

**Un barroco sin laberinto. Cruce de interpretaciones en
torno al barroco-hispano guaraní**

Carla Daniela Benisz

CONICET

Uno de los primeros episodios de los que se compone la novela de Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, tiene como protagonista a un leproso, Gaspar Mora, que talla en madera la imagen de un Cristo harapiento, el cual se convierte—tras la muerte de su escultor—en objeto de devoción pagana. Por lo general, las imágenes a las que acude Roa Bastos suelen tener un trasfondo mito-poético o histórico complejo que las recarga de simbolismo, pero a causa de ello, contribuyen a echar luz sobre los aspectos constitutivos de la cultura paraguaya, algunos de los cuales incluso perviven en la actualidad. Un logro difícil de sostener (y que de hecho Roa no pudo sostener en sus novelas de los noventas) si se tiene en cuenta los años de exilio con que ya contaba el autor en 1960, cuando publica la primera versión de *Hijo de hombre*.

En la cultura popular paraguaya, fundamentalmente la rural, ciertas prácticas, desde ritos católicos folklorizados hasta la escritura de cartas de acuerdo a viejos manuales castizos, sobrevivieron a los procesos de modernización y secularización. Probablemente recién a partir de la llegada de la electricidad a las campañas y la migración masiva de campesinos a Buenos Aires—conocida como la “ciudad paraguaya más importante”

durante los sesentas—esas prácticas a destiempo comenzarían a convivir con productos de la cultura de masas y paulatinamente a resquebrajarse. Todavía hacia mediados del siglo XX, Ramiro Domínguez, en un ya clásico trabajo de antropología rural, *El valle y la loma*, podía enunciar términos como “hombre valle” y “hombre loma”, subjetividades configuradas a raíz de las diferentes formas de socialización, sean éstas resultantes de los viejos pueblos establecidos en la colonia, muchas veces heredados de las misiones, o de los transitorios asentamientos forjados en torno a enclaves de la producción expoliadora, que implican el nomadismo del mensú o del cosechero. En lo que podemos ver una continuación en el paraguay rural, continuación no directa sino fragmentada por su nueva funcionalidad en el contexto de la hacienda o de la economía extractiva y por siglos de colonialismo y neocolonialismo, de los *ethos* nómade y agrícola-guaraní que Ticio Escobar (*La belleza*, 34-36) esquematiza para los pueblos originarios. El *ethos* agrícola o “valle” implica un mayor arraigo a la tierra y un carácter más conservador; el nómade, u “hombre loma”, configura una subjetividad más abierta al intercambio con el otro, pero por eso también más débil en el mantenimiento de sus propios patrones culturales. Esta continuidad acerca el campesino al originario, en el que las configuraciones nómade y agrícola perviven también—aunque no con grados de refracción sino más bien de resistencia—y que actualmente se encuentra acechado por los vaivenes de la producción agraria en el mercado mundial.

Se trata de un tipo de choque intercultural en el que prevalece la forma de “resistencia cultural” (Escobar, “Identidades”, 7), de acuerdo con la tipología que establece Ticio Escobar en uno de sus artículos, según la cual las comunidades originarias mantienen núcleos duros de su cultura conviviendo con nuevas formas y también comunidades rurales “mantienen obstinadamente figuras mestizas consolidadas durante la colonia” que, ante nuevos impulsos modernizadores impuestos, truecan posibles elementos conservadores en herramientas para la resistencia (*Ib.*). Del mismo modo, el arte mestizo en América Latina opera (y en esta operación reside su especificidad) sobre el canon colonial, de esto resulta una convivencia de diferentes “modernidades”, para utilizar el término de Ticio Escobar

(“Modernidades paralelas”), formas “amodernas” conviven con (e incluso readaptan) formas modernas, hasta posmodernas, ajenas e impuestas.

La agonía de Gaspar Mora esculpiendo un Cristo en madera expone la supervivencia de una técnica artesanal colonial y una religiosidad católica mixturada por la doctrina misionera y fundamentalmente jesuita—que aplicó su experimento más radical en Paraguay—y la apropiación por parte de una sociedad mestizada de ese dogma junto con un lejano recuerdo del misticismo guaraní, de lo cual resulta un catolicismo que está a un paso de la herejía. Se trata de una apropiación que camina al filo de los peligros de la imposición y la dominación cultural, en una lucha por adquirir coherencia ante fuerzas disolventes. Es este filo en el que Bartomeu Melià lee la religiosidad paraguaya contemporánea:

[...] si es supersticiosa, si es fetichista, amarrada a sus santos de madera y de papel, si es irracional e ilógica, si es por lo tanto incoherente y en fin de cuentas poco cristiana —o todavía no es cristiana o ya no es cristiana—, ello no se debe en ninguna manera a una pervivencia de un sistema religioso autóctono, sino al trasplante de formas de cultura religiosa demasiado ligadas a la dominación colonial, que el pueblo nunca ha podido integrar y que ha rechazado como amenaza a su propia identidad. En otras palabras, se dan en la religiosidad popular paraguaya, las tremendas ambiguas marcas de la dominación colonial desintegradora de pueblos, pero al mismo tiempo la continuidad de un pueblo que quiere ser, y que en la religión, en sus creencias y sus ceremonias rituales, sabe que podrá afirmar su modo de ser humano y cristiano. (Melià, *El guaraní conquistado*, 160)

Melià considera lo irracional o la superstición como una consecuencia de la dominación cultural, mientras que la coherencia identitaria es un logro de la comunidad cuando puede sobreponerse a ese dominio. Existe, para Melià, sacerdote jesuita él mismo, la posibilidad de la razón en la religión. De hecho, tras la Reforma, la iglesia católica busca modernizar su dogma y pretende explicar la existencia de dios racionalmente. Los jesuitas han sido punta de lanza de esta modernización. Dentro de ese programa, se articuló uno de los proyectos más ambiciosos de la compañía: las reducciones de la Provincia Jesuítica del Paraguay (1609-1768). Esto se engloba en un objetivo mayor, el de *aggiornarse* a los cambios políticos y filosóficos de la modernidad. Sin embargo, según Bolívar Echeverría (57-82), se trata de un proyecto ya moderno pero alternativo al proyecto capitalista finalmente

triunfante, puesto que la razón jesuítica proyecta otro *ethos* modernizador y lo hace en clave barroca.

Los caminos sinuosos de la razón evangelizadora.

Bajo diferentes formas, con mayor o menor violencia, la razón europea colonizó América Latina y descargó sobre ella su paradigma civilizatorio con fines que no podrían ser otros que la unificación bajo el sometimiento. Cuando Silviano Santiago caracteriza el “entre lugar” de la cultura latinoamericana, celebra la apertura a la multiplicidad y a la diferencia que posibilita el espacio latinoamericano frente a ese afán de unidad del colonizador: “Evitar o bilingüismo, significa evitar o pluralismo religioso e significa también impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua” (15). Sin embargo, fenómenos netamente coloniales se valieron de ese rasgo diferencial, invirtiéndolo, como herramienta para la dominación. Claro que Santiago elige enfatizar el gesto monológico del colonizador-evangelizador, que aunque recorriendo trayectos sinuosos de mestizaje cultural él mismo, no pierde el horizonte final de la imposición de la razón occidental. Este horizonte unificador, según Alfredo Bosi, hace análogos lo plural y mixturado del ritual americano al horror de lo demoníaco:

Una perspectiva de la conciencia religiosa cristiana, por la cual lo sagrado ya es marcadamente personal, ve como satánicas (regresivas) ciertas prácticas rituales arcaicas donde parece eclipsarse todo sentimiento de la criatura humana como un ser uno, conciente, auto-centrado. El ideal de la *visio intellectualis*, que la teología cristiana heredó de los neoplatónicos, se opone al trance embriagado, descentrado y plural de los *pajés* tupí-guaraní. La unión eucarística rechaza con horror el cruento banquete antropofágico. El lazo matrimonial único impugna la poligamia. El monoteísmo, duramente conquistado, mira con recelo el viejo culto de los espíritus dispersados por los aires, las aguas y los bosques. (Bosi 81)

Interesa del caso buscar las sinuosidades de la imposición de la razón. El ejemplo paraguayo, cuya particularidad quiero resaltar, ha mixturado a tal punto el gesto colonizador que logró la supervivencia (de una variante, claro está) de la lengua originaria. Serán las élites criollas

republicanas las que, en la ley escrita, impondrán el proyecto—influido por el afán racionalista del Siglo de las Luces—de la lengua nacional. Y, posteriormente a la Guerra contra la Triple Alianza, la ideología positivista verá en el guaraní un factor de atraso que urge extirpar.

Es así como la supervivencia de una lengua precolombina en una sociedad netamente criolla¹ encuentra paradójicamente fuertes anclajes en la colonia y en el proyecto jesuita de las reducciones guaraníes, una versión utópica de la colonia (según algunos autores) frente al régimen de encomiendas o a la caza indiscriminada de los *bandeirantes*. Los jesuitas no solo aprendieron el guaraní, sino que lo sistematizaron e impusieron como lengua franca de las reducciones.

Además, los misioneros que trajeron al Paraguay la cruz se adelantaron incluso a la espada. Fueron pioneros en las zonas del Guairá y del Alto Paraná (que actualmente abarcan territorios pertenecientes a Paraguay, Argentina y Brasil), ante comunidades que se habían mantenido apartadas del contacto con el blanco y que luego sufrieron la peligrosa cercanía de los portugueses. Los mismos padres jesuitas optaron por adentrarse en esos territorios, mientras que los franciscanos operaron en los alrededores de Asunción. Las misiones jesuitas, asimismo, actuaban con relativa independencia respecto de la colonia y las autoridades coloniales: los indios reducidos no se sometían al régimen de encomiendas, considerado por los padres como contraproducente para la evangelización, sino que trabajaban dentro de la misma reducción. Lo cual generó la tirria histórica entre los colonos y los jesuitas, enfrentamiento que incluso llegó a materializarse en las Revoluciones Comuneras. El aislamiento fue una política de los padres con el objetivo pedagógico de que el régimen colonial no interfiriera en la evangelización. Las misiones se caracterizaban por construir una apariencia de libertad por detrás del proceso de aculturación: se mantenía el guaraní, los caciques poseían ciertas dignidades y ciertos espacios simbólicos de poder (su casa se construía cerca de la de los padres,

¹ A diferencia del guaraní que las comunidades originarias hablan, cuya supervivencia está ligada al mismo mantenimiento de la comunidad y de su modo de vida tradicional, la lengua guaraní del paraguayo está determinada por circunstancias particulares de la sociedad criolla, occidental, impregnada—en los tiempos más contemporáneos—por la cultura de masas y distorsionada por la diáspora, fenómeno crónico del Paraguay.

no eran castigados en públicos como los otros; Plá 27-28), regulaban el ritmo cotidiano de trabajo con música², otorgaban un trato humanitario que permitía a los indios huir de los encomenderos.

Los jesuitas crearon una forma de urbanidad en líneas rectas que atentaba contra la anterior distribución tribal de la comunidad, los rituales y las prácticas culturales (como la antropofagia, la poligamia e incluso el control natal; Plá 34) previos a la conquista. Una regulación del espacio urbano que a su vez favorecía la distribución eficiente (a los ojos occidentales) del ritmo del trabajo cotidiano y que otorgaba centralidad al templo. Es por esta regulación que los guaraníes, además de hacer—con su fuerza de trabajo—de las misiones las principales productoras de yerba mate, producían arte. Los talleres de escultura, grabado y pintura formaban parte de la estructura de todas las misiones y hacia 1700, las misiones también contaron con una imprenta que deambuló entre ellas. En el contexto autárquico del experimento jesuita, con la mano de obra de los indios reducidos y como forma sensible de adoctrinamiento religioso, se desarrolló un tipo de arquitectura, pintura y escultura religioso que adoptó la fórmula, denunciante ya de su mixtura, de barroco hispano-guaraní. Del cual perviven piezas dispersas en museos, iglesias o colecciones privadas, las ruinas de algunos de los templos, y la iglesia de Yaguarón, más tardía y la mejor mantenida, que es—sin embargo—de un pueblo de indios de evangelización franciscana.

El barroco—de acuerdo con Bolívar Echeverría—surge de un movimiento contradictorio: se trata de una apropiación obstinada del canon clásico, al mismo tiempo que “se desencanta” de él; un acoso al canon para “retro-traer el canon al momento dramático de su gestación” (Echeverría 45). Pero además, el arte barroco es la reverberación de un *ethos* histórico moderno, que Echeverría también denomina barroco; uno de los comportamientos posibles ante la modernidad que combina ese juego de aceptaciones y rebeliones ante lo que podría llamarse el “canon” histórico: el hecho capitalista. Desde esta perspectiva, puede entenderse el mestizaje cultural, táctica fundamental del arte latinoamericano, como una táctica barroca, en el sentido de una apropiación rebelde de códigos de la

² Para más detalles, cf. Melià, *El guaraní conquistado*, 210-219.

que resulta una tercera cosa, lejos de cualquier postulación de una utopía biologicista extendida al plano artístico. Pero además, la compañía de Jesús trabajó bajo el influjo del *ethos* barroco en su proyecto postridentino: una aceptación de los cambios modernos entonces en tránsito, lo que se traduce no en una negación de la Reforma, sino en un intento de superarla; al mismo tiempo, en una revisión del dogma acentuando la participación del libre arbitrio y, en consecuencia, la intervención del hombre en el mundo y la transformación que esa misma intervención implica en el sujeto (Echeverría 57-82). Son diferentes niveles vistos siempre como procesos, el hombre, el mundo y dios.

La actuación de los jesuitas en el Paraguay también articula ese lugar de proceso, de construcción. Por ejemplo, la transformación del idioma guaraní en lengua oficial de las reducciones y en letra escrita e impresa, es una operación que implicó la penetración de los padres en zonas “vírgenes” en las que la colonia había fracasado, y su propia inmersión en la lengua y la cultura guaraní. Encontramos entonces el mestizaje como táctica del guaraní ante el vacío de la pérdida, pero también del jesuita ante una realidad otra.

En cuanto al barroco guaraní, ya desde su misma denominación, el fenómeno artístico nos plantea el mestizaje como problema. La validez o no de la utilización de este concepto suele recaer sobre la participación relativa del indio en la creación barroca. Esto será motivo de polémica entre algunos autores, la cual se inscribe a su vez en una polémica mayor acerca de las características de la política reduccional. Sin embargo, sea cual fuere la valencia de la participación guaraní, el barroco misionero dejó en sus ruinas muestras de varios niveles de influencia. Desde imágenes de yacarés o de pasionarias, como motivos de decoración, hasta las figuras de los ángeles músicos en los frisos de la iglesia de Trinidad; muestra, para algunos autores, del efectivo mestizaje o de simbiosis cultural del barroco misionero.

La reducción de Trinidad (foto 1) es una de las últimas proyectadas y construidas por los jesuitas antes de su expulsión. Se encuentra en una última etapa del desarrollo artístico de las misiones, la cual ya había pasado por intentos modernizadores europeizantes; entre ellos, los del hermano

Prímoli, uno de los diseñadores de Trinidad. Por eso, su templo se recubre de algunas particularidades, como la ambiciosa cúpula que no se pudo sostener con los materiales disponibles en el lugar. Pero el proyecto, tras la muerte de Prímoli, fue continuado por el padre Pedro Pablo Danesi, “artista aficionado y autodidacta”, a quien se debería la profusión del tallado en piedra (Sustersic, *Templos jesuítico-guaraníes*, 178), a diferencia de la mayoría de los templos en que predominaba la madera, al menos en la decoración interior. De las construcciones de Trinidad sobreviven algunos restos; su deterioro se debe al abandono al que fueron sometidos tras la expulsión, pero también se perdieron algunas piezas tras el derrumbe de la cúpula de Prímoli. Entre los restos, se encuentra una serie de ángeles músicos de los que cuatro son ángeles con maracas (foto 2). Es llamativa la presencia de este instrumento porque no solo significa la posible intromisión de la cultura originaria, sino de un elemento de importante valor religioso para el misticismo guaraní.



Ruinas de Trinidad (dpto. Itapúa) (en Wilde).



Ángel con maraca del friso de Trinidad (en Wilde).

Un problema de mestizaje.

Un análisis ya clásico del barroco hispano-guaraní es el trabajo de Josefina Plá. Ella, sin embargo, soslaya la participación del indígena y contrapone, sin la posibilidad de síntesis, una cultura “dinámica”—la hispánica—a otra “estática” (la guaraní) (81). Desde esta perspectiva, se entiende que Josefina Plá relativice la función de hibridación que tuvo el fenómeno misionero. Sería un producto de la inteligencia jesuita, un “arte *dirigido*” por el artesano de la orden, en el que el indio cumple el rol de mano de obra sin autonomía artística por una deficiencia heredada: “Podría quizá hablarse de un mestizaje operativo nunca con el sentido de consubstanciación o de sincretismo de elementos estilísticos, que conviene al Perú o a México. Lo impidió, otra vez, la rigidez del magisterio por un lado, la ausencia de la tradición propia en el indígena, por otra” (76).

La idea de mestizaje que maneja Josefina Plá implica la participación mancomunada de ambas “áureas étnicas” (término recurrente en su obra), impedida en este caso por la fijación de los roles de dirección y subordinación. Sin embargo, tampoco puede negar la influencia que el medio y los materiales ejercieron sobre el barroco a causa de lo cual, asume particularidades significativas en Paraguay. Ejemplos de un arte mestizado por el material y luego por la mano del indio proliferan en el mismo libro de Plá. Aunque la autora los explique como concesiones del maestro jesuita o atraso, en una óptica evolucionista, respecto del canon del arte europeo. De hecho, las valoraciones de la autora denuncian una perspectiva regida por el arte occidental; por ello jerarquiza las diferentes formas de lo artístico unívocamente, asumiendo los patrones europeos como universales; de ahí que el arte hispano-guaraní adolezca de la “indiscriminación de modelos” (73) que imposibilitan un estilo específico o de la falta de cohesión del conjunto.

El templo era el trasunto de un mundo que el indio apenas conseguía entrever a través de sermones y ceremonias; el umbral de una felicidad abstracta de la cual sólo podía alcanzar el deslumbramiento, la reverberación, del encantamiento, como en los sueños. Podemos comprender el encandilamiento del indígena, y también intuir cuánto debió contribuir a la formación de ambiente, para el desarrollo de las Misiones, la idea, acariciada por el indio, en su humildad, como un milagro, de que en aquel fausto tenía él una parte; de que en aquel fantástico mundo de esplendores, del cual los Padres poseían la clave, mucho era obra suya, resultado de su esfuerzo y de su fe. A través de esos fulgores creería entrever un anticipo del brillante premio que en el paraíso esperaba a los humildes de corazón. Si en alguna parte del barroco mereció llamarse arte religioso por excelencia, fue aquí, en este remoto y aislado ámbito de las Misiones guaraníes. Aquí alcanzó plenitud la virtualidad estético-religiosa. (69)

La jerarquización del arte dirigido es evidente en la apreciación de Josefina Plá. El indio no puede tener más que el papel subordinado de obrero en una construcción colectiva, en la que la creatividad, “la clave”, le corresponde al maestro jesuita. La destreza artística corre de forma paralela al conocimiento del dogma cristiano, el dominio de la forma se corresponde con el del contenido. Se trata de un arte de la copia, por razones varias. Los modelos para pinturas y esculturas (éstas a su vez conllevaban el problema de la tridimensionalidad) se tomaban de estampas traídas de Europa,

aunque posteriormente las habría también de México y del Alto Perú, y eran modelos de esos seres extraños para el guaraní, santos y vírgenes, por lo general representados todavía según el canon bizantino. El objetivo era pedagógico. Sin embargo, la copia no se realiza completamente porque:

La copia fiel del modelo estaba fuera del alcance del indígena y no tanto quizá en virtud del desconocimiento del oficio (le faltó la versación profunda que se logra sólo con el modelo natural y en el estudio del juego vital de las formas) sino porque sus mismas características mentales le vedaban la aproximación a la realidad en tanto que realidad (Recordemos una vez más que el indígena no reflejaba lo que veía sino lo que sentía). (128)

El barroco aparece como la posibilidad de deslumbramiento para una cultura a la que se creía tabula rasa en el aspecto religioso; prejuicio que recién pudo ser rebatido contundentemente a mediados del siglo XX, cuando León Cadogan publica los cantos sagrados guaraníes (cf. Clastres 7-25). Este vacío, por un lado, podría ofrecer una posibilidad de apertura a la fe del colonizador, pero también contribuyó a la idea de que ese indio sin fe (ergo, sin capacidad de abstracción mística) difícilmente comprendiera cabalmente los misterios y complejidades del dogma cristiano. El arte entonces lo volvía sensible, visible y de la forma acosadora que caracterizó al barroco, con esa obstinación en la ocupación del espacio a través de rodeos que enfatizan, multiplicándolos, sus bordes y pliegues. Vemos que, para Josefina Plá, la táctica es exitosa ya que se completa el aprendizaje religioso en el indio. Como argumento, Josefina Plá hace corresponder el resplandor artístico con el fulgor religioso: aunque sin una plena conciencia de él, el indio, seducido por la maravilla de la forma, se siente parte de ese todo que ayudó a construir, de esa representación—en la tierra—del reino de dios; siempre dentro del plano de la seducción estética antes que de la teología.

Testimonio, aún vivo, de este acoso a la forma son los interiores de la iglesia de Yaguarón (foto 3). Sin embargo, el barroco hispano-guaraní se caracterizó por aminorar el lujo en algunos de los niveles. Por ejemplo, Yaguarón presenta, en el exterior, una arquitectura sencilla con techo de madera que connota austeridad (foto 4). Además, la madera es el material predominante en las misiones del Paraguay, sobre todo en sus variantes autóctonas—cedro, tajy, urunday—, mientras que los metales preciosos

(ausentes en la zona) debían comprarse del Alto Perú, lo cual determinó la construcción de templos de menores dimensiones y la utilización selectiva del oro. Por otro lado, y esto es una especificidad del barroco hispano-guaraní, hay una tendencia a reemplazar los pliegues acosadores típicos del barroco por líneas más simplificadas tendientes a la geometrización de la forma: “En su mayoría, los diseños desarrollados son simples, simétricos, individualizados en unidades independientes, evitando lo complejo, lo entrelazado, lo entretejido, lo serial” (Plá 90). Aquí Josefina Plá admite la intervención del obrero indígena en esa “predilección hacia motivos cerrados o circunscriptos—con preferencia a los abiertos o en seriación ligada—que en muchos casos da a este barroco un aire arcaizante” (90); se trata, según la autora, de un arte con rasgos arcaizantes, ingenuos y austeros porque supondría el retorno a un estadio anterior del arte, ya que la tendencia del misticismo guaraní al símbolo lo liga al arte religioso medieval, antes que al “realismo” sensualista del barroco.



Iglesia de Yaguarón, interior (archivo personal, 2010).



Iglesia de Yaguarón, departamento de Paraguari (archivo personal, 2010).

En consecuencia, para lograr el efecto de la maravilla, el arte jesuita se inclinó hacia los colores fuertes (obtenidos con materiales regionales) y a la acumulación de símbolos, antes que al montaje del drama de la forma como una representación unitaria e integrada. En esto, Josefina Plá también lee una influencia indígena, pero una influencia por defecto, el resultado de una carencia, la del dinamismo, y de la imposibilidad del indio de combinar diferentes partes en una concepción unitaria (48). Un barroco sin laberinto, podríamos decir. En el laberinto, las partes son interdependientes, y su comunicación implica movimiento, pasaje, hacia adelante y hacia adentro. En cambio, este barroco, infiltrado por lo estático y lo simbólico, reduce la dimensión de la profundidad, la sensualidad y el dramatismo; es un “marco” antes que un “escenario”:

Los elementos decorativos, pertenezcan o no a la misma época o área, se yuxtaponen, no se subordinan, unos a otros, en esquema que resulta barroco por su profusión pero no por su movimiento. El diseño se extiende en superficie pero no en profundidad; las masas no avanzan y retroceden con el énfasis habitual del barroco; su juego se limita a lo necesario y suficiente para diferenciar las superficies ornamentales, y dar cabida a los elementos figurativos del culto, las imágenes. En cierto modo, el despliegue es un *marco*, no un *escenario*; es como la amplificación de un halo. Su modelo se hallaría en los marcos de época, desproporcionados, tallados ricamente, dorados y pintados, parecidos a su vez a retablos. Para sustituir al elemento esencial de la emoción, el movimiento, los jesuitas utilizaron los vivos colores. (Plá 93)

La falta de movimiento y el acopio de la forma sobre la superficie explican el uniplanismo del arte misionero. Desde ya que el desarrollo, forjado durante siglos, de la tridimensionalidad y de la perspectiva, propio del arte occidental, es ajeno a la percepción estética guaraní, y se inscribe en la convención occidental del realismo que encauzó su desarrollo. En el caso del guaraní y a diferencia de otros pueblos originarios, el uniplanismo, según Plá, implica una carencia: “Fue al encuentro del hecho plástico con las manos desnudas; con sólo su imaginación y sensibilidad de primitivo” (95).

A pesar de la renuencia de Josefina Plá a interpretar el barroco guaraní como un arte mestizo y de matizarlo con la caracterización de “mestizaje operativo”, podemos ver en su particular uniplanismo un valor diferencial antes que una carencia, ya que evidencia una intervención de la mano indígena que parece escaparse del maestro rector, talla aportes propios en la figura y, en consecuencia, altera conceptualmente la estética impuesta. Aunque Plá por momentos explica aisladamente estas operaciones y apela a la permisividad del jesuita para justificarlas, la intervención indígena aparece en diferentes niveles que la misma autora introduce. En el de los motivos: existen frisos, columnas o bajorrelieves con imágenes de yacarés, pasionarias, tabaco e incluso la escasa utilización de animales fantásticos profanos de la cultura occidental (sirenas, tritones) tiene su contrapartida en una pieza conservada que representaría al *pira jagua*, animal mitológico guaraní (Plá 86-87). De modo que en la intervención indígena sobre el proceso evangelizador cristiano, se cuelan el trasfondo mítico y elementos del ritual como el tabaco. Incluso la unidimensionalidad puede ser correlativa de la especial experiencia religiosa de los guaraníes; así es como lo explica Horacio Bollini:

El carácter ritual del acto creativo eclipsa toda intensidad en la gestualidad, toda teatralidad. Entonces, más allá de las limitaciones técnicas de un oficio en ciernes, el naturalismo y el movimiento de la iconografía manierista-barroca son relegados bajo el impacto de la invocación. Así surgen esas imágenes que se sintetizan al punto de apartarse completamente del modelo. (...) El silenciamiento de los rasgos externos del modelo configura una raíz de imagen ligada al signo, una fugaz alusión al cuerpo y finalmente una referencia final al signo. (62-63)

Se trataría de gestos de reafirmación identitaria que subvierten el dogma, o por lo menos, que invierten la táctica metonímica con que actuaron los misioneros con algunas parcialidades guaraníes: romper las vasijas, es decir, destruir los instrumentos del ritual y así la cohesión de la comunidad, como sostiene Bradislava Susnik (cit. por Escobar, *La belleza*, 289). Hay además una ausencia que quizás sea significativa en el libro de Josefina Plá. A pesar de incluir en su interpretación formas típicas guaraníes que supuran del arte misionero, no menciona ni presta específico análisis a los ángeles músicos del templo de Trinidad, y con ello excluye la que probablemente sea la intervención más radical del misticismo guaraní en el arte religioso católico.

Bozidar Sustersic interpreta de forma contrapuesta a Josefina Plá los fenómenos del arte misionero. Si Plá entiende “el aplastamiento del relieve, la reducción de la tectónica de los paños a su simple ondulación, la sistematización de los pliegues verticales horizontales o diagonales en acanalados que recuerdan las hojas de palmera”, por la dificultad del guaraní en ver el conjunto y quedarse solo en el detalle (Plá 95); por el contrario, Sustersic interpreta allí una especie de suplemento diferencial sobre la estética jesuita, lo que define como “arte chamánico guaraní”: “Así como las tradicionales pinturas corporales y tatuajes cubrían la piel con una trama gráfico-ritual que exaltaba las formas del cuerpo, del mismo modo los pliegues de los paños y los cabellos ahora se vuelven ondas rítmicas para cubrir y ‘descubrir’ la potencia mágica de los volúmenes ocultos” (Sustersic, “Las imágenes”, 61). Sustersic analiza ese suplemento guaraní a partir de lo que se sabe del arte ritual precolonial, es decir, aquello que Plá considera el vacío que llenaba las manos de los indios reducidos. De ahí que entre la estampa europea y el indio obrero, medie necesariamente la percepción estética que él ha heredado, ligada fuertemente a su religiosidad.

El proceso de transformación del arte barroco europeo a un orden mágico-chamánico comienza ya con la percepción y el análisis del modelo que se le propone. La visión del guaraní ignora las convenciones del realismo occidental. Como lo prueban sus tallas, logra “ver” sólo volúmenes y superficies reales y concretas, sin

experimentar la seducción del ilusionismo, tan buscada por sus maestros europeos. (Sustersic, "Las imágenes", 61)

Por un lado, la estética occidental contingentemente contrarreformista, pero aferrada a siglos de experimentación en busca de la representación realista, la cual tampoco deja de ser una convención construida históricamente; por otro, la percepción estética guaraní que desconoce esa historia y, por el contrario, tiene sus propias concepciones. Existe entre ambos, un acercamiento creativo del indígena, no meramente imitativo. Sustersic, siguiendo algunos testimonios de cronistas jesuitas además de sus propios análisis interpretativos, defiende la idea de que los indios tuvieron un rol creador, que incluso muchos de ellos llegaron a ser maestros (hipótesis que Josefina Plá niega) y que el barroco misionero del Paraguay es un tipo de arte diferenciado en la historia del arte latinoamericano. Entre cuyas innovaciones se encuentran: las estatuas con partes desmontables (Sustersic, "Una polémica secular", 66), posiblemente impuestas por la necesidad de abandonar la misión y por la experiencia de las misiones destruidas por los *bandeirantes*, rostros menos aquejados por la culpa y el drama y con rasgos indios (Sustersic, "Las imágenes", 62), túnicas ahuecadas con los pliegues aplanados a los que se refiere Josefina Plá (Sustersic, "Una polémica secular", 435) y los ojos que miran de frente, como buscando diálogo, y no hacia arriba, en tono suplicante.

El templo de Trinidad es para Sustersic "la culminación de un proceso de síntesis cultural" (*Templos jesuítico-guaraníes*, 177) que comprende el siglo y medio de las reducciones y cuyo último episodio, el de Trinidad, complementa la maestría artística de Prímoli y el saber teológico de Danesi con la experiencia religiosa del guaraní. Los ángeles músicos con maracas significan una intervención directa de esta experiencia, no solo por la presencia de las maracas rituales y sus rostros aindiados, sino porque además las maracas cumplen en el friso el rol de dirección y de marcación del ritmo, el mismo que cumplen en la ritualidad guaraní. Son ángeles músicos y danzantes: "los cuatro ángeles coinciden llamativamente en mostrar un pie hacia adelante y el otro al costado en ángulo recto y en contraponer los brazos, uno hacia arriba con la maraca y el otro extendido hacia abajo con la palma abierta", por lo cual la composición "tiene, por

cierto, el significado preciso de un paso de danza, lo cual se manifiesta en los agitados pliegues de las cortas túnicas de los cuatro danzantes” (*Templos jesuítico-guaraníes*, 193). A diferencia de los otros ángeles del friso, que parecen solo ocupar un lugar en la disposición orquestal del conjunto, los ángeles con maracas suponen un relato susceptible de ser comprendido por el guaraní:

Se trata de verdaderas figuras de un complejo ideograma que tenía en su tiempo significados absolutamente precisos para el receptor guaraní. Él establecía en esas figuras una lectura visual cuya simultánea transposición conceptual y lingüística no ofrecía dudas ya que el lenguaje guaraní posee una riqueza inusual para cada diferente paso, inflexión y giro del pie, dedos o talón durante la danza, cuya equivalencia es imposible buscar en los idiomas europeos. (*Templos jesuítico-guaraníes*, 194)

La aparición de las maracas denuncia la misma política que los padres llevaron adelante con la lengua: una operación de aceptación y resignificación de elementos autóctonos. Permitieron la utilización de las maracas en las celebraciones cristianas despojándolas de su significado ritual: “Por ser la maraca-calabaza instrumento de los chamanes-hechiceros, fue conveniente, quizás su transformación en la maraca misionera, con ciertos signos diferenciables” (*Templos jesuítico-guaraníes*, 201). Sin embargo, en la lógica del análisis de Sustersic, esta operación antes que generar un foco conflictivo, permite esa síntesis cultural que encuentra en Trinidad. Hay aquí una interpretación celebratoria de esa síntesis, deficitaria de la vieja postulación de las reducciones como la concreción de una utopía en el espacio de la colonia. Es por eso que en ese contexto, “su ‘modo de ser guaraní’, en lugar de debilitarse, se fortalecía” (*Templos jesuítico-guaraníes*, 52) y el barroco hispano-guaraní fue posible gracias al fomento de los jesuitas. Ticio Escobar, que acuerda con el carácter específico que Sustersic le otorga al barroco de las misiones, discute con énfasis esa tesis:

Sustersic cree que ese arte se afirmó *gracias* a los misioneros y pienso yo que lo hizo *a pesar* de ellos. Las reducciones no buscaron promover la expresividad ni el talento sensible de los guaraníes, sino reproducir un sistema de representaciones que, basado—en lo posible—en la copia de los modelos, ayudara a fortalecer la fe mediante los argumentos de la belleza. El nuevo arte creció cargado de tensiones y desacuerdos, a la vez que se nutrió de alianzas,

pérdidas y apropiaciones (nunca la hegemonía es totalmente impuesta: en gran parte las formas ajenas son aceptadas con resignación o complacencia). (En Sustersic, "Una polémica secular", 65)

Escobar pone el énfasis en el conflicto de dominación y por eso entiende la aparición de símbolos autóctonos como quiebres en el proceso de imposición de hegemonía. Desde esta perspectiva, ubica el arte misionero en el plano más general del arte paraguayo como el primer mojón de una cultura que enfrenta diferentes niveles de dependencia. Pero postula también que la relación de dependencia (y de sub-dependencia) en que se encuentra el Paraguay culturalmente, posibilita un margen de creatividad, siempre que éste se mantenga en un plano de transformaciones autónomas reguladas por la propia comunidad. Así como los guaraníes resuelven la distancia entre sus propias percepciones y la estampa bizantina con un producto propio, el arte moderno paraguayo encontró en la demora, posibilidades estéticas diferenciadoras: "A veces las distorsiones causadas por las asimetrías modernas permiten a ciertas producciones de las periferias conseguir fugazmente una inesperada, desesperada, nitidez de enfoque que los propios modelos de las metrópolis, satisfechos de sus ventajas, absorbidos por grandes compromisos o empañados por posmodernas apatías, tardan más en alcanzar" (Escobar, "Modernidades paralelas", 24). El encuentro desplazado y a destiempo con el modelo europeo, ya atravesado por las márgenes locales, hace surgir una forma que—en consecuencia—no puede ser simple copia, sino una resolución nueva de esos cruces de diferentes temporalidades; un trayecto que empezaron los mismos guaraníes.

Al pasar por sucesivas instancias de intermediación, se alargó el tiempo que corre entre el ejemplar y su copia. Tal demora abrió la posibilidad de que los artistas periféricos asumieran las direcciones extranjeras según el ritmo de los tiempos locales. Esto ya había ocurrido desde los primeros tiempos: los antiguos guaraníes comenzaron imitando dócilmente las imágenes barrocas y terminaron reinterpretándolas en relación con sus mundos propios. (Escobar, "Consideraciones", 378)

La distancia y el destiempo fuerzan una reelaboración, y esa reelaboración abre el horizonte del arte latinoamericano y del paraguayo

particularmente. Incluso desde la violencia de la imposición colonial, puede gestarse—en el filo entre la resistencia y la apropiación—un estilo, un tipo de arte propio. Un término altamente significativo para la cultura latinoamericana engloba ese filo: el de transculturación. La operación del barroco hispano-guaraní—argumenta Ticio Escobar en otro de sus trabajos—es justamente una operación transculturadora, potenciada por ciertas características propias del barroco que permiten su reformulación en América Latina.

El término “barroco” podría, así, ser considerado en un sentido amplio, más como el punto de vista dominante de una época que como un estilo definido. Y esa perspectiva permite detectar rasgos suyos que facilitan su difusión y promueven la transculturación entre sus formas y otras ajenas: su ideología propagandística orientada a las grandes masas populares; su carácter elocuente, sensual y accesible a la comprensión de la mayoría; su orientación universalista, permisiva de una amplia reinterpretación desde posiciones culturales diferentes y su asombrada sensibilidad ante el vigor del cosmos y la naturaleza (cercano, en algún sentido, al viejo asombro indígena ante su entorno natural o ante el nuevo cosmos impuesto). Estos rasgos abren una posibilidad de que el barroco sea referido a fenómenos tan dispares entre sí como los sistemas culturales desarrollados en Europa en el S. XVII y en el Paraguay, básicamente, en el siglo siguiente. Y es a partir de esa posibilidad que el barroco puede rozar ciertos aspectos de la cultura indígena y ésta puede conectarse con figuras y conceptos suyos. (Escobar, “El barroco hispano-guaraní”)

El barroco guaraní es un tipo específico de barroco cuya denominación, aceptada convencionalmente, permite delinear su especificidad (Escobar, “El barroco hispano-guaraní”). En contraposición, Guillermo Wilde discute esa convención: “los llamados objetos del arte misional no son la expresión de una mentalidad indígena, jesuítica o mestiza, lo que resulta indecidible. Tampoco son evidencia de un estilo tipificable, lo que omite *a priori* el hecho de que estamos frente a una tradición iconográfica que es el *resultado* de un largo proceso de transformación figurativa poco conocido hasta el momento”. Wilde no solo cuestiona la tesis del mestizaje para el barroco guaraní, sino que, para él, además su postulación como un arte específico sedimenta su dimensión de proceso, un proceso que involucra también búsquedas autónomas de los guaraníes.

Desde esta negación de un horizonte transculturado posible en el barroco paraguayo, Wilde enfoca el análisis de los ángeles con maracas. Ellos no son símbolos mestizos, mucho menos ejemplos acabados de una síntesis cultural, pero sí “índices de nociones nativas del espacio y el tiempo” (Wilde): construyen memoria con rastros autónomos pero dentro de un proceso complejo que abarca la resignificación de objetos por parte de los jesuitas y la imposición de una tradición figurativista trasplantada, todo ello en un contexto de fuerte aculturación y evangelización. Tanto los ángeles como las maracas contribuyen a esa imposición desde su ambigüedad. Por un lado, las maracas son representadas en los frisos cuando ya había sido neutralizado su significado originario, cuando los jesuitas las estaban incorporando a las ceremonias católicas. Por otro, la figura de los ángeles fue provechosa para la evangelización porque su ambigüedad, su lugar liminar entre lo humano y lo divino, las acercaba a la cosmovisión religiosa guaraní que no entiende una separación entre esas dos dimensiones, sino una continuidad entre el hombre y dios:

[...] nada amenazante esconden esos soberbios angelitos maraqueros. Más bien se muestran como una suerte de síntesis legítima de tiempos, el nuevo tiempo cristiano y el antiguo tiempo indígena domesticado, apropiado, manipulado en una figuración sexualmente ambigua: son ángeles con rostros indígenas sosteniendo maracas, viejas formas sirviendo de vehículo a una nueva sustancia. (Wilde)

Síntesis armónica, mestizaje operativo, transculturación o índices de una memoria alienada. Sea cual fuere la operación crítica que se realice sobre los restos barrocos de las misiones, ésta no puede obviar el rito de traslado de un tipo de arte (indígena) a otro (colonial). La diferencia entre los autores tiene que ver con cómo lee cada uno la violencia de la imposición. Es así como los ángeles con maracas, en la lectura de Wilde que enfatiza el conflicto, no es más que una intervención del indio—ya purgada de peligrosidad—que busca reafirmarse sobre la extrañeza del modelo europeo. Pero tampoco se puede negar que el escultor del friso emprendió el camino que caracteriza a toda la cultura latinoamericana: la búsqueda de equilibrio luego de un quiebre, de un vaciamiento practicado sobre la memoria, pero en relación con la ideología colonial, génesis de esa pérdida. “La historia guaraní—afirma Melià—hoy no podría hacerse sin una

referencia a la historia colonial, aunque no fuera más que por contraste con ella, y por los conflictos que con ella tuvo, pero no se reduce a ella” (*El Paraguay inventado*, 38).

Si observamos el contenido de ese traslado al que los “índices” (las maracas, las túnicas aplanadas, el uniplanismo) le dan forma, encontramos otro pasaje, del misticismo guaraní al dogma de la iglesia. Ello muestra el trasfondo ideológico de la violencia colonial.

(Detrás de) las formas de representación de la fe

En el prólogo que escribe para el libro de Josefina Plá, Bartomeu Melià platea ese pasaje, “una distancia recorrida”, pero no entre los diferentes tiempos del arte, sino que, ante el vacío una tradición figurativista guaraní, se produce un pasaje en el plano religioso pero que se instrumenta artísticamente:

[...] una posible referencia a un ‘arte guaraní’ pre-reduccional se tiene que limitar a la cerámica y tal vez a la cestería, productos que en el nuevo orden cultural se encuentran apenas en la periferia de lo intencionalmente artístico.

[...] siendo el arte hispano-guaraní un arte preferentemente religioso y siendo la religión de los guaraníes tribales, una religión de la palabra, toda ella expresada en el ritmo del canto y en los movimientos de la danza, que no usa de representaciones plásticas, sino es apenas una indumentaria y un instrumental ritual mínimo, hay de nuevo aquí una distancia que tuvo que ser recorrida tanto en el orden conceptual como en el orden fáctico para que se pasara de una religión ‘dicha’, como era la guaraní, a una religión cristiana, y católicamente barroca, tan ‘representada’. (En Plá 3)

Se sabe desde que León Cadogan tradujo los himnos sagrados guaraníes, el valor que la religiosidad guaraní le otorga a la palabra como encarnación de lo divino; pero que además va acompañado de un valor estético, los himnos son las “bellas palabras”, “palabras adornadas” (ñe’ẽ porã), las bellas palabras del principio (ñe’ẽ porã tenonde):

Ahora bien, así como el adorno es, para los hombres que lo llevan, lo que revela su condición verdadera, del mismo modo es necesario el adorno del lenguaje si se quiere hablar bien. Aquí la metáfora no es un modo de decir que enmascararía el sentido de las cosas; es la única manera de decir aquello que, en verdad, las cosas son.

Don de los dioses, las bellas palabras no designan ni comunican: ellas no pueden más que celebrar a su propia divinidad. (Clastres 102)

La belleza tiene importancia epistémica, abre la puerta al conocimiento, más aún: es la contracara necesaria de la verdad ya que la poesía porta en sí la divinidad; es por esto que Clastres niega aquí la función de la comunicación, la palabra no es solo una mediación entre hombres y dioses, ella misma es divina³. Es por la importancia troncal que se le otorga a la palabra-alma que Melià caracteriza la religión guaraní como una religión “dicha”.

El problema de la representación artística aparece, en el planteo de Melià, con todo el peso de su historicidad, es decir, el barroco como continuación de la problemática occidental, en este caso bajo una intensificación del artificio, ligada a las ideas de monumento, teatralidad e imágenes. Mientras que los guaraníes autóctonos carecen de esta objetivación y se limitan a los instrumentos ceremoniales que se adhieren al cuerpo. Sin embargo, ya vimos que Sustersic toma como parámetro la pintura corporal ritual para marcar los elementos constitutivos de la dimensión “chamánica” en el arte barroco. Pero además, la forma de entender la lengua guaraní puede aportar algunas nociones de sus propios modos de representación de la fe.

El lenguaje y los cantos son, sin duda, la más importante de ellas, aunque para los guaraníes no se veía como formas de representación, tal como la entiende la teoría estética, sino como una manifestación directa del alma. La palabra no representa el alma, es palabra-alma, un solo concepto⁴.

³ Como consecuencia de la función poética que sostiene a la religión guaraní, es previsible que la lengua guaraní haya influido sobre la literatura paraguaya, aunque no siempre resultaron intervenciones logradas de esta influencia. Desde las leyendas guaraníes de Natalicio González, un intento de folklorizar y situar la tradición guaraní en un pasado tranquilizador, hasta la versión libre que realizó Roa Bastos del génesis de los apapokuva-guaraní. En un plano más abarcador, la poética de la religiosidad guaraní también plantea un problema de límites a la literatura paraguaya. Como afirma Roa en su prólogo a *Las culturas condenadas*, la literatura paraguaya en castellano no ha logrado los alcances poéticos de los textos recopilados en guaraní. Sin embargo, éstos son una herencia de difícil subordinación a las ideas occidentales de literatura y de sistema literario en el contexto de diglosia en que se desarrolla la cultura paraguaya.

⁴ Uno de los significados de ñe'ẽ es “porción divina del alma” o ‘palabra-alma’, y en este caso es pronunciada ñe'eng, con el sonido de *ng* final inglesa y alemana, seguida de una brevíssima *y* nasal. Ñe'ẽy es el espíritu que envían los dioses para que se encarne en la criatura próxima a nacer (...) Ñe'ẽy la palabra-alma de origen divino, no debe confundirse con *ãngue*, palabra empleada en la

Esto tiene que ver con que los guaraníes no conciben una división dicotómica entre lo divino y lo profano, sino que, por el contrario, uno sostiene al otro. Lo divino no se encuentra en otro lugar del cual lo terrenal es mera copia imperfecta, sino que está en el mismo mundo y se llega a él peregrinando. En consecuencia, tampoco podrían concebir un tipo de representación artística sostenida a su vez sobre la dicotomía, la del arte terrenal que “materializa” un referente divino, ausente y perteneciente a un plano inaccesible.

Hoy sabemos que el máximo valor cultural de los Guaraníes es su religión, una religión de la palabra inspirada, ‘soñada’, por los chamanes y ‘rezada’ en prolongadas danzas rituales. Este valor cultural, sin embargo, no pudo ser aprovechado de una manera inmediata dada la mentalidad misionera de la época. Por otra parte, y aunque parezca paradójico, el misionero barroco que venía de una Europa que edificaba sus recargadas Iglesias en las que parece que toda idea religiosa tiene que materializarse en una imagen o en una moldura y que desplegaba al mismo tiempo un culto igualmente profuso y teatral, este misionero no podía entender una religión “espiritual” cual era en gran parte la de los Guaraníes. (Melià, *El guaraní conquistado*, 126)

La belleza de los otros, de Ticio Escobar, despliega la complejidad del arte indígena en comunidades contemporáneas, trazando el camino de sus decisiones autónomas incluso dentro de contextos variados de dominación, como la colonia, la dependencia y la cultura de masas. Para ello, debe desligarse del concepto occidental de lo artístico vinculado a la figura de autor, la originalidad y la transgresión, y analizar lo estético desde un punto de vista etnográfico, es decir, desde las concepciones propias del mundo social estudiado; como define Melià (*El guaraní conquistado*, 13): “la historia de la nación guaraní desde sus propias categorías”. Las formas artísticas de los guaraníes son de duración efímera, no monumentos de la cultura, y están vinculadas al ritual y al cuerpo, éste es su soporte privilegiado. Son “símbolos resbaladizos”, como los denomina Ticio, pero no solo por tratarse de pinturas corporales, arte plumario o una especie de representación teatral, que difícilmente sobrevivan al ritual, sino porque su

vernácula para designar el alma del difunto” (Cadogan 43). Con lo cual Cadogan nos notifica del dogma de la religiosidad guaraní, la dualidad del alma humana.

oscuridad aunque proyectada hacia un significado último, místico, no lo fija.

Lo estético sirve justamente para intensificar esos momentos, para amarrar en un punto sensible el haz de los complejíssimos significados que cruzan la cultura toda. Por eso podemos hablar de un genuino arte corporal: a través del juego oscuro y hermoso de las formas el indígena plantea constantemente y resuelve, a su modo, cuestiones esenciales. Y por eso no puede revelarse el significado entero de cada imagen que surca el cuerpo: los diseños corporales no son señales claramente legibles: son símbolos resbaladizos que reenvían a muchos sentidos desde el poder refringente de la forma. Así como no es válido intentar descifrar el motivo de un cesto o un tejido buscando el referente concreto que estos en clave nombrarían, tampoco es legítimo pretender hallar el significado secreto y último de cada grafía que cruza y sublima el cuerpo de hombre. (Escobar, *La belleza*, 129-130)

La estética guaraní comprende sus propios valores representacionales, no vinculados a la subordinación respecto de un referente ausente, sino como una proyección, un traslado y un peregrinaje hacia un punto no fijo. Es así un “juego” entre lo “oscuro” del mito y lo “hermoso” de la forma, un tipo de representación ligada a su dogma de lo sagrado y lo humano como distintos momentos del mismo trazado, así como la palabra-alma conforma un solo concepto. Hélène Clastres, cuando explica la idea guaraní de la Tierra sin Mal como un espacio real al que se llega luego de peregrinar y sin la necesidad de atravesar el umbral entre la vida y muerte, se pregunta:

Pues ¿qué significan la inquietud que impulsaba a los tupí-guaraníes a semejante búsqueda, la esperanza afirmada de que se puede sin morir acceder a la inmortalidad, sino un modo de enunciar la cuestión de la posibilidad (o la imposibilidad) para los hombres de ser ellos mismo sus propios dioses? ¿A qué pensamiento remite esta práctica, sino al rechazo de la teología?; hombres y dioses son aquí dos polos que se quiere pensar en otros términos que los de una *disyunción*. (Clastres 36)

Es por eso inútil, en este caso, una liturgia que traduzca lo divino en figuras de lo humano. Éste ya contiene esa trascendencia y la plasma en su propio cuerpo que, a diferencia de los postulados de la razón moderna, no se opone a lo trascendente sino que lo soporta. Es por esta ausencia de una liturgia que exteriorice la fe y discipline el cuerpo que, desde la mirada de algunos misioneros, se negó la religión guaraní.

Esa negación va acompañada de la negación del arte guaraní. Si la representación se da por figuras sobre soportes de materiales nobles, el arte es, en consecuencia, monumental y perenne. Es por eso que el desplazamiento del guaraní hacia un arte barroco “tan representado” implica la pérdida de esa dimensión proyectiva, la dimensión trascendente que carga sobre su propio cuerpo. Desde esta perspectiva, se entiende el énfasis de Wilde en negar la peligrosidad de las maracas para la pedagogía misionera, puesto que ese desplazamiento condujo a la alienación del sujeto colonizado:

[...] las imágenes cristianas contribuyeron a una reelaboración de los conceptos nativos de persona a partir de una exteriorización de atributos que antes se encontraban inscriptos en el cuerpo. En este sentido, una alienación acompañó a la imposición de la imagen cristiana. Ésta poseía un carácter *objetivante* que contribuía a despojar al *cuerpo* de su rol fundamental en la construcción de la identidad y la persona nativas. La relación previamente existente entre la identidad (la noción de persona) y la fabricación del cuerpo se veía desplazada hacia las imágenes cristianas en tanto referentes externos, ideales de persona fabricados en materiales sólidos, perennes y definitivos. Este proceso simultáneamente implicaba una condena del cuerpo físico y una censura de su exposición. Además, el carácter dinámico y abstracto de las vinculaciones con el mundo mítico se abandonaba en favor de una representación progresivamente realista, solamente capaz de conservar algunos rasgos formales no convencionales que remitieran tímidamente a una mesurada expresividad figurativa indígena, pero que de ninguna manera pudiera dar índices de una concepción mítica basada en la *performance* corporal de la danza y el canto.

Siguiendo la hipótesis de Wilde, se puede conjeturar que, desde la perspectiva misional, los ángeles con maracas acarrearán una utilidad múltiple: permiten un acercamiento del dogma cristiano al guaraní y contribuyen al disciplinamiento del cuerpo, con ello, a la instauración de la familia nuclear como base de la nueva sociedad. Con esta finalidad, los jesuitas extirparon la poligamia, la relación de cuñadazgo como sistema de alianzas y los métodos abortivos; algunas de estas medidas son para Josefina Plá “adquisiciones culturales” (34). Quizás—aunque esto pertenece a un nivel puramente conjetural—antes que las maracas, elemento ritual masculino, lo verdaderamente revulsivo para el jesuita hubiera sido una representación del *takuá*, el bastón ritual utilizado por las mujeres.

A modo de coda: una estética del peregrinaje

Solo desde un punto de vista etnográfico o etnohistórico se pueden reconstruir las categorías estéticas del arte guaraní. En esta línea interpretativa, Ticio Escobar se permite leer los rituales de las parcialidades guaraníes chiriguano y chiripa (así como también el ritual del Debylyby de los chamacoco) como arte: “el rito debe recurrir a las formas del arte para imaginar y representar lo social. Él mismo se vuelve arte y desdobra en teatro, en danza y en poesía, en música y expresión visual, y luego se reintegra en una unidad, para nosotros imposible, que mezcla los géneros e inventa órdenes infinitos que duran un instante. Es arte social por excelencia” (Escobar, *La belleza*, 235).

Bajo los paradigmas de la estética occidental moderna, que establece lo específico del arte en su dimensión de inutilidad, Escobar también recorta los valores estéticos del rito en esa “gratuidad del signifiante”, ya que el carácter social ceremonial va acompañado de una facultad desestabilizadora que descubre el rostro oculto de la cotidianeidad (*La belleza*, 234). Esta dimensión autoriza hablar de una función estética del ritual, pero al mismo tiempo, particularizar las características que esta función cumple aquí. Por ejemplo, el arte plumario, la pintura corporal, la danza y los cantos son formas que poseen una “enorme capacidad representativa” (Wilde), pero, en contraposición al monumento y a la obra, ganan intensidad en su transitoriedad. Y en ese instante en que perduran, su funcionalidad social es indistinta a la estética, lo “inútil” corre paralelo al rol revelador. Así como las ñe’ẽ porã son bellas y verdaderas respecto del contenido mítico que las motiva, el mito también orienta las elecciones estéticas—de belleza, de afirmación o de diferencia—de estas creaciones transitorias, hermosas y oscuras, decía Escobar, que vuelven sensible lo oscuro y complejo del mito. Por ejemplo, la preferencia de los colores amarillo y rojo en el arte plumario guaraní se explica porque son los colores de Tupã (Escobar, *La belleza*, 176) y, respecto de la importancia ceremonial de la diadema (*jeguaka*) para los mbyá, Escobar sigue la interpretación de León Cadogan:

La belleza de este adorno condensa y moviliza significados esenciales de la cultura de los mbyá. En primer lugar, éstos comienzan a identificarse desde el uso de la pieza: la

autodenominación religiosa de los mbyá es la de *jeguakáva porangue'i*, es decir, 'el hermosamente adornado con la diadema'. Después, el ornamento plumario marca mítica y ceremonialmente la distinción sexual: *jeguaka* se llama en lenguaje ritual al gorro masculino; *jachuka*, al femenino [...]. Las diademas que usan aquellos y éstas son copias imperfectas de los resplandores divinos: Nuestro Padre Pa'i, el Sol, confeccionó con fuego la corona verdadera y en el mito de la creación, aparece el colibrí revoloteando entre las flores la diadema de Ñamandú, el Primero. (Escobar, *La belleza*, 170-171)

El sustrato mítico del *jeguaka*, que se erige incluso como afirmación identitaria, asocia la pieza con el símbolo, lo bello con lo verdadero, lo sensible con lo oscuro. Pero esta asociación no se produce desde una subordinación al referente (ausente), sino desde una proyección, el signo, aun siendo "copia imperfecta", ya proyecta lo divino: "en la filosofía guaraní toda referencia al modelo ejemplar implica ya una tendencia hacia él y admite la posibilidad de crecer en su dirección, y consecuentemente, de adquirir sabiduría. Por eso, tales diademas expresan tanto el límite de la condición humana como la facultad de trascendencia que tiene cada mortal que se esfuerce rigurosamente" (*Ib.*). No hay una separación esencial entre lo trascendente y lo humano. Lo divino es un trayecto, un camino, desde lo humano y un crecimiento en lo humano.

Nada más opuesto a la relación disyuntiva del cristianismo a la que se refería Clastres, hombres y dioses, pero también cuerpo y alma. La colonia "traía también en su realización histórica un tipo de religión dicotómica, realmente sobre-natural (en el sentido peyorativo del término), en que lo sagrado se diferencia y se distancia de lo profano" (Melià, *El guaraní conquistado*, 167). Lo cual acarrea a su vez distintos modos de realización estética: "la comparación con el ritual de los Guaraní, que no conocen ni conocieron imágenes representativas de la divinidad, muestra en la religión guaraní un grado de espiritualización que la religión colonial perdía, perdiendo la palabra y agarrándose a representaciones sensibles más materiales" (Melià, *El guaraní conquistado*, 172). La dicotomía irreductible del dogma cristiano no puede más que plantear un arte de la representación que se subsume a la idea religiosa, ésta siempre por fuera de la obra, sin dialéctica posible entre dos opuestos, lo sensible se subordina a lo sagrado; Trinidad, que era "tan hermosa que parece la gloria que

representaba”⁵, es una obra cumbre para esta ideología estética. En contraposición, el sustrato mítico guaraní permite interpretar su arte de la proyección como una forma de peregrinación. Justamente, como explica Clastres, el ritual central de la religión guaraní.

Uno de los rituales que analiza Escobar para ejemplificar su idea de arte social, es el Arete Guasu de los guaraníes occidentales, los chiriguano. Actualmente, uno de los ejemplos más fuertes de hibridez cultural. Ya que los chiriguano adoptaron desde elementos de la cultura criolla o de inmigrantes europeos de la región, hasta elementos de las tribus chaqueñas típicas. Escobar resalta esta mezcla como motor de una cultura dinámica, antes que como una pérdida de pureza, ya que los cambios son operados por motivaciones autónomas y logra mantener así su coherencia interna. En ella, aún se vislumbra el peregrinar del Eichu, que rige los tiempos del ritual.

El tiempo de la antigua ceremonia agrícola propiciatoria comenzaba cuando las Pléyades, llamadas *Eichu* (“Enjambre”), alcanzaban hacia el norte su cenit. Los chiriguano conectan la interpretación, típicamente guaraní, del Eichu como camino del ‘tapir primigenio’ (V. Susnik, 1985. 26) con la figura del ‘saludo-esperanza’ a las Pléyades, dentro del ritual de las primicias de las cosechas. (ídem. 126) (...)

Es evidente, por otra parte, que el tema de un desplazamiento constante y azaroso coincide exactamente con una figura central del pensamiento de los cultivadores guaraní: la del *oguata*, el caminar permanente. Este concepto se vincula, a su vez, con el de la Tierra sin Mal, que supone tanto una práctica búsqueda efectiva de nuevas tierras fértiles como un proceso ideal de plenitud humana. Tal cadena de conexiones abre la posibilidad de asociar la odisea de los Gemelos guaraní (que expresa míticamente lo que el *jeroky*, la danza, representa desde el rito) con la de los héroes culturales errantes de los mitos chiriguano y la de los antepasados trashumantes de sus rituales. (Escobar, *La belleza*, 290-291)

El Arete Guasu ejemplifica el impulso de proyección de la estética guaraní. “Arte social por excelencia”, el ritual representa aquí el reencuentro con los antepasados, luego de atravesar éstos un largo periplo circular, y conecta entonces a vivos y muertos. En esa conexión trascendente, los chiriguano muestran la vigencia del símbolo de la peregrinación para una religión

⁵ Testimonio del padre Jaime Olivier cuando visitó el templo mientras aún estaba en construcción (cit. por Sustersic, *Templo jesuítico-guaraníes*, 180).

atravesada por múltiples formas de dominación e influencia culturales, pero que se ha alimentado de ellas para volver y proseguir el mismo trayecto entre lo humano y lo divino.

Bibliografía

- Bollini, Horacio (2013). *El Barroco Jesuítico-Guaraní. estética y atavismo*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bosi, Alfredo (2005 [1992]). *Cultura brasileña. Una dialéctica de la colonización*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Cadogan, León (1992 [1959]). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Asunción: CEADUC-CEPAG.
- Clastres, Hélène (1990). *La tierra sin mal. El profetismo tupí-guaraní*. Buenos Aires: Ediciones del Sol-Ediciones de Aquí a la vuelta.
- Domínguez, Ramiro (1995 [1966 y 1975-1979]). *El valle y la loma. Culturas de la selva*. Asunción: El Lector.
- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Escobar, Ticio (2012). *La belleza de los otros*. Asunción: Servilibro. Edición ampliada y modificada.
- . (2004) "Modernidades paralelas. [Notas sobre la modernidad artística en el Cono Sur: el caso paraguayo]". *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro-FONDEC. 21-59
- . (2007) "El barroco hispano-guaraní". *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción: Editorial Servilibro.
- . (2010) "Consideraciones sobre el arte desde la Guerra contra la Triple Alianza". Ignacio Telesca (comp.) *Historia del Paraguay*. Asunción: Taurus. 375-390
- . (s/f) "Identidades en tránsito". En <http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/ticio.html>.

- Melià, Bartomeu (1997). *El guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria*. Asunción: CEADUC-CEPAG.
- . (1997) *El Paraguay inventado*. Asunción: CEPAG.
- Plá, Josefina (1975). *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Editorial del Centenario. Prólogo de Bartomeu Melià. Edición digitalizada por la Biblioteca Virtual del Paraguay.
- Santiago, Silviano (1978). "O entre-lugar do discurso latino-americano". *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva-Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. 11-28
- Sustersic, Bozidar Darko (2005). *Templos jesuítico-guaraníes*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- . (2007) "Las imágenes de las misiones jesuítico-guaraníes". *Revista Espacios*. Número 34. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (junio 2007): 49-64.
- . (2010) "Una polémica secular: la Compañía de Jesús y sus misiones". *Revista Espacios*. Número 44. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (septiembre de 2010): 65-74.
- Roa Bastos, Augusto (1998 [1990]). *Hijo de hombre* (Segunda versión). Buenos Aires: Sudamericana.
- . (2011 [1978]). "Introducción". En: *Las culturas condenadas*. Asunción: Fundación Augusto Roa Bastos, 2011. Pp. 21-30.
- Wilde, Guillermo (2009). "Imágenes, sonido y memoria. Hacia una antropología del arte misional". *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris: INHA/Musée du quai Branly ("Les actes"), 2009. [En línea], puesta en línea 28 de julio 2009. Consultado el 14 septembre 2012. URL: <http://actesbranly.revues.org/316>.