frase, fijador simultáneo del sonido base y del pulso y sobre todo los matices melódicos de las canciones construidas con una extraordinaria simetría... Dra. Kilza Setti, Correspondencia Musicológica, 2001" ZUETTA, Carozo. **El arte sonoro Mbyá**. - Esa música soñada- (CD). LIBRO DIGITAL. Posadas.2000*



forma, posee su propio sonido interior, evoca una clave tonal alta, que bajo los múltiples acoplamientos vibra una y otra vez en forma distinta.

Otra recurrencia entre música y plástica la encontramos en los silencios; ambas disciplinas tienen una presencia significativa dada en los espacios; en la música conforman puentes intermedios largos como las estrofas antes de comenzar el canto.

En la plástica, el silencio conforma espacios que dan lugar a la guarda, es un entre guarda que posibilita la enumeración de frisos y provoca una secuencia. En ambos casos es una reserva que bien podríamos llamarla reverencial, es el silencio del esperar. El momento de aquietar las formas para dar paso “al ser”, es decir a que el tuvicha (jefe, cacique) inicie su canto o a que la guarda enuncie la melodía. Acontecimientos como éste quedan expresados en la obra de Martin Heidegger cuando dice:

*“El espaciar aporta el ámbito libre, lo abierto, en pro de un asentamiento y un habitar del hombre”<sup>125</sup>*

Este silencio espacial es una distancia, que como lo anunciáramos en el Espacio Histórico del primer capítulo, es la metáfora del espacio moral y lógico que permite la unión en la convivencia, esa que “separa y une”<sup>126</sup> al mismo tiempo.

---

<sup>125</sup> HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*. Traducción De Tulia De Dross. Revista *Eco*. Colombia. Tomo 122, Junio 1970. Pág. 113-120.

<sup>126</sup> GODOY Marilyn, concepto y frase sacada de: *la conquista amorosa en tiempos de Irala*. Litocolor .Paraguay. 1995. Pág:30



Cada hombre, cada pueblo, cada ser tiene su forma y su música, este conocimiento nos viene por percepción y queda enunciado de diferentes maneras, en distintos soportes, por distintas culturas, como testimonio para no olvidar. Según *Aristóteles*

*“...en los ritmos y las melodías encontramos las semejanzas más perfectas en consonancia con su verdadera naturaleza de la ira y la mansedumbre, de la fortaleza y la templanza, como también de sus contrarios y de todas las otras disposiciones morales... los ritmos, unos tienen un carácter más reposado, otros más movido, y de estos unos inducen emociones más vulgares, y otros más propias de un hombre libre”.*<sup>127</sup>

El ser Mbya es un ser tranquilo, de andar pausado, lo cuentan los que lo vivieron de cerca y lo vemos los que nos encontramos cerca. Cuando es preciso definirlos, la palabra espiritual es la que primero asoma, su relación con lo trascendental es el motivo de su cotidiano vivir. Sus palabras, el ritmo, las imágenes, su armonía no hacen más que expresar un continuo percibir en todas direcciones, que la naturaleza, es una envolvente intangible y orquestada, donde la integración con ella es más que una actitud, es quizás la cualidad de su esencia de ser en y para el mundo.

---

<sup>127</sup> ARISTÓTELES. *Obras selectas. la Política. El ateneo. Bs.As. 1966. Pág. 208*



## 4.5. DANZA – PLÁSTICA

### 4.5.1. Consideraciones Previas

La danza ha formado parte de la historia de la Humanidad desde el principio de los tiempos. La historia de la danza refleja la forma en que un pueblo se corresponde con el mundo y prepara sus cuerpos y experiencias con los tránsitos de la vida. Muchos pueblos alrededor del mundo ven la vida como una danza, desde el movimiento de las nubes a los cambios de estación, otros ven las relaciones humanas como cortejos en danza.

En India, entre los hindúes, el Creador es un bailarín. Shiva Nataraj hace bailar al mundo a través de los ciclos del nacimiento, la muerte y la reencarnación. En los primeros tiempos de la Iglesia católica en Europa, el culto incluía danzas de celebración; mientras que en épocas posteriores, éstas fueron proscritas en el mundo occidental, las ritualistas por considerarse paganas y las sociales por el contenido sensual. En América indígena, las danzas son parte fundamental de la relación del hombre con la naturaleza, consigo mismo y con la sociedad.

En líneas generales, de acuerdo con la relación *hombre- entorno*, existen danzas de participación, que no necesitan espectadores, y danzas que se representan, diseñadas para un público. Para contar una historia, servir a propósitos religiosos, políticos, económicos o sociales; o como una experiencia agradable y excitante con valor estético. Según el número de participantes surgen las danzas grupales, en parejas o individuales. Éstas pueden ser rituales: guerreras, religiosas, de internalización físico espiritual; terapéuticas. De relación social, sexuales; artísticas, recreativas. Existiendo una interpenetración de elementos entre cada uno de estos tipos de danza.



La danza es la expresión que da paso al encuentro con uno; con el cuerpo, la mente y los sentimientos; con el entorno y con los otros. Las coordenadas tiempo- espacio son el escenario de esta creación. Como lenguaje, traduce sus reacciones ante la múltiple realidad que lo circunda.

Fundamentalmente, **La danza es movimiento**. Éste tiene que ver con el cuerpo impulsado con una energía propia, en un ritmo determinado, con un tiempo fijado; pulsando una forma corporal y un diseño espacial. En el lenguaje verbal, el hombre se comunica mediante la palabra, en la danza, directamente con todo el organismo, tensando músculos, nervaduras y órganos. Rotando huesos, girando el cuerpo; haciendo pulsar la sangre a un ritmo que sintonice con las intenciones de los movimientos que danzan.

La psicología encuentra en la danza “*un papel fundamental a la sensibilización y la humanización.*”<sup>128</sup>. Al bailar la mente reacciona en un nivel profundo e instintivo, permitiendo que los pensamientos cotidianos se fundan en el ritmo de la música. Cuando la danza toma el mando, las restricciones y las inhibiciones de la mente consciente desaparecen.

El desarrollo de la danza requiere de ciertos elementos fundamentales desde donde se formulan: ritmo, forma, espacio, tiempo, energía, exageración. La presencia de uno u otro no es siempre pareja; de acuerdo al carácter de la danza predomina el ritmo, el uso del espacio, la exageración, etc. Entregando pautas de carácter en cada elección, y desplazamiento.

---

<sup>128</sup> SANTOS **Marvin**. Instituto Tecnológico de Costa Rica. 2000-2004. (En línea. Disponible en google) [www.itcr.ac.cr/informatec/2005/Setiembre-2005/n20.htm](http://www.itcr.ac.cr/informatec/2005/Setiembre-2005/n20.htm). (Citado el 20/11/08)





## 4.5.2 La danza Mbya

*“Cada pueblo y cada época tienen sus propios ritmos de baile que contribuyen a definir personalidad y cultura”<sup>129</sup>.*

*“... ”*

***El pájaro primigenio, el colibrí, volaba revoloteando.***

***Mientras nuestro Primer Padre creaba, en curso de su evolución,***

***su divino cuerpo...”<sup>130</sup>***

Este párrafo, ya enunciado en el pie de página del capítulo II de esta investigación, sacado de “las primitivas costumbres del colibrí”, velan un cosmos de creación Mbya en la manifestación de movimientos circulares, Mi rcea

---

<sup>129</sup> León Tello. *Estética*. Estética de la música y de la danza. Trotta. 2003. Pág. 261

<sup>130</sup> CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta, textos míticos de los Mbya – Guaraní del Guairá*. U. de San Pablo. Brasil, 1959. Pág.13, 14.



Eliade lo enuncia diciendo: *“Los mitos revelan, la actividad creadora y desvelan la sacralidad”*<sup>131</sup>. En estos fragmentos encontramos el germen de la danza Mbya; descifran los movimientos de creación y nos dan pautas de la visión estética de la danza Mbya en la circularidad.

El círculo en su contingencia de crear un espacio interior y exterior instauro un convite a la sumatoria; su poder y movimiento actúa en el plano físico y espiritual, conectando el espacio individual con el colectivo. Cuando lo interior y lo exterior se unen comienza la danza de la vida, se crea un espacio de sacralidad, un lugar en el que no existe separación de noche y día, positivo- negativo, hombre y mujer. Cuando fundimos los dos rictus mediante la danza, se libera una energía creadora, ingénita; se produce un nuevo principio y el que baila sale de la danza transformado.

La danza Mbya, perfilada en esta dirección, instala un círculo en su desarrollo que es explicado por los Mbya desde la relación con la naturaleza.

---

<sup>131</sup> MIRCEA, Eliade. **Mito y Realidad**. Labor. España. 1992. Pág. 13,14,15



**“nosotros bailamos en circulo**

**siempre así ...**(Haciendo un gesto con la mano,  
marca una dirección)

**porque es la forma en que gira el sol.**

**El sol...** (pausa), **siempre así**

*Timoteo Vera, opigua (líder religioso)<sup>132</sup>”*

El círculo manifiesta la totalidad, no tiene comienzo ni fin. Ello resuena, que podemos iniciar nuestra danza en cualquier punto y convertirnos en iniciadores de nuestra propia energía.

Las figuras coreográficas Mbya, poseen códigos reglados que proponen la organización en grupo con movimientos circulares, semicirculares y en fila. Las Figuras individuales posicionadas en el centro o circulando alrededor del centro, toman fuerza de contrapunto; de equilibrio y de distinción armónica en el conjunto. En el centro del círculo se establece una posición fuertemente estable, en donde es común observar la presencia del altar, el cacique sentado solo o con toda su familia; la anciana de mayor edad o sencillamente el vacío; dependiendo del sentido de la danza que se realice.

---

<sup>132</sup> VERA, Timoteo en FONSECA, Mauricio. Dirección: Mauricio Valim. *Teko arandu-Viver guaraní I-II*. Documental. TV Cultura. Fundación Padre Anchieta. P545. Brasil. 1999. Sistema VHS. 56 min./54 min. Parte II



En todas direcciones que iremos, el centro, está sellado por el poder. Pero el poder posee diferentes connotaciones; en una ronda como la que nos propone la danza Mbya, es un poder-ser que se comparte; porque ese poder existe gracias al sujeto que lo circunda. El centro se proyecta aquí como el espacio donde las polaridades, se conjugan y se armonizan. Existe un centro porque hay un entorno que lo genera. Es un centro que sólo se concibe en el proceso dinámico de su contextualización y como núcleo de codificación de dicha contextualización.

El centro se establece así, como un punto fundacional generado, que sostiene y es sostenido, referencia de unidad y distancia equidistante; el centro es fuerza y sentido. Otorga y entrega en la permutación o la transformación de los elementos

Otra de las características de las danzas Mbya es el **alineamiento**. Los bailarines se ubican en dos hileras, una compuesta por hombres y la otra por mujeres, encontrándose una frente o al lado de la otra; las líneas avanzan, retroceden o circulan en movimientos rotativos. Mientras, cantan en voz alta.

Hombres y mujeres se alinean en la forma que llamamos "fila india". Este alineamiento puede tener muchas connotaciones semánticas importantes. Pero lo propio es que, en la selva para circular sin cortar los árboles, hay que caminar en fila; es el espacio a transitar posible, de respeto vital, que otorga la trama vegetal; de uno en uno. Pero

también es el espacio en el que el Mbya decide penetrar la selva para vivir con ella. Naturalmente nos organizamos así cuando todo un grupo fuimos a sus aldeas y caminamos en los senderos<sup>133</sup>

En líneas generales, la danza Mbya posee una organización coreográfica mediante figuras geométricas simples con la utilización del espacio y movimientos vibrando en lo simbólico. La regulación y coordinación de ritmos y desplazamientos están enriquecidos expresivamente con la participación de la música.

#### 4.5.3 Ejes temáticos de la Danza Mbya-Guaraní

Sus danzas están en relación con los cantos, con las letras y con una arquitectura cosmológica percibida desde su propio estar en el mundo<sup>134</sup>. Así tenemos danzas a los frutos maduros, a las fuerzas naturales, a las energías divinas, a las costumbres culturales. Cantos que son de agradecimientos, de invocación, de incentivación, de recuerdo; danzados en un religare con la tierra, por efecto de plenitud de significación. No podemos dejar de asimilar el

---

<sup>133</sup> Trabajo de campo realizado en conjunto con un proyecto de intervención comunitaria de arte **Proyecto ADN**. Aldea Marangatú. Misiones. Julio, 2006.

<sup>134</sup> “Entre todas las manifestaciones ceremoniales de los Mbya-Guaraní de la provincia de Misiones, Argentina, el canto y la danza expresan con fuerza la sutil relación que se establece entre los hombres y la naturaleza. ...Existen dos ejes fundamentales en las celebraciones Mbya: la llegada de la primavera, *Ara Pia’u Ñemokandire* (el resurgimiento del Tiempo Nuevo), y el momento de consagración de los frutos maduros, *Tembiu Agwyje*, que se lleva a cabo a mediados de enero con la fiesta del *Ñemongarai*. Tanto en las ceremonias como en el acontecer cotidiano, los niños interpretan dos clases de cantos: aquellos que se ejecutan en el exterior del recinto ceremonial, y las *Jerojy* que sólo pueden ejecutarse en el interior del *Opy*”. MORDO; Carlos: catálogo “Canto al dios sol” de lo profundo de la madre tierra Vol I. Registro de grabación 1999



pensamiento de Jacinto Choza<sup>135</sup>, al percibir que estas danzas aparecen como plegaria, como acción de gracias hacia la creación.

Por citar algunos mencionamos: Ywyrá Miri (Canto de los frutos maduros). Ñanderuvicha Tenonde'í (Canto del Ñande Ru). Manduvi-ju (Canto del maní Dorado). Namandú Miri (pequeño sol). Nhaneramorí Karáí Poty (canto para la casa de los resos). Tangará.

Tangará, un baile sagrado destinado a "hacer hablar a la tierra"<sup>136</sup>. No podemos fundamentar el valor semántico de esta frase, no obstante podemos argumentar que se trata de un baile relacionado con la tierra, realizado a cielo abierto. Tangará es una danza que toma su título del nombre de un pájaro cuya denominación científica es (*Chiroxiphia caudata*) también se ñalado como el bailarín azul, este "acostumbra andar en pequeños grupos que pasan largos minutos cantando y volando en forma de pequeños círculos como si estuvieran danzando"<sup>137</sup>. Llama la atención el paralelo que se establece entre esta ave y el colibrí destinado a una significación divina; pero en esta cultura cada pájaro, hombre, árbol, luz, sonido, aroma, participa de la misma energía que dio origen a la tierra. Desde este lugar la

---

<sup>135</sup> CHOZA, Jacinto. *Formas primordiales de expresión corporal*: la danza como plegaria. Fedro, revista de estética y teoría de las artes. Número 6, ISSN 1697 – 8072. Diciembre 2007.

<sup>136</sup> Argentina indigna. Fundación norte.1988. (En línea). Disponible en google: <http://www.argentinaindigena.com.ar/nodes/10>. (Citado el 28/11/08)

<sup>137</sup> GATTI, Carlos: *Enciclopedia guaraní - castellano de ciencias naturales y conocimientos paraguayos*. Asunción: Arte Nuevo, 1985. Pág. 275.

semántica de este baile mantiene una lógica con la frase, no obstante el cimientado de un baile Mbya se da en la fuerza que genera y las fundamentaciones en este sentido aun quedan vacías, lo que si podemos percibir una vez más es la esencial relación que existe, en este pueblo, entre la estética- el hombre y su entorno.

Encontramos entre los Mbya danzas que poseen una dinámica más ágil. Cuya procedencia se remonta a **danzas guerreras guaraníes**. Estas son practicadas actualmente en la comunidad como parte de un aprendizaje psico-mental-corporal. Poseen un ritmo más firme, fuerte y ágil que parte del canto y se traslada a los movimientos, entre los que podemos sintetizar:

Giros y contra giros individuales en torno a un círculo general

Bajan y suben

Caminan para atrás y hacia adelante

Derecha-izquierda

Se agachan (como protegiendo el vientre, como tomando impulso)

Orden y desorden del círculo general o ronda

Aliento del grupo con palmas y sapucay (grito)

Esta práctica traduce una gran fuerza, conexión y resistencia en donde la improvisación individual se conjuga y se contiene en un vínculo psico-corporal-grupal. Es un ejercicio de alma cuerpo y espíritu que se repite hasta incorporar el equilibrio, la fuerza, la resistencia, la flexibilidad. Hoy para transitar la vida.

**“En la danza del sondaro ellos aprenden equilibrio físico y mental”<sup>138</sup>**

#### 4.5.4 Ritmo - paso

Los pies danzan caminando. La vehemencia de la danza Mbya está en el ritmo de los pies y en la coordinación en grupo. El paso corto en el lugar o recortado y seguido; constantemente repetido en consonancia al ritmo binario de la música, ejercen la propuesta de “*caminar en busca de*<sup>139</sup>”. Los pies no abandonan el piso, conectados con la tierra parecen cultivar la propuesta de que la dignidad de crecer está en la esfera de danzar en lo terreno. En la música, mediante el takuapú, el sonido surge de la tierra; en la danza los pies acarician la tierra con movimientos pequeños, danzan transitando el suelo. La danza invoca y desafía las energías. En este caso sinergias de dulcificación, paciencia, perseverancia y alianza.

---

<sup>138</sup> FONSECA, Mauricio. 1999. Opus cit. Parte II

<sup>139</sup> En alusión a la búsqueda de la tierra sin mal, propuesta desde la mitología guaraní





La danza es una actitud en manifiesto, percibida y estudiada en forma analítica; al respecto Tello menciona:

*“los dos tipos de realizaciones, horizontal y vertical, danzas bajas y altas, que los tratadistas reconocen, responden a otras tantas actitudes del hombre: asentado en la tierra o en aspiración de acenso”<sup>140</sup>*

La danza Mbya es una forma de expresión colectiva en la cual confluyen diferentes elementos de la cosmovisión y con la que se establecen vínculos con los seres espirituales. La acción de esas energías depende no tanto del talento para danzar, si no de su participación en ella. Con el solo hecho de mover alguna parte del cuerpo se realiza la integración a esta danza, aunque no sea más que con el meneo de la cabeza, el parpadeo de los ojos o el ritmo de la respiración.

El cuerpo es, según Merleau Ponty, constituyente de la apertura perceptiva al mundo. El Mbya crea con el cuerpo la energía que le permite centrarse en el mundo de acuerdo con sus convicciones de hombre-Dios. Es decir de una humanidad que se eleva mediante un esfuerzo que danza sus energías para revitalizar lo divino que posee; en la voluntad propia de crearse a sí mismo en la conciencia de lo que se quiere ser.

*“Si el cuerpo puede simbolizar la existencia es porque la realiza y porque es actualidad de la misma”*

Merleau Ponty <sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> LEÓN TELLO. “Estética”. Estética de la música y de la danza .Trotta. 2003. Pág. 263

<sup>141</sup> MERLEAU PONTY, Maurice. *Fenomenológica de la percepción*. Península. Barcelona. 2000. Pág. 181



La estructura de la danza Mbya posee unidad mediante el principio de repetición rítmica. Cantos e instrumentos marcan el compás, apoyan la expresividad e incrementan la estética. Los movimientos corpóreos amplifican la vivencia en una combinación visual y sonora de una misma experiencia que paso a paso adquiere un carácter ritual. Es un elemento de cohesión y de identidad de todo el pueblo.

La danza Mbya hunde sus formas en la raíz de su conciencia del origen y desde allí se pronuncia como ritual. Según Raquel Guido <sup>142</sup>

*“Ligado al mito, el ritual pertenece al plano de la acción permitiéndole al hombre un pasaje del espacio cotidiano al espacio mítico o sagrado. Lugar que conecta con el origen y en un entramado con lo divino, reubica lo humano en el orden del cosmos....La danza posee entonces el rango de actividad divina, y quien dance imita a los dioses, toma contacto con el poder trascendente penetrando en un espacio sagrado y entrando en armonía con los poderes del cosmos. El hombre que danza capta en sí mismo su dimensión divina.*

...

*La danza ritual promueve por analogía aquello que nombra en su estructura simbólica, permitiendo un salto del orden cotidiano al orden sagrado, mítico o trascendente.*

*...Estas danzas viven un proceso que va fijando, lo que en un principio fue movimiento rítmico espontáneo, en movimientos, gestos y pasos determinados en una estructura que le otorga una forma definida que contiene y convoca la fuerza misma de lo sagrado.*

*Siendo el cuerpo materia prima de su expresión el movimiento pulsátil de la danza le permite reproducir aquello que ve en la naturaleza: regularidad de los ciclos, movimiento pulsátil del cosmos”.*

---

<sup>142</sup> GUIDO; Raquel. **Danza, mito y ritual**. Cuadernos de Cátedra .Facultad de Filosofía y Letras - UBA. Buenos Aires.1999



De tal modo que lo que vemos de la danza ritual Mbya, es la manera en la que él vive en el mundo.

***“El Mundo es siempre «nuestro mundo», el mundo en que se vive...  
existe por consiguiente, un número considerable de “mundos”<sup>143</sup>  
Eliade Mircea***

No obstante a lo expuesto, siendo la danza Mbya parte de un ritual, el análisis aquí propuesto está dirigido a las formas estéticas de la danza en consonancia con la plástica, dejando de lado hechos que resuenan en lo ritual, por considerarlos propuestas de un mundo interno aun desconocido en donde el alcance de nuestras percepciones no son suficientes para internalizar corporal y emocionalmente esas vivencias sagradas.

#### 4.5.5

---

<sup>143</sup> ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Labor. España. 1992. Pág. 48,49



## Sinestesia Danza – Plástica

Danza y plástica cestera comparten con fuerza perceptual, simetría, abstracción, circularidad y linealidad. Las guardas Mbya se desarrollan en frisos, son fajas lineales horizontales que circunscriben canastos u objetos determinados. Esta puesta visual se conforma en un gran abrazo de sus diversos motivos geométricos; palpando lado a lado la unión visual de un todo danzando en fila. Danza y Plástica comparten una gran correspondencia en la organización espacial de sus desarrollos expresivos y en la semántica que desprende esa organización. Desde esta relación, la imagen guarda, es percibida plásticamente como un fotograma de la danza india. Son las formas estéticas que reflejan las leyes ocultas del manejo de las energías orquestadas para transformar el asenso de crecer en unidad. Pulsaciones abstractas traducidas en ritmo plástico; giros y torsiones vegetales que danzan en un tejido orquestado que se traduce en imagen estética colectiva.

En la actualidad, la danza indígena se muestra como un gran intento de integración entre culturas, ya sea en representaciones adaptadas en teatro con la intervención de integrantes bailarines de otras culturas<sup>144</sup>; o en

---

<sup>144</sup> ABC Digital. Arte y espectáculo. *Carmen y La Creación Guaraní*. (en línea, disponible en google). [www.abc.com.py/2008-11-01/articulos/465420/carmen-y-la-creacion-mbya](http://www.abc.com.py/2008-11-01/articulos/465420/carmen-y-la-creacion-mbya) (citado el 12/11/08)

El 1 de noviembre del 2008, En el Gran Teatro del Banco Central del Paraguay se realizó una obra denominada “La creación Mbya Guaraní” adaptada por la profesora Nathalia Ramos, con asesoramiento de líderes Mbya, quienes asesoran en el tangará, danza tradicional de esta etnia. Esta obra contó con una gran aceptación por parte del público, de la prensa y de la crítica



documentales de contenido étnico con la participación de los mismos Mbya. En ambos casos con un propósito formador como lo comenta el historiador y sociólogo Mauricio Fonseca en un documental:

*“estas son danzas cuya intención por parte de los indígenas es mostrar a nuestras sociedades que la cultura de ellos continua viva, que a pesar de quinientos años de opresión, de tentativa de eliminarla, ellos consiguieron una intensa cultura que tenga una condición elevada en el escenario nuevo indígena; dependiendo de las realidades y al mismo tiempo mostrando que son fuertes y que quieren mantener esta tradición”<sup>145</sup>*

Hacia lo interno. Entre los Mbya las danzas y la música son parte de la educación activa y consciente del crecimiento del hombre en comunidad.

*“Para el niño indígena ser músico o danzante es un compromiso de identidad con su cultura, con su comunidad y con su familia; sustentado en antiguas raíces que se refuerzan generación tras generación, por eso, la niñez indígena es el ser de la continuidad del saber”.<sup>146</sup>*

En la sociedad Mbya, existe una gran integración como elementos de identidad. Los niños desde muy pequeños están inmersos en un ámbito cognoscitivo que les permite socializarse y al mismo tiempo insertarse en los esquemas de conducta, de ahí que participar tempranamente en las actividades propias de las representaciones culturales es parte

---

<sup>145</sup> FONSECA, Mauricio. Dirección: Mauricio Valim. *Teko arandu-Viver guaraní I-I*. Documental. TV Cultura. Fundación Padre Anchieta. P545. Brasil. 1999. sistema VHS. 56 min./54 min.

<sup>146</sup> CDI. *La niñez indígena*. VI Festival de Música y Danza Indígena. (En línea disponible en google) [http://www.cdi.gob.mx/index.php?id\\_seccion=676](http://www.cdi.gob.mx/index.php?id_seccion=676) (citado el 08/11/08)



del compromiso y del desarrollo de ser, que va aprendiendo en el hacer cotidiano, las formas significativas de esta cultura. Una forma de vida espontánea, organizada y natural.

*“En casa y en su extensión más próxima, que es la propia comunidad, el niño vive su crecimiento, el desarrollo de sus sentidos y el aprendizaje de la música y la danza; por lo cual entra con mayor facilidad a dichos sistemas de conocimiento y a la adaptación de las técnicas físico corporales requeridas para ello”<sup>147</sup>.*

La cestería por su parte participa en la actualidad como trazo del ánimo cultural, siendo un fragmento de un ritual mayor, en donde los ajaka –cestos- pertenecen a la identidad de una forma de ser percibida como única y participativa. Vivida desde lo simbólico, surge autónoma, desprovista hoy de su contenido utilitario dentro de la comunidad Mbya. A pesar de lo que muestran algunos documentales, esta cestería es muy poco utilizada en la mayoría de las comunidades como utensilios de cocina o elementos domésticos; forman parte de un caudal cultural profundamente arraigado que permanece y se expande como objeto estético en culturas diferentes.

---

<sup>147</sup> CDI. *La niñez indígena*. Opus cit. 2008



#### **4.6 CUADRO COMPARATIVO de las artes**

Los siguientes cuadros reúnen los conocimientos surgidos en esta etapa de la investigación mediante las lecturas realizadas de las correspondencias del campo artístico Mbya. Se basan en las alineaciones parciales de las virtudes intuitas de lo Plástico Visual en relación con la Lengua, la Literatura y la Música de este pueblo. Esquemas que no tienen la pretensión de figurar bajo una presentación única; los croquis exhibidos nos parecen los más operativos desde nuestro punto de vista para ilustrar las adquisiciones comunes realizadas por las disciplinas mencionadas en relación a la arquitectura expresiva y significativa de esta cultura. Los contenidos son organizados mediante tres niveles: nivel sintáctico, nivel semántico y nivel pragmático; sobre los que se articulan los elementos constitutivos de las obras de arte. Es por lo tanto, la síntesis teórica de la investigación sobre las condiciones formales, significativas y de recepción del espacio artístico Mbya, forjada de la realidad de la experiencia del arte; hecho que pretende aclarar en forma sintética y directa, las relaciones profundas y complejas, con las que el arte guaraní construye sus manifestaciones estéticas.

## 4.6.1 CUADRO COMPARATIVO Plástica – Lengua

NIVEL	PLÁSTICA	LENGUA
<b>SINTÁCTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las formas se generan a partir una sola categoría material (fibra vegetal)</li> <li>• Estructura formal trama</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lengua aglutinante: Morfo con una sola categoría gramatical</li> <li>• Estructura gramatical trama</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Formas geométricas básicas en múltiples combinatorias</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Morfo en múltiples combinatorias</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Orden libre de las figuras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Orden libre de las palabras</li> </ul>
<b>SEMÁNTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructura trama generadora de formas, como matriz de significaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructura mosaico-trama como matriz de significaciones</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Connotación directa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Connotación directa</li> </ul>
<b>PARADIGMÁTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se abre en expansión sobre la cultura dominante.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se cierra sobre sí misma en diglosia.</li> </ul>



## 4.6.2 CUADRO COMPARATIVO Plástica – Literatura

NIVEL	PLÁSTICA	LITERATURA
<b>SINTÁCTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Repetición de formas geométricas.</li> <li>• Repetición de formulas geométricas.</li> <li>• Reiteración de pictogramas.</li> <li>• Encabalgamientos verticales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Repeticiones y anáforas.</li> <li>• Utilización de palabras frases.</li> <li>• Enumeraciones.</li> <li>• Indicadores deícticos.</li> <li>• Encabalgamientos</li> </ul>
<b>SEMÁNTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La repetición como fortaleza.</li> <li>• La repetición como, armonización, presencia permanente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La repetición como transmisión amorosa, presencia permanente, memoria colectiva.</li> </ul>
<b>PARADIGMÁTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se propone como referente</li> <li>• Se establece como vínculo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se muestra exiguamente ante algunos intermediarios que la difunden.</li> </ul>

## 4.6.3 CUADRO COMPARATIVO Plástica – Música

NIVEL	PLÁSTICA	MÚSICA
<b>SINTÁCTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Armonía trama única.</li> <li>• Ritmo simple.</li> <li>• Una forma en múltiples combinatorias</li> <li>• Imagen plástica nítida</li> <li>• La simetría como recurso compositivo</li> <li>• Espacios vacíos significativos</li> <li>• La repetición visual y táctil.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Armonía monoacorde.</li> <li>• Ritmo binario.</li> <li>• Melodía monódica.</li> <li>• Frase musical nítida</li> <li>• La simetría como recurso compositivo</li> <li>• Sonidos anacrúsicos<sup>148</sup></li> <li>• La repetición sonora.</li> </ul>
<b>SEMÁNTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La repetición como, armonización, presencia permanente.</li> <li>• Marca de adaptación, tolerancia</li> <li>• Espacio revelatorio</li> <li>• Sentido de conexión con el absoluto y el entorno.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La repetición, armonización, presencia permanente.</li> <li>• Marca de marcha, traslado, cambio</li> <li>• Silencio reverencial</li> <li>• Sentido de conexión con el absoluto y el entorno.</li> </ul>
<b>PARADIGMÁTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se proyecta con identidad propia, sobre otras culturas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se propone como ritual.</li> <li>• Se conecta como unificador cultural interno</li> </ul>

<sup>148</sup> *Comienzo anacrúsico*: comienza en uno de los tiempos débiles del compás. La anacrusa, refuerza la entonada del tema principal, es una preparación.

## 4.6.4 CUADRO COMPARATIVO Plástica – Danza

NIVEL	PLÁSTICA	DANZA
<b>SINTÁCTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollo circular de las guardas.</li> <li>• Desarrollo lineal de figuras geométricas.</li> <li>• Existencia de encabalgamientos.</li> <li>• Repeticiones de formas</li> <li>• Formas abstractas</li> <li>• Composición simétrica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organización en círculo</li> <li>• Organización en fila</li> <li>• Organización espacial escénica simétrica</li> <li>• Desarrollo grupal.</li> <li>• Pasos reiterativos</li> <li>• Tendencia a la abstracción y a la estilización</li> <li>• Organización simétrica</li> </ul>
<b>SEMÁNTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El círculo como propuesta de enlace y desarrollo espacial armónico.</li> <li>• La repetición como, presencia permanente de unidad estética.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El círculo como propuesta energética</li> <li>• La repetición como dulcificación de la energía, presencia permanente, unidad colectiva.</li> </ul>
<b>PARADIGMÁTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se propone como mercado artístico</li> <li>• Se fortalece en el desarrollo intercultural</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se fortalece en la comunidad.</li> <li>• Se expone en programas interculturales.</li> </ul>

## 5 - CAPITULO IV

### ESPACIO VISIBLE



## 5.1 IMÁGENES

Las imágenes aquí propuestas son el resultado de un acotado trabajo de registro fotográfico cuya recopilación se realizó a través de diferentes medios. La muestra obtenida pertenece a imágenes reunidas entre los años 2003 y 2011.

Están organizadas de tal manera que resulten la fase visible de la investigación planteada. Su organización se corresponde con los temas incursionados y los referentes están formulados mediante palabras y frases claves.

La autoría de todas ellas es **Mbya-Guaraní**, estos autores registran sus obras en forma tácita; como creación de un colectivo ampliamente reconocido por su visualidad.

*“La sociedad como determinante de la experiencia, constituye las obras como su autentico sujeto...”  
En cada escalón estético se renueva el antagonismo existente entre la falta de realidad de la imago y la realidad del contenido histórico que se manifiesta”<sup>149</sup>*

---

<sup>149</sup> ADORNO, Theodor. “*Teoría Estética*”. Madrid: Orbis, 1984.Pág. 119

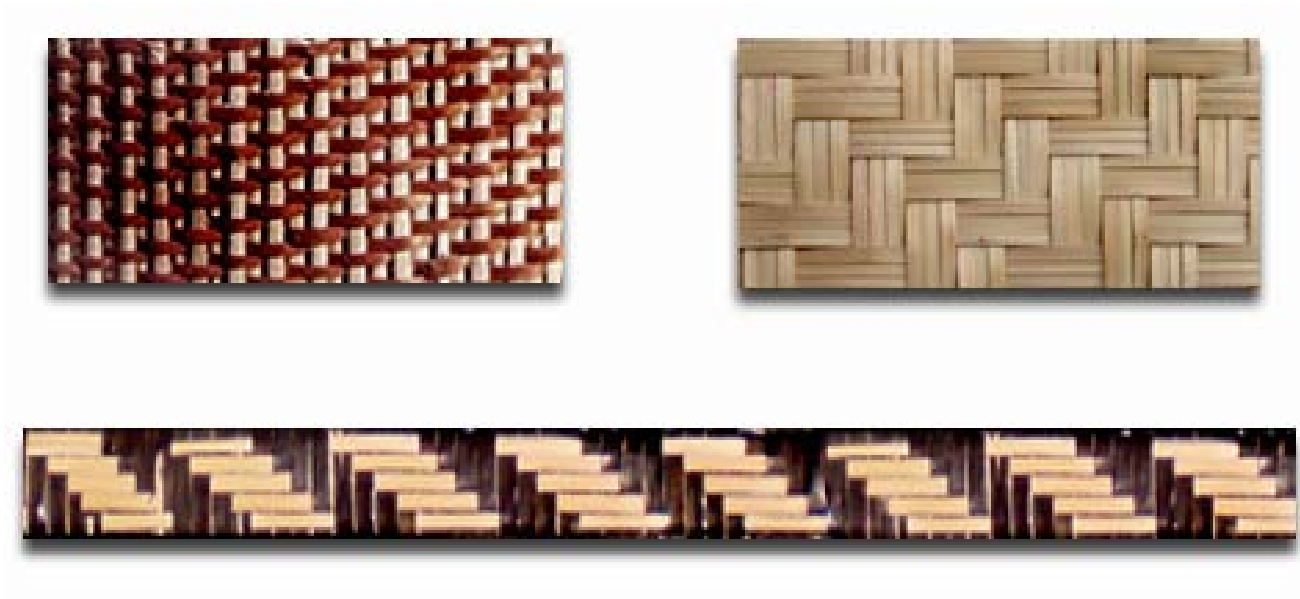


### 5.1.1 Espacio trama

Ritmo trama táctil– Sutil sucederse de lazos

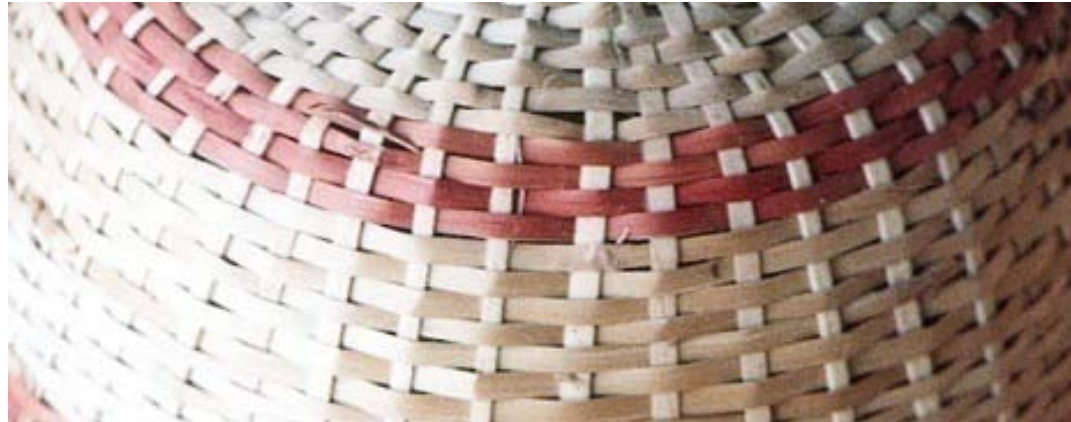


Espacio trama. - Ritmo binario



#### 4.3. Espacio trama.

Imagen trama - imagen frase. Comparten configuración y uno de los dos tonos





### 5.1.2 Lo cualitativo

#### Guarda - Frase - Melodía

Una vez presentada la frase esta se repite, reiterándose en el placer de la multiplicación



### 5.1.3 Frase melódica. Ritmo horizontal

Triangulo. Trasmutando sonos



### 5.1.4 Ritmo vertical plano.

Imagen frase – Espacio- Silencio. Entre guardas. Distancia prudente que une y separa.



### 5.1.5 Espacio.

**Imagen- silencio. Espacio preparatorio. Espacio reverencial**



### 5.1.6 Opuestos complementarios

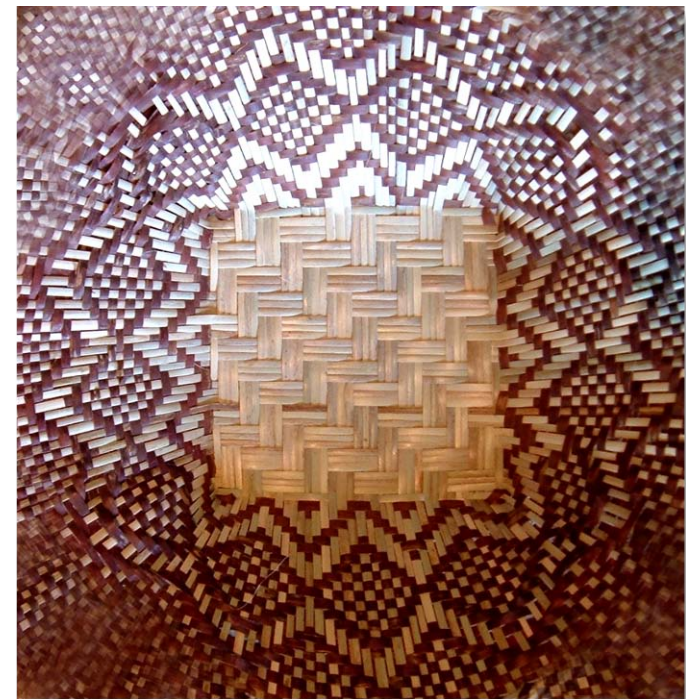




Mono imagen- gran acorde mayor. Encadenado



Mono imagen- gran acorde mayor. Encadenado





### 5.1.7 Distancia referencial

Son la distancia referencial entre ellos y nosotros<sup>150</sup>



<sup>150</sup> Sello Postal. **Viñeta:** Grupo Mbyá. Cesto de recolección. Tirada inicial: 560.000. Fecha de publicación 13 de septiembre. Argentina.2000



151



<sup>151</sup> Museo del barro. Foto investigación de campo Adriana Marelli. Asunción Paraguay. 2008



### 5.1.8 Imagen y círculo

La guarda Mbya es desarrollada en un espacio horizontal de circunvalación



### 5.1.9 Imagen en sinestesia

152



<sup>152</sup> MARELLI, Adriana. Foto: Arte Mbya, metáfora visual de las artes en sinestesia. 2010

*Pueden llamarse obras de arte  
racionalmente clarificadas las que,  
manteniendo sin concesiones  
su distancia de la experiencia empírica,  
demuestran tener  
una verdadera conciencia de ella*



## 6 CONCLUSIONES ETAPA I

1. El objetivo propuesto de la presente investigación es: **establecer un acercamiento real al arte de una de las culturas hoy llamadas de la diferencia**. A partir de éste, en un primer intento de aproximación, se decidió realizar una incursión en la historia del pueblo Mbya- Guaraní a través de la cual se descubren implicaciones relevantes con los procesos generales del conocimiento y la comunicación de la cultura Guaraní; relacionando estos aspectos en un entrecruce con el campo semiótico, filosófico y estético, extrajimos **las herramientas necesarias en la comprensión de su estética**, de cuya perspectiva surge el subtítulo de este trabajo. Desde los resultados obtenidos en este análisis, se abordaron los cuestionamientos de la Hipótesis: **las producciones Mbya- Guaraní son miradas actualmente mediante recortes estéticos que imposibilitan un acercamiento real a sus expresiones artísticas**
2. Atentos al segundo objetivo troncal de la tesis de **releer las imágenes plásticas Mbya en relación sinestésica con la demás artes** y asimilando los resultados obtenidos en esta instancia, pudimos comprobar que la forma de ver y entender los procesos estéticos expresivos, son diferentes en ambas culturas. Aceptando esta realidad, nos detuvimos recurrentemente para indagar en el material teórico existente de su literatura, en los

estudios antropológicos y en incursiones de campo en aldeas Mbya, que nos proporcionaron datos sobre la manera de percibir, pensar y hacer de este pueblo.

A partir de la documentación indagada y cotejada con el acervo cultural y religioso presente en cultura Mbya, podemos asertir que este pueblo posee un proceso de construcción cultural milenaria, lo que permitió consolidar un modo de “ser” y “hacer” dentro de un gran bagaje de aspectos culturales altamente complejos en vista a una conexión basada en la coherencia y la concordia entre el todo y las partes, entre lo individual y lo colectivo, entre el hombre y el ambiente; entre ellos y nosotros.

3. Como pueblo esencialmente pacífico y respetuoso de la vida los Mbya-Guaraní mantuvieron ante los extranjeros una actitud de reserva y prudentes distancias, siempre amparando lo esencial como parte de un patrimonio que se entiende desde adentro, sagrado y trascendente; lo que se salvaguarda es el medio ambiente y los contenidos intangibles, éticos, religiosos. Un bagaje que el guaraní considera legítimo y originario con un carácter altamente formador.

La transmisión de sus saberes es oral y mimética, la palabra está en profunda concordancia con el ejemplo. Su forma de vida es una elección consciente entre lo que tienen y lo que pierden, luchan dentro de un margen posible y operable, por elegir de las culturas aledañas aquellos aspectos que acuerdan sentido y bienestar a sus vidas.

4. Desde el siglo XVI, el actual territorio de Misiones es conquistado sistemáticamente por diferentes culturas. En la actualidad, se considera a esta región como poseedora de un verdadero crisol de razas a la manera de una

pequeña versión de Europa; donde **al aborigen, lejos de integrarlo, se lo reduce mediante leyes, protecciones y ayudas, examinadas siempre bajo las ideas que sobre ellos se tienen más que sobre la mirada de vida que el aborigen posee.**

5. Los testimonios de los Mbya, los textos mitológicos, su historia de vida, los estudios de lengua y antropología-social otorgan consistencia a puntos relevantes que poseen inferencia en relación al tema estético analizado: el ser guaraní está relacionado en forma estrecha con la naturaleza y con el sentido espiritual de la existencia. De la naturaleza extraen verdades y principios de la escala de valores que dan sentido a su existir; La ética que establecen con el medio ambiente y con los hombres tiene que ver con esa correspondencia; la relación espeja el tema estético y el material que posibilita al tema. La plástica visual de su cuerpo, y de su arte, son emanaciones visuales de ese mundo en coherencia con su ser en el mundo.

Tras valorar estos resultados pudimos evaluar otra de las hipótesis de partida: ***Los mitos y leyendas Guaraníes son poseedores de un conocimiento que refracta sobre su estética***

6. Luego de investigar la forma de ser, sentir, pensar y percibir relacionada íntimamente con la manera en que se mueve y construye el hombre Mbya, nos abocamos, en vínculo con esta información, a indagar las cualidades expresivas que subyacen en las diferentes manifestaciones artísticas de este pueblo. Creemos que logramos acunar en esta etapa investigativa un número significativo de relaciones de contenidos de sinestesia

conectando la Plástica con la Lengua, la Literatura y la Música. Estos temas son expuestos por razones operativas mediante el análisis de sus caracteres formales, su significado o valor semántico y su recepción. Es un esquema básico con el fin de aportar orientación sobre el sentido de las obras contextualizadas en la época actual; por motivo de distinción protocolar el análisis plástico se lo ubica en última instancia.





### A. Lengua - Plástica

**Gramáticamente**, el guaraní es una lengua polisintética o aglutinante no declinable, configurada a través de partículas afianzadas que se articulan formando nombres, verbos y frases significativas. Vista de esta manera, aseguran los lingüistas, este idioma es pensado como mosaico.

De las indagaciones pudimos ver que esta lengua, se potencia en el sonido transformado por los acentos según las intenciones del hablante, cambiando con ello, el sentido de las palabras. Es precisamente en ese espacio intangible, en el que la idea de mosaico cede a la de trama, que otorga la posibilidad de confabulación; en donde el signo lingüístico queda entretejido por resonancias de tonos. Paralelamente en la cestería la trama es el soporte objetivo del arte Mbya del cual extraen bajo compuestas combinatorias la imagen que se consolida en múltiples formas.

En la dimensión **semántica**, la lengua Mbya se constituye en morfos con una sola categoría gramatical en vista a una relación unívoca entre significado y significante. En analogía, las imágenes de la cestería Mbya, establecen una relación franca con el material que la conforma; la imagen Mbya es textura de trama. Son formas abstractas, simples y directas en una combinable de triángulos que establecen su significación en el juego de coordinarse

En la dimensión **pragmática** la lengua Mbya, gracias a la envergadura y seriedad de los estudios lingüísticos realizados del guaraní, es considerada actualmente en la cultura hegemónica con relevante importancia. No obstante, en las comunidades Mbya en cuanto a su recepción y uso, la lengua se reserva

en el presente, en el diálogo de lo íntimo, de lo interno a su cultura, complementando con el castellano el proceso comunicacional con los otros pueblos.

Por otro lado, la imagen plástica surge con impulso propio; crece, se expande y fortalece, funcionando como embajadora de esta cultura en un público amplio e internacional a través del circuito turístico.

## B. Literatura - Plástica

Las artes literarias dentro de la cultura Guaraní son referidas como “las bellas palabras”, considerada sagrada para los Mbya. Es una expresión no escrita, donde el sonido y el silencio poseen la maestría de manifestarse con sabiduría al pronunciarse. Potenciada para escuchar, hacer escuchar, en el fluir y hacer decir.

Desde lo formal, es ornada en los recursos expresivos de la repetición, la utilización de palabras frases, las enumeraciones, los encabalgamientos, los indicadores deícticos. Se corresponden en sinestesia con la imagen plástica de la duplicación de las figuras geométricas, en las repeticiones de guardas paralelas visualmente numerables, en el encadenamiento de formas diferentes que se multiplican.

La dimensión **semántica**, en simultaneidad plástica y literaria, espeja la esencia de una manera de expresar la repetición como una de percibir la renovación y la abundancia; como una fortaleza que se expresa con belleza y ánimo, consustanciada en valores profundos de una arquitectura de origen

**En el nivel pragmático**, en la actualidad la literatura guaraní es transmitida en forma oral entre los Mbya y acuñada en libros de escasa difusión vendibles en librerías específicas.

Las imágenes plásticas visuales poseen una recepción que transita la frontera Guaraní insertándose en un gran número de objetos más allá de los canastos que como verdaderos indicadores de étnicos todos reconocemos como parte de la cultura Mbya-Guaraní.

### C. Música – Plástica

La Música y la Plástica son analizadas en esta investigación mediante tres elementos constitutivos básicos: armonía, ritmo y melodía, vinculados en ambas artes por sus caracteres formales altamente identificables y emblemáticos.

En cuanto a la ARMONÍA, la sintaxis musical Mbya propone su armonía mediante un sistema monoarmónico o monoacórdico, dada por la nota pedal, originando sonidos insistentemente repetidos. En analogía encontramos que la cestería se constituye en base a una trama que organiza todo el tejido en una sujeción de pasos de constantes trazos

Reforzando la idea de estructuras significativas, desde la **semántica** vemos cómo en la cultura Mbya tanto el lenguaje musical, como el literario y el plástico, se articulan sobre la modalidad de una estructura simple que sostiene, en cada arte, toda la obra. Como ya lo mencionáramos; ellas llevan en su significación implícita un sistema estético basado en una ordenación relacionada a los acontecimientos del orden cósmico, nos evocan una condición absoluta del universo; pero también entregan una fórmula para la armonización en la repetición.

El ritmo es una forma activa en esencia, nos impulsa a movernos, involucra la voluntad. El ritmo es una parte importante del concepto tiempo, la elección de un ritmo tiene que ver con la forma en que percibimos el mundo y los procesos en que elegimos organizarlo. Pero el ritmo también reúne límites de velocidad interna, dosificación de la energía corporal, por lo tanto asume y manifiesta la forma en que decidimos transitar este mundo.

Las canciones Mbya poseen en su **Sintaxis** un ritmo binario de un pulso y un acento, con variaciones en el tiempo; en algunas melodías instrumentales presentan un doble acento y un doble pulso.

En la cestería Mbya encontramos varios tipos de ritmos visuales:

Ritmo binario regular y uniforme proporcionado por la trama

Ritmo binario dado en los tonos de las guardas: oscuro – claro;

Ritmo vertical organizado entre llenos y vacíos considerando en el espacio total de la cestería;

Ritmo horizontal originado en la repetición de las formas geométricas dentro del espacio de cada guarda

En la música Mbya, el ritmo binario traduce hacia su **semántica** una marcha que dependiendo de la métrica, pueden ser nostálgicas, alegres o eufóricas. El ritmo Mbya vitalmente relacionado con la dualidad; llevando en sus venas una marcha, nos avizora que es tiempo de caminar, venimos a este mundo para transitar, y nos da claves para el movimiento en la vibración, la dualidad, el silencio, los vacíos y los llenos.

La MELODÍA, en términos de la música occidental, es junto con el ritmo el aspecto 'horizontal' de la música que avanza en el tiempo. La melodía es la frase musical y equivale en la música a lo que la guarda es para la plástica. Melodía y guarda tienen que ver con lo cualitativo de cada una de las artes, del análisis de sus formulaciones surgen diferencias sensibles particulares a un habitar Mbya

En el **Nivel sintáctico**, la melodía Mbya es una expresión monódica, es decir, melodías al unísono en una escala pentafónica; en consonancia la plástica de cestería está construida mediante una unánime trama visual y táctil. En cuanto a la frase musical, análogamente a la guarda visual se halla con nitidez, con mayor o menor grado de complejidad

En su constitución, tanto el ritmo y la melodía como la trama y la guarda, tienen en su formación el sentido de la repetición como elementos en común a formular. La secuencia melódica es deslizada a intervalos de 3ra, 4ta y 6ta baja. La guarda es formulada a partir del triángulo con una combinatoria específica que es transportada en el friso hasta su cierre culminatorio. En una y otra disciplina una vez presentada la frase, la misma se repite sin variación aparente.

Las dos expresiones se alinean en la manifestación de un equilibrio expuesto; acciones y objetos poseen matices melódicos y expresivos contruidos con una extraordinaria simetría.

Otra recurrencia entre música y plástica la encontramos en los silencios; ambas tienen una presencia importante dada en los espacios; en la música conforman puentes intermedios largos como

las estrofas antes de comenzar el canto. En la plástica el silencio conforma espacios que dan lugar a la guarda, es un entre guarda que posibilita la enumeración de frisos y provoca una secuencia.

En el **nivel semántico** la melodía y la trama se proponen con un alto efecto vibratorio, otorgando un penetrante grado de significación implícita dirigido a lo universal eterno

La repetición es la estética visual y sonora mediante la cual todo se multiplica, implica un esfuerzo de crecimiento de uno en uno, instaura la persistencia y promueve la difusión de lo esencial

Las tramas y melodías están fundadas en espacios y silencios de significación en la presencia, en el encuentro con el otro, en la distancia que deja y permite ser.

En el **nivel pragmático** la música Mbya es transmitida dentro de la comunidad aborigen en ritos sagrados y ceremonias de presentación. Sale al encuentro con el público mediante programas culturales convocados desde instituciones u organismos gubernamentales como parte de un programa de política de integración intercultural y cuenta con un mínimo alcance televisivo y radial mediante música de fondo en documentales de temas étnicos.

La plástica guaraní se encuentra al alcance del gran público dentro del circuito de la artesanía en plazas, negocios, y paradójicamente dentro de museos como reliquias del patrimonio cultural nacional.

#### D. Danza - Plástica

En América India, las danzas son parte fundamental de la relación del hombre con la naturaleza, consigo mismo y con la sociedad. Vinculando danza con mitología encontramos en el relato de creación un sensitivo referente a la danza, en “las primitivas costumbres del colibrí” a partir de aquí se han podido establecer relaciones semánticas y simbólicas en relación con la estética que habita transversalmente en esta cultura.

La danza Mbya en sus formas coreográficas posee una organización circular y lineal; basada en la simetría, otorga una imagen abstracta al conjunto.

El paso de esta danza es simple, corto en el lugar o recortado y se guía; constantemente repetido.

Son danzas grupales, donde todas las edades participan, por lo que regulación y coordinación son elementos trabajados en fusión.

Los ejes temáticos sobre los que se desarrolla este arte son en relación a la naturaleza; a las energías divinas; a las costumbres culturales. Cantos de agradecimientos, de invocación, de incentivación, de recuerdo.

**Semánticamente** desde la danza, siendo ésta movimiento y acción capaz de mover las estructuras psíquicas de lo cotidiano; traduce sobre el círculo una matriz creativa en esta forma, cada danza circular es la posibilidad de poner en marcha el mecanismo de un escenario cósmico interno, individual, y al mismo tiempo colectivo.

Siguiendo la misma dirección la línea, tanto en la danza como en la plástica, cuyo estilo estético se comporta como alineación de elementos; se manifiesta como comportamiento grupal a establecer y forma de transitar espacios. Línea y círculo, son elementos significativos de la estética Mbya.

El paso corto y bajo, apenas desprendido de la superficie, parece acariciar el suelo en mimos que se intercambian con la tierra que se camina. Por otra parte, cada guarda se establece mediante figuras que se corean como pasos repetidos de una imagen general. Como foto percibida plásticamente de una danza india. Mimbres que giran y contra giran, pulsaciones abstractas; torsiones vegetales que danzan en un tejido orquestado que se traduce en imagen estética colectiva.

Como danza de un pueblo, donde todos participan; engendrada en fuerzas profundas vinculadas a lo espiritual, la danza Mbya hunde sus formas en la raíz de su conciencia del origen y desde allí se pronuncia como ritual. Ritual que no intentamos penetrar, solo comentar en un intento de no evitar lo obvio.

Desde lo **pragmático** en la actualidad, la danza indígena se muestra con empeño de integración entre culturas, con un propósito formador la danza Mbya sale en ocasiones al encuentro con nosotros.

Hacia lo interno. Entre los Mbya, danza y música son parte de la educación activa y consciente del crecimiento del hombre en comunidad; del compromiso y desarrollo con una forma de ser que se va aprendiendo en el hacer cotidiano que dignifica. Una forma de vida espontánea, organizada y natural.

La cestería por su parte participa en la actualidad del ánimo cultural, siendo un fragmento de un ritual mayor, donde los pictogramas tejidos pertenecen a la identidad de una forma de ser percibida como única y participativa. Viva desde lo simbólico, surge autónoma, desprovista hoy de su contenido utilitario



dentro de la comunidad Mbya, forman parte de un caudal cultural profundamente arraigado que permanece y se expande como objeto estético en culturas diferentes.

8. Plástica, Lengua, Literatura, Música y Danza Mbya Guaraní, llevan un proceso de legitimación tan antiguo como la historia del pueblo que la ejerce, con las modificaciones que todo proceso vital establece sobre su configuración; donde la cestería se propone como fuerza visual pero también como red a modo de vínculo.

Las lecturas en sinestesia como la que nos propusimos en esta investigación muestran que la estética Mbya es la refracción de lo que existe en lo profundo de esta cultura. Revelan que este arte posee paralelismos en todas sus manifestaciones artísticas que van más allá de la disciplina a la que pertenecen; en la afinidad plástica lengua-literatura la correspondencia de caracteres se establece con más fuerza sobre el aspecto sintáctico de las obras. En la consonancia sinestésica plástica-música, por la naturaleza propia de estas artes, su vigor se relaciona con el dinamismo de la semántica expresiva.

Los resultados que figuran en estos capítulos, descubren que existe una relación entre la religiosidad Mbya-Guaraní, la forma de relacionarse, de pensar y la estética de este pueblo; estos resultados concuerdan con lo expuesto en las dos subhipótesis

**Hipótesis 2** Los mitos y leyendas guaraníes son poseedores de un conocimiento que refracta sobre su estética.

**Hipótesis 3** Es en el aspecto de manifestación social, de cruces de personalidades fragmentadas, donde el arte Guaraní muestra una riqueza inagotable de significado y trascendencia.

## 9. Línea de investigación de la etapa II

De esta investigación y de los resultados obtenidos en los diferentes capítulos han surgido varias líneas posibles de indagar y profundizar

Las deducciones obtenidas vislumbra un caudal de información altamente significativo que revela vínculos con el arte que por su penetrante grado de sentidos expansivos y envolventes consideramos que abre instancias a relecturas específicas sobre la plástica Mbya más allá del campo sinestésico del arte Mbya-Guaraní, en base a códigos textuales específico del campo visual.

La fuerza y el recorrido con el que la obra Mbya se relaciona actualmente en las culturas aledañas nos marcan una posible hipótesis sobre la probable refracción de la estética Mbya en obras de otros artistas plásticos, que estimamos de valor para la imagen Mbya, en el entrecruce de culturas estéticas disimiles.

Por otro lado atentos a la propuesta de poner la mirada en lo Mbya- Guaraní, partimos en sintonía con su ejemplo desde pensamientos occidentales respetados, en busca de conexiones que nos dejen ver con mejor visión lo vedado. Con la profunda convicción de acercarnos a ellos y sin pretender ser uno de ellos, inclinamos parte del conocimiento occidental estético y filosófico dejándonos con la sensación de una diferencia hundida en distancias culturales; por lo que creemos que tal vez un acercamiento de la obra Mbya con el pensamiento de culturas mas

ligadas a concepciones filosóficas fortalecidas en el naturalismo sea relevante en la segunda etapa de la investigación; promoviendo **un paso más hacia un posible acercamiento actual, al arte de una de las culturas hoy llamadas de la diferencia.**



## SEGUNDA ETAPA

### ESPACIO PLÁSTICO VISUAL MBYA-GUARANÍ

**¿Cómo se explica la mecánica del universo Mbya en una imagen?<sup>153</sup>**

---

<sup>153</sup> Hipótesis metafórica de la II etapa de la investigación



## Introducción

Entendiendo que el contexto influye de manera decisiva en el desarrollo del arte, hemos analizado en la primera etapa de esta investigación, las manifestaciones del arte Mbya-Guaraní en su conjunto, atendiendo a la familiaridad que mantiene con la estructura cultural y cosmológica. Esta metodología nos permitió observar al arte Mbya en su globalidad de origen.

En el diseño de la cestería Mbya, podemos ver un corpus ampliamente significativo de simbolismos que habitan en el territorio de lo íntimo, pactos de comunicación en vínculos secretos con lo sagrado y lo social que investigadores como Ticio Escobar y Carlos Mordos,<sup>154</sup> entre otros, desarrollaron en forma minuciosa.

Los aportes del estudio en sinestesia realizado entre las artes, dejan vislumbrar que el valor del arte Mbya, no solo radica en su posible simbología,<sup>155</sup> sino también en la afinación con el ambiente en una arquitectura cosmológica representativa; en el respirar de una filosofía que se expresa y solidifica, donde las guardas cesteras entregan la posibilidad de surgir como imagen-trazo de esta cultura. De ahí que nos proponemos avanzar este estudio, investigando

---

<sup>154</sup> Extractos significativos de estas investigaciones son adjuntados en el anexo

<sup>155</sup> El hecho estético habita a pesar del símbolo; es por ello que podemos captar una obra de Bernini sin conocer la mitología griega o el arte egipcio, maya o de cualquier cultura distante, aunque no comprendamos la relación estrecha existente entre símbolo y significado.



sobre los arquetipos de la imagen cesterá Mbya. Entendiendo al arquetipo<sup>156</sup> como esa fuente primera de donde se toman las impresiones originarias.

Coincidiendo con Maillard comprendemos que *“Toda estética manifiesta una visión del mundo y, por tanto, una determinada concepción de la realidad”*;<sup>157</sup> permeados de esta realidad, proponemos esta indagación de la estética cesterá, articulada sobre los planteos de una pregunta retórica: **¿Cómo se explica la mecánica del universo en una imagen?**

En esta segunda etapa, nos proponemos avanzar en este estudio sobre el desarrollo de la plástica cesterá en particular, mirando al presente, es decir, en el contexto del arte del siglo XXI, siendo éste definido por ideas cristalizadas desde la modernidad occidental dentro del marco de la posmodernidad, entendiendo a la obra como una manera de “estar en el mundo”<sup>158</sup>.

El objetivo primordial con el que nos abocamos en esta etapa es el de comprender este arte y su refracción visual, bajo condiciones ideológicas y técnicas formuladas en el respeto a lo plural, ante la posibilidad de diversidad, que nos brinda la divergencia de formas de arte multiculturales.

En un intento de establecer una equidad que nos posibilite un acercamiento más sustancial con la obra Mbya, intentaremos aproximar percepciones de visiones provenientes de culturas orientales con el fin de aportar comprensión

---

<sup>156</sup> ARQUETIPO: del griego , arié, "fuente", "principio" u "origen", y τυπος, *typos*, "impresión" o "modelo"

<sup>157</sup> MAILLARD, Chantal. Op Cit, Pág. 62

<sup>158</sup> Frase en referencia a VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. Gedisa. Barcelona. 1990.



sobre “esa manera de estar”; considerando la incidencia oriental como una propuesta en sintonía de impresiones, desde aspectos de relación espacio-temporal en afinación con la naturaleza y en conexión antropológica.

Por otra parte, el recorrido que la imagen cestería Mbya transita en la actualidad, daría paso a una amplia y abierta investigación, en la que el hacer de esta imagen es trasladada a culturas aledañas en nuevas propuestas visuales y su consecuente posible cambio de significación, que intentaremos conectar con los conocimientos de investigadores del espacio visual contemporáneo.

El desarrollo de los contenidos investigados en esta segunda etapa son articulados en cuatro capítulos:

**El primer capítulo** incluye diferentes relecturas de la plástica cestería en relación al *Tiempo- Espacio-Materia* Mbya; y a contenidos temáticos que subyacen en sus formas visibles como, *los opuestos, el colectivo, la repetición*. Partimos del pensamiento filosófico occidental, relacionando en ocasiones con enfoques filosóficos orientales, por encontrarlos más ligados a concepciones fortalecidas en un naturalismo en sintonía con la propuesta Mbya.

**El segundo capítulo** reúne propuestas de cruces estéticos interculturales mediante las cuales las guardas cesteras habitan en objetos y arquitecturas propias de la cultura hegemónica.

**El tercer capítulo** penetra en las refracciones que la plástica cestería ofrece sobre las manifestaciones estéticas de las culturas aledañas, perfilando empatías con la manera de percibir, la forma de expresión o los conceptos de vida en artistas locales. También suma y articula el recorrido que la imagen Mbya desarrolla en la actualidad sobre el vasto campo de la imagen occidental, ampliando su presencia sobre la interdisciplinariedad que permite el campo de lo visual.

**El cuarto capítulo** incorpora en una síntesis, las conclusiones obtenidas de los capítulos de esta segunda etapa.

# 7 CAPÍTULO I

## AJAKA





## 7.1 AJAKA

**AJAKA** - canasto – cesto

**Pronunciación:** ayaka - En tres emisiones sonoras con énfasis final. La **J** se lee **Y**

Ajaka es un vocablo guaraní, que demuestra una lógica compleja para presentar escenarios múltiples de materia- espacio-tiempo-función. Su formación lingüística sonora compone una estructura argumentativa ecológica de existencia, que instala un círculo de concreción filosófica.

Los datos que presentamos son un aporte lingüístico específico, realizado mediante la gentileza de Asela Liuzzi,<sup>159</sup> especialista en estudios biológicos y lengua guaraní.

---

<sup>159</sup>Asela Liuzzi, profesora de ciencias naturales y en lengua y cultura guaraní. Actual coordinadora del *Centro de Estudios de Lengua y Cultura Guaraní* “*Ko’ẽmbota*. Ituzaingó Corrientes. 2011



<i>Desarrollo del término</i>	<i>Sonido</i>	<i>Contenido sonoro simbólico</i>	<i>Contenido semántico por sonido y ubicación</i>
<i>Inicio</i>	<b>A</b>	<b>Materia</b>	<b>a</b> , al comienzo de la palabra alude a la materia como principio de concepción original
<i>construcción</i>	<b>J</b>	<b>fuerza</b>	Consonante <b>J</b> seguida de vocal, estructura un eje de fortaleza flexible que se desprende de la materia; establece una relación temporal de potencia/tiempo (durante mientras)
	<b>A</b>	<b>materia</b>	<b>a</b> , en medio de la palabra, entre consonantes, da pauta de una asociación de elementos consecuentes; apunta a un espacio de capacidad, de oportunidades, en función de su naturaleza.
	<b>K</b>	<b>luz</b>	<b>K</b> representa fuente de vida (K proviene de Kuarahy: sol, alude a un material construido por elementos orgánicos, naturales del medio ambiente)
<i>Resultado</i>	<b>A</b>	<b>materia</b>	<b>a</b> , en el cierre de la palabra indica conversión de la materia original mediante la fuerza de lo construido. Como lo original que ocupa un lugar y una funcionalidad dada. Nutrientes urgido de nutriente para nutriente fortalecido
			<b>A</b> $\rightleftharpoons$ <b>J</b> $\rightleftharpoons$ <b>A</b> $\rightleftharpoons$ <b>K</b> $\rightarrow$ <b>A</b>

A través del análisis de la lengua es posible detectar un mayor profundidad conceptual en relación a lo nombrado. Ajaka define una transformación de tiempo-espacio-vegetal para la vida. En este sentido, su relación con el útero femenino<sup>160</sup>, comparte la afinidad de poseer un espacio original capaz de contener la sustancia energética que brindará una nueva existencia. Esta analogía la podemos asimilar fácilmente si comprendemos que los canastos son fundamentalmente concebidos para transportar el maíz, fuente de alimentación básica en la cultura guaraní.

<sup>160</sup> Ajaka, femenino, mujer, útero son recurrencias que se instalan continuamente en relación al término ajaka en la cultura Mbya.

## 7.2 CESTO Y RELATO MITOLÓGICO

Los cestos Mbya habitan en la génesis de los relatos mitológicos de diferentes maneras. En algunos casos, moran con atributos especiales capaces de establecer vínculos simbólicos rituales con la vida y la muerte, con la benevolencia y el beneplácito. Pero también, vemos anidar desde el hacer, una estrecha relación con el relato de creación de Ñamandu,<sup>161</sup> mencionado en la Etapa I de la investigación.

Estableciendo una mecánica circular de creación y despliegue, cada canasto surge de un centro neurálgico de juncos, a partir del cual se forma el pequeño asiento redondo del futuro cesto. Éste irá evolucionando desarrollando una creación estética singular; sustentada por la idea de quien lo crea como reflejo de una sabiduría compartida ancestralmente para todo un pueblo. Formas entrelazadas refrescadas en un presente iluminado en la misma razón de existir y de ser cotidianamente Mbya.

---

<sup>161</sup> **-Las primitivas costumbres del colibrí-**

*“Nuestro Padre último-último primero para su propio cuerpo creó de las tinieblas primigenias. Las divinas plantas de los pies, el pequeño asiento redondo,*

*...los creo en el curso de su evolución...*

*Mientras nuestro Primer Padre creaba, en curso de su evolución, su Divino cuerpo, existía en medio de los vientos primigenios*

*El existía iluminado por su propio corazón; hacia que le sirviese de sol la sabiduría contenida dentro de su propia divinidad.”*

CADOGAN, León. **Ayvu Rapyta, textos míticos de los Mbya– Guaraní del Guairá.** Universidad de San Pablo. Brasil. 1959. Pág.: 13,14



## EL SEÑOR DEL CUERPO COMO EL SOL

**“... hizo nuestro padre Pa’i para su hija un canasto.**

**La dio a Charia<sup>162</sup> y él la llevó y fornicó con ella por el camino, destrozándose el pene.**

**Castigó por eso Charia a la mujer, y sin más volvió a convertirse en canasto”.**<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Chaira es un espíritu perverso. Rival de Pa’i.

<sup>163</sup> CADOGAN, León. Opus cit, 1959. Pág. 82



## CANTO DE LOS DIOSES - canastas mágicas

El himno que transcribimos a continuación, es un diálogo entre el Padre y la Madre de los dioses. “la primera madre” y Ñamandu Ru Ete.

– “Yo veo aún buenos recuerdos.

Hay todavía algunos pocos que se humillan ante mí.

En vista de ello yo, en los pajonales eternos, abejitas “eichu”<sup>164</sup> he reunido,  
para que aquellos que albergan buenos recuerdos puedan enjuagarse la boca (con miel).

He aquí, en los alrededores de mi Paraíso, canastillas milagrosas he reunido,  
para que con ellas puedan jugar las descendientes de las generaciones de mis hijas!<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Abejas de *eichu* también simbolizan las Pléyades en el cosmos Mbyá.

<sup>165</sup> CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta, textos míticos de los Mbya– Guaraní del Guairá*. Universidad de San Pablo. Brasil, 1959. Pág.99



## TAKUA VERA CHY ETE

*“De Takua Vera Chy Ete, quien tiene su morada en el cielo en dirección SE de Caaguzú, se dice que obtuvo la perfección o aguyje danzando y entonando himnos en honor de los huesos, puestos en una canasta, de un hijo que se había muerto”*

### **Deposito Takua Vera Chy Ete**

**los huesos del que porta la vara**

**en un recipiente de cañas trenzadas.**

**Canto, oro, danzo en honor de ellos.**

**Obtuvo con ellos la gracia divina,**

**con ellos hizo acreedora a la resurrección;**

**hizo que circulara por los huesos el decir <sup>166</sup>**

Estas estrofas dejan percibir como canasto, canto, danza, rezo, palabras oníacas de renovación y camino de perfección.

---

<sup>166</sup> CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta, textos míticos de los Mbya– Guaraní del Guairá*. Universidad de San Pablo. Brasil, 1959. Cap. XVI Pág. 143



Los canastos se anudan a la génesis Mbya como una actividad bendita. Desde el espacio mitológico es la misma deidad creadora quien los origina, aportando en lo cotidiano, magia y beneplácito, por lo que este hacer se transforma en actos de creación vividos como participación de una inferencia que trasciende lo material.

Circula entre ellos que fue Ñamandú quien enseñó a sus hijos a hacer los canastos, diciéndoles cómo hacerlos, cómo asegurarlos para que sirvan y duren; cómo decorarlos y qué materiales usar. Muchos miembros de la comunidad, cuentan, que los motivos de algunas de las guardas, a veces, son soñados. Estimamos que este soñar Mbya conecta, más que a una evasión de algún aspecto del ser, a la manera del pensamiento romántico occidental, a un ser vinculado en un contexto espacio temporal que asume y enfrenta, libremente, la práctica de la interrelación de espacios-tiempos múltiples.

La primera leyenda, pone a la mujer en correspondencia analógica con la canasta. También permite vislumbrar una relación masculino- femenino que entreteje toda la actividad cestería Mbya y deja huellas sobre la imagen tramada en una relación de opuestos, que será analizada en este capítulo.

Adelantándonos al tema, se sabe que en un principio la confección de estos canastos era una actividad masculina, reservando la orfebrería para las mujeres. En la actualidad, hombres y mujeres tejen estos cestos permaneciendo en su memoria social la significación de su génesis.



### 7.3 ARTE EN GUARDAS

PARA: **sonido Mbya que nombra a la guarda**

PARA: denominación para policromo, matizado

En la oralidad Mbya “Para” nombra a lo matizado y “Para” nombra al mar.

Ambas palabras coinciden en la muestra de la diversidad.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup>

“Para” denominando al mar, alude a la diversidad como vida.

“Para” denominando a la imagen, señala la manifestación de la diversidad objetiva.





Entre el símbolo y la metáfora, entre lo eterno y lo temporal, entre el hacer y la ceremonia; entre el rito que exorciza y el ritual que centra. Las guardas cesteras habitan entre límites sutiles que no intentaremos confrontar; como lo expresa Mordo:

*“Esta frontera resulta más aparente que cierta, ya que está condicionada por un conocimiento estético distorsionado y alejado de la realidad”<sup>168</sup>*

Por otro lado, Ticio Escobar advierte:

*“El mundo visual indígena en gran parte representa a la naturaleza, pero lo hace a través de metáforas y símbolos oscuros, de rodeos y de maniobras. Los motivos que estamos analizando pueden connotar indudablemente formas animales; de hecho, hay una estética indígena atigrada y overa que recuerda siempre las moteadas pelambres felinas o las texturas rugosas o lisas, jaspeadas o listadas, de las iguanas o de las víboras. Pero esos motivos también pueden expresar abstractos esquemas tribales referidos a la concepción del poder y del espacio, del tiempo y del mito; pueden sugerir itinerarios y geografías imaginadas, meras oposiciones y relaciones, íntimas señas de la identidad personal, clásica o comunitaria, contornos vacantes de deseos antiguos o el puro andamiaje de la memoria amenazada.”<sup>169</sup>*

Lo concreto es que la realidad del alma Mbya transita la sutil complejidad de todo ser y la obra nacida de él, no escapa a los matices expresivos de esas emociones y conocimientos, por lo que nos proponemos encauzar el análisis de este arte, entre las fibras de un tejido que se expresa en el substrato del símbolo étnico o t eocéntrico, para profundizar en lo que creemos, todo un misterio conectado con un origen anidado en una peculiar forma de conducir el espíritu humano.

---

<sup>168</sup> MORDO, Carlos. *Artesanía, cultura y desarrollo*. Plan de fomento de las artesanías de las comunidades indígenas Argentinas. Argentina. 1997. Pág. 72

<sup>169</sup> ESCOBAR, Ticio. *La belleza de los otros*. Arte Indígena del Paraguay. Litocolor. Asunción, 1993. Pág. 66



### 7.3.1 ORNAMENTO

Desde nuestra cultura, ornamento es uno de los términos que se utiliza para tratar de precisar estas imágenes, definiendo a menudo la impronta de una decoración superflua, adjunta o accesorio. Como lo explicamos en la primera etapa de esta investigación<sup>170</sup>, el término **adorno** es concebido desde los Guaraníes bajo la idea de trascendencia. Nos parece importante reforzar este rasgo de la cultura; aquí, el nombre de cada pueblo, hombre o cosa, parte de pautas entregadas desde los atributos del adorno como cualidades específicas del ser que lo porta; por lo que el adornado nombra al ser. Ananda Coomaraswamy en su estudio sobre ornamento nos dice:

*“El ornamento se relaciona con su sujeto como la naturaleza individual se relaciona con la esencia... El ornamento es adjetival; y en la ausencia de todo adjetivo, nada llamado por un nombre podría tener una existencia individual... Así pues, el ornamento apropiado es esencial a la utilidad y a la belleza: sin embargo, al decir esto, debe recordarse que el ornamento puede estar "en el sujeto" mismo, o si no, debe ser algo agregado al sujeto para que pueda cumplir una función dada.”<sup>171</sup>*

Por otro parte, originalmente **ornamento**<sup>172</sup> deviene de Cosmos, que significa *orden*; lo que equivale a mover el caos hacia el orden, ya que el cosmos no es más que el permanente esfuerzo de estar en el orden, de organizar el desorden. Es

---

<sup>170</sup> **Herramientas para comprender el arte Mbya-Guaraní.** Cap. II. El adorno tiene alcance de trascendencia en los Mbyá, es el mismo hombre el que se orna y por extensión los objetos así honrados no son simples cosas, ni realizaciones ingenuas o desnudas de razones; son portadoras de contenidos y sentidos que el Mbyá, reserva, como magnitudes construidas hacia adentro y que esperan a ser develadas.

<sup>171</sup> COOMARASWAMY, Ananda K. **Ornamento.** SIMBOLOS. Revista internacional de Arte - Cultura – Gnosis. (En línea disponible en google): <http://www.symbolos.com/071ornam.htm>. (Citado el 11/12/09)



indudable que una sociedad organiza poéticamente sus cosmos; este sentido original dado al adorno desde la lengua castellana, hoy en día casi irrecuperable para occidente, es el que los Mbya destinan para la acción de adornarse o adorar. Aquí el adorno se relaciona con la esencia del ser y la **nombra**.<sup>173</sup>

Es llamativo ver cómo en la cultura Mbya, el cuerpo humano, la palabra y los canastos, son los únicos depositarios de esta acción de ser adornado. El adorno es lo inmanente a la naturaleza del sujeto o a la del objeto cetero y en esa adjetivación la imagen refracta la vida del espíritu.

El nombre Mbya, en su significación nominal “*pierna adornada o cubierta*”, implica la integridad del ser con el componente agregado, ese elemento digno con el cual se es adornado lo resingifica y le da su nombre. En la misma dirección, creemos que no deberíamos visualizar las guardas como una imagen añadida sin ver su relación de sentido como factores integrales de belleza. B. Melián nos acerca información en relación de la magnitud de cómo opera el sentido de belleza en sus vidas:

---

<sup>172</sup> Según COOMARASWAMY, Ananda K. “La palabra griega Κόσμος es primariamente “orden” (sánscrito *-ta*), ya sea con referencia al debido orden u ordenamiento de las cosas, o ya sea con referencia al orden del mundo (“el bellísimo orden dado a las cosas por Dios”, *Summa Theologica* I,25.6 ad 3). COOMARASWAMY. Opus cit.

<sup>173</sup> En la concepción Mbyá-Guaraní cada ser y cada cosa entrega su nombre a partir de sus características peculiares. El nombre no es impuesto desde afuera. Por dar un ejemplo **primavera** (Arapoty, ára haku ñepyrú) se traduce “tiempo de comienzos de flor, tiempo de comienzos de calor”. Se espera un año para llamar a un niño por su nombre; tiempo en donde se observa la personalidad de ese ser; a partir de ahí, en una ceremonia sagrada, bajo la ayuda del Opigua (jefe-guía religioso) se conecta la esencia del ser con la de Tupá- Dios y éste, le sopla el nombre.

*“El guaraní tiene una visión estética de la tierra para el guaraní la tierra es un cuerpo bello, en la cual los árboles son como cabellera, la piel es, a veces, resplandeciente, brillante, y los fenómenos de erosión son las enfermedades. Esto está en la concepción que nosotros llamamos mítica, que es una concepción muy real para ellos.”<sup>174</sup>*

La belleza entre los Mbya parece generarse desde la manifestación de sus energías perceptuales. El mundo está adornado por sí mismo y es bello por la verdad de su revelación; la naturaleza es bella por su expresión apropiada de lo invisible. En este sentido, podemos encontrar una similitud a la propuesta oriental estética; Sergio Espinosa considera que:

*“La estética oriental no es mimética. Desde su inicio, es expresiva. Por supuesto que hay imitación, pero se encuentra subordinada al principio expresivo. Oriente parte de la expresión y se aproxima a la mimesis en un trazo que invierte el movimiento del arte en Occidente.”<sup>175</sup>*

Teniendo en cuenta esta dimensión es posible quizás aproximarnos con mejor amplitud a códigos estéticos, donde el cultivo de los mismos, responde a formas esenciales diferentes de resolver lo intangible. La antropología, mirando a la estética indígena en este sentido nos dice:

*“Desde la perspectiva antropológica, puede decirse que el proceso estético no es inherente al objeto, sino que está anclado en la matriz misma de la acción humana, a diferencia de las concepciones de la tradición occidental, según las cuales las artes están conceptualmente separadas de otras esferas de la vida social y cultural”<sup>176</sup>*

---

<sup>174</sup> MELÍA, Bartolomeu. Catálogo de exposición .en *Las puertas del paraíso*. El Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo. Washington, D. C. 08/09/ 2005 al 20/01/ 2006

<sup>175</sup> ESPINOSA PROA, Sergio. *Filosofía y sabiduría de Oriente a Occidente* (en línea. disponible en google). <http://www.monografias.com/trabajos918/sabiduria-orient-occidente/sabiduria-orient-occidente.shtml>. (Citado el 27 de enero 2010.)



Las *paras Mbya* se nos presentan como una organización armónica de componentes expresivos, una trama de circunstancias que configuran una red. Un cuerpo físico constituido por partes que unidas forman un todo diferente no amalgamado. Arte de ornamento en su sentido original de orden cósmico; del esfuerzo humano de poner un equilibrio general de relaciones penetrantes, donde percepción, magia, técnica y forma se equilibran como posible combinatoria de moverse con la naturaleza. Por ello, creemos que estas imágenes, más allá del símbolo mágico, que porta sin duda inmanencia con lo místico ritual; poseen entretejidas una mecánica del universo Mbya, en una reconquista visual de encuentro con el aparecer de lo sagrado en lo cotidiano.

#### **7.4 AGENTES DE DESARROLLO DE LA PLÁSTICA MBYA – GUARANÍ.**

La materia, el espacio y el tiempo son dimensiones que obran sobre el espíritu del hombre y sobre las formas del arte de manera consciente o inconsciente. La plástica, en su presentación o representación de conceptos, emociones y situaciones presenta como factores principales en su desarrollo artístico la materia, el espacio y el tiempo. Estos combinados

---

<sup>176</sup> VIDAL, Lux. *Grafismo indígena* citado por Mordo, Carlos. "Artesanía, cultura y desarrollo". Plan de fomento de las artesanías de las comunidades indígenas Argentinas. Argentina. 1997 Pág.83



muestran escenarios y situaciones que pueden ser percibidos a través de los sentidos sobre el vasto y multiforme mundo interno o externo; visible o invisible en el que el hombre vive y se relaciona.

El concepto espacio – tiempo son dimensiones intrínsecas a un conocimiento mancomunado; estimamos encontrar dentro de la obra cestería Mbya, elementos en relación consustancial en el análisis de estos ejes. Siendo el *espacio – tiempo* una vivencia y un conocimiento; dicho estudio plástico se realizará en relación a los conceptos que la cultura guaraní asume sobre estos aspectos. En un intento más de tratar de escuchar esta obra silenciosa, buscaremos en las palabras de los Mbya, en los textos mitológicos y en los estudios de investigación realizados, aportaciones que nos permitan encontrar una estructura textual con la que poder comentar estos espacios plásticos.

#### 7.4.1 TIEMPO Y MATERIA – MBYA GUARANÍ

Para los guaraníes el tiempo es cíclico, basado en el movimiento circular del eterno retorno, es concebido como infinito en su permanente rotación, incorporando con ello la perennidad. Lo estable, lo permanente, es parte de este concepto tiempo, los diferentes pueblos del mundo lo buscan y lo expresan de diversas maneras según las filosofías sobre las que fundan sus vidas.

Las culturas concebidas bajo la impronta de un tiempo circular que manifiestan su arte mediante grandes construcciones en piedra con tallas o jeroglíficos; comprometidos con los valores de la solidez, exponen el eterno presente bajo la inmovilidad de la intumescencia de la materia; parecen mostrarnos el desafío a la inmortalidad, pero también, la



fortaleza física y un cierto temor al futuro. Dice Bachelard “Un sueño de solidez y resistencia”<sup>177</sup>. El héroe que eleva su alma y muestra un camino estoico.

En la cultura Mbya, el vegetal, es el material por excelencia de las construcciones y del arte plástico. Este elemento al igual que toda la naturaleza, es sagrado, en tanto comparten un mismo principio de origen divino.

El tiempo vegetal, es un tiempo dinámico con la memoria de reimpresión siempre activa de surgimiento. Este material transmite su mensaje; incluso, independientemente del creador del objeto, de su bagaje cultural; el objeto mismo, ese signo, está cargado ya de un significado y es transmitido constantemente a través del tiempo y de las personas, por el simple hecho de estar, de existir. El haber favorecido el vegetal como material de expresión es en sí una elección de sentido, una afinidad con la materia que se expresa. Bachelard lo señala concretamente cuando dice:

*“no hay errores de detalles cuando se juzga la imaginación de los elementos de un poeta”<sup>178</sup>. Luego especifica “el vegetal conserva fielmente los recuerdos de las ensoñaciones felices. Los hace renacer cada primavera. Y en cambio parece que nuestro sueño le da un crecimiento mayor, flores más bellas, flores humanas.”<sup>179</sup>*

La filosofía poética aporta datos de desarrollo y renovación en lo vegetal, esto manifiesta una dinámica de crecimiento en el tiempo que no es posible evadir dentro de un espacio estético, pero las formas, la progresión espacial de esta estética nos entregan cualidades específicas portadoras de un conocimiento atesorado con arte en relación al tema tiempo. La

---

<sup>177</sup> BACHELARD, Gastón. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Fondo de cultura económica. México. 1996. Pág. 215

<sup>178</sup> BACHELARD, Gastón. *El aire y los sueños*. Fondo de cultura económica. México. 2002. Pág. 258

<sup>179</sup> BACHELARD, Gastón. 2002. Opus Cit. Pág. 251



guarda cestera Mbya es en sí misma, en tanto desarrollo espacial, una línea circular continua, concebida en la repetición de formas; sucesiones geométricas como segundos, minutos, días, años en bella armonización plástica.

Pero si endo l o et erno m ucho m ás que una i magen, es perceptible e ntender c ómo los Mbya asentaron es a permanencia dur able que est ablece l o perenne, más allá de l a m ateria v egetal co mo evocación. L o i nfinito, está estrechamente ligado a su dinámica de existencia. Cada trabajo cestero es efímero en sí mismo, creado para desintegrarse en un lapso de tiempo determinado como cada fruto en su ciclo vital. Ellas poseen, dentro de la cultura Mbya, el germen de una nueva guarda que se consolida en un nuevo y continuo ciclo. Fundadas en un impulso constante, son eternas y siempre nuevas narraciones artísticas en diálogo con las raíces.

La di námica de l a cestería aco mpañ a l a di námica nat ural de l a selva, en un ac ontecimiento q ue permanece en e l tiempo aun desintegrándose en tiempo real. Conectando con Bachelard en su análisis en relación al tiempo y a la materia vegetal cabe decir: *¡La duración no se limitaba a durar sino que vivía!*<sup>180</sup>

Vemos el esfuerzo a la voluntad firme y heroica del hombre en las pirámides y en los templos. Percibimos la vitalidad de la voluntad constante, consciente y continua en los Mbya a través de las guardas. Diferentes elecciones culturales de organizarse con el cosmos, que nos muestran el tipo de realidad que gozan y cómo afecta sobre la existencia del arte que realizan.

---

<sup>180</sup> BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*. Fondo de cultura económica. México. 2002. Pág. 30





La eternidad concebida como perpetua duración, hace del tiempo algo temporal; el tiempo circular propicia el presente. Desde or iente, esa t emporalidad si empre act ual, est á definida en l a si mple frase “el aq uí y ahor a” q ue a traviesa transversalmente todo la cultura Hindú, China y Japonesa y es ejercitada desde la religión y la práctica del yoga. Para ellos, mantener la disciplina del hacer para incorporar la fuerza del permanecer; es lo que pr opicia el presente. El control de l a respiración, el enfoque interno- enfoque recto, son las herramientas de visualización oriental. Visualizar algo, es aprender a permanecer en el tiempo.

La psicología por otro lado, establece en el hacer con placer en la repetición, experiencias vitales que posibilitan la permanencia en el presente continuo, abarcando todas las dimensiones del hombre; Daniel Malpartida explica al respecto:

*“Un aspecto central del placer de repetir es el hecho de que viene a producirse en el presente, en el acto de hacer y en consecuencia de vivir la experiencia ante la posibilidad del placer, el sujeto se entrega a la acción y nuevamente a la experiencia. Significa que la repetición que trae experiencia se transforma en conocimiento. Un conocimiento que abarca a la psiquis, al cuerpo y el entorno donde precisamente se vive el hacer. Esta experiencia tiene que ver con la continuidad del ser, con sus riesgos y amenazas”.*<sup>181</sup>

Según los testimonios visuales y de palabra, el tiempo en el que el guaraní realiza sus objetos es un tiempo de conteo en el sosiego, de disfrute; es también un tiempo íntimo, de sensibilizarse en el entorno, de sentir las resonancias; de respirar el tiempo; de cristalizar los recuerdos, en movimientos rítmicos y acompasados, suspendidos; estacionados en el hacer. Es

---

<sup>181</sup> MALPARTIDA, Daniel. *El placer de la repetición*. COMPLEXUS Revista de Complejidad, Ciencia y Estética Ó SINTESYS. N° 15. Centro de Estudios en Teoría Relacional y Sistemas de Conocimientos. Corporación SINTESYS. Bs As. 2003. Pág.2



un no pensar o pensar en algo más allá; casi podríamos aventurarnos a decir contemplando. Para la filosofía de la lengua española, contemplación y universo están en relación:

*“contemplar... es deleitarse en el concierto de lo creado, en esa forma liberal y grandiosa del universo, que parece ser el ropaje con que la omnipotencia se oculta á nuestra vida”<sup>182</sup>.*

En este hacer y hacerse, cada guarda cestera Mbya se traduce en un verdadero trazo del tiempo, pasado y presente se consolidan, y establecen un futuro que en realidad casi no se cuestionan. El tiempo es un instante continuo. Y se ve en cada forma geométrica cerrada e individual, como existencias actuales que yacen ancoradas; que se enlazan a otras formas presentes igualmente ancladas, hasta llegar a ser la suma de todas esas formas abstractas. Hilo eterno, en un vínculo artístico continuo entre la forma, el hacer, el pensar y el contar matemático; casi podríamos decir pasado, presente, futuro, en una sola impronta visual.

En referencia al tiempo, la realidad se presenta en ocasiones como un sistema de tiempos unificados e interconectados, en especial, la realidad Mbya. El espacio guaraní, entendido como el ambiente donde sucede el tiempo, posee series de tiempos paralelos. El mismo nombre de cada uno de ellos es entregado desde otra dimensión por medio del Opigua. Las buenas palabras son voces en la coronilla de los hombres de corazón puro que vienen desde otro espacio.

---

<sup>182</sup> BARCÍA D Roque. *Filosofía de la lengua española*, sinónimos castellanos. José Cuesta. Madrid 1862. Pág. 123



Siguiendo el desarrollo trazado desde el arte, que nos ocupa en esta tesis subrayemos el enunciado de G Bachelard sobre la materia, las obras y el tiempo cuando dice:

*“Para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra .., como para que no sea tan solo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que el elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica”<sup>183</sup>*

En la plástica cetera, el material encuentra fórmulas y entrega reglas. Esa constancia totalizante interconectada y multidireccional, dilucida un espacio-trama a fin con un tiempo-espacio superlativo capaz de contener múltiples guardas. Como sinfonía del tiempo, donde cada una no es más que la metáfora de un continuo que se desarrolla en paralelo o se interconecta en los desarrollos de formas encadenadas; dibujando abiertas imágenes de lo eterno infinito, en interfaces ordenadas estéticamente.

Entre los Mbya, las guardas adquieren potestad en sus vidas por diferentes razones que bien podrían ser etnocéntricas, relacionadas a marcas familiares o míticas. Pero lo trascendente intangible y perceptible en la obra Mbya, es la conexión del tiempo-espacio en relación a su oír en la naturaleza. Y en ese acceder junto con ella, al sentido de tejer la existencia de una poesía de la repetición y del mero efecto del tiempo, se convierten, en veraces “tejedores del tiempo”. Por ello para comprender el arte Mbya se debe estar dispuesto a comulgar con este tiempo.

---

<sup>183</sup> BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*. Fondo de cultura económica. México. 1993. Pág.11



En un esquema de tiempo lineal como es el occidental contemporáneo, basados en las teorías capitalistas del progreso continuo cuyo fin concluye en el desarrollo; la problemática que el arte tiene actualmente es la de legitimar el presente. Somos capaces de reconocer apreciar y justificar cualquier manifestación artística del pasado sin cuestionar su forma y contenido, pero cuando se presenta como nuestra contemporaneidad, se establece una relación de competencia inconsciente, un desplazamiento del otro en función de la supremacía del yo, que nos dificulta percibir otros tiempos, otros lenguajes.

**No podemos dejar de ejercitar el pensamiento del tiempo que ejercemos.**



### 7.4.2 ESPACIO Y MATERIA – MBYA GUARANÍ

El pensamiento de Merleau Ponty nos ayuda a indagar la problemática del espacio, al manifestar que no se trata de percibir las cosas en el espacio, si no de pensar el espacio como un “ sistema indivisible de actos de vinculación”; la experiencia del espacio se funda así, en una síntesis de orden totalmente diverso:

*“El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. Eso es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones”.*<sup>184</sup>

A la hora de mirar el espacio del que parte la estética Mbya, debemos decir que existe un espacio topológico, material y concreto y existe un espacio, trascendental, inmaterial y real. De ambos espacios, surge un espacio amplificado de relaciones posible con el entorno y con el otro.

El primer concepto con el que nos encontramos al analizar el espacio de esta cultura es que éste, es para compartir; el segundo que es para transitar, por lo que *Compartir* y *Transitar* serán dos aspectos a tener en cuenta a la hora de mirar la

---

<sup>184</sup> MERLEAU PONTY, Maurice. *Fenomenológica de la percepción*. Península. Barcelona. 2000. Pág.: 258,259



obra plástica cesterá. A partir de esta concepción espacial de la cultura Mbya, intentaremos conectar con otros matices que irán surgiendo de estas coordenadas incorporadas.

LA SELVA es el espacio matérico por excelencia de este pueblo. La selva posee la nobleza de la adaptabilidad al espacio y a la biósfera; raíces, semillas, troncos, hojas, desarrollan diversas habilidades como estrategia de vínculos vitales. Tallos, ramas y rizomas en asombrosas contorsiones se cruzan y tuercen en riesgosas tramas vivas en continua transformación de sí mismas. El vegetal de la selva es un material predispuesto al cambio espacial en busca de una concordancia de plurales. Con este material, la selva, se reordena en una búsqueda activa de posicionamientos de altura y longitud extrema, regenerando continuamente sus simientes. Este territorio está delante del ser Mbya para ser percibido, desde donde absorbe y crea un espacio propio, estético.

La cultura Mbya, elige uno de los vegetales con mayor posibilidad de flexibilidad como lo son la tacuara y las lianas de güembé para realizar sus obras; este material elegido emite su poética.

Oriente también elige el bambú<sup>185</sup> en su estética. Existe un proverbio chino que dice: “*Ten una mente de bambú, así tus pensamientos se doblarán más allá de lo posible*”. Es precisamente esa cualidad de plasticidad la que los Mbya potencian

---

<sup>185</sup> En oriente, el bambú utilizado en muebles y obras de arte, es considerado como una planta noble; representa el poder de la elasticidad, fortaleza y prosperidad.



de la tacuara en la cestería. En contraposición occidente, resalta de la tacuara su fortaleza y la renombra como el acero vegetal; dentro del contexto de la arquitectura ecologista, por su resistencia y posibilidades constructivas.

La cultura guaraní denota una estética vegetal, *takuara*, este material dentro de la rama cestería multiplica sus posibilidades de adaptación en el tejido. En continuo movimiento de zigzag, no hace más que evocar los posicionamientos de arriba abajo, adelante atrás, con los que la selva forma su espacio. En cierto sentido, el *zigzag*, visualiza el proceso oculto de un comportamiento dinámico, describiendo con muy poco, la interacción de un espacio que la selva conjuga con naturalidad.

Nada se impone. Se encuentra la materia en lugar de hacer un material; se encuentra la forma en el movimiento y éste entrega el espacio adecuado. El material en completa intimidad con el hombre en su territorio externo e interno narra una y otra vez la historia del espíritu.

La selva para los Mbya tiene la medida de la vida, es decir posee el tamaño de la convivencia; es la justa y necesaria para vivir sin expulsar a nadie, hasta donde es posible la biodiversidad es su límite. La existencia de todos los organismos vivos; incluido el hombre, no es una utopía; es una necesidad básica que abarca al cuerpo y al espíritu.

La selva, es el espacio habitado donde el ser Mbya es lanzado al mundo. Es su ambiente, sus raíces, su sitio de batalla; es íntima, sagrada, su cómplice, madre, nido. Tienen sobre ella potenciado el sentido común de abastecerse y cuidarla, promoviendo en consecuencias el natural concepto de lo ecológico. Dominar la selva es entenderla; comprenderla es la forma de conquistarla. La selva reúne y organiza los elementos más diversos en sus fibras. En esa misma dirección,



casi como imitándola, los referentes que encontramos en los libros sagrados Mbya apelan a entregar mensajes de comportamientos en dirección a la inclusión de lo disímil:

***“Y aunque todas las cosas, en su gran diversidad, horrorosas se irguieren, tú debes afrontarlas con valor (grandeza de corazón)”<sup>186</sup>.***

La selva puede ser un espacio predador, de profundos misterios, de “diversidades horrorosas”; pero para los Mbya es en sí misma lo sublime, posee las contingencias necesarias para fortalecer al ser en la diversidad, opera como el espacio de amplificación de la conciencia, del religare con lo divino, de los encuentros místicos; es el refugio cósmico. Este espacio, no es un espacio plano, llano, luminoso. Es un espacio tejido con toda la impronta que esta acción tiene sobre el hombre.

El tejido es una forma de organización espacial y es una forma de creación. Desde lo simbólico, vemos continuos referentes a diosas hilanderas, especialmente desde oriente, relacionadas con una ley que ordena el cambio continuo y universal de los seres, o a la propia naturaleza tejiendo un destino incesante. En el diccionario de los símbolos de Chevalier encontramos:

*“El tejido... sirve para designar todo lo que rige nuestros destinos, la araña que teje su tela es la imagen de la fuerza que teje nuestros destinos. Luego aporta - Tejer no significa solamente predestinar (en el plano antropológico) y reunir*

---

<sup>186</sup> CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta*. Textos míticos de los Mbya– guaraní. Brasil. 1959. Pág. 41





*realidades de índole diferentes (en el cosmológico), sino también crear, hacer salir de la propia sustancia, como lo hace la araña, que construye la tela sacándola de sí misma”<sup>187</sup>.*

Es evidente que la selva y la plástica cesterera se manifiestan como tejido en creación. La imagen cesterera hace surgir sus formas del tejido en plena manifestación de la combinación de sus estructuras expresivas. Pero cada creación tiene su forma en sí misma con sus fórmulas invisibles, que hacen ver, en una topografía de superficies, el secreto de la vida en convivencia.

Desplegada bajo una organización que no deja de sorprender al que la penetra, la selva se levanta sobre un espacio aéreo en capas superpuestas de densidades diferenciadas. Lévi Strauss en su obra *Tristes Trópicos* señala:

*“Desde dentro... la selva... deja de ser un desorden terrestre; parece un nuevo mundo planetario (...) Cuando la vista se acostumbra a reconocer esos planos aproximados y la mente puede superar la primera impresión de aplastamiento, se descubre un sistema complicado. Se distinguen pisos superpuestos que a pesar de las rupturas de nivel y de los desórdenes intermitentes reproducen la misma construcción: primero, la cima de las plantas y de las hierbas que llegan a la altura del hombre; por encima, los troncos pálidos de los árboles y las lianas, que gozan brevemente de un espacio libre de toda vegetación; un poco más arriba, esos troncos desaparecen, ocultos por el follaje de los arbustos o la floración escarlata de los bananeros salvajes, las pacovas; los troncos resurgen por un instante de esa espuma para perderse nuevamente entre la floración de las palmeras; vuelven a salir en un punto más elevado aún, donde se destacan las primeras ramas horizontales, desprovistas de hojas pero sobrecargadas de plantas epífitas —orquídeas y bromeliáceas—... y casi fuera del alcance de la vista, ese universo se cierra en vastas cúpulas, ya verdes, ya sin hojas, pero entonces recubiertas por flores blancas, amarillas, anaranjadas, púrpura o malva...”*

---

<sup>187</sup> CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona. 1995. Pág. 982



*A esos pisos aéreos responden otros, bajo los mismos pies del viajero. Pues sería una ilusión creer que se camina sobre el suelo, hundido bajo un entrecruzamiento inestable de raíces, vástagos, guedejas y musgos; cada vez que el pie trastabilla, hay riesgo de caer en profundidades a veces desconcertantes”.*<sup>188</sup>

Desde otro lugar, la biología define a la selva misionera según la vegetación, distinguiendo tres estratos, no todas las capas de la selva participan del mismo clima sino que poseen diferentes microclimas; partiendo desde la franja superior a un nivel de hasta 30 metros de altura, pasando por la capa media de 3 a 10 metros de altura hasta llegar al estrato inferior donde se encuentra la materia orgánica en proceso de descomposición.

De esta impronta topográfica, la trama cestera surge como el espacio plástico posible de realidades afines a un habitar Mbya. Desde estas coordenadas, la trama cestera guaraní emerge consolidada en una disposición interna para crear un espacio-acción de donde hacer surgir las imágenes que van trazando una trama íntima entre cuerpo y territorio, donde cada forma geométrica dispuesta en las guardas Mbya tendrá sintonía con otro habitar de espacios.

Como amplificaciones en espejos, en ese espacio concreto y material de selva subtropical se imbrica el espacio cosmogónico guaraní. *La tierra sin mal* nos da una estructura móvil, no es un lugar donde asentarse, es un espacio horizontal donde moverse. Este orden transportable, deja una gran impronta en la estética Mbya, que se expresa tanto en el soporte como en la manera de entender el arte. Todo el arte Mbya se materializa en una propuesta móvil, los cestos

---

<sup>188</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Paidós. Bs As. 1988. Pág. 380,381



acompañan la movilidad del espacio transitado y en ese acompañar, este arte se incluye en la noción de vida espacio-temporal del habitar Mbya construyendo su universo con diseños vividos

En otro orden de formas pudimos ver, *en el capítulo “cultura”*,<sup>189</sup> que el desarrollo espacial en la cosmogonía Mbya posee una dirección horizontal. En la esfera de lo cotidiano, esta horizontalidad, corresponde al ámbito de la acción, del traslado; es el espacio de la recolección, la mudanza y de la marcha.

Este espacio horizontal, en la cestería, está visible en la guarda que rodea todo el cesto dado por formas geométricas que se repiten constantemente; es un movimiento de continuo tránsito. Este trayecto de dimensión más terrenal, se genera en registros morfológicos de igualdad, de parentesco, de afinidad de formas y campos de enlaces. Nos muestra la presencia individual en compañía de unidad. Son triángulos en diferentes posiciones espejadas, recorriendo una topografía lineal y curva como asimilando el mundo. La geometría de estas figuras, lejos de deformarse en la curvatura, se adapta y permanece alineada en un conjunto visual, precisando una traslación continua.

---

<sup>189</sup> “El cosmos guaraní (...) no insiste demasiado en un cielo y una tierra, según el eje vertical de un abajo y arriba. (...) se presenta más bien como una plataforma circular, cuyas referencias son los puntos cardinales, este y oeste. (...) Junto con una concepción que podríamos llamar horizontal del cosmos, según la cual el ‘cielo’ estaría en los bordes de la plataforma terrestre, coexiste una concepción de planos superpuestos, como si los cosmos formaran diferentes pisos, o cielos, que la danza ritual hace atravesar”. MELIÀ, Bartomeu. *El guaraní: experiencia religiosa*, Asunción-Paraguay, CEADUC-CEPAG, 1991, Pág.: 53-54.



El Espacio vertical en la cosmogonía Mbya da la posibilidad de cambio, de elevarse, de trascender creciendo en la acción. La verticalidad se transita mediante una alteración espacio-tiempo. No es un camino directo, implica una purificación. La danza, los rezos, los sueños y las acciones son diferentes agentes posibles, mediante los cuales poder realizar el tránsito.

En sintonía con esta mecánica, con este existir, en la cestería cada friso se dibuja como un límite que contiene y un reformarse en otro espacio. Es un movimiento que salta espacios; en el que las áreas de silencios entre guardas, entregan lo abierto que permiten ser, y se proponen como la posibilidad de despegue del esquema horizontal. Este nuevo espacio-guarda, pocas veces se manifiesta igual que el anterior, nuevas formas, diferentes disposiciones hacen de cada imagen una nueva propuesta rítmica visual.

En la concepción oriental las energías que mueven al ser están regidas por el resultado de la energía horizontal y vertical operando juntas. Aquí la movilidad horizontal tiene que ver con la traslación de la energía. A través de la conciencia, el hombre primero debe entender sus actos, para ello repite; luego detiene, toma conciencia y por ello sube. Los dos movimientos no poseen una visión separada. Se tienen que dar ambos para que exista la energía que pueda elevarse. Para la práctica del yoga este desarrollo vertical-horizontal no es una interpretación, es una *manifestación*. En el plano horizontal reconozco el bien y el mal; en el plano vertical las cosas no son buenas o malas sino mejores o peores. Cuando no me siento peor, sino menos mal, subo. Esto convoca un desafío; el desafío de entender las energías y practicarlas, es decir, repetirlas. Para todo esto es necesaria la concentración, la falta de ella nos lleva a no focalizar y esto, a no comprender. Repetición, mándalas, mantras, concentran y son parte de una metafísica de vida y de una estética taoísta.

En lo que se refiere a la selva, oriente ve en ella un espacio de conexiones, de acción para el abandono a lo natural; de sabiduría. Luis Racionero afirma.

*“Para abandonarse y explorar por intuición el modo de actuar de la naturaleza: el bosque taoísta, brumoso, chino, perfil difuminado en el ocre gris, objeto no separado de su contexto, continuidad panteísta que penetra en el sentimiento para diluir el yo humano en borrosa comunión con el todo”<sup>190</sup>*

En contraposición a esta vivencia, el no nativo que colinda con la selva Misionera, ve en ella lo sublime deshabitado, el espacio a ser conquistado, percibido como hostil y primitivo; es la posibilidad de una acción de superficie a través del turismo de aventura o de expediciones de reconocimiento. Conservada como la reserva del planeta, es atesorada bajo una perspectiva previsional para después del experimento consumado del capitalismo y del progreso; pero nunca el hogar. Para occidente, conocerla es tener archivos, estadísticas y fotografías sobre cada una de las especies. En un intento por tratar de entender estas propuestas de percepciones tan diferentes, Luis Racionero reserva para oriente la oportunidad para conectar con la sabiduría y para occidente la de desarrollar el conocimiento.

*“La filosofía occidental se pregunta cuál es la verdad, el taoísmo cual es el modo de actuar, La sabiduría es un don de acción, el conocimiento un don del pensamiento. En el fondo, conocer lleva a actuar, y ambas filosofías son, como todos los sistemas en todas las latitudes, modos de convertir el caos en orden y de reducir los procesos sobrecogedores del universo a escala humana, haciéndolos más dominables, mansos y familiares.”*

Luego agrega *“para buscar la verdad nuestra filosofía observa y argumenta, analiza y deduce, es decir actúa para conocer”<sup>191</sup>.*

---

<sup>190</sup> RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. Alianza. Madrid. 2002. Pág. 30

<sup>191</sup> RACIONERO, Luis. 2002. Opus cit. Pág. 30



Dos filosofías, dos modos de conocer paralelos y diversos, que pueden utilizarse complementariamente en sus equilibrios de contrapuestos

Bajo esta propuesta de conocimiento inherente a nuestro temperamento occidental indagamos, analizamos, argumentamos y deducimos, un matérico-espacio-tiempo que se perfila sobre un espacio visual en relación a un actuar y hacer estético, que percibimos diferente, no propio; colindante. Con el propósito de encontrar sintonía con una intuición que nos demuestre cómo se puede explicar esa posible mecánica del universo en una imagen.

#### 7.4.1 IMAGEN Y FORMA – MBYA GUARANÍ

La expresión formal por excelencia de la imagen cesterá Mbya es la abstracción, puesta en evidencia en las formas geométricas elementales en una relación figura-fondo consustanciada con la trama.

La trama visual Mbya en su posibilidad de combinación, manifiesta la oportunidad de mostrar una imagen sin que cambie la esencia entre figura y fondo; el entrecruzado que permite con simples pero precisos cambios de direcciones hacer surgir las formas.

A menudo, se justifica la abstracción Mbya en una cierta limitación técnica propia de la trama cesterá, aunque es un argumento posible, la lógica de la experiencia en el campo del arte de los pueblos, nos avizora, que la destreza, paciencia y



tenacidad que impera en este arte, daría si no inconveniente al gusto, imágenes figurativas. Por otro parte no podemos relacionar los fundamentos de esta abstracción con los parámetros de los movimientos abstractos del arte occidental pues responden a lineamientos histórico-socioculturales diferentes, que es importante tener presente.

La razón de la geometrización y abstracción de esta estética posiblemente radique en impresiones de fuentes arquetípicas fundamentadas en maneras propias de entender el orden y la belleza. Siguiendo las direcciones generales que la simbología traza, Alicia Wiechers apunta:

*“Funcionando en el nivel arquetípico, tanto la geometría como el número describen energías de la entretejida y eterna danza del cosmos”.*<sup>192</sup>

Vemos en las imágenes Mbya, que la abstracción geométrica bidimensional, la repetición y la simetría junto con la trama, son recurrencias esenciales a ser expresadas, pero atendiendo a Merleau Ponty intentaremos tratar de entender estas formas, desde el texto visual cestero, traducido desde la génesis simbólica Mbya:

*“El problema no es solamente saber cómo una magnitud o una forma, entre todas las magnitudes o formas aparentes, se tiene por constante, es mucho más radical: se trata de comprender cómo una forma o una magnitud determinada – verdadera o incluso aparente- puede mostrarse ante mí, cristalizarse en el flujo de mis experiencias y serme dada, en una palabra, cómo existe lo objetivo”.*<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> WIECHERS, ALICIA. **Símbolo y visión**. Símbolos. España. ( en línea) disponible en Google: <http://www.geocities.com/symbolos/s2awie.htm> .(Citado el: 02/08/07)

<sup>193</sup> MERLEAU PONTY, Maurice. **Fenomenológica de la percepción**. Península. Barcelona.2000. Pág.: 313



La otra gran fuerza arquetípica que impregna la vida de los Mbya es que todos tenemos un mismo origen espiritual y divino; esa es la esencia de todo lo habitado, lo continuamente referenciado, lo constantemente vivenciado, lo comunitariamente transmitido.

Desde nuestra experiencia visual occidental, sabemos sobre la existencia de contenidos universales-perceptivos posibles de conectar espacios culturales diferentes. En este sentido, lo abstracto como objeto sensible despoja a lo particular sin dejar de lado lo real, separa una parte del todo y la considera como todo. Dentro del espacio plástico la tendencia a la abstracción genera en lo visual una independencia de cualquier referente externo, lo que le posibilita expresar con mayor fuerza su verdad interior; es por ello que para Kandinsky la abstracción es un viaje a lo espiritual. Las imágenes generadas mediante la abstracción no imitan ni representan directamente la realidad exterior, sino que su expresión deriva de las relaciones preceptuales entre sus componentes plásticos

Cuando en la cestería guaraní encontramos una cruz, estas marcan direcciones; triángulos y cuadrados, son formas simples y directas que proponen su apariencia como su mejor verdad, extrayendo de esa visión franca y lineal la belleza de su presencia.

La abstracción de la imagen Mbya desde lo formal, está relacionada con la geometría y el número<sup>194</sup>; expresa de manera casi mecánica y calculada una relación que se exhibe en pequeñas variaciones y proporciones cambiantes; constituyendo belleza y vitalidad, dentro de la relación general de la obra.

---

<sup>194</sup> Comentan quienes comercializan con ellos que llama la atención su destreza para las matemáticas.





*Para Platón “La geometría es una ciencia del conocimiento del ser, pero no de lo que está sujeto a la generación y a la muerte. La geometría es una ciencia de lo que siempre es”<sup>195</sup>.*

En la obra Mbya, número y geometría manifiestan una constante que se duplica y transforma en función a sus propias leyes posibles, formulando una geometría descriptiva del movimiento, siempre al alcance de una unidad armónica simétrica. Define su simbolismo por medio de figuras planas y tramadas, estableciendo su expresión en la distancia y aproximación. Por refracción y mutación, a la manera de formas caleidoscópicas que se reduplican. En su trama intangible, es viable que estas imágenes operen en esta cultura, espejando la esencia de una manera de percibir un orden basado en un origen común y múltiple; en ritmos, en secuencias de ciclos; en variaciones y semejanzas, en oposiciones que complementan conjunciones, en abundancia y belleza...

Las formas Mbya limitadas por sus bordes, otorgando el carácter inmediato propio de una geometría de su superficie bidimensional lejos de aplanar, refractan una captación de un proceso estético perceptivo del mundo. Que en una paradoja encubierta se perciben vedadas, de tal manera que éstas, casi dejan de ser un medio de revelar la realidad, para prepararse como un modo de ocultarla.

Es sabido que los Mbya promuevan con la abstracción, un diseño interno para sí, proporcionado desde un pasado ligado al arquetipo, dibujan un presente trenzado en el símbolo ritual, personal o social. Repitiendo en cada hacer un rito que transforma, operando en la obra creativa desde el instante.

---

<sup>195</sup> Platón, *La república de Platón*, Primera parte, libro VII. Versión cibernética. Antorcha. 2006



## 7.5 TEMA Y CONTENIDO

El tema en una obra, tiene que ver con una propuesta por donde se fuga un conocimiento, posee un contenido que está más allá de las formas visuales, Rudolf Arnheim desde la psicología de las formas nos dice:

*“El contenido, claro está, no es lo mismo que el tema, porque el tema de las obras de arte, a su vez, sirve solo como forma significativa de algún contenido”<sup>196</sup>*

Identificar un tema e indagar en su contenido significa penetrar en la complejidad del fenómeno del arte, en relación a un contexto matérico, etérico y empírico que refracta un mundo distinto al arte.

T Adorno insiste: *“Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negando. ... Son vivas por su lenguaje y de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron. Su lenguaje se basa en la comunicación de todo lo singular que hay en ellas”.*

- luego agrega – *“También toman parte en la clarificación racional porque no mienten: no disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas. Son reales como respuestas a las preguntas que les vienen de fuera. Los estratos básicos de la experiencia, que constituyen la motivación del arte”<sup>197</sup>.*

---

<sup>196</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Eudeba. Argentina 1967. Pág.65

<sup>197</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Orbis. Madrid. 1969. Pág. 8, 10



La obra de arte en su relación tema-contenido se presenta como un enigma visual que dice algo, mediante el cual emana un lenguaje de cualidades. Nos habla de formas de percibir, pero también nos muestra una manera de valorar, elegir un tema y desarrollarlo, es uno de los tantos modos de jerarquizar.

En la obra plástica Mbya Guaraní, podemos divisar tres temas troncales portadores de altos contenidos empíricos: *Los opuestos. La repetición. El colectivo*. Formados en una manera de ser consustanciada mediante la elección de los modos elegidos para transitar el mundo; son temas transversales a las demás manifestaciones Mbya; temas que bajo una consolidación integradora, se relacionan con mitos y leyendas, marcando un modo de ser y hacer. Esa manera de ser y hacerse, es la que promueve su estar como obra, y brinda su presencia consolidada en las conexiones reales con las potencialidades estéticas decisivas, en refracción con la vida Mbya.

### 7.5.1 LOS OPUESTOS

La imagen cestería se enuncia en los opuestos. Son los opuestos elegidos, orquestados y necesarios para crear la imagen. La obra Mbya está construida en la expresión permanente de los complementos, para que cada uno de los integrantes de la pareja de opuestos pueda conjugarse en una fórmula conjunta.



1. Claro–oscuro
2. Lleno- vacío
3. Izquierdo derecho
4. Arriba- abajo
5. Zigzag
6. Oculto–expuesto
7. Cóncavo-convexo
8. Recto-curvo
9. Uno-múltiple
10. Estático-en movimiento

Las formas visuales de esta obra se sostienen en el contraste **claro- oscuro** permutando espacio. En el espacio plástico, **lleno y vacío** juegan una propuesta de alimentación mutua, donde la modulación del vacío da carácter al lleno.

**Izquierdo-derecho, arriba-abajo**, en la guarda cestería configuran la relación en su refracción especular de las formas, consustanciando una fuerte unidad en un registro visual que muchas veces da lugar a una nueva imagen. Líneas que se espejan formando triángulos; triángulos que se doblan formando cuadrados y rombos, son una constante en la estética cestería que emite su mensaje sobre este arquetipo Mbya en la posibilidad de polarizar para completar.

En movimientos de **zigzag** cada elemento de la urdimbre es capaz de acompañar opuestas posiciones: **arriba-abajo, oculto–expuesto, horizontal–vertical**; en esa posibilidad de enunciados, es decir entre extremo y extremo, se encuentra el eje intermedio que posibilita la imagen trama.



Es un posicionarse en un equilibrio de adecuación entre punto y punto. Desde ese lugar, la imagen, surge visible al mundo exterior. Bajo una mirada naturalista podríamos decir que los Mbya encontraron en la cestería el estilo poético de presentar la armonización de los opuestos de una manera silenciosa; dando lugar a la oposición **oculto- expuesto** una semántica de profunda connotación que es posible observar en paralelo, en aspectos vitales y de resistencia de su cultura.

El canasto –ajaka- desde su relato de origen, así como también desde su estructura espacial y semántica, posee la impronta de un órgano femenino, que se proyecta en el tejido como una gran madre que porta la capacidad creadora de hacer surgir de sus entrañas las imágenes de las paras. Mostrando en lo curvo de la superficie, esa línea que posibilita el espacio estético Mbya. **Recta y curva** hacen aquí su presencia, en una visión de belleza a la manera de un registro planetario.

Los cestos, formulando en lo cóncavo su valor de contención, y en lo convexo, la manifestación visual de un mapa genético cultural, muestran en esta unidad **cóncavo-convexa**, fuerzas de impresiones instantáneas y simultáneas de belleza hacia lo **externo** y posibilidad de contenido simbólico-arquetípico hacia lo **interno**. Fortaleciendo lo **uno y lo múltiple** en cada cesto; postula una sola naturaleza estética como expresión de todas las demás imágenes; asimismo este eje instala desde el hacer, lo individual-colectivo.

A partir de la forma, el canasto se manifiesta como un gran espacio-útero, capaz de contener todo aquello que se desee transportar, acompañando con ello la posibilidad de movilidad característica de esta cultura. De tal manera que **Estático-movimiento** queda manifiesto en un objeto inmóvil, en la relación que establece con su funcionalidad. A su vez, la imagen de



la guarda, promueve una dinámica de corrimiento en la repetición de unidades geométricas estáticas, que dan en ocasiones un efecto visual de movilidad.

Los cestos Mbya, es la manifestación visual de la expresión de la convivencia bella de los opuestos. La armonía es uno de los grandes contenidos implícitos, en el arte y en la vida. Pero el equilibrio en el hombre no es una forma que se da hecha sin participación, sino que se anhela, se forja. En el arte como en la cultura, existen diferentes fórmulas para generar equilibrios; la elección y nombramiento de una fórmula es lo que otorga el tema, en el caso de los Mbya está dado en la expresión en tretejida y manifiesta de los opuestos como parte integrante de una misma imagen en forma simétrica y proporcionada.

Las paras, dan la simiente de la propuesta cualitativa de la obra Mbya y es precisamente aquí donde se asienta la presencia estética de los opuestos, que responde al principio dualista de esta cultura.

Los arquetipos entregan una y otra vez el fluido vital que permite las singularidades con las que se transita la vida, estimulando sobre todo lo que el ser humano crea.



## 7.5.2 LA REPETICIÓN

### **Capítulo III – la primera tierra.**

***“yo haré que tú te inspires en las leyes mediante las que se refrescará la divinidad. Por consiguiente, tú enviarás repetidamente a la morada terrenal por intermedio de tus hijos a Tupá de corazón grande, aquello que refresca, para nuestros bien amados hijos, nuestras bien amadas hijas”.***<sup>198</sup>

### **Capítulo IV**

***“Por consiguiente, la que a nuestra tierra enviases palabra-alma buena para que se encarne, en esta forma le aconsejarás discretamente repetidas veces”***<sup>199</sup>

De los textos sagrados guaraní, se desprende con nitidez, que lo bueno es bueno expresarlo repetidamente, reiteradamente, discretamente. Lo bueno es refrescante, así entrega lo bueno Dios. Así es preciso que los hombres transmitan lo bueno. La duplicación en su multiplicación, lleva también explícita la percepción de la abundancia. Como esa “tierra sin mal” donde todo es doble.

La psicología nos aporta datos significativos para poder entender cómo opera este arquetipo en el ser humano.

---

<sup>198</sup> CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbya– Guaraní.* Brasil. 1959. Pág.31

<sup>199</sup> CADOGAN, León. 1959. Opus cit. Cap. IV Pág. 39



Daniel Malpartida asocia la *repetición* ligada a fuerzas positivas o negativas dependiendo de las experiencias emotivas que produce la acción:

*“La noción “placer de repetir” interviene principalmente con relación al placer y el displacer ligados al YO en calidad de sensaciones conscientes y en consecuencia al principio de realidad. Todo proceso de vida y en lo que concierne directamente al proceso de un psicoanálisis a través del arte, predica ante todo, de la experiencia de hacer que implica la repetición y el placer que emerge de esta experiencia. Experiencia donde el que hace es al mismo tiempo capaz de ser. Nuestra capacidad de repetir es intrínseca, inherente, estructural.*

(...)

*Cuando alguien trabaja en una obra y repite, y esa repetición le ocasiona placer, estamos frente a un sujeto haciéndose cargo de su placer, ante una posibilidad de desarrollo.*

*La repetición placentera de la que hablamos aquí va ligada a la capacidad de creatividad y de productividad. Es fundamental insistir que el sujeto produce obras que le dan placer y que le da placer al repetir. El placer de repetir es productivo, no es la repetición de un ser “histórico” encapsulado en su maquinaria mental. No es una repetición placentera que queda limitada por el individualismo psíquico.*

*(...)La repetición y el equilibrio dan continuidad a su autor. Dan continuidad no solo en el arte sino en el arte de vivir una vida creativa”.<sup>200</sup>*

Las palabras **“yo hare que tú te inspires en las leyes mediante las que se refrescará la divinidad<sup>201</sup>”** del “Ayyu Rapyta,” antecediendo a una posible fórmula para la expresión, parece enunciarlo todo. Siendo el Mbya un ser consciente

<sup>200</sup> MALPARTIDA, Daniel. *El placer de la repetición*. COMPLEXUS Revista de Complejidad, Ciencia y Estética Ó SINTESYS. N° 15. Centro de Estudios en Teoría Relacional y Sistemas de Conocimientos. Corporación SINTESYS. Bs As. 2003. Resumen del texto. Pág. 1

<sup>201</sup> CADOGAN, León. *Ayyu Rapyta, textos míticos de los Mbya– Guaraní del Guairá*. Universidad de San Pablo. Brasil, 1959. Pág.31





de estar hecho para la felicidad, es fácil entender la oportunidad que tiene el Mbya de expresarse con arte y juicio abierto, en el placer de la repetición. Cuando la repetición se instala como un arquetipo que trasciende, éste adopta formas y maneras que se fortalecen permanentemente en lo artístico, en lo cultural. Así la repetición, individuo, cultura, se transforman en la alquimia que permite el espacio abierto al ser. Daniel Malpartida aporta.

***“El placer de repetir es la prueba de nuestra capacidad creadora y productora. Los espacios, las zonas, los lugares donde el placer se repite son en los espacios culturales. En el juego y en la ejecución de una obra, de un artefacto. Cuando a alguien se le presenta la posibilidad de obtener placer recurre a el aquí y ahora. Debemos recordar con Freud, que el placer es válido para lo inconsciente como para lo consciente. Así, la repetición creativa es una más de las formas de expresión cultural y es un modo estético de agenciamiento con relación a sí mismo y al entorno.***

*(...)En Psicoanálisis a través del arte, expresión de la repetición puede ser utilizada en la dirección de un apropiamiento estético, en busca de un conocimiento... En el arte la repetición es incesante y se extiende y atraviesa como una punta de lanza todos los horizontes culturales”.*

Tratando de relacionar matices de sensibilidad cultural vemos en oriente, que la reiteración constituye un método de preparación y una vía segura para centrar las emociones, necesaria e imprescindible. En yoga, la repetición es energía que permite quemar la mente inferior para dar lugar a la mente superior. En esta repetición, realizamos un esfuerzo inicial que luego se sostiene, es la energía “Prana Yama”, que se pone en marcha. Mediante esta acción podemos ascender en la conciencia.

Los mantras desde el canto, los mándalas desde la imagen, son oportunidades de introducirnos con placer y belleza en un espacio dimensionado en lo estético y cotidiano. Vinculado al principio de resonancia, donde el arte de repetir en lo elevado, trabaja sobre el interior de la persona llevándola a márgenes de humanidad superior.

La forma en que se construye el hacer repetitivo de la cestería Mbya, es un espacio de pausa, buscado. Un momento de realización percibido desde afuera como automático. Momentos que se mueven apenas, con gestos rapidísimos, concentrados. Largos silencios situados entre lentas respiraciones y distraídas conversaciones enfocadas en un punto de vista único, la trama. Un tiempo detenido en un hacer que traspassa el fabricar; hileras que emergen en formas repetidas veces combinadas; abstractas figuras replicadas que fluyen como surgidas de una dimensión mental que no podemos predecir. Un ritual de tiempo y espacio en movimientos corporales relacionados, reiterados.

En otro nivel de referentes, la ceremonia del té en oriente, con diferentes propuestas según la zona, son ejemplos admirables de prácticas constantes motivadas en el placer y la estética de la reiteración. Luis Racionero afirma que:

*“Los chinos son connaisseurs de la vida, dominan el arte de disfrutarla y saben que para ello es preciso aprender a gozar de las pequeñas cosas. El paradigma de su sabiduría en el arte de vivir es la ceremonia del té. En cosas tan sencillas como sorber una infusión, los maestros del té son capaces de encontrar belleza y bienestar”<sup>202</sup>.*

La ceremonia del té practicada en casas especiales, compartiendo entre todos la pasión por la sencillez y la afición por los preciados movimientos e implementos, se convirtió en un espacio diferenciado, en el cual las barreras sociales se disuelven durante su duración.

---

<sup>202</sup> RACIONERO Luis. *Textos de estética taoísta*. Alianza. España. 1999. Pág. 21



Encontrar una forma para repetir, es encontrar un perfil que nos identifique y nos contenga sin exigir; de ahí que estas formas guaraníes, más allá de su origen histórico, se perciben conectadas al placer. El arte de occidente, cercano al éxito, coherentes con el refuerzo de la personalidad individual y la innovación, generan sus formas en la fuerza de la presión de dar imágenes nuevas al mundo. Oriente lo concibe, en cambio, con naturalidad más calmada, en “los textos de estética taoísta” encontramos:

*“la naturaleza se mueve sin esfuerzo con el tao, no así el hombre, que ha de buscarlo y, además, sin forzar; buscando sin buscar; encontrarlo como “el yo no busco, encuentro” de Picasso, Es imposible esforzarse por ser natural.”<sup>203</sup>*

La repetición constante de las guardas siempre idénticas en cuanto a caracterización pero diferentes en tanto no igualitarias, actúan como incrementadoras de la cultura, amplificadoras de presencia y preservadoras de contenidos de identidad. Malpartida menciona al respecto:

*“Debemos considerar que la experiencia de la repetición es quien nos ayuda a integrar la subjetividad con la cultura, dándonos la sensible e intensa convicción de que existimos desde nuestra individualidad a lo universal.”<sup>204</sup>*

Los basamentos naturales y psicológicos nos demuestran que vivimos en la repetición y gracias a la repetición. Es natural del ser humano con inteligencia, tomar conciencia al repetir. La repetición es una matriz original donde recordar para

---

<sup>203</sup> RACIONERO Luis. 1999. Opus Cit. Pág. 34

<sup>204</sup> MALPARTIDA, Daniel. **El placer de la repetición**. COMPLEXUS Revista de Complejidad, Ciencia y Estética Ó SINTESYS. N° 15. Centro de Estudios en Teoría Relacional y Sistemas de Conocimientos. Corporación SINTESYS. Bs As. 2003. Pág. 8



incorporar es uno de los sentidos; es una memoria entendida como remembranza, esto significa como la incorporación de una inteligencia sagrada recordada desde los principios. La naturaleza se repite hasta el infinito y en ello crea; el hombre está en la naturaleza, es parte de ella y de sus estrategias de energía.

Para oriente el repetir es un compromiso eterno, como dharma<sup>205</sup> al mundo. Es un religar con las formas propias de la naturaleza; de entender nuestra raíz primordial. Somos resonancias, repeticiones de un origen, somos ecos divinos.

En la naturaleza, todo se multiplica para que haya una vida como semilla de otro. Somos simiente de otros; latidos, alientos, días, horas, minutos en sucesión. La vida hunde sus raíces y se nutre en la repetición.

Los Mbya supieron hacer de la repetición una estética. Por ello, para disfrutar del arte Mbya es preciso tener la buena voluntad de extraer las ideas concebidas desde la cultura occidental emparentadas con la noción de progreso y novedad, donde a la repetición se la asume con un carácter opuesto a estos desafíos, relacionada más a la concepción de retraso, aburrimiento, empobrecimiento, entumecimiento, conservación. O, en el mejor de los casos, referida al método memorista, bastante descalificado en la actualidad con la irrupción de los ordenadores en la vida cotidiana. En otras palabras, Octavio Paz lo ha dicho así:

*“El artista vive en la contradicción. Quiere imitar e inventa, quiere inventar y copia. Si los artistas contemporáneos aspiran a ser originales, únicos y nuevos deberían empezar por poner entre paréntesis las ideas de originalidad, personalidad y novedad: son los lugares comunes de nuestro tiempo”.*<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> **Dharma** en sanscrito significa ‘religión’, ‘ley natural’, ‘orden social’, ‘conducta adecuada’ o ‘virtud’

<sup>206</sup> PAZ Octavio. **Corriente Alternativa**. Siglo XXI. México 1979. Pág. 21



### 7.5.3 LO COLECTIVO

La cestería Mbya Guaraní responde a una actividad individual congregada en un concebir colectivo. No todos los individuos realizan esta obra cestería, pero todos la asumen como propia. La enseñanza se transmite de generación en generación; existen familias abocadas a esta disciplina, en la que cada uno responde a un llamado vocacional, a una afinidad con la propuesta estética y con el hacer. El colectivo estético Mbya-Guaraní está cimentado, por un lado, en una forma peculiar de entender el arte y por otro, en su relación socio-histórico-cultural.

Desde lo socio-cultural, el colectivo imprime una relación consustanciada entre un yo y un todo, donde la interacción socio-discursiva ilustra percepciones de procesos externos por una parte, y trazos de percepción y adaptación histórica evolutiva por otra; que además, alude a su componente cualitativo, es decir, su conciencia, espiritualidad e identidad.

Por ello, para la gestación y despliegue de este arte, lo colectivo, otorga un sentido a la acción de crear estas formas; le es constitutivo en cada espacio cotidiano y político. Allí, se juega su futuro y su integridad ético-política; su altura de sujeto humano. Aportando de forma estética al bien colectivo, dignidad y trascendencia.

La subjetividad se diluye en el colectivo sin renunciar a su individualidad. El arte entre los Mbya, promueve un camino para fundirse en las vivencias de las raíces sin duda, pero lo trascendente para el alma es la posibilidad de deslizarse en un hacer individual que jerarquiza, con una acción que es intervención individual y colectiva al mismo tiempo. El arte cesterero en su mecánica rítmica, estética y significativa, otorga un sentido propio e individual a esta poética de hacer, posibilitando la reunificación con la esencia Mbya en una dinámica de sucesivas propuestas que se multiplican y siguen las huellas de la primera; reunificando un origen colectivo con el presente individual.



En vista de poder conducirnos hacia un mayor acercamiento, podemos ver en la cultura oriental, este mismo giro en función a la relación sujeto-objeto artístico:

*“ La poética oriental se rige por una voluntad de fusión. "Hacerse uno con las cosas: esa es la realización, la reunificación de lo desatendido y lo disperso. En una palabra: tomar conciencia”. Pero para alcanzar esa fusión es menester no la apropiación, sino el desasimiento. La conciencia no es asegurarse o cerciorarse, sino abandonarse. Aprender, para esta estética, es ser aquello en que la conciencia se posa.*

*(...) “La fusión a la que apunta la estética oriental no es la absorción del objeto en y por el sujeto, sino la disolución de semejante polaridad. Matsúo Basho define así la pintura: "Dibuja bambúes durante diez años, hazte un bambú; después olvida todo lo que sepas de bambúes mientras estás dibujando”.<sup>207</sup>*

El arte Mbya promueve como experiencia estética, la receptividad, la fusión y elevación, en apertura a lo que está del otro lado de nuestro yo. En esa realidad conclusiva y fundante, posible a un mirar más allá de la mente, el sujeto, la naturaleza y la sociedad como algo exterior y extranjero se desdibuja. El arte cesterole permite transitar ese proceso unificado y fluyente entre el yo y la totalidad, en una percepción destellante y fecunda de una obra con identidad.

Diferenciándose de público y multitud, **las paras** dentro de la cultura guaraní, implica no solo el interés común, sino también la imagen-alma, la idea y la vivencia fusionada. El gusto por lo propio se instaura en este colectivo como un pacto que se consolida en un estilo. La tiranía de lo masivo es vencida en el reconocimiento de una identidad de formas, en una

---

<sup>207</sup> ESPINOSA PROA, Sergio. “ **Filosofía y sabiduría de Oriente a Occidente**” (En línea. disponible en google). <http://www.monografias.com/trabajos918/sabiduria-orient-occidente/sabiduria-orient-occidente.shtml>. (Citado el 27 de enero 2010.)



estética que transmuta pero no renuncia a su contenido. Lejos de sufrir el abandono de una identidad definida como el arte anónimo moderno de occidente, estas guardas se pronuncian Mbya.

*(...)“Cuando al arte se le inserta en su vertiente social, el arte es una producción entre otras producciones y la responsabilidad de su definición y de su regulación corresponde a la sociedad”<sup>208</sup>*

El colectivo es la gran expresión guaraní. Es un tema central, el mundo interior y exterior se organizan en función a este concepto. El colectivo como tema, queda expresado visualmente en la trama y potenciado en el hacer. La obra Mbya hecha de trama y urdimbre, es la manifestación visual de una alianza. Es la forma que le permiten ser uno y ser muchos al mismo tiempo. Posee la virtud de recoger y reunir; construida por lazos, nombra la unión del conjunto en las partes; es presencia y latido de una comunidad pulsando al unísono.

Organizada bajo una retícula de dos direcciones construye sus orientaciones visuales hacia lo vertical, y lo horizontal en un vínculo directo a percibir, generando líneas perceptuales que establecen criterios de proximidad y dirección en lo plural. Esta ligazón se concreta en textura táctil, en una materialidad lógica y coherente que se expresa simplemente como orografía de un tejido.

La trama guaraní tiene un gran efecto visual vibratorio, naturalmente multiplicador, se instaura en lo psicológico como fondo compartido, como fuerza vital, como espacio relacional, como vínculos a establecer, como posibilidad creativa.

Como una consecuencia lógica del colectivo, la identidad se convierte en una cuestión relevante en esta manifestación artística. Todo el arte Mbya, está orientado a expresarse en esta dirección, es el cuño del pensamiento de un pueblo, y es la

---

<sup>208</sup> AUMONT, Jacques. *La Estética Hoy*, Cátedra Madrid, 2001. Pág.: 43



particularidad del hacer de cada individuo. Sus formas son múltiples y cambiantes, y en tanto cada guarda contenga las coordenadas matérico-espacio-temporales arquetípicas, serán reconocidas como Mbya. La obra Mbya no tiene otro sello que el Guaraní, sin rúbrica, es la expresión genuina y consolidada de un comunal que se expresa bajo la autonomía de ser quien es.

Es sabido que para los guaraníes la configuración de la vida implica un sentido de unicidad con el otro, yo soy en tanto mi comunidad es, y el futuro está en comunidad, el tejido es la expresión por excelencia de esa visión, y las coordenadas arquetípicas un pacto. No se trata de una reducción del ser, sino más bien de una intuición de complejidad, donde el arte está en el todo y se dirige a conciencia en la manifestación de una imagen que identifique ese todo.

El símbolo como marca clánica o referente particular, presente en la imagen Mbya<sup>209</sup>, aporta el espacio individual al ser y entreteje una red simbólica ritual consciente tramada entre lo social y lo mágico religioso inherente a cada imagen en particular.

El arquetipo, en cambio, entrega el espacio amplificado hacia lo colectivo, tejiendo una urdimbre su rgida de la refracción de las experiencias Mbya, operando como el respirar estético potencialmente subconsciente de esta cultura, en un proceso artístico anclado en la matriz de la condición humana Mbya, en relación a un modo elegido de actuar. Como un modo más de convertir, con poesía, el caos en orden a una escala humana; refracta a manera trazo, la dinámica arquetípica del universo Mbya.

---

<sup>209</sup> Tratado por *Ticio Escovar* y *Carlos Mordo*. Disponible en Adjunto





*“La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema tiene que dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y objetos, todo a la vez. Si ella sigue simplemente el tiempo de la vida es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizando la vida, viviendo a la vez la dialéctica de las alegrías y las penas. Es entonces el principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso, más desunido, conquista su unidad”.<sup>1</sup>*

*BACHELARD, Gastón.*



## 8 CAPÍTULO II

### ENTRECRUCE ESTÉTICO



## 8.1 Introducción

Las coordenadas históricas socioculturales de una modernidad que desdibuja fronteras, permite la pluralidad de tradiciones diversas que operan entre la productividad, el consumo y el arte. En el proceso interétnico de los Mbya y la cultura hegemónica con la que comparte territorialidad, surgen imágenes y objetos emanados del espacio Mbya, que se relacionan con el diseño y la artesanía, conllevando diferentes regímenes de pertenencias estéticas que emergen de la combinación de repertorios culturales diversos. Estos, se originan por intereses económicos de ambas culturas y están destinados al consumo de la cultura que los promueve; las guardas Mbya, integran una variedad de propuestas, como formas potenciadas en lo étnico.

Desde la sociología, Martha Blache, subraya que estos objetos emergen de:

*“un caudal que es utilizado hoy basado en experiencias previas sobre la manera que tiene un grupo en dar respuestas y vincularse en su entorno social... un mecanismo de selección, y aun de invención, proyectado hacia el pasado para legitimar el presente”.*<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> BLACHE, Martha. *Folklore y cultura popular*. Revista de Investigaciones Folclóricas N° 3. FADA (Fundación Argentina de Antropología). Buenos Aires, Argentina. 1988. Pág 27



En este nuevo contexto global, intentaremos ver el cruce cultura/estética entre ambos pueblos, observando cómo se resignifican las tramas cesteras regidas por diversas lógicas, políticas-sociales, en una confrontación de diferentes estructuras de sentido.

Lo cultural Mbya reemerge en lo estético en resonancias señaladas por una apropiación de sentidos por parte de nuestra cultura con una visibilidad de actores claramente diferenciada. En estos objetos se reconoce al otro como portador de intereses, pero también al Mbya con derechos legítimos genuinos, encontrando verdaderas vías de adaptación que contribuyen a la recomposición de la cestería como objeto activo en la cultura occidental.

En estos casos, la imagen cesterá afronta una traspolación de las categorías de lugar-tiempo que transforman las condiciones de utilidad de las guardas Mbya, enfrentando un nuevo contexto simbólico que surge de la transnacionalización. Sobre soportes más sólidos, nos proponen prolongar su existencia vegetal en un estatus renovado positivamente, organizado con imaginación entre las distintas opciones estéticas.

Pese a lo expuesto, no podemos dejar de ver también en este intercambio, la revelación de una estructura jerárquica de mayor poder por parte de nuestra cultura, que reformula contextualmente el lugar de las guardas, como obra de arte, dentro de un nuevo campo estético. Configuración que será tenida en cuenta en la lectura de las imágenes a lo largo de la siguiente investigación.

### 8.1.1 CESTERÍA MBYA Y EL DISEÑO CONTEMPORÁNEO

*“El objeto es significativo en la medida en que es rico en historia y en asociaciones imaginarias y reales”<sup>211</sup>.*

Aproximadamente a partir del año 2000, mediante contactos puntuales impulsados por técnicos especializados de la cultura hegemónica y las comunidades aborígenes, se elaboran diferentes productos de diseños contemporáneos afín a la cultura occidental; estos artículos ornamentados con la cestería Mbyá- Guaraní son destinados a circular en nuestra cultura. Materiales y objetos diversos, provenientes de la industria, piezas diseñadas por artesanos y arquitectos, son la base sobre la que Los Mbyá, incorporan y tejen su cestería.

El logro resulta en un producto diferenciado, objetos singulares, que evocan la presencia de otro orden y contenido simbólico, pero más cercano a la sociedad de consumo que los utiliza. Insertos en un contexto moderno, cobran un doble sentido. Compartiendo interculturalidad y espacio histórico, estos objetos amplían los horizontes de la cestería; siendo elaborados manualmente por los Mbya, usufructúan la condición de originalidad étnica y remiten a un modo de producción un poco más distante del mundo industrial y masivo.

---

<sup>211</sup> VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, *Coleccionismo y genealogía de la intimidad*, en Almiar 'Margen Cero', Madrid, 2006. (En línea) disponible en google. <http://www.margencero.com/articulos/articulos2/coleccionismo.htm> (citado el 28/05/10)



Tomando el pensamiento de Canclini se busca *“reconvertir un patrimonio... para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado”*<sup>212</sup>.

Atendiendo a la advertencia de Canclini sobre el mestizaje, en este proceso se puede reconocer tanto el desgarramiento como lo que no llega a ser fusionado en un sincretismo entre el arte y la industria de dos pueblos que mantienen, en este caso, cada cual su mano y su idea.

La adaptabilidad de estas tramas, en sintonía con el pueblo que las elabora, y el cuidado puesto en que la trama cestería se exprese simbólicamente en lo étnico, hacen que esta cestería mantenga su identidad inequívoca de formas y estética, cambiando en no pocos casos, la orientación espacial de horizontalidad típica de las tramas Mbya.

No podemos dejar de ver esta reelaboración espacial como un desgarramiento, pero al mismo tiempo, podemos observar que responde en refuerzo de su propia fortaleza de reconciliación y ajuste, *“en busca de”*<sup>213</sup> nuevas coordenadas tiempo-espacial, con las que caminó históricamente el pueblo guaraní, sin renunciar a su esencia. Estos objetos no son utilizados por ellos; en común acuerdo son adaptados para nosotros. Para sí, hacia adentro, las guardas siguen habitando el espacio Mbya de origen. Hacia afuera, las tramas dejan de ser un canasto; se consolidan en objetos perdurables afines a nuestro espacio y nuestro temperamento. Cambian su tiempo vegetal esencial, manteniendo la evocación de nuestra apropiación y la muestra inequívoca de factoría y de sentidos diferenciados, en ellos.

---

<sup>212</sup> CANCLINI GARCÍA, Néstor. *Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós. Argentina 2001. Pág. 16

<sup>213</sup> En alusión a la metáfora mitológica de búsqueda de *“la tierra sin mal”* de los Mbya guaraní.



Sin entrar en el análisis del entramado social, como formas modernas de interculturalidad, las tramas Mbya cruzan las fronteras culturales con la riqueza de su historia, su presencia y su identidad, insertas en una realidad contemporánea, sin desvanecerse, conservando su esencia de origen.



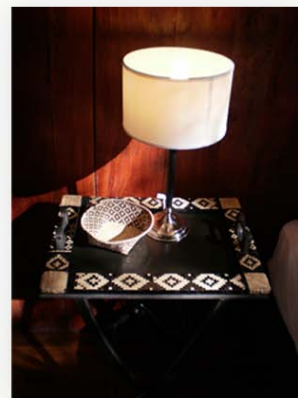
214



---

<sup>214</sup> MARTÍNEZ, Sonia. Mbya. Artesanía. Foto Pág. web: <http://artesanoscrear.blogspot.com> ( citado el 23 de noviembre 2010)

215



---

<sup>215</sup> Misiones Creativa- Mbya. Lodge Cuña Pirú, hotel de selva. Foto, investigación de campo Adriana Marelli. Misiones 2010





### 8.1.2 CESTERÍA MBYA Y LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

*"La Arquitectura es Acto Social por excelencia, Arte Utilitario, como proyección de la Vida misma, ligada a problemas económicos y sociales y no únicamente a normas estéticas."*<sup>216</sup> Villanueva, Carlos

En la actualidad, existen en Misiones una serie de hoteles de selva y de primera línea, que poseen una estética puesta de relieve mediante las tallas y los tejidos de cestería Mbya. Las guardas destacan con esmero detalles de la arquitectura y de presentación, organizando un conjunto potenciado en la semiótica del ornamento occidental. La disposición de la guarda Mbya marca, en estos casos, un espacio de presencia y sentido definido a partir de la arquitectura, desde sitios relevantes portadores de atributos. En este punto, vale la referencia de los estudios de Vitrubio cuando menciona:

*"El Decoro es un correcto ornato de la obra, hecho de cosas aprobadas con autoridad. Execútase por rito, por costumbre y por naturaleza. ... La Distribución es un debido empleo de los materiales y sitio..."*<sup>217</sup>

La ordenación de esta imagen según un *estatus quo*,<sup>218</sup> resulta de la adecuación del espacio arquitectónico en relación a la posibilidad de presencia de las guardas fundadas en alguna razón de sentido, ya sea ésta por pertenencia a un ritual de

---

<sup>216</sup> VILLANUEVA, Carlos Raúl. Citado por: Marco Negrón. *Visión de Carlos Villanueva. Ciudad Universitaria de Caracas*. Pág.20

<sup>217</sup> ORTIZ y SANZ, J.F. *Los diez libros de Architectura de M. Vitrubio*. Foliones traducidos del latín y comentados, Madrid 1787. Págs. 8-13



espacios, por costumbre o por naturaleza de los lugares, en una relación de proporciones convenientes o adaptadas en módulos, como unidades de medida estética, para resaltar sin invadir.

### HOTELES QUE ARTICULAN ESPACIOS Y ORNAMENTOS CON CESTERÍA MBYÁ

#### Hotel Portal de Alem



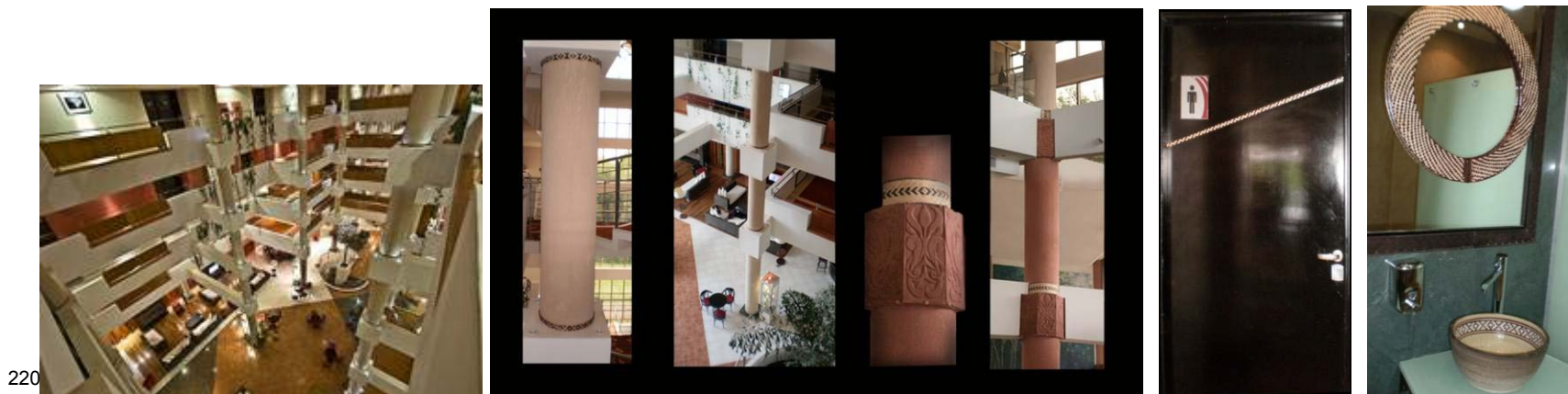
219

Este hotel de estilo europeo, la barra de recepción y los pasillos de las habitaciones son los lugares más honrados con la presencia de cestería Mbyá de la zona. En el interior, el conjunto destaca una reunión estilística fuera de los patrones tradicionales de la arquitectura de estilo que porta el edificio, respondiendo visualmente al interés de representación regional.

<sup>218</sup> Estatus quo, entendido como un nuevo estado del momento actual. Normalmente se trata de asuntos con dos partes interesadas más o menos contrapuestas, en el que un conjunto de factores dan lugar a un cierto «equilibrio» (statu quo) más o menos duradero en el tiempo, sin que dicho equilibrio tenga que ser igualitario. En línea: [http://es.wikipedia.org/wiki/Statu\\_quo](http://es.wikipedia.org/wiki/Statu_quo)

<sup>219</sup> Hotel Portal de Alem-Mbya. Ruta nacional 14, km 847,6 –Inaugurado en el 2005. Foto, Pág. web e investigación de campo Adriana Marelli. Misiones 2009.

## Amerian – Iguazú



220

Las guardas Mbya ubicadas en las bastas y ca piteles de columnas, refuerzan un espacio arquitectónico visualmente imponente, sobre todo entendiendo que lo que está representado en la columna es el acto de sostener, y la posición dada a la guarda, responde a zonas de refuerzos de dicho acto.

Los detalles de las puertas, simbólicamente referidas con una línea tejida, otorgan un fuerte carácter étnico a esa presencia emblemática de entrada y salida. Los toilette y diversos espacios de la recepción acompañan la propuesta.

<sup>220</sup> Amerian – Iguazú – Mbya Av. Tres Fronteras 780 y Costanera - Foto, investigación de campo Adriana Marelli. Misiones 2010

La edificación conlleva una arquitectura moderna y una estética realizada en una orientación de estilo contemporáneo, concertando propuestas estilísticas disímiles. Copias de tallas jesuíticas acompañadas de tejidos Mbya, a manera de un decoro sustentado en un rito, dan lugar a la imaginación como manifestación definitiva de ese drama interno de materia, orden, cultura y producción, vivido ancestralmente en Misiones.

### CONSTRUCCIONES ARQUITECTÓNICAS CON ALUSIÓN A GUARDAS MBYA



221

En este caso, las guardas Mbyá son asumidas por la arquitectura como parte del diseño de fachada del edificio, en una simplificación adaptada a la línea de estilo planteada.

---

<sup>221</sup> Hotel Amerian, Salón de convenciones y eventos, anexo. Capacidad para 800 personas. Inaugurado octubre 2010. Foto, investigación de campo Adriana Marelli. Iguazú.

### HOTELES QUE PORTAN LA PRESENTACIÓN EN BASE A LA PRESENCIA DE OBJETOS DE CESTERÍA MBYA



En estas condiciones, las guardas cesteras Mbya surgen como respuesta a la necesidad de ofrecer una imagen diferenciada en lo regional; estas propuestas son acompañadas con una gastronomía especializada internacional, combinada con productos de la zona. Harina de *mandioca* en panes y pastas, sabores de *yerba mate* en cremas y licores; frutos tropicales, naturales y en postres; son parte del ofrecimiento en ambientes impregnados de selva, jerarquizados en bandejas y manteles de cestería Mbya.

<sup>222</sup> Lodge Cuña Piru. Habitación y mesa de patio cortejada con bandeja Mbyá. En línea <http://www.cunapirulodge.com/hoteles-en-la-selva/es/HABITACIONES.htm>. Aristóbulo del Valle. 2009 (citado el 23/08/2010)

<sup>223</sup> Ecolodge Cabureí. Individuales de cestería vistiendo mesa rustica, en línea. <http://www.ecolodgecaburei.com.ar/galeria.html>. Andresito. 2009

<sup>224</sup> Aldea Yaboty. Habitación g alardonada con cuadro de t rama Mbya. Mesa de patio con bandeja, mate y t ermo de t rama. En línea. <http://www.aldeayaboty.com/complejo/index.htm>. el Soberbio, Misiones. 2009. (citado el 23/08/2010)

<sup>225</sup> Hotel Amerian. Centro de mesa con brote de yerba mate, servilletero y mesa de apoyo con trama Mbyá. <http://www.portaldeliguazu.com/hotel-habitaciones.php>. Iguazú, Misiones. 2009. (citado el 23/08/2010)

## 9 CAPÍTULO III

Pensar, más que nada es ver y hablar, pero sólo a condición de que el ojo no se quede en las cosas, sino que se eleve hasta las “visibilidades”, y que el lenguaje no se quede en las palabras o las frases, sino que se eleve a los enunciados (...). Tenemos que tomar las cosas para extraer de ellas las visualidades(...). Y si existe una disyunción entre el ver y el decir, si están separados por un intervalo, por una distancia irreducible, sólo significa esto: no se puede resolver el problema del conocimiento (o, mejor dicho, de los “saberes”) invocando una correspondencia o conformidad entre ellas.

Deleuze, Gilles. “la vida como obra de arte”<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Deleuze, Gilles. *Conversaciones con Deleuze. la vida como obra de arte*. Pre textos. Valencia. 1996. Pág. 133.189





## 9.1 IMAGEN EXPANDIDA

### 9.1.1 CONSIDERACIONES PREVIAS

Tomando la globalidad como escenario podemos ver una imagen Mbya que surge anidada en propuestas estéticas de un contexto más abierto en el cual fluyen diferentes formas de pensar y percibir; en el que se atribuyen diferentes valores según dependa de las circunstancias de apreciación de los receptores. Apreciación que es acompañada y reproducida en complicidad con un consumo instalado en la esfera de lo visual. Ya no estamos hablando de trama-cesto, sino de imagen texto; de presencia pública, donde “lo otro” se reconoce.

Papeles, telas, vinilo, cemento, madera, vidrio, metales, son algunos de los soportes donde la imagen Mbya germina mediante otras manos y diversas técnicas; instalando sus formas, como un bien simbólico a evocar. En el siguiente párrafo de “Análisis crítico de textos visuales” se advierte:

*“Analizar textos visuales no significa sólo leer imágenes, sino también examinar formas históricas y culturalmente determinadas de producir y aplicar representaciones visuales y modos particulares de mirar. Las perspectivas semiótica, hermenéutica, estética, antropológica y sociopolítica se complementan y reclaman un marco de explicación muy extenso, que alcance a las prácticas sociales, a los universos de significación y a los ecosistemas comunicativos de los que los textos visuales son a la vez expresiones y operaciones constitutivas. Pues, en la medida en que nos representan, los textos visuales también nos miran”.*<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales*. Síntesis. Madrid. 2007. Resumen de tapa



Es lógico ver que la imagen Mbya, en las culturas aledañas, no encuentre el “significado” de obras según el contexto en el que fueron producidas dentro de la cultura Mbya; pero sí en la significación del reconocimiento de su “presencia”, como parte de una obra percibida con contenidos filosóficos diferentes que se anhela compartir.

*“Mitchell sugiere que las imágenes tienen “vidas” y que esas vidas están sólo parcialmente controladas por quienes las hicieron nacer...*

*...Aunque creados para ser un tipo de cosas, se transforman en el transcurso del tiempo para convertirse en lo que nunca se previó que serían.”<sup>228</sup>*

Es posible que la obra Mbya como texto visual de un nuevo enunciado, producido dentro de un contexto subrayado por un potencial transformativo y creativo que se abre a un espacio visual más amplio, centre el concepto significativo en la idea que tenemos sobre la cultura Mbya.

Para muchos este proceso es un desvanecerse. Pero coincidiendo con el pensamiento de Philip Armstrong creemos que *“es precisamente en ese deshacer, aquello que lo instituye, que lo consolida y que lo identifica,- precisamente esta exposición hacia “afuera”*

La renuncia al significado original en pos a una trascendencia intercultural revela al otro; en ese caso, en este contexto, la nueva visualidad Mbya propaga una superposición de mensajes y de esencia diferente de ser, que intentaremos visualizar.

*“Las imágenes cuando son compartidas colectivamente, escapan a la generalización del concepto, así que es preciso recuperarlas para descifrar su significado. En resumen necesitamos verlas.”<sup>229</sup>*

---

<sup>228</sup> KEITH MOXEY, Opus cit. Brea p154





## 9.2 LA IMAGEN MBYA EN LOS ARTISTAS

*“El mundo no se divide en parcelas creadas por las disciplinas, ya que todas ellas estudian el mismo mundo, mas bien, cambia el modo en que el espectador lo observa a medida que rebasan los límites disciplinarios”<sup>230</sup>*

La imagen Mbya desprendida de sus orígenes vaga y muta en artistas que trabajan con gráficas provenientes de esta cultura e n el campo conceptual del arte occidental. No se trata de una obra emanada de la percepción de un espacio simbólico compartido, sino de la interpretación de un imaginario concebido sobre ellos que deposita su significación en una imagen posible, que desafía convenciones en base a la comprensión.

Es una forma de acercamiento sin duda que permite hilvanar proximidades y contar nuestra propia historia

Aun así, esta imagen diferente, muestra un original que se evoca, pronunciando una presencia, que con diferentes conceptos señala contenidos. Fuera de los marcos de preexistencia originaria, los nombra y nos nombra. Esta imagen Mbya expandida, como contenido dentro de un campo calificado culturalmente para nosotros, parece indicar lo que vale la pena mirar

*“siempre existe algo inquietante en la obra de arte aislada” Otto Pächt.<sup>231</sup>*

---

<sup>229</sup> BUCK MORSS, Susan. *Estudios visuales e imaginación global*. En BREA. , José Luis. Estudios visuales. AKAL 2005. Pág.154

<sup>230</sup> BUCK MORSS, Susan. *Estudios visuales e imaginación global*. en BREA. 2005. Opus cit. Pág. 155

<sup>231</sup> Otto Pächt, en BREA, 2005. Opus, Cit. Pág. 154



## 9.2.1 DÍAZ, Rubén



232

SIN TITULO  
Acrílico. Técnica mixta  
X cm. 2009-



SIN TITULO  
Acrílico. Técnica mixta  
X cm. 2009-

<sup>232</sup> MACIEL, Marta. *A la imprenta a la letra y a los amigos*. Texto del catalogo. Museo Juan Yapary. Exposición 13 de junio 2009. Sin perder, de un modo inconfundible la personalidad del autor, y su necesidad de autenticidad. Rubén, propone un juego de recintos abiertos y cerrados, de escenas interiores y exteriores. Una suma de miradas que confluyen en múltiples puntos de vistas. Incluye cajas de maderas, que otrora fueron parte de las herramientas de su padre. Elementos que durante años fueron conservados como un tesoro, y como encapsulados en cada compartimento, letras, palabras creaciones artesanales nativas, pájaros, bestias, cacharros, canastos y elementos que habiendo perdido su utilidad, en los que el azar y el tiempo dejaron sus huellas; pasan a ser signos para la interrogativa mirada del autor. Pero a diferencia de otros artistas, él los utiliza para una celebración de la vida.

## Necesidad de volver al origen

*“A la imprenta a la letra y a los amigos”.* Rubén Díaz

La intención del artista, como parte del contexto de esta obra, remarca la necesidad de volver al origen desde lo privado del autor. Como hijo de padre imprentero, se propone hacer un homenaje a su padre y a Juan Yaparí<sup>233</sup>, aborigen y primer imprentero de su tierra.

Nichos, tipografías, fotos, tallas Mbya, y marcas de cestería, establecen un paisaje de entrecruces, de tiempos y culturas sin males y sin conflictos. Resonancia de aquella tierra posible guaraní, en menciones visuales de una naturaleza que acompaña un relato de cuento emanado de las formas pictóricas, en conjunción, con una concreta animación Mbya en las tallas de animales y fotografías de aborígenes.

Este acercamiento reformula una trama interna entre culturas, arte y percepciones, que van de lo individual del autor a lo colectivo de la cultura Mbya. Esta doble puesta en memoria, nos devuelve a lugares y tiempos a los que es imposible retornar. Pero también es una puesta que ritualiza las tallas Mbya, las cuales escapan de su tiempo y nos da la posibilidad de concurrencia intercultural en lo inmediato de lo visual.

---

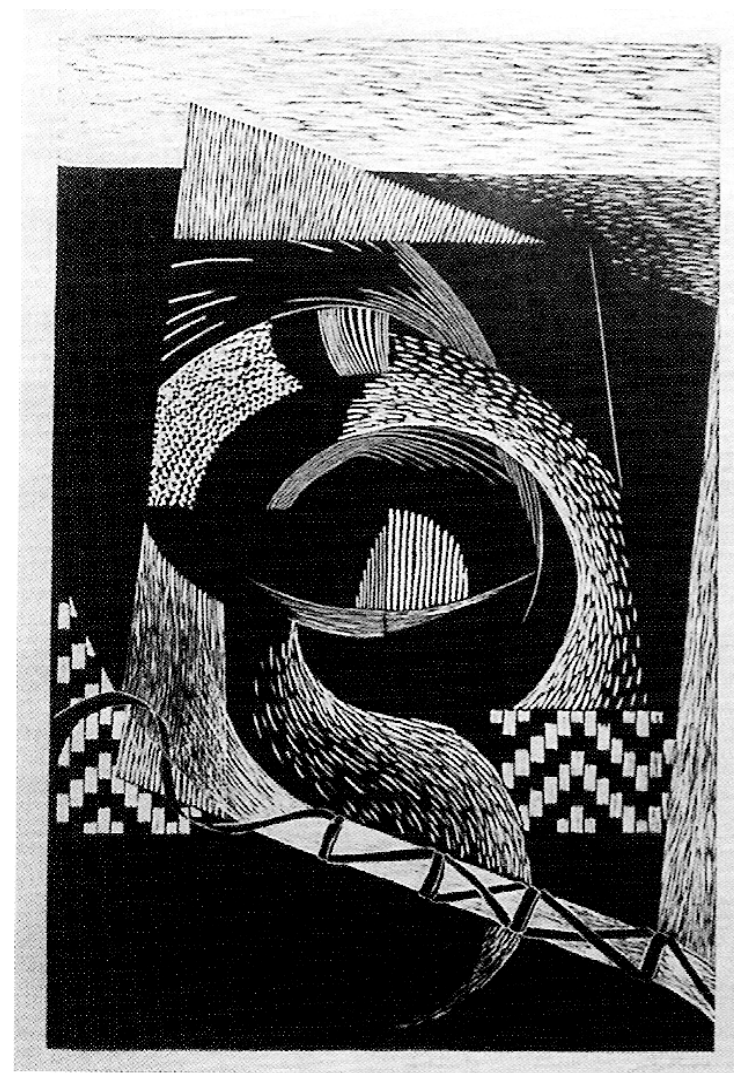
<sup>233</sup> JUAN YAPARI fue un indígena Guaraní que formó parte de las reducciones jesuitas del litoral a principios del siglo XVIII. Firmó dos de las famosas ilustraciones de obras grabadas en cobre. publicadas en las Misiones jesuitas de Litoral en el año 1705.



## 9.2.2 ITURRALDE, María Blanca

"SIN TITULO"

Grabado xilográfico 2/8  
57 X 84 cm  
1994-  
MUSEO JUAN YAPARÍ



## Homenaje estético

La obra “Sin título”, desde su nombre pide la presencia, más que una lectura. Formas geométricas en blanco y negro en sintonía con la imagen Mbya establecen un juego de paradigmas visuales en sigilo. Podemos reconocer tacuaras, juncos, nudos y geometrías Mbya, organizadas en una abstracción espacial, que conmemora.

La descontextualización simbólico-espacial del espacio pictórico, su bordinada, a un reflejo que reconfigura la guardacostera; celebra y homenajea un hacer, una cultura, un paisaje emblemático; el “sin título” es una oferta abierta a la interpretación, pero también una propuesta de afinación con aquello que deseamos interpretar de los Mbya.

En este contexto la imagen Mbya hace su presencia como un documento ideológico que acecha dándole poder a la obra.



### 9.2.3 KOTTVITZ, Lucia



ENLACES  
Óleo sobre tela,  
60 x 90 m.  
2008



RITUAL  
Óleo sobre tela,  
60 x 70 m.  
2009



VÍNCULOS  
SAGRADOS  
Óleo sobre tela,  
70 x 70 m.  
2009

## Deseo de evocación

*“Arrimando memoria”. Lucia, Kottvitz*

Es una de las artistas contemporáneas que ha hecho de la imagen Mbya el contenido de su obra.

Las guardas flotan, se deshacen, retuercen y fugan, en un espacio plástico pictórico, bajo las coordenadas estéticas de la pintura occidental. En un nuevo argumento de origen y materia, dan el carácter de evocación rescatando, con imaginación, lo que se percibe desestimado.

No podemos dejar de divisar los procesos de entrecruce que se establecen acerca de cómo se piensa al otro desde uno. Tomando los textos de la autora como un elemento más en la representación, las guardas operan como apreciación de lo exterior en su reinterpretación con lo que vienen a contarnos. Mostrándonos el otro lado de la experiencia, se presentan como respuesta narrativa de historia, sucesos y modos de ser subyacentes, en una diferente y sublimada presencia estética.

<sup>234</sup> **ENLACES**, óleo sobre tela, 60 x 90 cm. 2008

<sup>235</sup> **RITUAL (díptico)** óleo sobre tela, (30 x 60) (40 x 60), cm. 2009

<sup>236</sup> **VÍNCULOS SAGRADOS** óleo sobre tela, 70 x 70 cm. 2009

---

<sup>234</sup> Lucia, Kottvitz- texto de artista

“**Enlaces**” entre lo profano y lo cotidiano, la artesanía no se entiende como trabajo, sino como la oportunidad de afirmar costumbres y confirmar lo sagrado. Las guardas representadas retoman diseños repetidos hasta el cansancio, con leves diferencias sin final, sin inicio (como si el cambio les haría perder el rumbo...).

<sup>235</sup> “**Ritual**” Planos y distintas direcciones manifiestan la idea de interpretar el proceso de un ritual, previo a la ejecución artesanal, siendo éste paso un requisito ineludible, cargado de connotaciones que involucran diversos planos de la existencia, relacionando lo humano con lo inmaterial que domina el universo Mbyá.

Como es arriba es abajo. Abajo, haciéndolo frente, arrimando memoria y, por lo tanto, dando batalla a la voracidad del olvido, se alinean las siluetas de los animales, marcas impresas como tatuajes en la tela, del trabajo protegido por los espíritus de la naturaleza. ¡Nunca, bien se los quiere! Se despedirán sus huellas,...

Afuera. ¡Incontables! Tan diversas y únicas dentro de las semejanzas, están esparcidas en las ferias y ventas callejeras.

<sup>236</sup> “**Vínculos sagrados**” Vínculos sagrados, que mantiene y sustenta con fe estoica, el pueblo Guaraní Mbyá. Estos constituyen un interesante andamiaje de rituales, creencias y convicciones, defendidas a ultranza ante cualquier modificación foránea. ...En la obra se representa el recorrido vital, de generación tras generación, sin

## 9.2.4 RODRIGUEZ, Gerónimo

“HOMENAJE A MONSEÑOR KEMERER”  
Mural. Metal y Esgrafiado  
2.40 X 1.80 cm.  
2008

INSTITUTO MONTOYA



---

principio ni fin, como escaleras anchas. Listones atados con liana hysipó en interminable ordenación; como un puente suspendido o como trampas explícitas para capturar sueños. Elementos y motivos de guardas, indican la pertenencia al pueblo.



Este mural es realizado en memoria al primer obispo de Misiones, Monseñor Kemmerer, cuyo rostro aparece a la izquierda del marco, quien en vida dedicó gran parte de su actividad a incentivar la construcción de tallas y cestos en las comunidades Mbya, apadrinándolas en varias ocasiones.

La guarda Mbya ubicada a la derecha, vivifica la imagen de este reconocido representante de la cultura local. Moviéndose dentro y fuera de su contexto, la imagen Mbya esculpida en sentido vertical, transfiere su significado benéfico, sobre refracciones de valores muy diferentes de su relación de origen.

Esta imagen tallada en particular, apuntalada en la preferencia de sus propias circunstancias históricas- sociales, más que mostrarse a sí misma en su valor estético, modela un tipo diferente de presencia.

Representa lo nuestro; nos nombra como promotores de recomposiciones y alianzas; dotando de carácter de privilegio a quien nombra en segunda instancia. Esgrafiando el perfil del homenajeador, ofrece otra semántica de pensamiento en paralelo.



### 9.3 CONTEMPORÁNEOS RELACIONADOS

Con la intención de fundamentar el surgimiento de una imagen en conexiones empáticas, formuladas en red de percepciones vinculantes, incorporamos algunos autores que de alguna manera están relacionados con el espacio-tiempo-materia Mbya.

Individualidades contemporáneas que sobresalen, ligadas al territorio de Misiones, que si no formular la imagen Mbya, utilizan recursos enfocados desde algunas de las ópticas a ese pensar Mbya que analizamos.

Este apartado pretende ser un intento más de mostrar que las percepciones Mbya pertenecer a una manera rizomática que sinestesia con el transitar de la existencia y que es posible plasmar en una imagen con sentido.

Cada una de las propuestas posee concordancias significativas con parte de lo que la cestería Mbya es en su totalidad, estableciendo contenidos con otros aspectos neurálgicos del hombre y del arte; por lo que las acotaciones que realizaremos serán breves y no argumentativas, siempre en relación a lo circulado en el espacio Mbya; con la intención de no perder el enfoque de investigación.

Las obras son presentadas según el orden alfabético de sus autores.

### 9.3.1 CARPANI, RICARDO

#### La trama como red de contención



ARTE Y SOCIEDAD. O CANASTERO.  
Oleo sobre tela. 87 X 73 cm. 1957

¿QUÉ HACE UN TIPO COMO YO EN UN LUGAR  
COMO ÉSTE?  
Acrílico sobre tela. 50 X 70 cm. 1989



QUIÉNES SOMOS, DE DÓNDE VENIMOS Y ADÓNDE  
VAMOS.  
Mural. Subte de Buenos Aires.  
1991. Boceto

Ricardo Carpani artista reconocido como uno de los representantes del arte social de Latinoamérica. Convencido de que el arte debe servir para transformar, vivió buscando percepciones intencionadamente. Comprometido con el ser humano, se ocupó de las indigencias de los humildes y de la historia del espacio que ocupó. Visitó Misiones y compuso muchas de sus obras con improntas de esa relación, retratando la actividad cesterá con monumentalidad privativa de los grandes y a la selva con un estilo personal que marca un pensamiento.

La imagen de Carpani muestra, en forma directa y figurativa, al espacio selva como una red capaz de reunir todos los sueños, tiempos y lugares.

Es una trama interna, que contiene y carece de agresividad. Sin males como concepto de fondo, ayuda a sumar a los animales con el hombre, a los aborígenes con Gardel y los conquistadores; en franca comunión original.

Como refugio de la memoria, la selva se pronuncia en estas obras, con la abundancia de quien percibe que lo mucho se da en red y en la aceptación de lo diverso.



### 9.3.2 MARELLI, ADRIANA ALEJANDRA

La trama como dadora de vida



MURAL DE LA MEMORIA  
Cemento, mármol, luz, agua. 2.30x7.30m  
Diseño y maqueta. Adriana Marelli  
Realización Marelli- Warenycia  
2006



EVOLUCIÓN NATURAL  
Acrílico. 1.00x1.20m  
2001

“Mural de la memoria”<sup>237</sup>, es una obra realizada en recuerdo a los desaparecidos de Misiones en la década del 70 bajo la dictadura del gobierno militar. El muro es en sí mismo soporte de muerte y vida. La imagen, reorganiza plásticamente en frisos los sentidos, dando lugar a una memoria presente latiendo en ascenso.

“Evolución natural” propone un espacio tridimensional de energías que entretienen la posibilidad de crecimiento y evolución. Un resurgir en metamorfosis con la muerte y el nacimiento en saltos cualitativos que ayudan a elevar.

En ambas obras, los frisos horizontales marcan dimensiones diferentes de condiciones intangibles; apoyados en los opuestos como dualidad de complemento, singularizan lo claro-oscuro, hueco-lleño, luz-materia, sólido-líquido, en energías de ascenso que permiten despojarse de lo que no nos sirve; para emprender, en sintonía con la propuesta Mbya del Agujé<sup>238</sup>, el camino de la alquimia de crecer.

---

<sup>237</sup> En una lectura vertical de abajo hacia arriba: cerca de la tierra, emergiendo del agua, los nombres de los desaparecidos. La zona de luz refleja la energía de vida perenne de los ausentes, imagen nocturna que prevalece. Los reflejos en el agua refracta la memoria que no cede. Los huecos, el drama de las agresiones recibidas. El muro, formula un tejido hecho de cicatrices que ya no pueden sangrar y son presencia.

<sup>238</sup> Agujé vocablo Mbya que significa perfección espiritual.



### 9.3.3 MILLÁN, MÓNICA

#### La trama como energía directa <sup>239</sup>



Artista misionera que en estos casos, introduce en sus obras un tiempo natural. Estos objetos mantienen una estructura trama, directa con el material. El tiempo es ta inducido en lo corpóreo desde lo matérico en relación con la forma, es ahí donde se percibe ese “vértigo de lo lento”. La forma y la materia dirigen un tiempo original de hacer con la naturaleza.

El título, en su capacidad de voz escrita, cuenta ese relato temporal, por si se nos escapa algún sentido.

<sup>239</sup> “EL VÉRTIGO DE LO LENTO”. 2000 / 2003”

### 9.3.4 PAREDES, ANDRÉS

#### La trama como desarrollo espacial

40 DIAS  
Calado en papel 3.00x3.00.  
2007

BROTOS  
Calado en mdf 2.80x60x60.  
2006

PEDAZOS DE LA SELVA  
Calado en mdf. 1.83x 40 x40  
2005



Impregnadas de simbolismo misionero según el propio autor. trazos orgánicos delinean, tramas, calados, enramados en repetición constante de sí misma. Materia y sombras en trama un espacio simbólico vegetal con una impronta envolvente y abarcativa de luz-espacio-oscuridad.

Casi como en un origen; su exclusividad como forma solitaria de exposición, ubica este espacio selva como única, en la viabilidad de la existencia.



### 9.3.5 VIO, ANDRÉS

#### La trama como recurso expresivo

"SIN TÍTULO"  
Papel de diario trenzado  
400 x 300 cm. (x 3)  
2002-04



Esta propuesta contemporánea se fundamenta en un claro referente urbano, al usar varillas de papel de diarios y guías telefónicas y aunque no es un artista vinculante con Misiones, estas obras nos interesan por la contundencia en su carácter de trama como técnica de ritmo, por su expresividad dada en la constancia, el contraste vibratorio, la simetría, lo circular.

Las obras de Vio se leen desde un proceso que es otorgado por el acento de un recorrido, la potencia de su presencia y un trabajo mecánico y repetitivo. Esto nos permitió, a pesar de las distancias de sus propósitos, conectar con la obra Mbya a través de la plástica de construcción.

### 9.3.6 WARENYCIA, TERESA

#### La trama como evocación narrativa



TIERRA SIN MAL  
Mural - técnica mixta sobre telgopor,  
5m x2m. 2009

El mural “Tierra sin mal” fue construido para ser expuesto en el recinto del palacio legislativo de Posadas-Misiones. Es una alusión directa a la metáfora mitológica Guaraní. Según el testimonio de su autora:

*“el mural pretende ser un recordatorio del compromiso que como habitantes herederos de La Tierra sin Mal debemos tener. Contiene dos relatos de tiempos misioneros: el de la gestación y el del desarrollo”.*

Esta obra teje lo real con lo irreal, la alusión a la tierra sin mal se presenta como modelo a alcanzar en un recinto, donde contemporáneamente, la sociedad cuestiona dicho modelo.

Las imágenes simbólicas de nuestra cultura, insertas en una textura abigarrada, tensionan con el título que evoca la ausencia de males. En este caso, las condiciones histórico-sociales reales son determinantes para organizar una trama narrativa, entre la propuesta cultural Mbya y la nuestra.

### 9.3.7 MAZA, ZULEMA

#### La trama para hacer y ser



VOZ DE LA NATURALEZA  
Fotografía digital

Estas imágenes digitalizan la propuesta de tejer con la naturaleza el ropaje de nuestra intemperie.

Instaura también con nosotros el sentido de cooperación con la naturaleza. En combinación con el título, estas fotografías operan como paisajes mentales, donde la intuición reverbera, la visión de que la naturaleza existirá, en la medida en que escuchemos su voz.

La fotografía digitalizada en su asociación directa, genera su estrategia simbólica con rapidez. Sin duda un acercamiento muy diferente al vegetal propuesto en la trama Mbya. Más cercano a otros espacios temporales, genera la inmediatez del “flash” como recurso de tensión para mantener la atención.

El contexto entrega siempre obras diferentes con el tema de tejer con la naturaleza.

***Las imágenes están acostumbradas a pensar<sup>240</sup>***

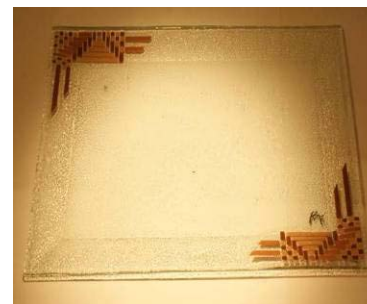
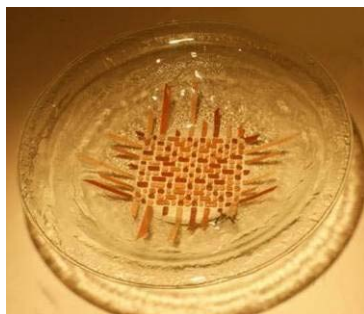
---

<sup>240</sup> BUCK MORSS, Susan. BREA, 2005. Opus Cit. Pág. 157



## 9.4 LA IMAGEN MBYA EN EL DISEÑO

### 9.4.1 Vitrofundición



Pos-Art.<sup>241</sup>

El tránsito de la imagen Mbya en el diseño contemporáneo es uno de los rasgos más claros de las transformaciones de esta imagen, produciéndose una suerte de estetización especializada de las “paras”.

Las guardas, “cristalizadas” en este caso, como el resultado del entrecruce moderno de técnicas de estilo, producen un impacto sobre la esfera de la experiencia estética de lo cotidiano.

La firme intención de asegurar con el trazo del esmalte, la impronta del tejido y de reproducir sus formas; permite que este diseño mantenga en su verdad, una vida doble. Transparentando en su interior el espíritu estético Mbya referencian con otra impronta la cultura de origen y con ello se consagran en formas separadas de un anclaje inicial.

---

<sup>241</sup> ENGEL, Ernesto. fotos gentileza del autor. Pos- Art. [pos-art@pos-art.com.ar](mailto:pos-art@pos-art.com.ar)

### 9.4.2 Diseños Indumentarios

En busca de un espacio más expectante para ofrecer, las guardas se vinculan también con el diseño de estampación de remeras y demás artículos indumentarios.

Desde este lugar, ellas mantienen una relación estrecha con políticas-económicas del turismo. Ubicándose como producto del mismo, se identifican con un atractivo impregnado en la impronta emanada de “recorrido cultural de los pueblos”. En estos casos intentan dar una respuesta apresiva de recuerdo. Viajando impensables distancias transportadas en contacto con segundas pieles, establecen nexos visuales múltiples, estimulando la imaginación de un espacio lejano existente.





## 9.5 POLÍTICA E IMAGEN EN LA GUARDA MBYA

*“Las preferencias estéticas pasan a ser políticas cuando se violan los límites convencionales que distinguen el arte del no arte. En estas circunstancias, se pueden mantener los valores que apoyan la opinión establecida, con lo cual el objeto se rechaza o se excluye del canon autorizado con el fin de preservar la tradición, o bien los valores pueden ser adaptados para permitir que el canon se amplíe”.*

KEITH MOXEY.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> KEITH MOXEY. *Estética de la cultura visual en el momento de la globalización*. En BREA, *Estudios Visuales*. 2005. Pág. Pág. 27,37



### 9.5.1 POLÍTICA Y EDUCACIÓN

La imagen es en sí un texto comunicativo, a veces es también un texto escolástico donde el signo asume la significación como acto, convirtiéndose en un medio elegido con intenciones política-educativas.

En ocasiones, la imagen Mbya se establece como unidad de comunicación en un proceso interactivo donde asume la singularidad de trazar la paradoja de ser un maestro emancipador sin constituirse en líder dominante; reduciendo las distancias tradicionales de la escuela, se instala por diferentes motivos en proyectos políticos y educativos, amparadas en su propia cimentación de orden social a priori y diferenciada; esto le infiere la fuerza necesaria para operar como texto-motivo del circuito educativo.

El cruce cultural y las distancias de los métodos tradicionales de la escuela-estado es lo que le da sentido, y en consecuencia, garantiza la integración de un lazo social a partir de una relación afable, guiada por élites especializadas.

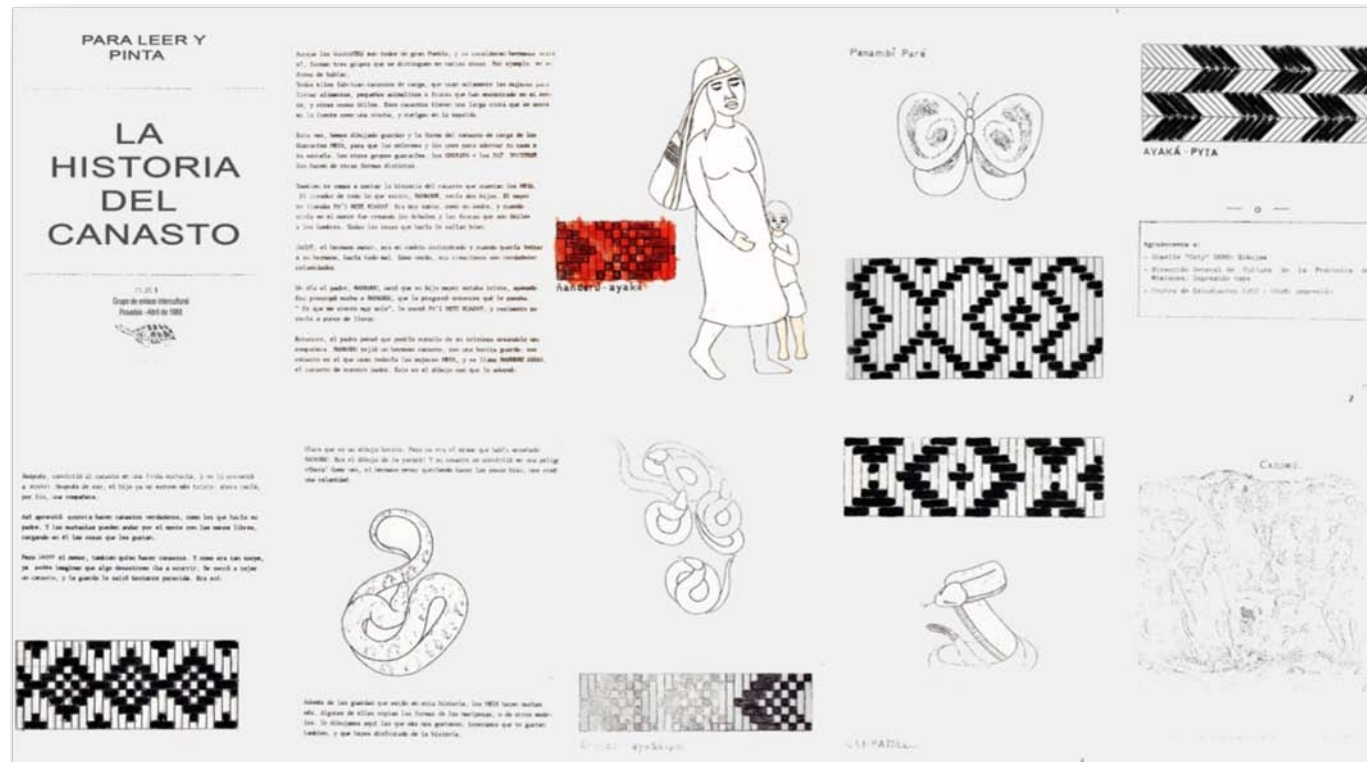
En este caso, más que exteriorizar una disonancia didáctica, tiene una intencionalidad filosófica y política crucial. Expresa la potencia del pensamiento y abre la posibilidad de construir lo nuevo.





### 9.5.2 Imagen Escolástica

243



243 G.E.I Grupo de enlace intercultural. Cuadernillo. *La Historia del Canasto*. UNaM. Posadas.1988. Dibujos Giselle Seró



Este folleto de una hoja plegada, surge con la intención de acompañar los reclamos que los Mbya-guaraníes realizaron en 1988 en la ciudad de Posadas. En dicha oportunidad, una comitiva de enlace intercultural organiza una jornada en la Plaza 9 de Julio con el objetivo de juntar firmas contra un Decreto reglamentario, totalmente contradictorio a lo que decía la Ley hasta ese momento. Además de entregar estos cuadernillos a los niños que se acercaban a la plaza de Posadas, se les leía el texto y ellos los coloreaban. Como parte de esta propuesta también se articula un espacio de exposición de tallas y cestos Mbya.

Las guardas acompañan protegiendo en un hecho dramático de cruce. Se presentan en este caso como información visual, con el propósito de educar en un acercamiento de comprensión sobre el otro. Bajo una metáfora filosófica entrecruzada con códigos culturales dominantes, ilustran un texto y promueven una actividad lúdica para otros.



Ñandeva<sup>244</sup>



<sup>244</sup>Ñandeva, vocablo que significa: “nosotros”, “todos nosotros”.

*Elementos de iconografía de las Tres Fronteras*, del Programa trinacional Ñandeva. UNaM. Argentina. 2007.

**Ñandeva**,<sup>245</sup> como cuaderno educativo, surge de un programa de desarrollo de la artesanía que busca fortalecer la identidad de una región de fronteras múltiples<sup>246</sup> por medio de la inserción de símbolos gráficos que remiten a la cultura de estos pueblos. En este contexto, surge entre otros, una serie de proyectos de simplificaciones y estilizaciones en relación a las tramas cesteras Mbya para ser llevadas a diferentes soportes. Están dirigidas a artesanos y diseñadores de la zona con el fin de capacitarlos e insertarlos en mercados artesanales de exigencias internacionales. Las guardas Mbya operan en este caso como estímulo económico y desafío de crecimiento, otorgando una plataforma aprobada con autoridad desde un marco socio-intercultural que las reconoce con potestad, en un territorio fronterizo intercultural que los Mbya transitan como propio.

---

<sup>245</sup> Su objetivo principal es el de “promover el desarrollo sustentable de la región trinacional, por medio del fomento de las actividades artesanales integradas a las actividades turísticas” y actualmente en la provincia, sus acciones se enmarcan dentro del Programa de Puesta en Valor de las Artesanías Misioneras que coordina el Ministerio de Ecología, Recursos Naturales Renovables y Turismo.

Su radio de influencia abarca Misiones, sur de Paraguay y los municipios linderos al lago de Itaipú en Brasil.

Una de las actividades principales de Ñandeva es desarrollar capacitaciones integrales y multidisciplinarias, con el fin de ampliar y perfeccionar el conocimiento de los artesanos en el manejo de las técnicas y procesos de producción, influenciando en el diseño de sus artesanías para diferenciarlas y adecuarlas a mercados más exigentes, como lo es del turismo internacional.

La Facultad de Artes, socia del programa, es una institución clave ya que actúa como generadora y transmisora del conocimiento a través de sus docentes y alumnos; los cuales participaron activamente durante los 2 últimos talleres ...

Cada capacitación consta de una intensa semana de talleres donde diseñadores, alumnos y artesanos de las tres fronteras trabajan mancomunados para generar una rica colección de productos que serán comercializados bajo el sello Ñandeva.

Artesanías en cuero, madera, hilos, cerámica, fibras naturales y metales han sido- y serán en próximos talleres- direccionados utilizando como guía un Manual de Iconografía Trinacional, metodología coordinada por el diseñador italiano Giulio Vinaccia, cuyos iconos son tallados, bordados, tejidos, pintados, repujados, calados, etc sobre los distintos soportes materiales, generando productos disímiles pero con diseño y una impronta regional reconocible.

Hasta la fecha, ya han sido capacitados más de 50 artesanos de la provincia y se espera poder capacitar otros 50 más, aspirando así a mejorar, no solo la artesanía regional, sino también la calidad de vida de este sector social, ya que la colección será comercializada en puntos estratégicos para el mercado turístico. En línea. Disponible en google. [http://www.artes.unam.edu.ar/index\\_nandeva.html](http://www.artes.unam.edu.ar/index_nandeva.html). (citado enero 2011).

<sup>246</sup> Frontera trinacional entre Argentina, Brasil y Paraguay

### 9.5.3 Murales Aristóbulo del Valle <sup>247</sup>

Escuela normal 2° B  
Mural. Esgrafiado en cemento. Terminal de ómnibus  
2.00 X 4.00 cm. 2005 - 2006



Escuela normal 2° B  
Mural. Esgrafiado en cemento. Terminal de ómnibus  
2.00 X 4.00 cm. 2006



Escuela normal 2°B  
Mural. Esgrafiado en cemento  
Av. Las Américas  
2.00 X 1.00 cm. 2006

Escuela normal 3° B  
Mural. Esgrafiado en cemento  
Av. Las Américas  
2.00 X 2.00 cm.  
2008



<sup>247</sup> Foto, investigación de campo Adriana Marelli. Misiones, 2010



### Murales Proyectos PROFAE 2008<sup>248</sup>

**Director,** Haydar, Mónica Soledad.

**Realización,** Estudiantes nivel Polimodal, Escuela Normal Superior nº 6. Estudiantes de la Carrera del Profesorado en Artes Plásticas

En la localidad de Aristóbulo del Valle, colindante a las comunidades aborígenes del Cuña Pirú, se confeccionaron una serie de murales con la temática de las guardas cesteras Mbya-Guaraní; el proyecto fue propuesto desde la facultad de arte de Oberá con la participación de alumnos de la escuela Normal de la zona.

Estos murales formulan las imágenes Mbya en función a una propuesta de acercamiento cultural docente, donde los conocimientos que se poseen sobre la cultura Mbya, articulan una imagen relacionada con el territorio geográfico y social que

---

<sup>248</sup> Objetivos generales y específicos del proyecto **PROFAE 2008**. (En línea) disponible en google.

[www.unam.edu.ar/2009/.../ext.../fa\\_20\\_haydarmbya\\_adelvalle.doc](http://www.unam.edu.ar/2009/.../ext.../fa_20_haydarmbya_adelvalle.doc). (citado el 12/06/10)

- Buscar integrar a la Escuela Media o Polimodal con Estudiantes de la Universidad Nacional de Misiones y la Comunidad que en este caso será la Localidad de Aristóbulo del Valle, en una actividad Artística Plástica con imágenes de la cestería Mbya Guaraní y flora – fauna de la Provincia de Misiones.
- Permitir a los Estudiantes del Nivel Medio o Polimodal y a los Estudiantes y Egresados de la Universidad Nacional de Misiones a participar de Actividades Innovadoras con los Precursores de las técnicas que propone este proyecto.
- Recurrir a Alternativas Pedagógicas que permitan que los Estudiantes del Nivel Polimodal, sientan que son parte importante de la sociedad en que vive, Valorando y respetando lo que hacen y en consecuencia cuiden su ciudad.
- Proporcionar a los Estudiantes de los últimos años de las Carreras; Licenciatura y Profesorado en Artes Plásticas, un espacio para la Observación y prácticas pedagógicas, distintos a los tradicionales dentro del Aula.
- Realizar diferentes MURALES EN CEMENTO COLOREADO con las temáticas de cestería MbyaGuaraní y la flora y fauna Misionera, para que formen parte de los locales comerciales que están ubicados sobre la Avenida principal de la localidad de Aristóbulo del Valle.
- Formar un Corredor turístico con los Murales en cemento coloreado que harán los Estudiantes de la Escuela Normal Superior N°6 de Aristóbulo del Valle, a cargo de la Docente del E.D.I. del 2do Año del Polimodal de Ciencias Sociales y Humanidades, en los negocios de esta ciudad.
- Incorporar Experiencias en Prácticas pedagógicas y en eventos extensionistas con la participación en la ejecución del Proyecto.



ocupa. Las composiciones ensamblan flora y fauna con la libertad propia de los vínculos entendidos desde la cultura que la realiza, estableciendo una conformidad estética en articular la imagen de yagareté con una guarda vertical; o fragmentando guardas y superponiendo flora.

Es reconocible ver cómo la imagen Mbya reside en este espacio, impulsada por la necesidad de la cultura que la realiza. El turismo, metodologías educativas, la carencia de vínculos, la promueven hacia esta cultura, habitando un vacío que abre posibilidades de presencia.

Si miramos los resultados<sup>249</sup> de la experiencia, las guardas en este caso, se promueven como fenómeno de reconciliación y de incentivación vocacional dentro de la cultura que la proyecta, por lo que dejarían de ser ilustraciones para pasar a ser un objeto funcional a nuestra cultura.

---

<sup>249</sup>**Impacto que se logró en la calidad de vida del grupo:**

Desde que comenzamos con estos proyectos de sacar a la calle lo que se estaba aprehendiendo en el aula, en principio se logró que los padres compraran los materiales para que los chicos y chicas tengan herramientas para trabajar ya que veían la calidad de lo que hacían y el entusiasmo que ponían en cada cosa que realizaban sus hijos. El hecho que tal vez no sea contundente para otro, pero sí como Docente responsable de esta asignatura, me es muy grato saber que Estudiantes varones y mujeres que viven en condiciones de vida que no los acerca ni les han acercado nunca a apreciar manifestaciones artísticas en ninguna de sus ramas, son hoy Docentes de Artes Plásticas, y han ido a estudiar sin condicionamientos por parte de sus padres. Encontrar que en nuestra ciudad hay más de 15 egresados de la Facultad de Artes de nuestra comunidad en 8 años de trabajo en esta escuela y que las Esculturas que existen en las plazas de la ciudad están siendo cuidadas y conservadas por los habitantes. Los estudiantes que están cursando la EGB3 o primaria de nuestra escuela, siempre manifiestan que no ven la hora de llegar al Polimodal para hacer los murales y salir a realizar proyectos fuera de la Escuela.

La Nación. **Murales en cemento con temática Mbya-Guaraní.** Copyright 2008 (En línea). Disponible en google. <http://premio.fundacionlanacion.org.ar/2008/verPractica.php?id=74>. (citado el 15/06/10)



#### 9.5.4 LA IMAGEN MBYA EN PUBLICIDAD

La imagen Mbya encuentra en el espacio de la publicidad, un traslado de sistemas de sentido, proyectado desde lo político- económico- cultural de la cultura hegemónica, en tanto que se trata de una imagen con intención determinada en busca de influir sobre los sistemas de apreciación estética de una sociedad. Estas imágenes-textos apuntan, dentro de la publicidad, a motivar al público hacia una acción de consumo siguiendo pautas y estrategias propias del campo publicitario, convirtiéndose en **Marca** de la cultura Mbya entre nosotros.

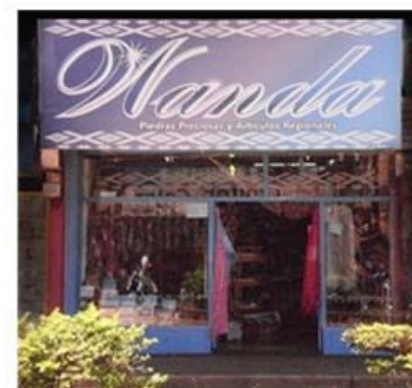
Como marca proporciona identidad e individualidad respecto a lo otro. Otorgándole nombre propio en un sistema de mega signos que giran alrededor de él. Es, por un lado, un símbolo estímulo, en tanto penetra en un sistema psicológico de asociaciones de ideas que nos llevan al icono, proporcionando cualidades de isotipo en el campo comunicacional del diseño publicitario. Por otra parte con el significado cultural identitario ya institucionalizado por los mismos Mbya, procedemos con esta imagen guarda a una nueva ritualización, convirtiéndola en una idea que identificamos y evocamos, depositándola como símbolo para nosotros. Esta conlleva, como en los demás casos, el reflejo de lo que nosotros estimamos de ellos, nos es funcional a nuestra cultura.

En el contexto dado entre comunicación y publicidad, la imagen Mbya se presenta en correspondencia o acuerdos de negocio con la participación en promociones de otros productos y anunciantes, trasladando en estas condiciones su impronta de imagen, como garantía sobre los demás productos que carecen de *marca*.





250  
251  
252



Foto, investigación de campo Adriana Marelli. Misiones 2010

<sup>250</sup> **Cartel publicitario.** Alem, Misiones. Año 2010. **Rubro:** venta de artesanías y antigüedades de las provincias de: Misiones, Córdoba, Salta, La Pampa

<sup>251</sup> **Cartel publicitario y tarjeta de negocio.** Posadas av. Roque Pérez 1689. Año 2010. **Rubro:** venta de comidas.

Obsérvese entrecruces de sentidos

1-textos: a) *“lo autóctono tiene su lugar”* b) **ARANDÚ** (sabio), *“sabores culturales”, “fabrica de pastas y chipitas saborizadas”*

2- Imagen: termo con guardas Mbyá, utilización de color y desconstrucción del canon Mbyá.

<sup>252</sup> **Cartel publicitario.** Puerto Iguazú Av. Victorio Aguirre. Año 2010. **Rubro:** artesanías de Argentina

Cuando los Mbya presentan sus ventas, lo hacen en forma directa, sin carteles y sin otra imagen que el objeto que negocian.

Las presentaciones publicitarias donde aparecen las imágenes de guardas son expuestas desde nuestra cultura; estos anuncios más que mostrar la cestería Mbya, intentan dirigir la atención al valor en alza que desprende la identidad del pueblo Mbya:

*“En realidad, una lectura poco ingenua de las retóricas de la nueva publicidad reconocería rápidamente que lo que en casi la totalidad de sus juegos de imagen se vende, no son los “productos” que ellas anuncian: sino la específica potencia de construcción de biografía que en su mismo espacio – fantasmático, imaginario- se pone en acto. ...*

*Pero lo que se hace seductor en el anuncio, a lo que se dirige su efecto persuasivo, no es a mostrar las calidades propias del objeto tercero. Si no, primariamente, a autoseñalar la cantidad directa de identidad – el coeficiente identitario, diríamos que se impulsa desde su propio espacio, en el propio dispositivo simbólico”.*<sup>253</sup>. BREA, J. Luis

Esta imagen simbólica referencial, es acompañada por textos y diferentes imágenes, que materializan aun más una performance conceptual. Palabras como, “Rústica”, Argentina; el lema nacional, mates... son una invitación a encontrarnos con lo propio, con lo originario, en objetos que muchos de ellos son parte de nuestras costumbres heredadas precisamente de los guaraníes. Este giro de intenciones en función a una autoafirmación cultural implica una actitud político-social que se deposita en la imagen y que se expresa en los niveles de persuasión que ella desprende. Sin que los sujetos que las promueven pasen a formar parte del sistema político tradicional.

---

<sup>253</sup> BREA, José Luis, *Fábrica de identidades*. Pág. 1 (En línea). Disponible en google <http://www.joseluisbrea.net/articulos/autorretrato.pdf>. ( citado el 10/06/10)



### 9.5.5 LA IMAGEN MBYA EN PROPAGANDA

Teniendo en cuenta que la propaganda conlleva el objetivo de propagar, con la meta de aumentar el apoyo y convencer, intentaremos en este apartado analizar las imágenes que se encuentran desde la complejidad de una propuesta cuyo propósito como propaganda conlleva la necesidad de alterar preceptos y principios de la sociedad cuyo arraigo los hace muy resistentes al cambio.

En los últimos tiempos, surge una serie de imágenes de guardas Mbya, promovidas desde la gestión del Gobierno Provincial.

Desde un gobierno que intenta visualizar una política proteccionista sobre el tema guaraní en la región, las guardas publicadas argumentan esta posición, operando como verdaderas movilizadoras de sentimientos en algunos casos o poniendo en marcha rectificaciones y compensaciones en otras.

Del ángulo de una política de conservación y preservación, más que como crítica de realidades; las guardas Mbya se potencian a modo de gesto del gobierno en una tentativa visual de presentarse como alianza. Desde este espacio, esta imagen ícono, hace su presencia teñida con la avidéz de asimilación e integración cultural y social entre ambos pueblos; formando parte de un ícono más en el proceso civilizador de orden político-cultural.



### 9.5.6 Boletín Oficial de la Provincia Nº 11118 Decreto Nº 1348/03 - Documentación en anexo

En septiembre del 2003, bajo el decreto Nº 1348/03 el gobierno de la provincia de Misiones promueve la utilización de las guardas Mbya en certificados oficiales.

En este contexto, la imagen Mbya, se presenta como una *imagen evento*, entrando con dicho acuerdo a un mundo políticamente globalizado, posiblemente impensado para la misma cultura Mbya. Aparece y documenta la vida encontrando a sus espectadores en espacios alejados de los referentes estéticos acostumbrados. El significado de este evento no está adherido a la imagen, sino que depende más de la situación que la promueve. Este hecho político es relevante porque está trasladando el sentido estético de las guardas sobre el campo político-social de la cultura que la emancipa. Es probable que esta presencia esté impregnada de una actitud compensatoria en cuestiones sociales y antropológicas; valores complejos de nuestra cultura que afloran en el recorrido de la imagen. En este nuevo texto, las imágenes Mbya surgen y se desplazan visualmente como productoras de significados político-culturales en un agenciamiento de nuestra cultura condicionada en el marco simbólico del poder políticamente connotado.

Apoyados en el pensamiento de Susan Bruck vemos que esas imágenes en realidad siguen manteniendo su inquietante presencia aun en la superficie de su visibilidad pues como dice ella textualmente:

*“la imagen fluye fuera de la burbuja, en un campo estético no contenido por la narración oficial del poder”<sup>254</sup>*

---

<sup>254</sup> BUCK MORSS, Susan. **Estudios visuales e imaginación global**. BREA, 2005. Pág. 158



## 9.5.7 Sellos postales



Culturas Argentinas – serie de uso corriente

**Valor:** \$1.

**Viñeta:** Grupo Mbyá. Cesto de recolección.

**Tirada inicial:** 560.000.

**Diseño:** Mosca Ochenta, para el Dpto. de Comunicación Visual.

**Formato:** 25 x 35 mm.

**Pliegos de:** 40 sellos.

**Dentado:** 14 con diseño de seguridad.

**Color:** cuatro colores y tinta metalizada.

**Papel:** sin filigrana, sin fosforescencia.

**Procedimiento:** offset con trama estocástica.

**Impresión:** Letra Viva S.A., Buenos Aires.

**Fecha de publicación** 13 de septiembre 2000



Mercosur – Artesanías – serie conmemorativa

**Valor:** \$75c

**Viñeta:** Mercosur – Artesanías.

**Tirada inicial:** 104.000 en cada viñeta

**Formato:** 44 x 34 mm.

**Pliegos de:** 20 sellos.

**Dentado:** 14 con diseño de seguridad.

**Color:** cuatro colores y tinta metalizada.

**Papel:** sin filigrana, sin fosforescencia.

**Procedimiento:** offset con trama estocástica.

**Impresión:** Letra Viva S.A., Buenos Aires.

**Fecha de emisión:** 8 de marzo de 2003.

La elección de la imagen para ser estampada en un sello postal, es sin duda una decisión política que intenta jerarquizar. Como práctica antigua vinculada históricamente a lo económico, político y cultural, los sellos postales conllevan un gran potencial de efectos de subjetivación y socialización para nuestra cultura.

En el 2000 y en el 2003 en la Argentina se realizaron dos tiradas de impresiones de sellos postales en referencia a la cultura Mbya – Guaraní. Hoy, fuera del servicio del uso corriente, transita únicamente en el circuito de filatelia.

Estos sellos<sup>255</sup> se proponen como parámetro para medir formas actuales de comunión. Producirlos, exponerlos, divulgarlos, son propuestas visuales de aceptación, que ponen un barniz más humano a las relaciones entre los pueblos.

Dispuestas a circular entre nosotros, estas estampillas, dejan impresa una actitud y una visión como facsímil de recorrido. Los Mbya como pueblo, gozan de este prestigio a través de una imagen reflejada que posiblemente no alcancen a visualizar. Siendo un pueblo oral y naturalista, los códigos postales de nuestra cultura, al igual que la pasión por el acopio coleccionista; son propuestas carentes de sentido que ellos aceptan en silencio.

---

<sup>255</sup> **Tipos de sellos.**

Cada país a través de sus servicios de correos postales emiten dos tipos de sellos básicos: los ordinarios y los conmemorativos.

Sellos ordinarios: son aquellos sellos postales que se emplean en el franqueo de los servicios postales. Se emiten en grandes tirajes

Sellos Conmemorativos: son aquellos sellos que se emiten para conmemorar un hecho o a un personaje determinado que haya sido importante para la historia del país. Se imprimen en tirajes limitados, y se venden en tiempo limitado al público

**Sellos postales.** 01/ 05/2006. (En línea). Disponible en google. <http://sellospostales.blogspot.com/2006/05/marco-terico-filatelia.html>. ( Citado el 25/7/10)

**Nota.** En la estampilla de la derecha se observa la palabra *Mercosur*. Mercosur es una propuesta política, firmada en 1991. Responde a una alianza comercial subregional de Americana del sur. La identidad Mbya, proyectada en esta imagen, con el concepto vinculado a esta propuesta, le es funcional a la idea de tráfico comercial abierto.

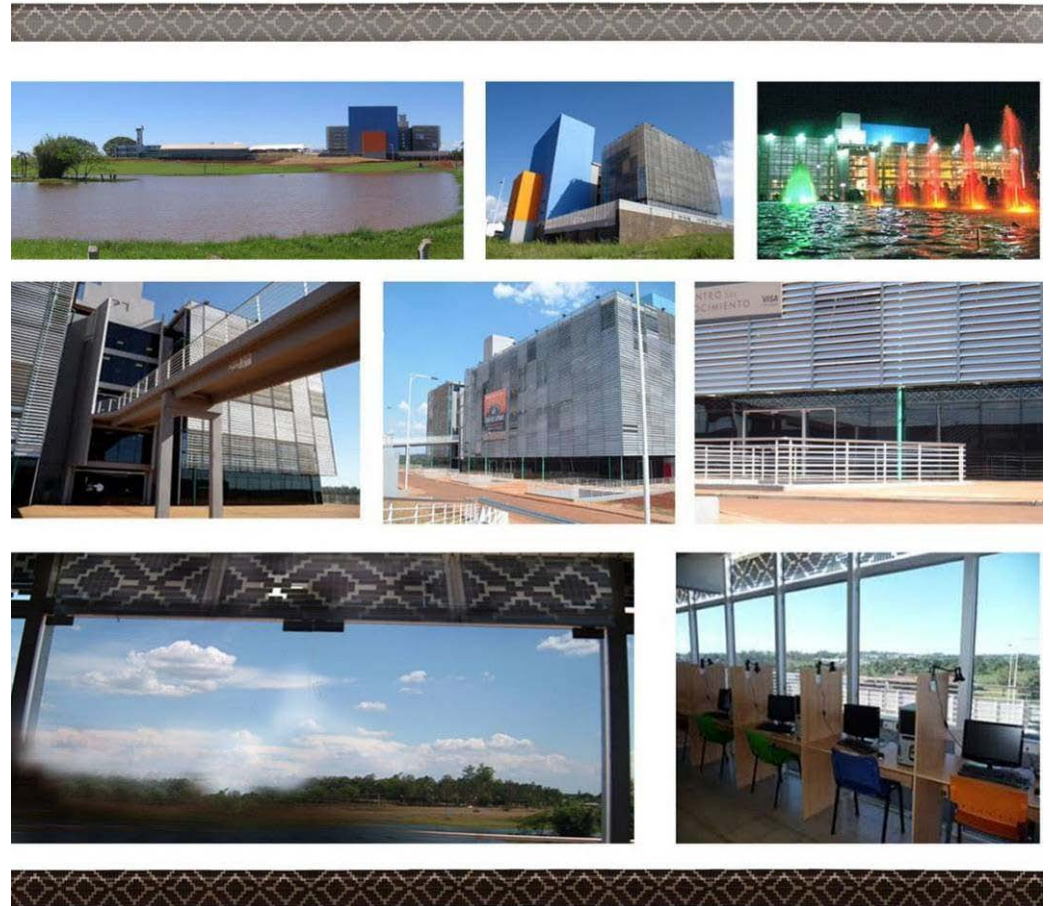




### 9.5.8 Centro del Conocimiento

#### CENTRO DEL CONOCIMIENTO

Posadas, Misiones.  
Acceso oeste. Ruta Nacional N°12.  
Predio: 22 hectáreas  
2003-2007



Este Centro de Arte y Comunicación, construido por el gobierno provincial, es emplazado en una ubicación geográfica estratégica, con una infraestructura contundente e impactante para la época y el lugar. Así desde sus objetivos ser un nodo cultural de referencia para la provincia. En la culminación del primer piso, a manera de friso, una guarda Mbya en vinilo recorre el edificio en impactante presencia monumental, si la comparamos con su homónima imagen cesterá; Susan Buck al respecto aporta lo siguiente:

*“Está claro que el tamaño es una característica formal que nada tiene que ver con el contenido del arte. Con el Gran arte, la autenticidad del original asume su aura sobre la base de unas proporciones sublimes.”<sup>256</sup>*

Esta imagen trazo, a manera de gigantografía, en lugar y proporción de eminencia, adherida a la premisa que proviene del Centro del Conocimiento,<sup>257</sup> incorpora en la superficie un momento de la historia de Misiones. Utilizando el mercado cultural como atributo, este centro encarna una imagen casi colonizadora de la imagen Mbya en su friso. Pero a fin al pensamiento de Susan Buck dado que:

*“la manipulación afecta a la superficie de la imagen, no a su origen”<sup>258</sup>.*

La imagen Mbya, en su posible propuesta de infinita reproductividad, sale potenciada en su rastro de memoria colectiva; y en este intervalo de semántica participativa, imprime su presencia en gran formato.

<sup>256</sup>BUCK-MORSS, Susan. *Reorientación de la historia del arte*. 2005. *Opus cit.* Pág. 147

<sup>257</sup> *Bajo la premisa "el conocimiento nos iguala y nos da las mismas oportunidades"; en el año 2003 comenzó a tomar forma la idea de crear un lugar donde pudieran reunirse todas las áreas de la cultura, todas las manifestaciones artísticas y científicas; un lugar donde los misioneros pudieran encontrar su identidad como pueblo, volverse hacia la tierra, la cultura interna y expandirse hacia las regiones y países que los rodean llevando todo ese increíble bagaje cultural que los identifica; un lugar estratégico que, por su infraestructura y servicios, fuese un nodo cultural de referencia para la provincia y la región. Hoy, esa idea tiene un nombre: **Centro del Conocimiento**. Compuesto por: Biblioteca Pública de las Misiones. Centro de Arte y Comunicación. Teatro de Prosa. Teatro de Lírica.- CENTRO DEL CONOCIMIENTO. Texto de la Página web del centro del conocimiento. (En Línea). Disponible en google.<http://www.centrodelconocimiento.misiones.gov.ar/content/view/1/97/lang,spanish/>. (cit. el 25/09/09)*

<sup>258</sup>BUCK MORSS, Susan en BREA, 2005. *Opus cit.* Pág. 158





### 9.5.9 Otras presentaciones



**catalogo de artesanías misioneras.**  
Español-Ingles.

Ministerio de cultura. Dirección de patrimonio cultural y museos,  
Dto artesanías.



**Centro de Constructores Misiones**  
2008  
Mantel, camino de mesa con guarda Mbyá

Las ponencias visuales de la imagen Mbya, en diversos soportes y tamaños en los espacios políticos de poder, lanzan una serie de mensajes, que al igual que las anteriores, buscan influir en el sistema de percepción de nuestra comunidad. Sin afán de lucro pero sí de crédito, estas imágenes habitan entre nosotros, surgidas desde la misma impronta político-cultural y a mencionada. En cambiantes contextos y con el mismo propósito, se exponen y circulan en un esfuerzo por encontrarnos y mostrarnos; donde lo político opera en complicidad con una sociedad que acepta estas propuestas visuales con apreciaciones positivas; incorporándolas, transformándolas y recontextualizándolas, siempre como imagen portadora de contenidos identitarios guaraníes.

*“... los valores que se asocian con formas distintas de identidad se construyen con imaginación y, en consecuencia, por el modo en que se cruzan y se relacionan los distintos imaginarios entre sí. Se produce una negociación continua entre los valores de la tradición, la estructura del canon heredado, y las fuerzas de innovación y cambio. Y con ello, el mismo tejido de nuestro ser, los valores normalizados que han determinado nuestras actitudes con respecto a la existencia, se revelan susceptibles de reconciliación y reconfiguración.”<sup>259</sup>*

No podemos dejar de percibir que la presencia de imágenes Mbya, circulando fuera y lejos de las visiones, espacios y propuestas Guaraníes, muestran la paradoja de una ausencia aborígen; descubriendo una trama de realidades sociales que resuenan en las formas y maneras de sus presentaciones.

Por otro lado este aumento de la visibilidad Mbya desde lo político, reformulan las relaciones entre cultura y política, colaborando a que la política se invista de cultura.

---

<sup>259</sup> BREA, José Luis-MOXEY, Keith, *Estudios visuales: Estética de la cultura visual en el momento de la globalización*. AKAL. Madrid. 2005. Pág.37



## 9.6 LA IMAGEN MBYA EN ARTESANÍAS

Con técnica manual propia se propone una imagen con ideología de otra cultura apoyada en valores culturales que se estiman. Estas artesanías se apropian de una imagen que se valora para ser instalada como estampa a desarrollar dentro de un marco amplio de imágenes posibles en objetos de uso práctico y decorativo

*“Las formas en que los objetos nos atraen, su animación, su aparente autonomía, solo derivan de su asociación con nosotros. Insistir en su agencia “secundaria”, no es solo un medio de reconocer su independencia, sino también su dependencia de la cultura humana. Es posible que nos acechen pero su autonomía es relativa. No puede existir sin el poder con el que las invertimos”<sup>260</sup>.*

Este pensamiento de Keith Moxey nos ayuda a describir mejor la capacidad que posee una imagen para absorber significados diversos según las relaciones de sentido y apreciación que se establece entre las imágenes, como retorno de significancia entre imagen y ser.

Unidas en una manufactura de historia y en la empatía por lo natural, estas imágenes producidas desde la artesanía emancipan un plano solidario que se percibe en el trazo de lo visual.

---

<sup>260</sup>MOXEY, Keith. **Los estudios visuales y el giro icónico**. CENDEAC. España. 2009. Pág. 22, 23. (en línea). Disponible en google. [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey\\_EV6.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf). (citado el 30/6/10)



## 9.6.1 ARTESANÍAS EN TELAR

**Giséle Seró****Mónica Schulz**

Diseños de guardas Mbya aplicadas a trabajos de telar, promueven un entrecruce de técnicas apoyadas en la fuerza de tradiciones culturales disímiles, desde una materialidad afinada hacia una inclinación tendiente a lo natural, estos diseños Mbya se incorporan perceptualmente cómodamente a una imagen tramada.

## 9.6.2 ARTESANÍAS EN CERÁMICA



MARÍA HARRISBERGER - Cerámica en arcilla roja



NINI TRIBLER - Plato cerámico, Arcilla blanca

Las imágenes de estas cerámicas artesanales, son significativas en el reconocimiento de la labor de cestería que realizan los Mbya.

Son Artesanos que diseñan piezas con imágenes de cesteros Mbya en plena actividad. Es una dinámica de entrecruce de hacer, si bien no se puede negar la mirada puesta en lo étnico como objetivo de valor para depositar en la cerámica, también nos dan acceso a la perspectiva de apreciación y jerarquización de la actividad cestería Mbya horneada en las piezas.

El hecho de plasmar como tema de una obra el acto que antecede a la imagen cestería, es una de las tantas maneras de nombrarla y reconocerla.



## 9.7 A MANERA REFLEXIÓN

La imagen Mbya con su carácter inherentemente comunitario y simbólico se impone en la presencia, una presencia que emerge latiendo, en un espacio atemporal que pertenece a una memoria colectiva relacional, entre ellos y nosotros. Ésta surge, contemporánea al tiempo occidental, renovando historia y potenciando cultura Mbya, en una adaptación singular de estética y contenido.

Parafraseando el texto de Keith Moxey<sup>261</sup> podríamos decir que a través de la imagen, la idea de presencia de la cultura Mbya ha entrado en el solar de las humanidades y se ha hecho un lugar en la morada occidental. Surgida del estatus de lo original como lo “puro primitivo” esa presencia pasada y presente se la visualiza como lo nuestro posible, como lo distinto nunca involucrado dentro de un contexto ecléctico que reformula sus raíces.

*“Colectivamente percibidas colectivamente intercambiadas, son la piedra angular de la cultura.”<sup>262</sup>*

Las guardas cesteras, proyectadas desde su fuerza colectiva; desdibujan nuestra autoría en las imágenes Mbya que ideamos a nuestra medida. Forzándonos a ser colectivo con ellos, se posicionan sin intención como bisagras culturales que nos invitan, en su giro icónico, a hacer estas imágenes comunitariamente propias.

---

<sup>261</sup> KEITH MOXEY. *Los estudios visuales y el giro icónico*. (en línea) Disponible en google: [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey\\_EV6.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf). (citado el 22/09/ 2009) Pág. 1

<sup>262</sup> BUCK MORSS, Susan. *Estudios visuales e imaginación global*. En BREA 2005. Opus cit. Pág. 157.



Imágenes que en su realidad, sirven para entender lo que para muchos podría ser un drama estético, pero en realidad son el escenario de las refracciones y resonancias de la cultura Mbya en un contexto intercultural que nos permiten visualizar lecturas, repercusiones y entregar las formas visuales que constituyen en vehículo de nuestras propias inclinaciones, o el soporte de nuestra proyección sentimental en operaciones sensibles capaces de describir o expresar que y como se produce el entrecruce estético entre ellos y nosotros.

En estas instancias, podríamos considerar que hemos sido conquistados por la presencia silenciosa de la imagen Mbya-Guaraní...



## 10 CONCLUSIONES ETAPA II

1. Con el anhelo de **establecer un acercamiento real al arte de una de las culturas hoy llamadas de la diferencia**, hemos en la *Primera Etapa* del estudio, en foco el campo artístico en el conjunto de sus manifestaciones expresivas, mirando al presente, es decir, en el contexto del arte del siglo XXI; comprobando conexiones con los espacios histórico, filosófico, semiótico y estético Mbya Guaraní, con la intención de extraer un conocimiento concreto con el cual acceder a **releer las imágenes plásticas Mbya en relación sinestésica con las demás artes**. Estas lecturas, nos permitieron ver un complejo circuito expresivo que involucra a la estética de una manera consustancial con el sentido de la vida, su arquitectura, cosmogonía y territorio habitado, legitimando el valor de las imágenes Mbya dentro del campo del arte y de sus vidas. Por lo que nos propusimos como objetivo en la Segunda Etapa, releer las imágenes cesteras en particular, sobre el enfoque de aquellos arquetipos culturales que se vislumbran activos en la cotidianidad, con el propósito de extraer una comprensión, que nos ayude a percibir **Cómo se explica la mecánica del universo Mbya en una imagen**.
2. Con la elasticidad que nos permiten las ideas desde el campo del arte hemos dirigido este estudio sobre un espacio estético sin que exista un referente comparativo en la historia de los movimientos del arte occidental; por ello, abrimos la exploración sobre sistemas de valores y significados de peso y relevancia dentro de la cultura Mbya investigados en la primera etapa del estudio, que articulan e intervienen en los procesos de juicio estético en el campo



del arte occidental. Esta metodología, nos permitió ver cómo las imágenes-guardas resignifican los objetos cesteros dotándolos de un interés estético que se extiende más allá de lo individual y las circunstancias históricas.

3. Mediante los acercamientos realizados, fue posible vislumbrar que el sentido estético de esta cultura, está en íntima relación con el ser. La persona, la palabra y los objetos cesteros, son los centrales depositarios de la acción de ser adornados. La esencia de cada ente, se relaciona con el objeto creado y lo nombra, refractando lo cualitativo de cada existencia. De tal modo, que en la cestería, el hacer de cada imagen-cesto promueve para quien lo crea y para toda la comunidad una acción anclada en un presente renovado, consolidada en la expresión de lo intangible, que le permite al ser trascender el espacio cotidiano.
4. Con el objetivo de avanzar sobre los posibles arquetipos que refractan en la imagen cestería Mbya, contextualizamos dichas imágenes en las orientaciones de espacio-tiempo-materia de la cosmogonía Mbya, desde donde pudimos comprobar una serie de contenidos expresivos valorables habitando en las imágenes cesteras.  
A partir de aquí, pudimos relacionar ejes vigentes que proporcionan temas representativos y estimados para esta cultura, orientados en relación a los opuestos, la repetición, el colectivo, manifestando un estilo estético en sintonía con su visión del mundo y con su determinada concepción de la realidad.
5. El espacio Mbya, en íntima relación con lo vital, más que con la tierra como territorio, vincula el tiempo a una dinámica cíclica de continuos retornos, donde la selva se incluye con su propia dinámica de existencia; extrayendo de esa asociación la dimensión y medida del tiempo. Espacio, materia y forma se conjugan en una íntima manifestación

de lo habitado, donde **espacio y tiempo** son categorías inseparables de la existencia del manto selvático, concebido como una dimensión intrínsecamente anidada en la naturaleza.

La naturaleza, vinculada en un todo con ese espacio-tiempo, da al material plástico-creativo, todo lo necesario para alcanzar lo esencial.

Las indagaciones realizadas entre las categorías de **Tiempo-Espacio-Materia** en relación con la imagen han arrojado una serie de aproximaciones analíticas que revelan visualidades perceptivas de un pensamiento Mbya.

El tiempo de creación y el del objeto creado, se afinan en vibración con la materia vegetal en su posibilidad de reimpresión cíclica y siempre activa de surgimiento. Formadas en la medición del tiempo-espacio Mbya, las imágenes creadas, se repiten una y otra vez en el presente; en cada pieza y a través de toda la cestería. Ligadas a su dinámica de existencia, caminan desde tiempos lejanos, renaciendo y desintegrándose con poesía en cada cesto. Convirtiéndose en latentes metáforas de continuos ciclos, celebran su existencia en cada tránsito, dando sentido a su permanencia. En ese tiempo de vida creativo de hacer y desasearse, cada cesto ejerce la fortaleza de la invisibilidad, ligada a redes perceptuales arquetípicas intangibles, como una de las grandes fuerzas secretas de su supervivencia y persistencia.

El pensamiento espacial en los guaraníes, interconectado desde su cosmogonía selvática con los conceptos de *compartir y transitar*, relacionados a los principios de nutrición y vida, más que a los de posesión y dominio, nos remiten permanentemente a la selva, desde lo material y concreto. Éste es el espacio que está delante del ser Mbya para ser percibido. Vital, tejido; se tuerce y retuerce, convirtiéndose en una concentración vegetal, viva y relacionada

en capas superpuestas diferenciadas, que otorga el material sensible para crear un espacio estético propio, en sintonía con una manera de entender y vivir la naturaleza.

Desde este ofrecimiento de vida, la estética Mbya se proyecta sobre una estructura tramada, vegetal, funcional y móvil, predispuesta para transitar y transportar, que articula con el concepto tiempo, evocando una imagen poética de belleza, concebida en las proporciones y repeticiones. La imagen cestería Mbya se formula en geometrías configuradas en un espacio compartido. Cada imagen es conformada por el encuentro en red con la otra; es un participar mutuo en formarse al mismo tiempo, bajo la proyección espacial de dos dimensiones diferenciadas en lo horizontal y vertical.

En lo horizontal, las formas geométricas se desplazan en frisos continuos, dejando una presencia marcada en la similitud de perfiles; trazando un camino constante, de traslado vital, en ritmo de paso.

En lo vertical, el movimiento ascendente establece cambios. Separadas entre sí por un espacio vacío, monocromo, cada guarda propone su ascenso en mudanzas cualitativas, en transformaciones rítmicas de energía de salto. Estas metáforas visuales, significativas en lo semiótico, no se separan de su contexto cultural, parecen mostrarnos cómo operan las energías en un espacio conectivo de redes sociales y ambientales, donde la convivencia posee un modo de actuar y el don de la sabiduría de compartir para crecer.

Compartir y transitar dejan pautas sobre la imagen y sobre el valor del objeto creado, respondiendo a un estatus cooperativo como objeto; éste integra la vida cotidiana con realce, como soporte capaz de contener imágenes, en una estetización no banal.

En líneas generales, pero con características particulares en cada caso, el pensamiento espaciotemporal indígena, está preñado por la coexistencia del fenómeno del encuentro de *tiempo-espacio en paralelo*; este espacio está vivenciado en la interrelación de un espacio matérico con un espacio intangible en sinergia comunicacional. La lectura de la imagen cesterera Mbya, enlaza en ocasiones, esta relación de categoría espacial unificada; Se trata de un conjunto de formas geométricas interconectadas en una compleja red visual integrada como una totalidad; consignado, una imagen encabalgada de frisos conexos.

6. Las imágenes cesteras relacionadas con los arquetipos de la cultura Mbya, trasluce una serie de contenidos perceptibles manifiestos en los opuestos, la repetición y lo colectivo. Estos temas son portadores de contenidos significativos de esta cultura, que se reflejan en la estética, mediante distintos aspectos formales de representación.

A. **Los opuestos** como conceptos asociados en una relación polar o complementaria, se los han podido detectar en aspectos relevantes, de esta cultura, como el simbolismo del nombre Mbya, que traduce el reconocimiento de la complementariedad de un líder, buscada de la reunión de aspectos vigorizados en lo femenino y masculino operando juntos. La presencia del opygua, guía espiritual, fortalecida en la sabiduría intuitiva, adhiere al conocimiento práctico cotidiano un plano distinto de conciencia para resolver situaciones extraordinarias; de tal manera, que los conocimientos opuestos, se funden en una unidad de experiencia dinámica e individual.

En la música, la ejecución de los instrumentos del takuapú y la maraca, establecen una relación, *persona-expresión-objeto*, acentuada en una práctica de *ejecución-sonora-instrumental* individual, basada en la dualidad orquestada en la expresión de la complementariedad de los opuestos.

El objeto cesterero Mbya, no escapa a esta formulación de opuestos; asociado en una relación complementaria, emite una complejidad significativa, entre otras, en la fórmula de la dinámica claro-oscuro, lleno-vacío, cóncavo-convexo, uno-múltiple, estático-en movimiento.

Los opuestos, en la imagen cesterera están articulados como pareja de un conjunto, enunciado para que cada uno de los complementos se exprese. Las figuras, se forman mediante dos tonos en un esquema de equilibrio armónico y simétrico de contrarios que se integran como unidad.

Cóncavo-convexo da lugar a la posibilidad de lleno y vacío, en una propuesta de vínculos arquetípicos del funcionamiento de lo vital.

Uno-múltiple, enlaza la posibilidad de expresión colectiva e individual al mismo tiempo, permitiendo la continuidad como imagen.

Estático-movimiento, circunscripto a la relación de la imagen transportada en un objeto móvil, acompaña a la dinámica socio-cultural de asentamiento y traslación de esta cultura.

B. **La repetición** es un elemento constante en todo el arte Mbya, en la cestería e inparticular, visualiza una construcción compositiva como un conjunto unificado en una lógica expresiva, compleja y elaborada, que nos permite intuir que estas imágenes están relacionadas a mecanismos vitales más trascendentes que las

reglas nemotécnicas, más próximas a la duplicación emparentada con la idea de multiplicación que emana de esta cultura, establece relaciones de sentidos en vínculos directos con lo doble, lo bueno, y lo abundante, asociándolas al placer y a una estética buscada. Cada motivo es impulsado a reimprimirse para el gozo y la expresión de lo bello como una manifestación de la capacidad creadora. Cercana a estos arquetipos, estas imágenes constantemente repetidas, fortalecidas en lo artístico, promueven una actividad que le es funcional a sus vidas, en un hacer que reactualiza la alquimia en el ser, en una felicidad enlazada con lo espiritual.

Promoviendo en el hacer, una normativa gestual en la práctica de la repetición cercana al rito, prepara el espíritu para un acto creativo sin esfuerzo, encontrado con la misma naturalidad con la que la naturaleza mueve incesantemente sus entrañas. Lo visual es la manifestación de una acción extraída en resonancia con el hacer de la selva. Somos repeticiones, ecos, simientes, latidos, días, horas, minutos en su cesión. La vida ramifica sus raíces y se nutre en la repetición.

C. **Lo colectivo** en la cestería Mbya se establece mediante una actividad que es individual y el egida; transmitida de generación en generación, concebida para lo colectivo, asumida como propia dentro de la comunidad. El colectivo como tema, queda expresado visualmente en la trama y potenciado en el hacer renovado de una imagen del pasado compartido, en el presente personal.

La subjetividad se diluye en el colectivo sin renunciar a su individualidad, posibilitando la reunificación con la esencia y las raíces. Es una relación consustanciada entre lo individual y lo social, que otorga sentido a la acción de crear en el presente, una presencia en imágenes, donde la conciencia de pertenencia se posa

en la apertura de lo que está más allá del yo. Por lo tanto, la trama reside como una matriz, que entrega la posibilidad de reunir lo colectivo e individual, donde cada uno de sus miembros, tiene su propia presencia, su lugar manifiesto.

Las lecturas en relación a las pautas culturales de este pueblo revelan que las guardas envuelven, no solo el interés común, sino también la imagen-alma; la identidad de una cultura en un pacto con lo propio. Esta obra hecha de trama y urdimbre, es la manifestación visual de una alianza. Sin firma, presenta su autoría inequívoca de ser Mbya Guaraní. Como formas de pensamiento visual consolidan un estilo que se multiplica en pautas perceptuales que espejan un orden buscado como perfil que revela identidad. No se trata de una reducción del ser, sino más bien de una intuición de complejidad, en donde el arte está en el todo y se dirige a conciencia en la manifestación de una imagen que identifique ese todo.

7. En esta profundidad de la imagen y de los ciclos, en ese desprenderse de lo real concreto, en el entrelazo de materia-tiempo-forma y en el multiplicarse transmutando el modo, es posible encontrar esa cualidad germinal de la sabiduría de repetir para el instante. Un pueblo en el que la naturaleza no es tierra, agua, árbol, cielo; sino un calor, un color, un reflejo, un sonido, un perfume, la bondad de un latir que surge sagrado y alimenta. Es posible que sea mucho para recordar profundo en lo cotidiano, es tal vez ahí donde el arte teje, canta, danza y habla ese recuerdo.

La cultura Mbya supo encontrar en el material y en las formas, la sustancia poética en consonancia dinámica con lo profundo de su cultura, bajo reglas estéticas propias. Los arquetipos quedan entretejidos en una imagen que se pronuncia como modelo y motivo activo, del tránsito del caos al orden en una escala poética y humana.

**La cestería es la manifestación silenciosa y visual del asiento de la expresión de los arquetipos vividos desde la hondura de los tiempos, con una geometría hecha arte, realizan una estética filosófica de la repetición y de los opuestos, para la comunidad; refractando esa mecánica intuitiva de la cual partimos, en busca de poder releer este conocimiento estético de la arquitectura del universo Mbya.**

**Podemos ver que el pueblo guaraní caminó hasta el presente en un constante traslado que potenció en virtud; logrando hacer del desplazamiento o movilidad unos de los grandes temas de su cultura, impregnando leyendas, modos de existencia y estética. Su éxodo, su caminar en la tierra, tiene que ver con la conciencia de lo finito en lo eterno, con aquello que termina para dar paso a la continuidad de algo más grande, este remanente de conciencia toca sus relaciones, su hábitat, su arte.**

8. Más allá de ellos, entre nosotros, evidentemente, la riqueza manifiesta de la imagen Mbya sumada a la fortaleza identitaria que desprende, viabilizó un entrecruce con la cultura nacional, dándonos la posibilidad de poder compartir un intrincado trenzado y alojamiento de la imagen Mbya en otros campos visuales.

Amparadas en la intención consciente de la cultura que las recibe, de no desvanecer la impronta del canon cesterío Mbya; estas imágenes operan como un negativo emanado, que con diferentes intenciones amplía la línea de significación sobre el origen, la historia y los saberes con los que el Mbya enraíza su vida. Pero también, marcan la huella que deja el encuentro y cruce de dos culturas y la percepción que se establece sobre el conocimiento que se tiene y se estima del otro, desde otros parámetros culturales y estéticos.

Apoiada en la función mediática de lo visual, la imagen Mbya se expande con una presencia nueva fundada en imaginados conceptos filosóficos de origen. Ya no importa el significativo sentido Mbya, su semiótica del espacio o del



ritmo, la estética de la repetición, lo circular como principio de gestación; todo ello queda atrás, para vincularse al sentido genérico de lo natural o de lo regional. Estas coordenadas de campos interculturales, abren el espacio de significación de la imagen Mbya hacia una relación sincrónica, ocupando dos espacios simultáneamente, dando un paso más en la espiral de la expansión del tiempo y de las formas, a lo abierto; a una nueva trama social en un diferente contexto político.

9. En este espacio socio-cultural entrecruzado, podemos encontrar piezas coproducidas entre ambas culturas, como una resultante de mecanismos de selección e invención. Se trata de productos diferenciados provenientes del diseño y la arquitectura de la cultura occidental, que con el aporte del arte cestero realizado por los Mbya, se valorizan en lo étnico, con la intención de reconvertir un patrimonio.

En un común acuerdo de adaptación, estas guardas tejidas, adheridas a diferentes soportes, cambian su tiempo-espacio vegetal, manteniendo intacta su esencia. La historia y la posibilidad de asociación que emana de la imagen Mbya, permite que la mirada se eleve sobre los objetos; sin establecer una correspondencia entre objeto e imagen, de tal modo que ellas siguen habitando la trama Mbya, respondiendo al espacio de la vida y del arte.

10. Dentro de las prácticas globales del arte, las guardas se reconocen fuera de la materia vegetal, en espacios propios de la cultura hegemónica, integrando una identificación con nuestra cultura. En este punto ya son nuestras imágenes, las hacemos nosotros y las dirigimos nosotros. Óleos, fotos, vinilo, transfer, acrílicos; nuevos soportes provenientes de la visualidad y de la cultura mediática despojan a las torsiones vegetales que fundamentan su existencia en naturales conexiones de vida.

11. Dando un giro cultural y de enfoques, es posible observar cómo, artistas contemporáneos, depositan sobre sus obras por diferentes razones, improntas provenientes del canon Mbya. Esta rotación icónica produce cierto aislamiento provocado por el cambio interdisciplinar, por el cual atraviesa la imagen Mbya, constituyendo una descontextualización y recontextualización de las guardas que potencia aspectos específicos que responden a formas determinadas de valoración. Modos particulares de ver, producir y aplicar representaciones visuales, que reclaman en cada caso su marco de explicación.

Desde este posicionamiento inquietante, aislado, la imagen Mbya nos mira y nos representa.

12. En este mirarnos, en ocasiones, las preferencias estéticas de las guardas pasan a formar parte de políticas educativas; la imagen Mbya, en estos casos, se sitúa como contenido expresivo-comunicativo en cuadernillos de instrucción especializada, convirtiéndose en un texto docente capaz de promoverse, como imagen didáctica, en procesos para nuestro crecimiento formativo. En estas circunstancias, las guardas cesteras operan como lazo de ayuda social para nuestra cultura.

13. En la expansión exógena que la imagen Mbya tiene en la cultura aledaña, se da también una prolifera producción de visibilidad relacionada con la publicidad y la política. Carteles promotores, sellos postales, catálogos y boletines oficiales son los destinatarios de impresiones de la imagen cestera.

Esta imagen Mbya político-publicitaria se ve involucrada, en forma directa con la biografía del pueblo Mbya-Guaraní, pues estos campos proyectan su efecto persuasivo, más allá de lo que venden, infiriendo directamente sobre

la carga de identidad de la que son portadoras las formas estéticas Mbya, ubicándolas, en no pocas ocasiones en la categoría de marca publicitaria se convierten en una idea que identificamos y evocamos sobre aspectos que nos interesan y nos es funcional. En algunas oportunidades acopladas a otras imágenes logo, son una invitación a encontramos con lo nuestro, otras veces son parte de campañas de difusión turística o propaganda de integración gubernamental.

14. En el campo de la artesanía, es posible visualizar una cierta filiación con las guardas cesteras en tejidos y cerámicas. En estos casos la imagen Mbya transita mediante técnicas artesanales disímiles, apoyadas en una afinación con lo tradicional y natural, en propuestas de artesanos que incorporan, por empatía, ocasionalmente en sus trabajos estas formas.

15. En realidad, es esta nueva imagen Mbya proveniente del campo visual, la que nos transforma y nos conecta en una posible integración estética-cultural, dado por la difusión de una presencia que aceptamos con más comodidad.

En estas condiciones, esta imagen tejida se extiende más allá de la selva, y se expande en otros espacios; estas tramas significativas son la distancia referencial entre ellos y nosotros, con otros códigos y diferente temple, son un referente de su presencia y de su presente para nosotros. Es el vínculo latente que posibilita el intercambio.

Esta percepción de la imagen en movimiento constante nos hace reverberar aquella búsqueda Mbya de tierras sin males sobre espacios potencialmente vacíos, no degradados. En este contexto occidental la imagen Mbya establece cambios hacia lo nuevo, hacia la inclusión de los tiempos y de lo intercultural. Promoviendo una

globalización desde sus bases de significación, muestran la fortaleza que se establece desde la profundidad silenciosa y sensible del canon estético Mbya, y el reconocimiento por parte nuestra de ese latir visual-cultural.

Cara a los procesos culturales dentro de la globalización tal vez en realidad atendiendo a la propuesta de Canclini de “fragmentación y recomposición”<sup>263</sup> resulte a la larga positiva esta desterritorialización y territorialización de la imagen Mbya, enfatizando lo particular con una inserción plural. Suavizando asperezas y construyendo asimilaciones que promuevan un mejor acercamiento y nivelación entre culturas.

Al mismo tiempo reconocemos la importancia de fortalecer la imagen Mbya en sus posibilidades endógenas de significación, de ahí que creemos que estudios que favorezcan el entendimiento de un aspecto cultural que sobresale, redundan en beneficio de lo social, más allá de lo visual.

A pesar de las resonancias y repercusiones visualizadas, estimamos que hace falta aún, una investigación de recopilación exhaustiva sobre la imagen cesterá y una divulgación mayor de los contenidos estéticos de la imagen Mbya.

- 16. Del estudio realizado, podemos concluir que la inserción social y el grado de reconocimiento de sus manifestaciones artísticas dependen más de los estudios desarrollados y de los circuitos transitados en las culturas aledañas que de la vivencia interna entre los Mbya, notoriamente acosada en la actualidad por débiles procesos integradores que liman sin cesar los tejidos básicos de su supervivencia.**

---

<sup>263</sup> CANCLINI GARCÍA, Néstor. *Conflictos multiculturales de la globalización Consumidores y ciudadanos*. Grijalbo. México. 1995. Cap. 5



# 11 BIBLIOGRAFÍA

## 11.1 Bibliografía de libros específicos – Guaraní Mbya

- AMABLE, María. D OLHMANN, Karina. ROJAS, Liliana. **Historia Misionera**. Una perspectiva integradora. Ediciones Montoya. Misiones, Argentina. 1996
- BARTOLOMÉ, Miguel A.: **Parientes de la selva: los Guaraníes Mbya de la Argentina**. Asunción, CEADUC, 2009
- CADOGAN, León. **Ayvu Rapyta, textos míticos de los Mbya – Guaraní del Guairá**. Universidad de San Pablo. Brasil, 1959.
- CADOGAN, León. **Ywyrã ñe'ery - fluye del árbol la palabra**. Universidad católica de Asunción. Paraguay. 1971
- CANCLINI GARCÍA, Néstor. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Paidós. Argentina 2001
- CANCLINI GARCÍA, Néstor. **Conflictos multiculturales de la globalización- Consumidores y ciudadanos**. Grijalbo. México. 1995
- CARABELLE **Cosmofonía de los indígenas Mbya del Paraguay**. Toulouse. Brasil. 1987
- CLASTRES Hélène. **La tierra sin mal**. Ediciones del sol. Buenos aires 1993
- CLASTRES Pierre. **La palabra luminosa mitos y cantos sagrados de los guaraníes**. Ediciones el sol. Buenos Aires. 1993
- ESCOBAR, Ticio. **Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay**. Litocolor. Paraguay. 1982
- ESCOBAR, Ticio. **La belleza de los otros**. Arte Indígena del Paraguay. Asunción, Litocolor: 1993.



- ESCOBAR, Ticio. **Elogio del silencio. La resistencia en los tiempos del mercado**, en 25ª Bienal de San Pablo. Iconografías Metropolitanas. Catálogo Ciudades. Brasil, Fundación Bienal de San Pablo, 2002.
- GODOY Marilyn, **La conquista amorosa en tiempos de Irala**. Litocolor .Paraguay. 1995
- KRIVOSHEIN DE CANESE, Natalia. **Gramática de la lengua guaraní**. Colección Ñemity, Asunción 1983.
- LIUZZI, Silvio. **Guaraní elemental**, vocabulario y gramática. Moglia. Argentina 2006
- MELIÀ, Bartomeu. **El guaraní y su reducción literaria**, en *Actes du XLII Congrès International des Américanistes*, vol. IV, París, 1978.
- MELIÀ, Bartomeu. **Elogio de la lengua guaraní**. Contextos para una educación bilingüe en el Paraguay, CEPAG. Asunción. 1995
- MELIÀ, Bartomeu. **El guaraní conquistado y reducido**, Litocolor. Asunción, 1988
- MELIÀ, Bartomeu. **El guaraní: experiencia religiosa**. CEADUC-CEPAG. Asunción, 1991
- MELIA, Bartomeu. **Etimología y semántica en un manuscrito inédito de Antonio Ruiz de Montoya (1651)**. Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch, Asunción, Paraguay. 1995
- MONTOYA RUIZ DE, Antonio. **La conquista espiritual del Paraguay**. Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana. Argentina. 1989
- MORDO, Carlos. **Artesanía, cultura y desarrollo**. Plan de fomento de las artesanías de las comunidades indígenas Argentinas. Argentina. 1997
- MORDO, Carlos. **El cesto y el arco**. Metáforas de la estética Mbya-Guaraní. CEADUC, vol. 36. Asunción. 2000
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. Fondo de cultura económico. México. 1972
- POENITZ, Alfredo. SNIHUR Esteban. **La herencia misionera**. El territorio. Argentina. 1999



- RAMÍREZ, Arnaldo. **Música, Danzas y Músicos de Misiones**. Centro grafico. Argentina. 2001
- RAMOS, Lorenzo. **El canto resplandeciente. (ayvu rendy vera). Plegarías de los Mbya guaraní de Misiones**. Ediciones del sol. Buenos aires. 1991.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio. **Arte y Bocabulario (vocabulario) de la Lengua Guaraní**. Juan Sánchez. Madrid 1640
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio. **Tesoro de la lengua Guaraní**. Juan Sánchez. Madrid 1639
- SEQUERA, Guillermo. **Cosmofonía de los indígenas Mbya del Paraguay**. Toulouse. 1987
- VARA, Alfredo. **La construcción guaraní de la realidad**. Una interpretación sicoanalítica. CEADUC. Paraguay. 1984
- VILLAGRA-BATOUX, Sara. **El guaraní paraguayo**. De la oralidad a la escritura. Expo libro, Asunción 2002

### 11.2 Bibliografía de libros complementaria

- ABRIL, Gonzalo. **Análisis crítico de textos visuales**. Síntesis. Madrid. 2007
- ADORNO, Theodor y Horkheimer, Max. **Dialéctica de la Ilustración**. Trotta, Madrid. 2001.
- ADORNO, Theodor. **Teoría Estética**. Orbis. Madrid. 1984.
- ARISTOTELES. **Obras selectas. La Política - El ateneo**. 3º ed. Bs. As. 1966
- ARISTÓTELES. **Física**. Traducción Guillermo R. de Echandía. Gredos. Madrid. 1995



- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Iberia. España. 1984
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Eudeba. Argentina. 1967
- AUMONT, Jacques. *La Estética Hoy*, Cátedra Madrid. 2001.
- BACHELARD, Gastón. *Instante poético e instante metafísico*. Fondo de Cultura Económica. Mexico. 1987
- BARCÍA D. Roque. *Filosofía de la lengua española*, sinónimos castellanos. José Cuesta. Madrid, 1863.
- BREA, José Luis. *Noli me legere*. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo, CENDEAC, Murcia, 2007.
- BREA, José Luis. *Estudios visuales*: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. AKAL. Madrid. 2005
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona. 1995
- DELEUZE, Gilles. *Conversaciones con Deleuze. La vida como obra de arte*. Pre textos. Valencia. 1996.
- DESANTES-GUANTER, J. M. y LÓPEZ YEPES, J. *Teoría y técnica de la investigación científica*. Ed. Universidad, Bilbao: 1996
- ECO, Umberto. *Como se hace una tesis*. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Gedisa S.A. Barcelona. 1998
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Labor. España. 1992
- Eufemio**". Prologo Wilhelm Nestle. El ateneo: Buenos Aires 1966
- GARAGALZA, Luís. *La interpretación de los símbolos*. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Anthropos. 1990
- GARCÍA CALVO, Agustín. *Del ritmo del lenguaje*. La Gaya Ciencia. Barcelona. 1975 – 1977





- GATTI, Carlos: **Enciclopedia guarani** - castellano de ciencias naturales y conocimientos paraguayos. Asunción: Arte Nuevo, 1985
- HEIDEGGER, Martin. **El arte y el espacio**. Revista Eco. Traducción De Tulia De Dross. Colombia. Tomo 122, Junio 1970.
- KANDINSKY, Vassily: **Sobre lo espiritual en el arte**. Editorial Need, Buenos Aires, 1999.  
Madrid 1862. Digitalizado por glogló, 15 Dic 2006
- MERLEAU PONTY, Maurice. **Fenomenológica de la percepción**. Península. Barcelona. 2000
- MERLEAU PONTY, Maurice. **Lo visible y lo invisible**. Seix Barral. Barcelona. 2000
- MORRIS, CHARLES. **Fundamentos de la teoría de los signos**. Paidós. Barcelona. 1985
- MOXEY, K eith. **Los estudios visuales y el giro icónico**. (En línea). Disponible en google:[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey\\_EV6.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf) (Citado el 17/07/09)
- ORTIZ y SANZ, J.F. **Los diez libros de Architectura de M. VITRUBIO**. Foliones traducidos del latín y comentados, Madrid 1787.
- PLATÓN, **La república de Platón**. Versión cibernética. Antorcha. 2006
- PRAZ, Mario. **Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales**. Monte Ávila. Caracas. 1976
- WERNER Jaeger. **Paideia: Los ideales de la cultura griega**. Fondo de cultura económico. 2001
- WICK, RAINER. **La pedagogía de la Bauhaus**. Madrid. Alianza. 1993
- XIRAU, Ramón – SOBREVILLA, David. **Estética**. Trotta. Madrid. 2003



### 11.3 Bibliografía electrónica

Argentina indigna. Fundación Norte. 1988. (En línea. Disponible en google ): <http://www.argentinaindigena.com.ar/nodes/10>. (Citado el 28/11/08)

BACHELARD, Gastón. **Instante poético e instante metafísico**. (En línea). Tiempo y literatura. El Navegante.com.mx. Revista Literaria desde el mundo maya. México, 2002. Disponible en Google <http://www.elnavegante.com.mx/rev04/bachelard04.html>. (Citado el 03/08/07)

BAREIRO SA GUIER, Rubén. **los mitos fundadores guaraníes y su reinterpretación**. Biblioteca virtual. Miguel D e Cervantes. De nuestras leguas y otros discursos. En línea. Disponible en google: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316153177359948200680/p0000005.htm>. (Citado el 17/12/07)

BRAVO, Luis. **La puesta oral de la poesía: la antigüedad multimedia**. Fractal revista trimestral. Disponible en Google <http://www.fractal.com.mx/F41Bravo.htm> . (Citado el 11/ 9/07)

BREA, José Luís. “Estética, Historia del arte, Estudios Visuales”. Enero 2006 (en línea). Disponible en google: [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf\\_no\\_suscriptores/brea\\_estetica.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf_no_suscriptores/brea_estetica.pdf) (citado el 3/12/07)

BUSCARONE, Paulina. **La espiritualidad Mbya Guaraní, Antropología simbólica**. FFei – Fundación filosófica, ecológica e intercultural (En línea) 20/01/07. Disponible en Google: [http://www.ffei.org.ar/antropologia.php?subaction=showfull&id=1221915836&archive=&start\\_from=&ucat=4](http://www.ffei.org.ar/antropologia.php?subaction=showfull&id=1221915836&archive=&start_from=&ucat=4) (Citado el 27/07/07).

CABALLERO, Gonzalo. **La Marca**. (En línea) disponible en google.

<http://www.monografias.com/trabajos16/marca/marca.shtml>. (Citado el 18/06/10)

COOMARASWAMY, Ananda K. . **Ornamento**. *Revista Internacional de Arte - Cultura – Gnosis*. (En línea disponible en google ): <http://www.symbolos.com/071ornam.htm>. (Citado el 11/12/09)

CRIVOS, Marta y MARTÍNEZ, María Rosa. **Historias culturales- historias naturales. Movilidad y paisaje en la narrativa Mbya-Guaraní**. Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina. Ponencia a la XI Conferencia Internacional de Historia Oral. Estambul, Turquía. 15 al 19 de Junio de 2000. Publicado en: *Proceedings*: Tomo III, pp. 1265-1269. (En línea). Disponible en google.

<http://64.233.167.104/search?q=cache:mrkF1hocpgJ:www.hola.pro.br/arquivo/webdoc03/2005/webdoc3g.html+leyen+da+guarani+la+tierra+sin+mal&hl=es&ct=clnk&cd=10&gl=ar> (citado el 01/10/07)

DECKMANN FLECO, Eliane Cristina. **Las reducciones jesuítico-guaraníes** – un espacio de creación y de resignificación (Provincia Jesuítica de Paraguay – siglo XVII) (En línea. Disponible en google): <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/estudos/Reduccion.es.pdf> (citado el 18/12/07).

CARABIAS del Arco, Javier. **Blog sobre Filosofía de la Ciencia de Tendencias 21**. Fundación Vodafone España. En Línea. 19/11/07. Disponible en google: <http://www.tendencias21.net/biofilosofia/index.php?action=article&numero=39> (citado el 14/08/08)

**El mito**, Lectura literal, alegórica y simbólica. (En línea). Disponible en Google: [es.wikipedia.org/wiki/Mito](http://es.wikipedia.org/wiki/Mito) (citado el 08/10/07)

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE MISIONES. Historia. (en línea) disponible en Google. <http://www.misiones.gov.ar/historia/HistoriaContemporanea.htm#Los%20Inmigrantes> (citado 23/10/08)

GONZÁLEZ, Antonio E. **Términos guaraníes utilizados**. Biblioteca Virtual del Paraguay. En Línea. Disponible en google: [http://www.bvp.org.py/biblio.htm/gonzalez/vocablos\\_guaranies.htm](http://www.bvp.org.py/biblio.htm/gonzalez/vocablos_guaranies.htm). (Citado el 14/08/08)



GONZÁLEZ, NURIA. “En la trampa del absoluto romántico”.(En línea disponible en Google)  
<http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n0/9.htm> (citado el 29/11/07)

JACKSON, Juan. **La tierra y los pueblos**. (En línea). Instituto del tercer Mundo. Uruguay, 15/11/2004. Disponible en Google  
[http://guiactual.guiadelmundo.org.uy/informes/informe\\_97.htm](http://guiactual.guiadelmundo.org.uy/informes/informe_97.htm). (Citado 24/09/07)

HOÈEVAR, Dr ina **Filosofía, semiótica, y ritmo**. DIKAIOSYNE No. 11.Revista de filosofía práctica. Universidad de Los Andes. Mérida –Venezuela.Diciembre de 2003. (En línea) disponible en google:  
<http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/dikaiosyne/vol6num11/articulo4.pdf>. (Citado el 20/12/07)

LEVEL, Roselia. **Pensado en el arte**, la función del arte del siglo XX. ( En línea). Disponible en google:  
[www.arrakis.es/~joldan/galeria/rlevel.htm](http://www.arrakis.es/~joldan/galeria/rlevel.htm). Caracas, Venezuela (citado el 25/10/07)

LÓPEZ Austin Alfredo. **Amerindia. Poesía mítica guaraní**. SIMBOLOS. 1991-2007. En línea. Disponible en google  
<http://americaindigena.com/s3docs.htm> (Citado el 12/11/08)

MONTENEGRO, Raúl. **El silencioso genocidio de los Mbya Guaraní en Argentina** (EN LÍNEA) Movimiento Mundial por los Bosques Tropicales. Uruguay. (Disponible en Google) <http://www.wrm.org.uy/paises/argentina/mbya.html>. 24/09/07

MOXEY, Keith. **Los estudios visuales y el giro icónico**. Revista CE NDEAC. España. 2009. ( En línea). Disponible en google. [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey\\_EV6.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf). (Citado el 30/6/10)

NEGRÓN, Marco. **Visión de Carlos Villanueva**. Ciudad Universitaria de Caracas. (En línea) disponible en google:  
<http://patrimoniocuc.wordpress.com/2010/03/08/carlos-raul-villanueva-el-visionario/>. (Citado el 21/10/2010)

Pensamiento y Filosofía Amerindia patrimonio mundial de la humanidad. **Sabiduría guaraní**. (En línea 2004) Disponible en Google: <http://www.affairesjs.com/guarani.htm> (citado el 19/11/07)



PEREIRA JACQUET, María Gloria. **La lengua Guaraní ante los desafíos como lengua de enseñanza.** Guarní Ñandutí Rogue. (En línea) 2000. Disponible en Google:

[http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/estudios/Jacquet\\_bilinguismo.html](http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/estudios/Jacquet_bilinguismo.html) (citado el: 10/07/07)

PICHÓN-RIVIÈRE, Enrique. PAMPLIEGA DE QUIROGA, Ana. **Del psicoanálisis a la psicología social**, (octubre 1972) (En línea). Disponible en google:<http://www.espiraldialectica.com.ar/DelPaPS.htm> (citado el 15/08/08)

PRIETO RODRÍGUEZ, Pablo. **Arte.** Biblioteca Almudí. (En línea). Disponible en Google: [www.almudi.org/App/Asp/Noticias/noticias.asp](http://www.almudi.org/App/Asp/Noticias/noticias.asp) (citado el: 23/11/05)

WIECHERS, ALICIA. **Símbolo y visión.** Símbolos. España. (Citado en línea) disponible en Google: <http://www.geocities.com/simbolos/s2awie.htm> (citado el: 02/08/07)

WOLF, Lustig. **Tangara – “cosmofonía” y emancipación estética en la nueva lírica paraguaya de expresión guaraní.** En línea. Disponible en google:[www.romanistik.uni-mainz.de/guarani/tangara/texte/Tangara\\_ponencia.doc](http://www.romanistik.uni-mainz.de/guarani/tangara/texte/Tangara_ponencia.doc). (Citado 20/11/08)

#### 11.4 Estudios de investigación

ALTAMIRANO F AJARDO, Fabio M. **De los Charruas a los Tupamaros**, 28/04/2006. (En línea). Disponible en Google: [www.rebellion.org/docs/30731.pdf](http://www.rebellion.org/docs/30731.pdf). (Citado 25/09/07)

GODOY, Marilyn. **La conquista amorosa en tiempos de Irala.** Concejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). (En Línea). Asunción – Paraguay. 1995. (Disponible en google). [www.clacso.org](http://www.clacso.org). (Citado el 01/10/07)

MELIA, Bartomeu. **Etimología y semántica en un manuscrito inédito de Antonio Ruiz de Montoya (1651)** Actes La "découverte" des langues et des écritures d'Amérique. Centro de Estudios Paraguayos - Antonio Guasch, Asunción, Paraguay. [celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A\\_19-20\\_30.pdf](http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A_19-20_30.pdf) - [www.ifeanet.org/biblioteca/fiche.php?codigo=REV00036589](http://www.ifeanet.org/biblioteca/fiche.php?codigo=REV00036589)



RUIZ, Irma. **La caída de los dioses y la dulcificación del mar**: secuelas de otra mirada sobre la arquitectura del cosmos (Mbya)-guaraní- revista de indias, 2004, vol. LXIV, núm. 230. ISSN: 0034-8341

### 11.5 Bibliografía de revistas, catálogos, CD y videos

BLACHE, Martha. **Folklore y cultura popular** Revista de Investigaciones Folclóricas N° 3. FADA (Fundación Argentina de Antropología). Buenos Aires, Argentina. 1988.

CHOZA, Jacinto. **Formas primordiales de expresión corporal**: la danza como plegaria. Fedro, revista de estética y teoría de las artes. Número 6, I SSN 169 7 – 8072. Diciembre 2 007. Diciembre de 20 03. ( En l ínea) di sponible en g oogle: <http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/dikaioayne/vol6num11/articulo4.pdf>. (Citado el 20/12/07)

DORRA, Raúl. **De música**. Revista elementos, Ciencia y cultura. Elementos No. 44, Vol. 8, Diciembre - Febrero, 2002. (En línea) D isponible en g oogle: <http://www.elementos.buap.mx/num44/htm/29.htm>. ( Citado el 2 0/12/07)**Enciclopedia de Misiones. Gabriela Sacco Presidente**. Edutic. P osadas Misiones. 2005 . P ortal di sponible en g oogle: [www.encyclopediademisiones.com](http://www.encyclopediademisiones.com). (Citado el 20/12/07)

FONSECA, Mauricio. Dirección: Mauricio Valim. **Teko arandu-Viver guaraní I-II**. Documental. TV Cultura. Fundación Padre Anchieta. P545. Brasil. 1999. Sistema VHS. 56 min./54 min.

GUIDO; Raquel. **Danza, mito y ritual**. Cuadernos de Cátedra .Facultad de Filosofía y Letras - UBA. Buenos Aires.1999

LABAIG, Fernando “**Del ritmo de la imagen en movimiento**”. (2006) paperback nº 2. ISSN 1885-8007. (En línea) Disponible en Google:<http://www.artediez.com/paperback/articulos/labaiq/ritmo.pdf> (citado el: 23/07/07)

MELÍA, Bartolomeu. Catalogo de ex posición. **En las puertas del paraíso**. El Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo. Washington, D. C. 08/09/ 2005 al 20/01/ 2006



RAMOS, Lorenzo. Proyecto **ADN**. Coordinadora Graciela Karabin con Alumnos de tercera instancia, proyecto de cátedra: Intervención comunitaria. (CD Audio) Aldea Marangatú. Misiones. Julio, 2006.

RUIZ, Irma. **La “caída” de los dioses y la dulcificación del mar: secuelas de otra mirada sobre la arquitectura del cosmos (mbya)-guaraní**. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, Argentina y Universidad de Buenos Aires. Revista de Indias, 2004, vol. LXIV, núm. 230. ISSN: 0034-8341

ZANOTTI, Ana María Dirección .RAMOS, Lorenzo. **Seguir Siendo**. Documental 28 min. Argentina. 1999

ZUETTA, Carozo. **El arte sonoro Mbya**. - Esa música soñada- (CD). LIBRO DIGITAL. Posadas.2000.



## 12 ANEXO





## 12.1 *Léxico Mbya Guaraní utilizados en la investigación*

**Aguyjé:** perfección espiritual.

**Ajaka:** canasto

**Ayvu Rapyta:** textos míticos

**Mbya:** Autodenominación de uno de los pueblos originarios del complejo cultural Guaraní

**Opigua:** jefe o guía espiritual de una comunidad

**Para:** imagen guarda

**jasyra:** luna

**kaaguy poty:** flor de monte

**kuarahy:** sol

**yvy mará ey:** tierra sin mal

**ñamandú:** luminosidad abarcadora

**yvy pytá:** Tierra colorada

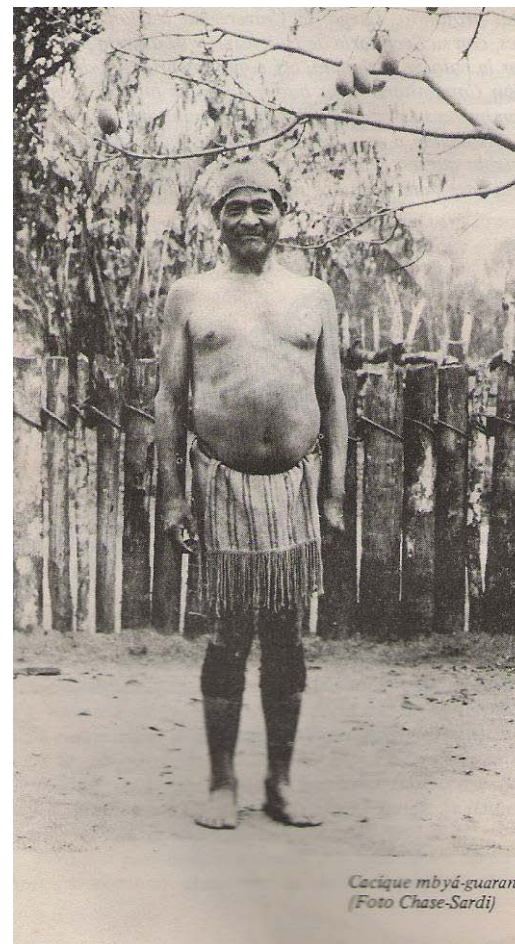
### 12.2 Cacique Mbya Guaraní-

Con trenzas en la pantorrillas.

Foto Chase-Sardi

CADOGAN, León.

**"Ayvu Rapyta, textos míticos de los Mbyá –  
Guaraní del Guairá"**. Universidad de San Pablo.  
Brasil, 1959. Pág.11



### 12.3 Transcripción del video “Seguir siendo”

#### Habla el cacique Lorenzo Ramos - aldea Marangatú

ZANOTTI, Ana María Dirección .RAMOS, Lorenzo. “**Seguir Siendo**”. Documental 28 min. Argentina. 1999

La idea nuestra es que todo el mundo blanco conozca, que sepa cada vez mejor nuestros sentimientos que tenemos por la tierra, por el bosque por el río.

El pueblo nuestro se llama Mbya. Me gusta más hablar de los Mbya, porque “guaraníes” viene después de la llegada de los españoles. Mbya significa “nuestro estilo”, “nuestra cultura”.

El arroyo que pasa acá muy cerquita nuestro se llama Cuña Pirú, significa “mujercita delgada”, no flaca, sino delgada, delgadita; que es una diosa para nosotros, diosa de los ríos, de los arroyos o de los lugares.

Por eso siguió viviendo desde mucho, mucho en esta parte de Cuña Pirú.

Todos los lugares donde viven los Mbya, es lugar histórico para nosotros, como Salto Encantado. Pero hoy día no podemos habitar en ese lugar por la presión de los blancos; o sea, ya los blancos no permiten...como si fuera de ellos la tierra, o el bosque o el río.

Éramos muchos. Éramos miles y miles de Mbya. Hoy quedamos muy pocos. En Misiones solamente, estamos quedando cuatro mil, cuatro mil y poquitos.

Hoy nos dividen mucho por la tierra, por el espacio que tenemos.

Porque emigran muchos cuando vienen los colonizadores. Cuando llegan cada vez más los empresarios, tiene que rebuscarse por otro lado el paisano, por eso quedamos muy pocos... muy pocos...pero estamos resistiendo, estamos quedando acá, y queremos quedar acá.

Es muy importante la comunidad para nosotros. La comunidad conformado está por un sacerdote indígena, como Nanderú, el jefe máximo de las comunidades, el jefe espiritual, el sacerdote, Nanderú, curandero como decimos nosotros; Caraí, esto es médico para los blancos. Cuidador de las comunidades. Y las comunidades se fortalecen por ahí no?

En el centro de las comunidades, en el centro de las comunidades hay un opý, o una iglesia, o una casa de oración. Las viviendas de los demás Mbya rodean esa casa.

Adentro de esa aldea hay un patio grande donde salimos a recrear, jugar juguetitos de niños, se hace tangará, se hacen juegos deportivos de los grandes también de los chicos, como mangá. Nunca hemos olvidado que nuestro deporte era el mangá. Mangá se forma de una chala de maíz, choclo. Hoy por hoy es una pelota de cuero así como los blancos. Jugando con una pelota de cuero nunca cambia la idea de nosotros de cómo era ante pasados no?

La casa o la vivienda lo que utilizamos siempre en común. Nunca es individual. Por eso cuando los blancos quiere dividir, no nos pensamos de dividir nosotros. Lamentamos mucho cuando los blancos quieren dividir.

Cuando se casan los hijos o la hija, se divide solamente el lugar del dormitorio, no la casa, sino el lugar del dormitorio. Sigue viviendo al lado de la casita. Se forma otra casita, pero añadiendo a la misma casa no?

El sistema nuestro no cuenta con las edades de las mujeres, de las guainas. Sí es muy importante que madure el hombre para formar nuevo matrimonio, nueva familia. Desde edad de 20 más o menos, 22 años. La mujer no necesita llegar tanta edad. 14, 15 ya puede el matrimonio. Pero no matrimonio, sino como noviazgo no? Cuando ya llega a cierta edad la guaina se forma el matrimonio.

El monte antes para nosotros era una riqueza, bichos para cazar, peces para pescar, todos los vestimentos, frutos, remedios para curar muchas enfermedades. Alimentos, lo mismo no? Ni necesitábamos nada de afuera, sino todo de monte. Hoy como veo, como estamos viendo, 90% ya se han perdido.

En vez de la harina ahora es harina de trigo. Pero harina de trigo no fabricamos nosotros, sí harina de maíz sí fabricamos nosotros, pero muy pocos valores tienen esas cosas que plantamos, porque la tierra tampoco no es muy fértil para plantaciones.

Por eso la vida nuestra es muy difícil, porque para conseguir los alimentos necesitamos plata...y la plata no es nuestra, son de los blancos. Tenemos que seguir todos los trabajos, o sea, los servicios a los blancos. Servís a los blancos por una pequeña parte de alimentos no?

Bueno, los blancos vienen a buscar cuando ellos necesitan las cosechas de yerba, de tung, todos los productos de ellos. Viene el patrón, le busca a esa hora tempranito, algunos con abrigo algunos sin abrigo. Primeramente lo que vienen a buscar es los Mbya, porque los Mbya trabaja en cualquier forma por cambio de alguna mercadería de los blancos no? Tampoco los Mbya no saben cuánto es la jornada, o cuánto tiene que ganar, peso por día, por hora, ni pregunta cuando los blancos le dice "bueno...le pagamos tanto...le damos esto por trabajo de ustedes", bueno, acepta porque no hay otra forma de sobrevivir. Según el trabajo de las colonias se le busca solamente al hombre. Pero el hombre Mbya nunca puede dejar su familia en las comunidades porque va a sufrir hambre. Y más las mujeres indígenas siempre acompañaba a su marido en la pesca en la caza, en el cultivo, por eso en el trabajo de los blancos también le acompaña...ese ya es pensamiento de las mujeres.

Hay una leyenda que dice mujeres significa canasto. Cuando los dioses nos creó a nosotros...de un canasto crea a las mujeres. Por eso para nosotros un canasto significa la vida de mujeres. Pero antiguamente no era para venta, no era para los turistas, no era para nadie sino para nosotros. Hay muchos interesados, muchos intermediarios, como mercado de artesanías de la provincia, la iglesia. Desde mucho años atrás, lo que primero tuvo atropello y contacto con los indígenas son la iglesia no? Los intermediarios compran para negociar, para su venta a otros países, otros lugares no? Muchos intermediarios viven de eso, pero...paga muy poco, pone precio como ellos quieren, no como quieren los artesanos no? Una artesanía como un canasto de eso de mujeres, da un trabajo de dos o tres días mínimo y el comprador intermediario paga miseria. El que paga miseria, el que paga poco vende casi triple.

Entonces cuando, algunos paisanos se da cuenta de que eso intermediario paga muy poco, sale a vender los canastos en las ciudades. A veces también ponemos sobre la ruta para vender a los turistas no? Directamente a los turistas, los turistas paga mejorcito que el intermediario.

La artesanía se aprende de su padre, de su madre. Cuando una chica llega a ser señorita, cuando le viene primera menstruación no? Primer día de ser señorita...se le deja encerrado en la casa nativa o casa natural, por veinte días un mes, sentadita sin mucho movimiento...escucha a su mamá. La mamá enseña a hacer canasto, le enseña a hacer todas las cosas de los indígenas. En el caso de los niños es lo mismo. Cuando cambia la voz, porque un chico habla muy fino, cuando llega a ser 15 años... la voz le cambia... tiene un tono más grande como hombre no? Ahí empiezan a enseñar la mayoría de las cosas de los indígenas. Así aprenden los Mbya. Nosotros somos educados desde chiquititos... sin escuela, sin edificio, sin

bandera sin campanita ...pero adentro de las comunidades , con nuestros padres o madres no aprendimos nada de las cosas de los blancos. Por eso los blancos piensa que nosotros no estamos educados. Pero M'bya sabe las cosas antiguas nuestras, cómo plantar, cómo bailar, canasto, rezo, música Mbya, cómo amar a sus dioses o querer a su hermano, todas esas cosas nuestras. En la actividad es enseñado. Ahora en la escuela se le enseña por los papeles...pero la escritura para nosotros es menos importante que la actividad. Cuando un chico aprende leer y escribir, puede escribir la historia de artesanía, de muchas cosas, pero si no hace si no está en actividad...nunca puede aprender. Entonces es muy importante en la escuela bilingüe que se le enseñe en la letra y en la actividad...y hoy no está haciendo eso, los blancos no hace eso. Por eso la educación nos saca la idea. En vez de aprender de sus padres, aprende de su maestro blanco muchas cosas que no es para nosotros. Hay algunas cosas útil, ya que estamos en el mundo blanco...cuando no hay una ley que habla de los derechos de los indígenas, es importante aprender un poquito alguna letra, alguna palabrita en la letra para que no le joda tanto sus patrones...porque, bueno, en algún momento puede aprender cuánto por día se puede cobrar o las jornadas por los trabajos. Por ese lado solamente, algunas cosas importantes. Pero... el maestro...queremos que sea Mbya, Mbya que sabe mucho de lo antiguo para enseñar otra vez a los chicos nuestras cosas que es muy importante.

La música significa más larga vida, porque nuestro cuerpo tenga ánimo, tenga sangre, tenga la fortalecimiento. Los blancos nunca va a venir a decir a nosotros que deje esas cosas, pero muestra otras cosas y muchos niños, niñas guaraní se olvida de su propio música y usa otra música...música de los blancos como radio, grabador, esas cosas. Es más fácil para ellos porque escucha sin trabajar no? Sin tocar nada. Pero...si no rezaba, si no cantaba, si no tenía la música en la vida, no llegará hacia el dios.

Yo también nací en el monte lejos, donde no hay ruido de camiones, ruido de nada. Yo me crié en el monte. Y antiguamente, era mejor que ahora. Meno atropello, menos enfermedad, meno contaminación. En el monte...no había frío, no había calor, muy poca enfermedades, por que los cuerpos nuestros todo era sagrado.

Cuando se enferma una persona indígena, los que detectan la enfermedad son los Ñanderú, que tiene pipas agrada, con humo de tabaco. Las enfermedades más peligrosas son las piedras. El sacerdote que es curandero sagrado lo saca de los cuerpos con la boca<sup>264</sup>, pero tiene que estar muy bien contactado con el dios. Antiguamente no tenía tan necesario de ir en el hospital o tomar operación tomar todas esas cosas, porque muchos indígenas aprendió mucho de curar. Hoy los chicos ya no aprende más cómo hay que formarse el sacerdote. Por eso para nosotros es muy importante de aprender más cosas nuestras y de transmitir un poco más hacia la práctica de nuestros hijos cómo amar al mundo... al mundo indígena no?

Hemos reunido los restantes que estamos quedando, los cuatro mil Mbya que estamos en Misiones, hemos hablado mucho, hemos pensado de recuperar aquella época ... es muy difícil, hemos buscado de politizar un poco también para lograr alguna libertad para nosotros...tampoco no hemos conseguido no? Porque mucha política a nosotros lo confunde. Buscar otros lugares donde hay monte como Brasil, Paraguay o otro país, tampoco no queda para nosotros no? Lo que queremos la libertad es acá en Misiones donde nacimos, donde estamos... pero no tenemos mucha esperanza, porque ya no hay monte, no hay bosque. Y por eso para nosotros los dioses es nuestra última esperanza de lograr aquella época...no sé si vamos a poder lograr pero... el pensamiento es así. Kaarú Lorenzo Ramos, 1999

---

<sup>264</sup> Por medio de rezos



## 12.4 PARTITURAS MUSICALES

ZUETTA, Carozo. "El arte sonoro Mbya". - Esa música soñada- Música guaraní en formato digital. Posadas.2000

### Mamo teta guireju

Anónimo Mbya

Voice

Ma mo te ta gu re ju Ma mo te ta gu re ju te mo vy  
 ra ju i te mo vy ra ju i te mo vy ra ju i  
 et ke re che vy et ke re che vy et ke re che vy et ke  
 re che vy

**Ore Ru**

Ore ru orembo'e katu  
Ñee amba roi pity-í hagua

Ñañemboe ñañemboei  
pararovai jaha pyra

Jaieroiy jaieroiy-í

**Nuestro Padre**

*Nuestro Padre  
nos enseña a llegar a su morada*

*Nos enseña a atravesar el océano  
Alabemos al Padre*

*alabemos al Padre*

**Ore Ru**

Anónimo Mbya

Voice

$\text{♩} = 70$

O re Ru a rem boe e ca tu ne e am

ba ro i pi ti ha gaa ja ru



## 12.1 ANTECEDENTES DE ESTUDIO

### 12.1.1 ESCOBAR, Ticio

**“La belleza de los otros”**. Arte Indígena del Paraguay.  
Asunción, Litocolor: 1993.

## CAPITULO II

### EL ARTE Y LAS COSAS

Aunque el arte del indio comience en el territorio de su propio cuerpo, escena privilegiada de sus expresiones, en seguida se propaga por su entorno inmediato, envuelve a las cosas, las sacude de la modorra de la rutina y promueve en ellas el cumplimiento de sus funciones trascendentales y utilitarias, políticas y lúdicas. Si bien, tal como queda señalado, en el ámbito del arte occidental moderno forma y función son adversarias inconciliables, en el del indígena son aliadas: el trabajo estético no culmina acá en la pura revelación de la belleza sino que busca, a través de ese descubrimiento, ayudar a que las cosas, embellecidas, funcionen. Desde las resonancias y las honduras que descubre en las cosas o inventa en ellas, la forma rescata al objeto de su mera presencia material, lo conecta con los argumentos esenciales y le recuerda, de paso, sus prosaicas obligaciones primeras o sus graves compromisos con los interrogantes últimos, cuestiones éstas que, en la cultura indígena, no discurren por caminos demasiado separados.

#### CESTOS

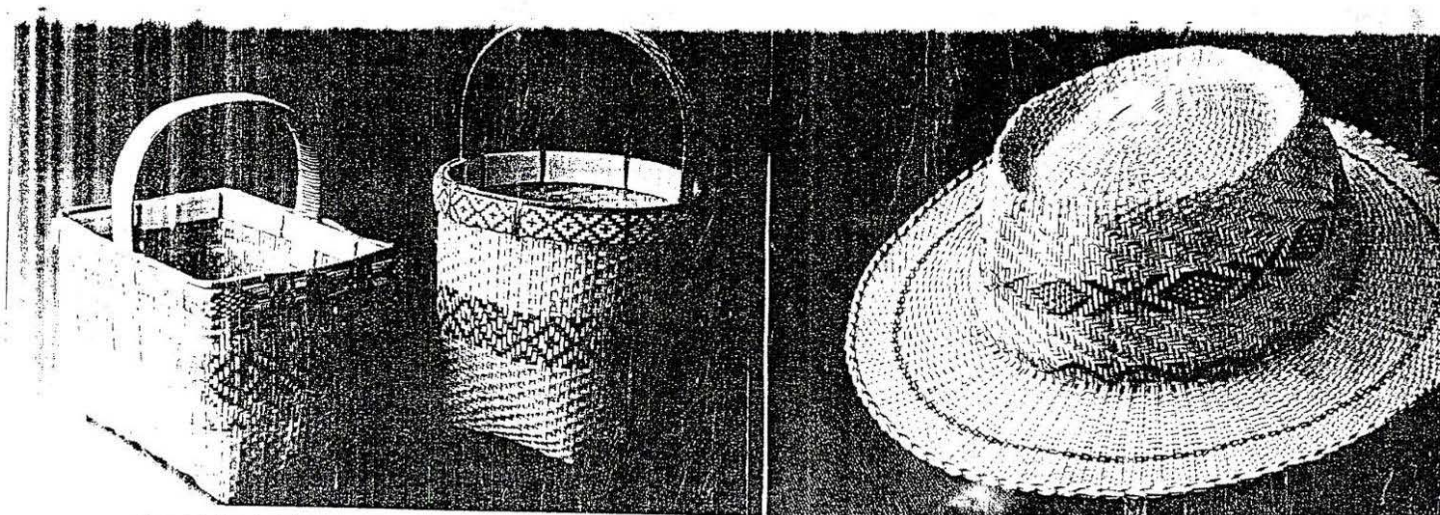
Para ubicar rápidamente los alcances formales, expresivos e históricos de la cestería se vuelve necesario distinguir entre la producida por las etnias de la Región Oriental y la realizada por los grupos chaqueños. Mientras que en las primeras está integrada a su núcleo simbólico central, en los segundos la producción de cestos significa un elemento cultural extraño, adaptado en forma relativamente reciente y desprovisto de resonancias míticas ya que no de súbitos destellos expresivos y de una progresiva seguridad formal.

#### Las formas del cultivo

Entre los guaraníes, la tipología de los cestos depende del cultivo a los que los mismos estén afectados predominantemente. La cultura mandiquera de los



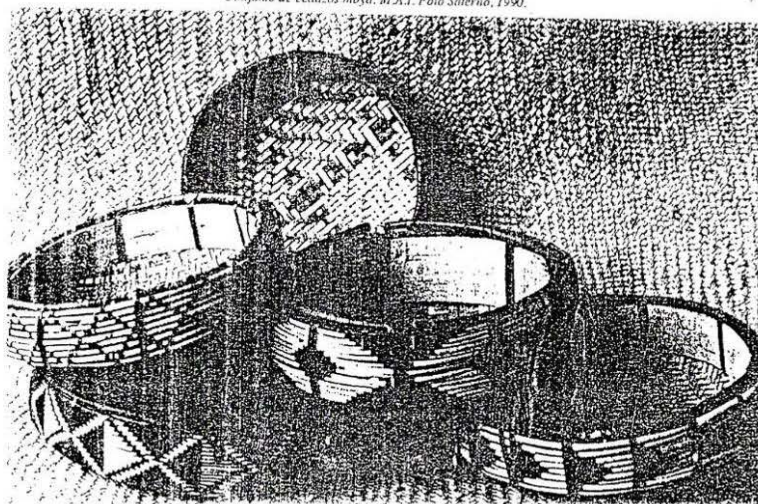




Cestos ajaka. Proceden de José D. Ocompos. M.A.I. Foto José María Blanch, 1993.

Sombrero mbyá. Procede de la zona misionera argentina. M.A.I. Foto Blanch, 1993.

Conjunto de cedazos mbyá. M.A.I. Foto Salerno, 1990.



(Bartolomé, 1977:82). Al respecto, recoge Cadogan un texto sugerente: «Depositó Takua Vera Chy Eie los huesos de quien portara la vara en un recipiente de cañas trenzadas. Cantó, oró, danzó en honor a ellos. Obtuvo con ellos la gracia divina; con ellos se hizo acreedora de la resurrección; hizo que circulara por los huesos el decir...» (1992-a: 229).

Los mbyá confeccionaban además cestos más pequeños que hoy escasean. Perasso distingue entre el ajaka chã (la pieza mayor recién descrita), el ajaka'i, cesto más pequeño utilizado para guardar semillas de leguminosas, y el kirami'i, también de menor tamaño, afectado al depósito de semillas de cucurbitáceas, larvas, frutos y elementos varios (Perasso, s.f.) Ya desde épocas coloniales, los mbyá confeccionan sombreros de paja decorados con las fibras oscuras del guembepf que hoy tienden a ser producidos solamente en la región misionera argentina.

Otra pieza cestería fundamental de los mbyá es el yrupe, el cedazo utilizado para tamizar las harinas de mandioca o maíz. Aunque la utilicen todos los guaraníes, son los mbyá quienes le conceden una especial atención estética al recubrirlo exteriormente con su característica decoración finamente cuadrículada que, según Sequera (1991), asume en estos casos las variantes llamadas

45

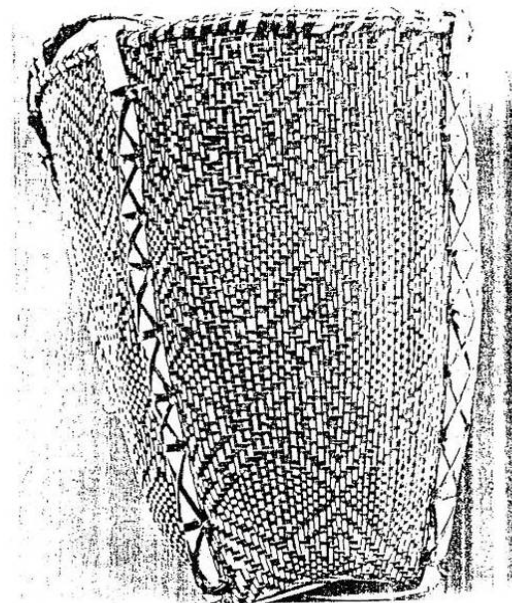


niboi para («la franja ornamental de la serpiente») o popo para («la franja ornamental de la mariposa»). Los chiripá tienen una versión cuadrangular del cedazo, aunque también producen las piezas de formas redondeadas, decoradas algunas veces con sus infaltables poty y otras pocas, y desde estricta influencia mbyá, con los para ajedrezados. La referencia mítica: según una de las versiones del gran relato originario, la Abuela de los Jaguares Demoníacos, la llamada «Señora de los Huesos Inútiles», pone a secar a los gemelos al sol colocándolos sobre un yrupe. (Nimuedaju, 1978, 158).

El complejo cultural del maíz permite que los chiripá usen piezas más pequeñas y livianas. Su cesto característico, el ajo o yru-ague, de forma cilíndrica y base triangular, es trenzado en diagonal con hojas de palma pindó y reforzado con tiras de guempé; sirve básicamente para el transporte de granos y frutos, pero, suspendido del altar es utilizado como el depósito de objetos fundamentales: pipas shamánicas, collares y bandoleras ceremoniales, maracas emplumadas y diademas. A veces estos cestos, luego de completada su vida útil, son colgados en los palomares como nidos. El ajo chiripá, como el pynaku de los pai tavyterá, de forma cuadrangular y tejido con palma pindó, tiene una apariencia menos elaborada que el cesto mbyá y carece de las pretensiones estéticas de éste. Los chiripá llaman ajaka al cesto hecho con chalas de maíz destinado generalmente al depósito de pequeños objetos cotidianos. A veces estos cestillos, provistos de tapas, formas redondeadas y tramas apretadas, son ornamentados con pequeños manojos de plumas, según la característica pauta decorativa de los chiripá, pero su juego decorativo más común está dado por la intervención de tiras oscuras dispuestas libremente. Perasso registra otros tipos de ajaka chiripá: aparte del ajaka avatipirigui, recién descrito, menciona el ajaka takuatigui, realizado con tiras de takuati, tacuarilla, y el ajaka ysyópogui, confeccionado con lianas (1992, 39). Según queda consignado, las cribas chiripá también suelen ser adornadas con ramilletes plumarios y muy raras veces, y desde influencia mbyá, con los trenzados de fibras claras y oscuras característicos de los yrupe de este grupo.

El cesto chiripá tiene hondas vinculaciones míticas. Según algunas versiones recogidas por Perasso, durante el diluvio, Kuña Takua Poty («la mujer del bambú florecido») se refugia en la palmera indestructible, pindo ju; allí trenza sus hojas para confeccionar un gran cesto, ajo. «Igualmente confecciona un cesto de chalas, avati pire, para salvar de la extinción a los granos del maíz, de allí que se interpreta el cesto no sólo como un elemento de transporte o depósito sino como la morada misma de lo que en él se dispone y como la propia casa o habitación de los Guarani» (Perasso, 1992, 17). Desde el fondo del mito, la

46



Ajaka mbyá. M.A.B. Foto Francisco Corral, 1984

confección y el uso del cesto también reflejan el contrapunto de las funciones sexuales. Por un lado, el hombre hace el cesto; es sabido que Nanderu hizo a su hija de un canasto (Cadogan, 1971, 119) y que Kuarahy tejó un cesto para devolver la vida a los pájaros muertos (Bartolomé, 1977, 115). Por otro, es la mujer quien lo lleva; cuando Nanderu abandona a su mujer, él se aleja con todos sus adornos plumarios, ella le sigue con el ajaka. (idem, 18). La oposición entre el varón como productor del cesto y la mujer como su portadora se complementaría, según Cadogan, con la establecida entre el hombre como hacedor del fuego y la mujer como su guardiana (1971, 117). La referencia mítica primero citada también permite recordar la oposición básica entre el hombre que usa las

47

discontinuas, «cuero de yará», los exágonos, «placas de cáscara de tortuga», los octógonos, «ojo de buho», etc. (1944. 74 y s.s.). En igual sentido, Bórnida y Callifano sostienen que los ornamentos de las bolsas de caraguatá de los ayoreo se refieren a diferentes aspectos animales: el zig-zag blanco representaría a la serpiente de cascabel, el trenzado rojo-negro a las manchas del onza, etc. (1978.64). Sin embargo, aunque en ciertos casos las analogías de algunas formas puedan ser posteriormente identificadas y nombradas por la misma etnia, la peculiaridad de los mecanismos de significación indígena -de la significación artística, en general- hace difícil creer que los diseños del caraguatá busquen denotar literalmente elementos concretos del entorno. El mundo visual indígena en gran parte representa a la naturaleza, pero lo hace a través de metáforas y de símbolos oscuros, de rodeos y de maniobras. Los motivos que estamos analizando pueden connotar indudablemente formas animales; de hecho, hay una estética indígena atigrada y overa que recuerda siempre las moteadas pelambres felinas o las texturas rugosas o lisas, jaspeadas o listadas, de las iguanas o de las víboras. Pero esos motivos también pueden expresar abstractos esquemas tribales referidos a la concepción del poder y del espacio, del tiempo y el mito; pueden sugerir itinerarios y geografías imaginadas, meras oposiciones y relaciones, íntimas señas de la identidad personal, clánica o comunitaria, contornos vacantes de deseos antiguos o el puro andamiaje de la memoria amenazada.

Podrían diferenciarse verdaderos estilos diferentes en los motivos de caraguatá. Por ejemplo, los chamacoco tienden a desarrollarlos inscriptos en

Mujer nivaklé preparando hilos de caraguatá, Laguna Fichat (Escalante). Foto Chase Sardi, 1968.



franja vertical y prefieren los tonos pardos negruzcos y ocre, cuya distribución mayor o menor depende del tipo de bolso. Los nivaklé, que los aplican especialmente a sus bolsos (yica, clisá) utilizan la mayor gama de colores (pardos, granates, azulados, grises, sienas) y trabajan una variedad ilimitada de motivos que, generalmente, ocupan profusamente toda la superficie del tejido. Los ayoreo suelen elegir tonos rojizos, blancos, negros y grises y tienden a trabajar grandes motivos romboidales que cruzan diagonalmente el tejido y parecen diseñar su misma nervadura (caso de los bolsos) o bien listas y bandas verticales que juegan con la apariencia de la propia trama del tejido y sugieren nuevos espacios y texturas virtuales (caso de las esteras).

En general, los tintes se obtenían del lodo, de la corteza de kurupay, jacarandá o urunday, del espinillo, guayaivi, algorrobó negro, lapacho o tipa, de semillas o frutos del guayacán, de raíces de aromita o tusca, de los frutos del jacarandá o de la resina del algarrobo. Hoy, estos tintes naturales son a menudo sustituidos por anilinas y otros productos químicos. Entre los mak'a, los mismos hilos de caraguatá son cambiados por productos industriales que los suplantaron en la tarea de tramar los antiguos diseños tribales.

#### EL DEVENIR DEL TEJIDO. OLVIDOS Y SUSTITUCIONES

Si bien el algodón estaba integrado al tradicional complejo cultural guaraní y, por lo tanto, tenía asideros míticos e implicaciones rituales (motivo del Mandyju Ypy, el Algodonero Primigenio y figuras de Kuña raivi, introductora del tejido, y de Ava nandí, el primer portador del taparrabos), su uso no llegó a constituirse en una expresión estética particular. Utilizado en la confección de cierta vestimenta elemental primera así como en la de hanacas, ponchos ceremoniales, bandas para los adornos plumarios y, desde la época colonial, las camisas masculinas y los tipoy, túnicas cilíndricas de uso femenino, el tejido en algodón es parco en motivos decorativos que, tradicionalmente se limitaban a simples listas oscuras. Hoy la aplicación más común del algodón está destinada al tejido de los sostenes de las diademas, collares y bandoleras rituales.

Desde influencia chiriguana y, esencialmente, chané y guaná-arawak, los chaqueños llegaron a utilizar el algodón en la confección de las faldas femeninas y los largos faldones masculinos; durante el siglo XIX el uso de los tipoy de algodón de origen misionero llegó a alcanzar cierta difusión entre las mujeres. También fueron conocidos los mantos de algodón; los cronistas mencionan

67



## 12.1.2 MORDO, Carlos

“*El cesto y el arco*”. Metáforas de la estética Mbya-Guaraní. CEADUC, vol. 36. Asunción. 2000

“*El cesto y el arco*”,  
Metáforas de la estética  
Mbyá-Guaraní. 2000.  
Cap. 5

## 5

AJAKA PARA ETE’I  
(El canasto adornado y verdadero)

“Después de esto hizo Nuestro Padre Pa’i  
a su futura hija de un canasto.  
La dió a Charía y él la llevó y fornicó con ella  
por el camino, destrozándose el pene.  
Castigó por eso Charía a la mujer,  
y sin más volvió a convertirse en canasto.”  
(*Ayvu Rapyta*, Cap. VIII, 55)

Los pueblos amazónicos desarrollaron, en su proceso de ocupación de las selvas que cubrían buena parte del continente, una notoria especialización en la cestería, que les permitía confeccionar recipientes livianos, necesarios para el transporte de los productos de caza, pesca, frutos silvestres, semillas u otros elementos de la recolección que constituía la base alimentaria de los grupos seminómades. Las mismas técnicas de entrecruzado de ramas, cañas y fibras vegetales fueron utilizadas para la construcción de las viviendas, que —como intuye Berta Ribeiro— no serían otra cosa que un enorme cesto invertido. Con la técnica perfeccionada y tras la obtención de una materia prima más flexible, como el algodón o la fibra vegetal hilada, la cestería habría conducido algo más tarde—con el desarrollo de un tipo simple de telar— al arte textil.

En la herencia cestería de la región se percibe la influencia de dos estilos bien marcados, vinculados con los grupos de la selva tropical (de tradición Tupí, Caribe, Arawak y Tukano) y con los pueblos campestres (de tradición Macro-Gé). En ambas tradiciones la materia prima, una

vez cortada en tiras angostas, es pintada previamente para realzar los patrones de diseño —casi siempre estilizaciones simbólicas— derivados del acto de trenzar, que varían infinitamente según los rasgos particulares de cada grupo tribal o cada contexto cultural, y que alcanzan efectos extraordinariamente bellos, tanto en lo que se refiere a las formas, verdaderas esculturas trenzadas, como en lo que hace a los patrones ornamentales (Ribeiro, B. G.; 1989).

El pueblo guaraní, al igual que otras sociedades de la selva tropical, desarrolló su arte cestería para cumplir una función específica relacionada con las necesidades de su economía agrícola y recolectora. De manera semejante a la relación que se establece entre el hombre y el arco, la existencia de la mujer quedó ligada por vínculos míticos y cotidianos al cesto. Portadora del canasto carguero (tejido por el hombre), recolectora y también artesana, en ella descansan el cuidado del hogar compartido y los secretos del teñido. Los *ajaka ete* (canastos verdaderos) elaborados en *takwarembo* y adornados con tiras de *gwembepi*, se atribuyen a *Jakaira Ru Ete*, Señor de la neblina ancestral, dueño de la roza y de la primavera, y conservan —según Susnik— la antigua técnica de la cestería amazónica asociada con el contexto del cultivo de la mandioca (Susnik, B.; 1973).

El *ajaka* que aparece reiteradamente en los relatos míticos también cumplía funciones particulares en la vida cotidiana y en el actuar religioso: unos cestos más pequeños que los cargueros, de forma cilíndrica, eran utilizados tradicionalmente para guardar los adornos plumarios del ceremonial; otros cofrecillos de caña servían para conservar, en los tiempos antiguos, los huesos de los muertos.

En el *Ayvu Rapyta* (*El fundamento del lenguaje humano*) recopilado por Cadogan, se describen las acciones de *Takwa Vera Chy Ete*, la verdadera madre de *Takwa Vera*, una de las deidades menores del panteón guaraní (los *Tupã Miri*) que obtuvieron la perfección accediendo al *Yvy Marã'eý*, la Tierra sin Mal: “Depositó *Takwa Vera Chy Ete* los huesos del que porta la vara insignia en un recipiente de cañas trenzadas. Can-





Las canastillas de Ñande Chy Tenonde (Según Cadogan).

tó, oró, danzó en honor de ellos...”. En este caso, *Takwa Vera* representa el “bambú resplandeciente”, pues el recipiente de tacuara (*takwa-pemby*) en el que fueron depositados los huesos del personaje primigenio, también asciende al cielo (*Ayvu Rapyta*, Cap. XVI, 1).

Otra referencia mitológica se encuentra en el relato de *Ñande Chy Tenonde*, citado por Cadogan con respecto a dos canastillas procedentes de Paso Yovái y de Pa’iha, en el Alto Monday. Cadogan estimaba que los diseños de las pequeñas cestas milagrosas, similares a los dibujos que adornan algunos tejidos guayakí, fueron recibidos de otros grupos cultivadores de maíz. De acuerdo con algunos informantes, las canastillas de *Ñande Chy* llevaban originalmente un dibujo sencillo llamado *Jegua chyry* (“adorno corrido”), mientras que en las contemporáneas se utiliza el *Jegua mboi* (“adorno de la víbora”); un artesano guaraní nos decía que el diseño apropiado se denomina *Ajaka para rei’yma*, que significa “el dibujo sencillo primigenio del *ajaká*”. En el mito, *Ñande Chy* es la encargada de reunir las canastillas eternas y entregarlas a las niñas (Cadogan, L.; 1992). La presencia de dichos canastos, relacionados con las

abejas *eichu* (que también simbolizan las Pléyades en el cosmos *Mbyá*), se relata en la epopeya de *Los lugartenientes de Jakaira*, donde se describe el diálogo que la “Primera Madre” sostiene con *Ñamandu Ru Ete*:

“*Chee, aecha poteri ima’endu’a porāngue i.  
Oime oime poteri oñemomboriau va’e chévy.  
A’évarema, kapi’i avijuty’re eichu marane’y ano’ã,  
ima’endu porāngue i che rupity’vy ambojejuruéi anguã’.  
Kóma, che yva rokáre, ajaka i ju ano’ã,  
che memby apyre pyre oñevanga anguã.*”

“*Yo veo buenos recuerdos./Hay todavía algunos pocos que se humillan ante mí./En vista de ello yo, en los pajonales eternos, abejitas eichu he reunido./para que aquellos que albergan buenos recuerdos puedan enjuagarse la boca./He aquí, en los alrededores de mi paraíso, canastillas milagrosas he reunido, /para que con ellas puedan jugar los descendientes de las generaciones de mis hijos’.*”

(Cadogan, L.; 1992)

La íntima conexión entre el cesto y el relato mítico se manifiesta en dos ciclos semejantes y a la vez diferentes, el de la vida humana y el de la naturaleza. El canasto, trenzado en una variedad de *takwara*, remite a los atributos del ser femenino: *ajaka/jachuka*, a su nombre religioso (*takwaryva’ikaja*, el esqueleto de la mujer), a las acciones de *Ñande Chy*. Al mismo tiempo, en el *ajaka* la mujer carga los tubérculos de mandioca y los frutos de la recolección, en el *yrupe* tamizará la harina recién molida, en el canastillo *ajaka’i* guardará las semillas de leguminosas, en el *kirami’i* (que significa pequeño, chiquito) depositará larvas y las semillas de curcubitáceas que fructificarán al año siguiente.





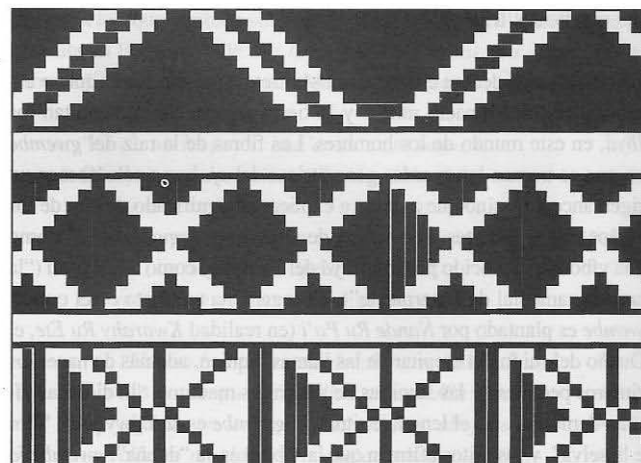
### Los símbolos tramados

El diseño que decora estos canastos entretreje las relaciones que se establecen entre el espacio mítico y la tierra imperfecta que habitan los *Mbyá*, en este mundo de los hombres. Las fibras de la raíz del *gwembe* con que se traman las guardas geométricas del *ajaka* no sólo poseen un origen ancestral, sino que ayudan a explicar el significado de uno de los diseños más frecuentes en este tipo de objetos: el *Jegua mboi* (“adorno de la víbora”), conocido por los *Mbyá* del Paraguay como *Mboi para* (“la franja ornamental de la serpiente”). Cadogan cita un relato en el cual el *gwembe* es plantado por *Nande Ru Pa'i* (en realidad *Kwarahy Ru Ete*, el “Dueño del ruido del crepitar de las llamas”) quien, además de hacer los primeros pecaríes de las semillas de sus frutos maduros, “lo dió a las víboras-demonio”. En el lenguaje ritual, el *gwembe* es *ka'ágwy poty*, “flor de la selva”, y los mitos afirman que la víbora es su “dueña”: *gwembe ja ko mboi* (Cadogan, L.; 1971).

El relato de la serpiente originaria —*mbói yma*—, el primer ser que ensució la morada terrenal, pareciera remitir a un sincretismo con la tradición judeo-cristiana; sin embargo, *Embo* es también el nombre de un ofidio gigantesco que habita cerca de los cursos de agua, y una nebulosa de la cosmología *Mbyá* (*Embo kwa*, la “Caverna de la Serpiente”).

En el cernidor o *yrupe* también se expresa la relación con el ciclo vegetal: los bordes, a veces libres de todo diseño, suelen decorarse (sobre todo en Paraguay) con el dibujo finamente cuadrículado denominado *Popo para* (la franja ornamental de la mariposa), coleóptero que aparece todos los años con la llegada de la primavera —*Ára Piaú*— de la mano de *Jakaira Ru Ete*, cuando comienza a florecer el lapacho, símbolo de un nuevo período de fertilidad.

En todos los cestos —escribe Escobar— el diseño es sobrio y esencial, formas zigzagueantes o sinuosas, grecas, rectángulos y líneas horizontales que encierran algunos símbolos ocultos, grafismos bidimensionales ascéticos y depurados, obsesivas interpretaciones de la búsqueda



Motivos del *yrupe*: *Rychy para* (arriba); *Mboi para*, “franja ornamental de la yarará” (centro); *Mbo'i dayry para*, “franja ornamental de la coral” (abajo).

guaraní de la plenitud existencial, condensada en el *agwyje*, la existencia perfecta (Escobar, T.; 1993).

En el intrincado diseño de los canastos abundan las referencias metafóricas al reino animal, que se reflejan en las superficies densamente cuadrículadas o manchadas, patrones siempre entrecruzados que permiten imaginar los trazos sintetizados de un mundo en movimiento. Según Meliá, el trenzado en diagonal de determinados cestos recibe el nombre de *Tatu pire*, “la piel de armadillo”. Otros no tienen nombre específico, pero recuerdan al revoloteo de las avispas o de las abejas melíferas en el monte pródigo (Escobar, T.; 1982).

Una resolución estética con características particulares suele aparecer superpuesta a los estilos más frecuentes y conocidos del diseño ornamental y simbólico, o conviviendo paralelamente con ellos. Se expresa en diseños de grecas simples o dobles, franjas de pequeños triángu-





Motivo de grecas y cuadrados en un cesto *Tukano* del río Vaupés, Amazonas (Foto C. M.).

los interconectados, motivos cruciformes y posiblemente zoo o antropomorfos, recuadros simétricos enmarcados por densas franjas horizontales, movimientos también rítmicos y continuados, cuyas conexiones estilísticas se extienden más allá del ámbito tradicional guaraní, hasta llegar al extremo septentrional de la cuenca amazónica. Dichos diseños son frecuentes en los cestos *urutú* del río Vaupés, el Guapi o el Chocó colombianos, especialmente en pueblos de tradición lingüística Arawak.

En una primera lectura, se podría suponer que tales grafismos son resultado de una influencia reciente, pero la relación va más allá, ya que puede detectarse la presencia de cestos con similares características en los trabajos de Metraux sobre los *Kaingang*, o en la documentación de Waag de la década del '70. No es aventurado pensar que coexisten en la cestería actual dos tradiciones de diferente origen, una de ellas en franca desaparición.

en el motivo cruciforme o en los límites de la representación antropomorfa pueden remitir, más que a reminiscencias cristianas, al simbolismo expresado en las cuatro columnas que sostienen el firmamento, a su vez varas insignias, o en los cuatro dioses menores que lideran el panteón guaraní, convertidos en puntos cardinales del universo simbólico.

### Las tramas soñadas

¿De dónde surgen éstos diseños tan variados, muchas veces sin significado aparente? Dionisio Duarte, un hombre que supera los 70 años y que trama cestos desde hace poco más de medio siglo, nos comunicó su versión sobre el origen de las figuras tramadas en su cestería:

*“Yo los diseños los sueño. Hay ciento veinte diseños que son míos, que los tejí yo mismo, y que con los años me fueron copiando. Ahora lo que más hacen son copias de dibujos que yo soñé, porque lo que tiene que ir en el cesto viene de lo que yo sueño, y entonces voy y lo hago. Así van saliendo los diseños del ajaka, y son Para ryve'i, Para ryehy, Para kora'i, Para ra'i kaje, y muchos más, ciento veinte son”.*  
(Dionisio Duarte, comunicación personal; 1999)

El simbolismo omnipresente en los cestos permite a su vez múltiples lecturas, desde la reproducción conciente al imaginario de lo impensado. La relación visual que se establece entre la trama y la urdimbre funciona en la conjunción de dos elementos que se imbrican, componiendo en ocasiones la oposición gráfica de fondo/figura reversible. En la utilización de ambas caras del cesto, la misma figura se torna positiva o negativa, representación sugerida de los espacios internos y externos, donde la imagen creada y la imagen especular pueden convertirse en ex-



## 12.2 BREVE CURRÍCULO DE ARTISTAS MENCIONADOS

### 12.2.1 CARPANI, Ricardo

Nació en Tigre Provincia de Buenos Aires. 1930

Participó en numerosas muestras internacionales

#### PRINCIPALES PUBLICACIONES

**Carpani**, textos del Dr Rafael Squirru y de Manuel Vicent

**Carpani**: "Gráfica política", textos de Ernesto Laclau y Luis Felipe Noé.

1994 Invitado al Premio TRABUCCO.

1984 Expone en Argentina, Caracas, Venezuela, La Paz, Cochabamba, Bolivia .

1974 Expone, en forma individual, en: Roma, Estocolmo, Hamburgo, Palma de Mallorca, Barcelona, Madrid, Bilbao,

HAN ESCRITO SOBRE SU OBRA ENTRE OTROS

Hero B USS (ALEMANIA) ; Alberto AD ELLACH ; Luis Felipe NO É ; Aldo P ELLEGRINI ; Carlos PENELAS ; Cecilia ROZENBERG; Julio SAPOLLNIK ; Rafael SQUIRRU ; Victoria VERLICHAK ; Mariano WOLFSON ; Vicente ZITO LEMA LEMA (ARGENTINA).Miguel ROJAS MIX (CHILE) ; Adelaida DE JUAN (CUBA) ; Samuel MONTEALEGRE (COLOMBIA) ; Alfonso BARRERA VALVERDE y Eduardo KINGMAN (ECUADOR) ; Camilo CELA CONDE , Francesco GALLI ; Fernando GUTIERREZ , Rafael SANTOS TORROELLA , y Manuel VICENT , (ESPAÑA) ; Peter FULLER ( GRAN BRETAÑA ) ; Giorgio DI GENOVA , Onofrio GALDIERI y Darío MICACCHI (ITALIA) ; Winston ORRILLO (PERÚ) ; Torsten BERGMARK

### 12.2.2 DÍAZ, Rubén

Nació en Montevideo en 1944. Radicado en misiones desde 1956.

Participó en numerosas muestras colectivas

#### PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS

1992- 1ºPremio Pintura Salón del inmigrante. Oberá. Misiones.

1990- 1ºPremio Pintura Salón del inmigrante. Oberá. Misiones.

1990- 2ºPremio Pintura Salón del inmigrante. Oberá. Misiones.

1988- 1ºPremio Pintura Salón de Navidad dirección de Cultura Posadas. Misiones.

1987- 1ºPremio Pintura Salón de Navidad dirección de Cultura Posadas. Misiones.

Representante de Misiones en la Primera Muestra Nacional de Arte ingenuo. Bs.As.



### 12.2.3 ITURALDE, María Blanca

Nació en Puerto Esperanza en 1967. Misiones

Participó en numerosas muestras colectivas

#### PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS

2006- Mención Dibujo y grabado. Región Noreste.

2004- Mención especial Proyecto RED. Arte BA 2004

1997- 2º Premio Grabado. Salón de Arte Plásticas Provincial. Misiones

1995- Mención especial Salón de Arte Plásticas Provincial. Misiones

1993- 2º Premio Pintura Salón del inmigrante. Oberá. Misiones.

1991- 1º Premio grabado Salón de Arte fiesta nacional del inmigrante. Oberá. Misiones.

1989- Mención especial Primer Salón de Arte y Artesanías del inmigrante. Oberá. Misiones.

2º Premio salón provincial de gravado xilográfico. Posadas. Misiones

### 12.2.4 KOTTVITZ, Lucia

Nació en Posadas. Misiones.

Participó en numerosas muestras colectivas

#### PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS

Expuso en Corrientes, Santa Fe, Misiones, Buenos Aires, Brasil y Paraguay

2010- serie "Pueblos Originarios" - Posadas. Muestra

2009 Museo Provincial de Bellas Artes "Juan Yaparí" Muestra colectiva "Misiones y Arte"

2007 Mención Primer Encuentro Nacional INADI.

1995 Participó en congresos de Arte y Ciencia Escolar de Comunicações, Univ. de Sao Paulo.

1999 y 2003. Miembro del Jurado Premio "Arandú" (Municipalidad de la ciudad de Posadas)

### 12.2.5 MARELLI, Adriana Alejandra

Nació en Buenos Aires en 1961. Radicada en Misiones desde 1961

Participó en numerosas muestras colectivas

#### PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS

- 2006 - Primer premio, Concurso “Mural de la memoria” en recordación de los desaparecidos en la dictadura militar de la década del 70. Universidad Nacional de Misiones
- 2004 - Miembro del jurado “Premio UNESCO Artesanía 2004”. Organizado por la UNESCO. Posadas Misiones.
- 2001- Centro Cultural Misiones, Pequeño Salón Aniversario, Mención Especial - Rubro Dibujo.
- 1997- Obtuvo una beca otorgada por La Fundación Antorcha de Bs As en el Proyecto “Nuevos Pintores”.
- 1997- Premio Anual Municipalidad de Posadas (ARANDÚ), Mejor Exposición 1997 - Rubro Dibujo. Otorgado por el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Posadas.
- 1997- Distinción Solar Joven Rubro Plástica, Guaynamérica Danzas, Posadas Misiones.
- 1995- Centro Cultural Misiones, Pequeño Salón Aniversario, Segundo Premio
- 1993 - Premio Anual Municipalidad de Posadas (ARANDÚ), Mejor Exposición - Rubro Pintura. Otorgado por el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Posadas.
- 1991- Salón Provincial de primavera, Tercer Premio Pintura – Posadas, Misiones.
- 1988- Primer Premio Pintura - Primer Salón para Jóvenes Artistas Misioneros, - Posadas Misiones

#### 12.2.6 MILLÁN, Mónica

Nació en San Ignacio. Misiones. 1960

Participó en numerosas muestras

##### PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS

Becas:

2002- Identidades en Tránsito, Fundación Rockefeller y Museo del Barro, Asunción, Paraguay.

2001- Residencia para Artistas, Banff Centre for the Arts, Canadá

2000- Confrontación de Obra. Proyecto TRAMA, Buenos Aires, Argentina.

1999-98- Beca Nacional. Fundación Antorchas, Buenos Aires, Argentina.

1997-Clinica de Obra. Fundación Antorchas y Fundación para la Amistad Americana.

1996- Subsidio de Estimulo a la Creación. Fundación Antorchas, Buenos Aires, Argentina

#### 12.2.7 PAREDES Andrés

Nació en Apóstoles. Misiones

Participó en numerosas muestras

**PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS**

2005 fue seleccionado para el proyecto educativo en Artes Visuales de Alto Paraná  
 Expuso en  
 2008 Caracas, Venezuela  
 2006 Chaco  
 2005 Posadas, Misiones, Buenos Aires, Cultural, Tucumán

**12.2.8 RODRIGUEZ, Gerónimo**

Nació en Montecarlo en 1961. Misiones

Participó en numerosas muestras colectivas

**PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS**

2007 -1º Premio “MONUMENTO AL CACIQUE. OBERA” Oberá - Distinción del “SAPUCAY SOLIDARIO”-Premio “ARANDÚ”. Municipalidad de Pdas Mnes.

2004- 1º Premio Pintura.“PINTANDO LA HISTORIA”. Dirección de Cultura de la municipalidad de Posadas Mnes.

1993- 1º Premio anual municipal de la ciudad de Posadas Misiones “

1992 – Premio ARANDU en el rubro pintura.Municipalidad de Pdas Mnes

1990-1º Premio en el concurso provincial para el escudo municipal de la ciudad de Montecarlo, Mnes.

1985- 2º Premio NACIONAL DE GRABADO. Nivel terciario. SNEP en el centro cultural de la ciudad de Bs. As.

1981- 1º Premio concurso del logotipo. Fiesta Provincial del Reviro, realizada en Eldorado, Mnes.

**12.2.9 VIO, Andrés**

Nació en Santiago. Chile

Participó en numerosas muestras internacionales

**PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS**

2003- Premio Alcatel Amigos del Arte 2003, Santiago, Chile.

2008- Premio Altazor categoría Pintura-Artes Visuales por exposición Transhumar, Galería Artespacio.

2001- FONDART, Ministerio de Educación, Chile.

2000- Primer Premio III Bienal de Pintura de Temuco, Chile.

1999- Segundo Lugar, 1er. Concurso Nacional de Pintura Joven COPASI, Galería Tomás Andreu, Santiago, Chile.



- 1997- Primer Lugar en el XV Concurso Internacional de Pintura Valdivia y su Río, Valdivia.
- 1997- Beca Amigos del Arte, Santiago, Chile.
- 1996- Primer Lugar Mención Técnicas Experimentales, XVIII Concurso Arte Joven, Valparaíso, Chile.
- 1995- Premio XVII Concurso Nacional Arte Joven. Universidad de Valparaíso, Chile.
- 1995- Beca Amigos del Arte, Santiago, Chile.

#### 12.2.10 WARENYCIA, Teresa

Nació en Córdoba en 1953. Radicada en Misiones

Participó en numerosas muestras

##### PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS

- 2006- Primer premio concurso mural del palacio legislativo.
- 1997- Obtuvo una beca otorgada por La Fundación Antorcha de Buenos Aires en el Proyecto "Nuevos Pintores".
- 1997- Premio concurso Mural Paseo Bosetti. Posadas. Misiones
- 1993- Mención de Pintura en el Salón NEA de Avon.
- 1991- Premio Arandú – rubro Dibujo. Otorgado por el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Posadas.
- 1987- Primer premio Salón Provincial de Dibujo

#### 12.2.11 MAZA, Zulema

Nació en Buenos Aires.

Participó en numerosas muestras

##### PRINCIPALES RECONOCIMIENTOS

- 2006- 1º Premio de Honor Trienal de Egipto
- 2005- Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Grabado. Bs. As. Argentina
- 2003- 1ª Premio Salón Nacional de Grabado. Bs.As. Argentina
- 2001. 2º Premio, Salón Nacional de Grabado, Bs. As.
- 1993- 1º Premio Municipal Manuel Belgrano, Grabado. Premio "Experiencias" Asociación Argentina de Críticos de Arte, Bs. As. 1º Premio Miró, Fundación Llorens Artigas, Barcelona. España. Mención, Premio Beca para las Artes. UNESCO, Francia.
- 1978-1979- Premio Cata Mórtola de Blanchi, Salón Nacional de Grabado, Bs. As. 2º Premio, Grabado, Salón Nacional, Santa Fe.
- 1986- 3º Premio Salón Nacional de Grabado, Bs. As. 2º Premio de Grabado, Salón Nacional de Rosario, Santa Fe.



### 12.3 BOLETÍN 11118

Boletín oficial de la provincia de Misiones decreto N 1348. 22 de septiembre 2003. pág. 7, 8,9

#### DECRETO N° 1348

POSADAS, 22 de Septiembre de 2003.-

**VISTO:** el Expte. N° 2115-026/03, Caratulado "Dirección de Asuntos Guaraníes s/ aprobación Proyecto Incorporación de guarda decorativa Mbya Guaraní en los certificados oficiales"; y

#### CONSIDERANDO

**QUE** es de suma importancia valorizar y afianzar la Cultura Mbya Guarany como parte integrante esencial de las raíces culturales de la sociedad misionera;

**QUE** se hace necesario promover de manera decisiva los distintos aspectos de esta Cultura, atendiendo a la importancia que tiene en la constitución de la identidad misionera;

**QUE** es prioritario difundir la producción estética cultural de dicha etnia, puesta de manifiesto por medio de sus creaciones más representativas, tal lo constituye la singularidad expresiva de las guardas decorativas o pará de su Arte cesterío,

**QUE** se hace necesario ratificar la necesidad de darle la importancia que se merece al aporte aborigen en la configuración de la historia social de nuestra región;

**QUE,** si bien la propuesta se centra en un aspecto que singulariza la producción estética cestería de las comunidades aborígenes Mbya de la Provincia de Misiones, se desprende un propósito fundacional el cual se basa en una recuperación de un tipo de manifestación del Patrimonio Cultural de nuestra provincia que concentra valores simbólicos emergentes de las características del aporte aborigen a la configuración de la identidad misionera;

**QUE** se constituye en un antecedente valioso de abordaje de las características morfológicas y de estilo de diseño de la cestería aborigen autóctona, respondiendo con eficacia a la recuperación de los valores que trasuntan el

conocimiento de una de las expresiones más significativas de la Cultura Mbya Guaraní como indicador sensible de la identidad cultural de nuestra provincia;

QUE la adopción de dicha guarda decorativa o para permitirá dar a conocer un aspecto central de la Cultura de los paisanos Mbya Guaraní, reconociendo y valorando su lucha por la sobrevivencia cultural, rica y profunda en su concepción de vida puesta de manifiesto en un posicionamiento humilde y tenaz, y en un peculiar estilo que es preciso atesorar desde la razón y la sensibilidad;

QUE la identidad se manifiesta en todos los órdenes de la vida y está representada en el simbolismo que construye y afianza el sentido de pertenencia;

QUE se ha conformado una Comisión Especial Ad Hoc creada por decreto n° 1531/02, que entre sus objetivos se propone mantener y fortalecer la identidad del pueblo Mbya Guaraní, mediante el diseño y ejecución de actividades culturales e instrumentar mecanismos de sensibilización y difusión de la Cultura Mbya Guaraní, del cual emana dicha propuesta;

QUE el Gobierno de la Provincia de Misiones se ha propuesto una serie de acciones con el fin de fortalecer conceptual y metódicamente en el marco del respeto a las prácticas culturales de este pueblo;

POR ELLO:

EL GOBERNADOR DE LA PROVINCIA DE MISIONES

**DECRETA:**

**ARTICULO 1º.-** ADOPTASE como guarda decorativa que enmarque todos los diplomas, certificados y menciones oficiales, al PARA MBYA GUARANI denominado Mbol chíni pará, guarda característica de los diseños cesteros de dicha etnia, que habita la provincia de Misiones. Tales documentos llevarán al pie la siguiente inscripción que indica su origen : *Arte Mbya – Guaraní (Misiones – Argentina)*. Los colores adoptados: marrón oscuro y beige, aluden a los materiales usados originalmente por los aborígenes en sus creaciones cesteras: el güembepí y la takuara, respectivamente, y cuyo modelo forma parte integrante del presente Decreto como ANEXO I.-

**ARTICULO 2º.-** DISPÓNGASE considerar su utilización en toda la documentación comprendida en el Artículo 1º, con la opción de usarlos como encabezamiento de notas o pie de página, cuya selección de guardas o pará, forman parte integrante del presente Decreto como ANEXO II.-

**ARTICULO 3º.-** INVITASE a los Poderes Legislativo, Judicial y Municipios de la Provincia a adherir al presente Decreto. Invítase, asimismo, al Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia y al Consejo General de Educación, como vías naturales de la promoción de la Cultura, a que se adhieran especialmente a este Decreto.

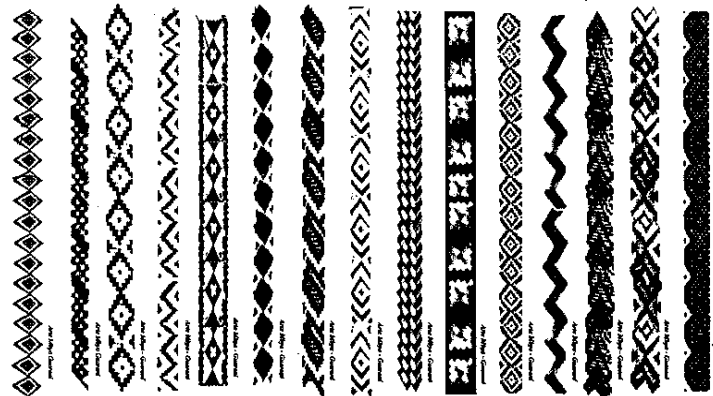
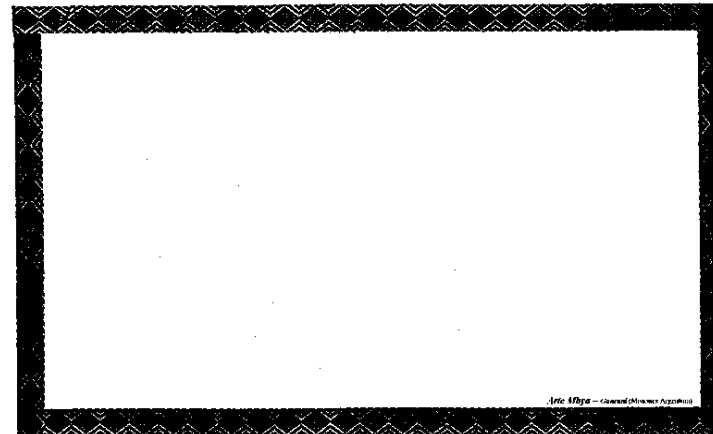
**ARTICULO 4º.-** REFRENDARAN el presente Decreto los Señores Ministros Secretarios de Gobierno y de Cultura y Educación.

**ARTICULO 5º.-** REGÍSTRESE, comuníquese a los Ministerios y Secretarías del Poder Ejecutivo Provincial, a los Poderes Legislativo y Judicial, y a los Municipios de la Provincia de Misiones. Dese a publicidad. Cumplido, ARCHÍVESE.-

Dr. MIGUEL ANGEL ITURRIETA  
Ministro Secretario de Gobierno

Ing. CARLOS EDUARDO ROVIRA  
Gobernador

Dr. PABLO JUAN TSCHIESCH  
Ministro Secretario de Cultura  
y Educación



## 13 Publicaciones

Publicaciones, registradas con códigos ISBN- ISSN, realizadas a partir del 2011, en referencia al tema de investigación, *Arte Mbya-Guaraní*:

- ***Arte Mbya - Imagen expandida***- Museo Juan Yaparí. CD ROOM - ISBN: 978-987-26646-0-2. Argentina.2011
- ***Investigación vs Creación - "Papel y Sentido"***. Museo Juan Yaparí. CD ROOM - ISBN: 978-987-26646-1-9. Argentina.2011
- ***La selva como escenario***. Rvista Skene. Usal – Argentina .2011  
En proceso.

***La Sabiduría de los Mbya no se encuentra en los libros.***





UNIVERSIDAD DE GRANADA

ADRIANA ALEJANDRA MARELLI