

Fecha de recepción: marzo 2022

Fecha de aceptación: abril 2022

Versión final: mayo 2022

# La cestería y la talla guaraní *Mbya* como patrimonio cultural en Misiones, Argentina

Eva Isabel Okulovich <sup>(1)</sup>

Graciela Anger <sup>(2)</sup>

---

**Resumen:** La cestería y la talla Guaraní *Mbya* en Misiones, Argentina, se constituyen en patrimonio cultural, a partir de un estudio etnoplástico de diseños, materiales y técnicas, creados desde una epistemología y gnoseología particulares en relación con la Selva Paranaense, acorde con su cosmología. Dicha economía creativa, construye comunidad en función del ciclo: predación-subsistencia-resistencia, desplegado milenariamente. Las creaciones expresan actualmente, procesos de colonización, desterritorialización y *transfiguración* cultural, en códigos simbólicos; de *adaptación*: sincretismos y reinterpretaciones de lo occidental y de *resistencia*: persistencia del *núcleo duro* guaraní.

**Palabras clave:** Etnoplástica - cestería y talla - Comunidad Guaraní *Mbya*- Imagen agencia- núcleo duro - Identidad y supervivencia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 65]

---

<sup>(1)</sup> **Eva Isabel Okulovich.** Doctora en Metodología de Investigación en el ámbito de las Artes Plásticas y Visuales, por la Universidad de Granada y por la Universidad Nacional de Misiones; Magister Scientiae por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Directora de las carreras de posgrado: Maestría en Cultura Guaraní-Jesuítica y Especialización en Cultura Guaraní Jesuítica, de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones. Integrante del Comité Académico de Posgrado de la secretaría de Posgrado de la Facultad de Arte y Diseño. UNaM. Profesora de Carreras de Posgrado en el Área de Investigación. Carrera de investigador: Categoría I del Programa de Incentivos a la Investigación Científica y Técnica. Realizó obra escultórica monumental. Premiada en arte. Publicación de libros y artículos relacionados con la investigación en cultura guaraní, en el ámbito de las artes plástico-visuales. Publicación de artículos en el campo de las artes, en revistas nacionales e internacionales. Desarrolló investigaciones vinculadas con las comunidades Guaraní-*Mbya*, en Misiones, Argentina, desde 2005 y orienta investigaciones vinculadas al campo del arte. Actualmente dirige un proyecto de investigación para la creación de un museo de arte etnográfico guaraní *Mbya*.

(2) **Graciela Anger.** Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Arte y Diseño, de la Universidad Nacional de Misiones. Estudios de posgrado (instancia de Tesis): Maestría en Cultura Guaraní-Jesuitica de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones. Profesora de Carreras de Grado en la Facultad de Arte y Diseño de la UNaM, en el Área de Investigación, y Área Percepción Visual. Carrera de investigador: Categoría I V del Programa de Incentivos a la Investigación Científica y Técnica. Realizó múltiples obras pictóricas. Premiada en arte pictórico. Publicación de artículos relacionados con la investigación en cultura guaraní, en el ámbito de las artes plástico-visuales. Publicación de artículos en el campo de las artes, en revistas nacionales. Desarrolló investigaciones vinculadas con las comunidades Guaraní-*Mbya*, en Misiones, Argentina Actualmente co-dirige un proyecto de investigación para la creación de un museo de arte etnográfico guaraní *Mbya*.

## Introducción

Los investigadores del campo artístico frecuentemente abordan el estudio del fenómeno plástico-visual, partiendo de teorías del arte occidental. Aquí se intenta responder a una situación paradójica: el estudio actual de prácticas plástico-perceptivo-visuales guaraní-*Mbya*, en la selva paranaense de Misiones, Argentina. Un contexto etnológico donde no existe una definición de arte como la que se acostumbra, lo cual no significa la inexistencia de valores estéticos propios. Donde además las *instituciones* que configuran el contexto de producción y circulación del arte no son instituciones *artísticas*, sino, que se encuentran articuladas con instituciones más amplias que implican sistemas de culto, parentesco e intercambio. Cuya finalidad es construir corporalidad y socialidad.

Las actuales producciones artísticas artesanales locales de los *mbya*, se realizan en dos tipos de soportes. Los tradicionales (cestería, cerámica y cuerpo) y los no-tradicionales (micro tallas en madera, móviles de origen vegetal, y objetos múltiples revestidos con diseños *mbya*, de *mboi chini*<sup>1</sup>). Se trata de un fenómeno creado culturalmente, por lo que es relevante para su comprensión y valoración, el estudio del contexto socio-tecno-bio-cósmico- espiritual que las determina con herramientas antropológicas. Para poder acceder a la naturaleza, significado y función de dicho arte, fue importante realizar una exploración teórica en relación con la antropología y la etnología, lo cual favoreció el abordaje de la naturaleza del pensamiento amerindio. En este sentido, estudios realizados precedentemente por autores como, Levi-Strauss (1968, 1972), quien, a partir de la filosofía, fue accediendo al mundo de las culturas primitivas mediante el trabajo de campo en comunidades amazónicas. Revolucionó el campo de la etnología, al aplicar el modelo estructural –que fuera utilizado por Jakobson (1958 [1938]) para el estudio de las estructuras del lenguaje–, el cual, aplicado al estudio de las culturas, aportó la antropología científica. Por otro lado, Geertz (1973, 2005), a diferencia de Levi-Strauss, desde un campo humanístico, concibió a la antropología como acción interpretativa, que luego, da en llamar “antropología

simbólica” (2005, p.9), dado que para él, lo simbólico es un hecho tangible, que lo lleva a concebir la vida social, como algo organizado en términos de símbolos, cuyo significado es necesario descubrir para comprender su organización. (2009, p.65) -dicho aspecto, fue de gran utilidad para la comprensión, interpretación de la naturaleza, significado y función del arte guaraní-*mbya*-. Este modo de ver lleva a Geertz, a atribuir a la antropología el valor de “explicación interpretativa”. (Ídem). Y, finalmente, Viveiros de Castro (2010), desde una posición posestructuralista, otorga a la antropología la misión “de ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento” (p.14), dado que el autor considera que el objeto de investigación antropológica (sociedades y culturas), inciden o coproducen, las teorías sobre ellos mismos, formuladas desde esas investigaciones.(p.15). Todo lo cual deja ver que el pensamiento de los pueblos originarios de América, *no* es inferior, sino distinto al pensamiento occidental. Asimismo, los mencionados autores, desde sus disciplinas, también han realizado sus aportes al estudio de las culturas indígenas americanas: como lo expresado por Levi-Strauss, (Op. cit.) en una entrevista, quien entre otras cosas, sostuvo que “es mediante los mitos, es decir, por lo que pasó en el origen de los tiempos” (INA Canal Arte, 2012, 3m36s), que podemos estudiar a estos pueblos a los que les falta la perspectiva histórica, puesto que la mayoría de ellos son pueblos sin escritura, esto muestra la importancia de los mitos en este tipo de estudios. O, por Bartolomé, quien a partir de una lectura de toda la información etnográfica existente, proporciona una “visión del marco simbólico que informa la ideología de la sociedad *mbya*, otorgándole definidas axiología culturales y proporcionando el texto dentro del cual se inscribe la vida colectiva.” (Op. cit., p.174) al señalar que los guaraní creen, que los padres y madres de todo lo existente, los *dueños* de las plantas, los minerales y los animales, residen en el mundo no visible, y que la forma de acceder a ese universo mágico y alucinatorio es a través del chamanismo y la ingestión de alucinógenos como la ayahuasca o el tabaco; que dicho universo, compuesto por heterogéneos mundos ubicados en espacios y planos espaciales diferentes, poseen sus respectivos guardianes: de la selva, de los ríos, de los animales. Este marco cultural simbólico aun hoy es posible corroborar mediante comunicaciones personales con los *mbya*.; por otro lado, (Meliá, 1991), en su texto: “El guaraní: una experiencia religiosa”, siendo un sacerdote jesuita, reconoció la profunda espiritualidad de los pueblos guaraní, en dicho texto y otros más. Viveiros de Castro, refiere que la cosmovisión de la realidad de los pueblos indígenas, tiene aspectos materiales y no materiales, visibles e invisibles, ordinarios y extraordinarios. Que el universo es una unidad en la diversidad y en la multiplicidad (Op. cit., pp. 28-29-30). Es así como dichos enfoques teóricos, han permitido ensayar una aproximación antropológica a la relación existente entre sociedad guaraní-*mbya* y arte. El encuadre metodológico se dio dentro del campo tradicional de la Etnología, y del Arte, originando lo que se ha dado en llamar etnoplástico<sup>2</sup> visual, con la que se abordó tres aspectos distintos pero complementarios:

1. La plástica-visual considerada como hecho social (naturaleza, función, significado)
2. Los soportes, técnicas y materiales (ejecución y empleo a partir de vínculos cosmológicos).
3. La organización plástica estética de las producciones artesanales (lógica interna del campo artístico en función de los vínculos cosmológicos preexistentes).

En función de lo expresado, en este artículo se prioriza el primer aspecto, lo cual no quita que se haga referencia a los otros dos, dado que el interés fue conocer y comprender la red de relaciones que rodean a los productos artísticos de los guaraní-*mbya*. En la búsqueda de una secuenciación de las prácticas artísticas, el concepto de “transfiguración cultural” aplicado por Bartolomé, M. (Óp. Cit., pp. 86-87) resultó útil para interpretar lo transcurre por la sociedad *mbya* en trayectos históricos que corresponden a los períodos pre-colonial, colonial, republicano, y neocolonial, en Argentina, que permiten ser reconocidos a partir de la expresión simbólica en sus prácticas artísticas plástico-visuales. La pregunta por la **función** también fue favorecida a través de ejemplos etnográficos, en los que se pudo ver las diversas formas en que el arte amerindio opera, destacando, en ese sentido: la noción de **agencia**, propuesta por Gell (1998) para los estudios que han sido realizados con grupos indígenas amazónicos fundamentalmente. No obstante cabe señalar, en relación con los pueblos amerindios meridionales, que existen múltiples y variados estudios que abordan diversos aspectos vinculados con los distintos grupos étnicos guaraníes. Valgan apenas como muestra los siguientes: Montoya (1639); Strelnikov (1926); Nimuendaju (1944); Metraux (1948, 1979); Schaden (1954, 1965, 1976); Cádogan (1956, 1959, 1968); Susnik (1965-1994, con cuatro décadas de producción literaria intensa); Furlong (1962 [1978]); Meliá & Grumberg & Grumberg (1976); Meliá (1988, 1991, 2004, 2007); Montenegro (2004); Noelli (2004); Escobar (1993); Keller (1996 [2001]); Cebolla (2000); Mordo (2000); Gorosito Kramer (2005 [2006]); Mura, 2006; Golluscio (2008); Colombres (2008); Sustersik (2010); Marelli (2011); entre muchos otros, quedando pendiente el abordaje en profundidad acerca del significado y función de las prácticas productivas plástico-perceptivo-visuales, a partir de las obras y del discurso guaraní-*mbya* actual, que aquí se consideran.

Es así como dichos presupuestos, permitieron formular las siguientes hipótesis: El ciclo predación-subsistencia guarda estrecha relación con el ciclo sociedad guaraní *mbya*-arte. Los guaraníes, ante la quita y desaparición de los montes, y con ellos sus recursos de subsistencia, que pone en riesgo su propia existencia, modifican sus estrategias de supervivencia en un contexto de alteridad, mediante su capacidad de transformación y adaptación, inspirados en su sistema ontológico y cognitivo, desarrollan su economía actual en base a prácticas predatorias asociadas a su cosmología, mitología y religiosidad. La reproducción del mencionado sistema, tiene al arte plástico-perceptivo visual y al ambiente selvático como fuentes fundamentales de transmisibilidad y a su vez, ambas son parte de los referentes de la identidad del pueblo guaraní- *mbya*, obrando como resistencia, y consecuentemente como patrimonio cultural genuino.

En un plano general, el objetivo fue *ensayar* herramientas epistémicas de las Ciencias Humanas en un marco interdisciplinar, como ser la antropología, la etnografía, la etnología, la estética, para analizar los mecanismos de *funcionamiento* actual del arte guaraní-*mbya* en los contextos de producción y consumo, enfatizando los primeros. Para enriquecer, la metodología de investigación en el ámbito de las artes plásticas y visuales, y el pensamiento artístico. En un plano más específico, se buscó: *Detectar* los elementos visuales, significativos y funcionales en la producción artística plástico-visual, a través de los cuales la sociedad guaraní-*mbya* se ha expresado desde tiempos pre coloniales hasta la actualidad, exponiendo su identidad social ante la población no indígena, que obra como resistencia,

integrando estrategias de supervivencia aliadas a su cosmología. *Comprender* desde una perspectiva antropológica amerindia y el recurso a la etnología, el tipo de relacionamiento que tienen los *mbya* con su entorno y la actividad tecno-económica-creativa, vinculada a la producción artística plástica artesanal en un contexto de relaciones interculturales. *Explicar* los mecanismos a través de los cuales la sociedad guaraní-*mbya* contemporánea opera exponiendo su identidad social ante la población regional no indígena, las estrategias de supervivencia vinculadas, los recursos de subsistencia, pero fundamentalmente los recursos de resistencia vinculados a la herencia cultural y espiritual en los que se han fortalecido. A partir de sus concepciones (percepciones, ideas, mitos), y sus prácticas (acciones creativas tradicionales y neo incorporaciones), para recuperar el recorrido metodológico como modelo de investigación en el ámbito de las artes plásticas y visuales en contextos etnográficos, con participación nativa.

Así, la antropología de Gell (1998), y de Viveiros de Castro (2010), proveen el modelo para abordar la comprensión de la función social de las artes plásticas, y comprender el sentido de las producciones artísticas proveniente, tanto del sistema ontológico y cognitivo de los indígenas, como de su experiencia socio-histórica. Los procesos de la cultura son así íntimamente observados, los cuales permiten acceder a la comprensión de la relación entre estructura social y práctica artística. El principio de análisis lo constituye necesariamente la perspectiva émica. A través de la expresión verbal de los agentes consultados; se pudo acceder a las significaciones de los actores, y confirmar la naturaleza ontológica de su pensamiento, (ídem). Esto, permitió realizar el ejercicio de confrontación que se pretendía a partir de los conocimientos de los *mbya* actuales (pensamiento, representaciones, creencias), y realizar la interpretación de las estrategias de supervivencia y resistencia, que involucran sus prácticas simbólicas en el plano artístico plástico-visual, cuya naturaleza, función y significado, se buscó acceder y comprender. El enfoque biográfico, ofreció una explicación sociológica que permitió ver qué creen y piensan los guaraní- *mbya* actuales, y quienes son los que piensan y creen eso. Se recurrió a las estrategias predatorias vinculadas a la producción plástico-visual expresadas en soportes de origen vegetal, mediante *formas simbólicas ritualizadas*, desde tiempos primitivos hasta la actualidad. Simbólicas en tanto son signos que no solo informan de un significado, sino que además evocan valores y sentimientos, representando ideas abstractas de manera metafórica o alegórica. Dichas formas permiten ser analizadas en tanto contenido, por su función expresiva o intelectual o en sus “funciones sociales o políticas” (Augé, 1979, en Bonte e Izard, 2008, p. 673). Ritualizadas, en cuanto se inscriben en la vida social a través de la repetición de su ejecución para cumplir una tarea y producir un efecto de marca en el contexto, mediante “ciertas prácticas para capturar el pensamiento, llevado así a <<creer>> más que analizar su sentido.” (Smith, P., en Bonte e Izard, p 639). Siendo la apreciación estética un resultado del gusto, y este, está directamente vinculado al aprendizaje social, (Bourdieu, 1969, p. 163). Lo estético es una manera de relación social con los objetos que varía según las culturas y su cosmovisión. Así, la apreciación y “explicación interpretativa” de la estética guaraní, se expresa no en leyes, sino en la construcción del mundo conceptual en que los propios guaraní viven (Geertz, et al, 2008, p.65).

## Noción de “economía simbólica de la alteridad”

La noción de “economía simbólica de la alteridad” ha sido abordada por varios investigadores como ser: Albert, (1985); Menget, (1985); Viveiros de Castro, (1986); Erikson, (1986); Descola, (1986); Descola y Taylor, (1993); Keifebheim, (1992); Vilaça, (1992); Taylor, (1993); Viveiros de Castro, (2010). Este último trabajo, inspirado a su vez, en toda la obra de Lévi Strauss. Dichos autores se han interesado en las “interrelaciones entre las sociologías y las cosmologías nativas” y “se concentraron en los procesos de intercambio simbólico (guerra y canibalismo, caza y chamanismo, rituales funerarios)” (Martínez, I., 2009, p. 241), que ante otras culturas cumplen un papel agregado en la enunciación de las “identidades colectivas” (ídem). Viveiros de Castro, (2010), en Martínez, I., (Op. cit ) entre otros aspectos, exploró el concepto de “afinidad” y estableció que el fundamento de las sociedades nativas se halla en “la relación con los otros, no en las coincidencias consigo misma. [...] es el intercambio y no la identidad, el valor fundamental a ser afirmado”. (p.239). Se trata de una epistemología relacional resultante de las relaciones entabladas entre diversos seres para realizar intercambios. De tal manera que, una mirada en perspectiva posee desplazamientos que admiten ver el mundo desde el punto de vista de seres distintos a lo que uno pertenece. Este esquema de conocimiento permite: a) actualizar y corporizar lo existente y b) dar cuenta del movimiento contrario de virtualización o espiritualización. (Ídem, p.245). Ambos procesos dan cuenta de la epistemología y sociología amerindia, que permiten clasificar sin separación terminante, a humanos y otros animales, siendo “la alimentación [...] uno de los ejes que las especies animales mantienen con los hombres, (ídem). La fabricación de un cuerpo implica una intervención sobre las sustancias con líquidos vivos, alimentos, eméticos, tabaco, aceites y tintas vegetales, con las que el grupo entrega sustancias al individuo creadas culturalmente para vincularlo consanguíneamente con el colectivo (ídem, p. 246). La producción social del cuerpo se rige por “prototipos” o “modelos”. Por consiguiente, los prototipos son parte del modo de relación entre los seres. (Ídem). Así, del ‘parentesco’ deriva la “comunidad de substancia” que se construye socialmente mediante la fabricación del cuerpo. Los integrantes de la comunidad se encuentran en mutua relación e intercambio de sustancias corporales (sangre, semen, etc.). En una situación opuesta se hallan los afines, cuya familiaridad se rige “por la reciprocidad y la discontinuidad substancial” (ídem, p. 247). Así, el cuerpo vincula a los parientes, mientras que el alma los distancia, esta última, liga a los no parientes (humanos y no humanos) mientras que el cuerpo los separa (Ídem). El concepto de afinidad permite salir de los límites del parentesco, y posibilitar la consideración de otras relaciones que sobrepasen lo endógeno (interregional, intertribal, interétnico). “Dado que la *depredación*, así como la *incorporación* son dos de las formas arquetípicas de los intercambios que fundamentan esta economía, el papel de los enemigos implica prácticas de cacería y antropofagia. [...] La asimilación depredatoria de posesiones de la víctima no debe ser entendida en términos de sustancia” (Martínez, Op. cit., p.256) –como lo es en Árhem–. Para Viveiros de Castro, es entendida en términos de espacialidad de las relaciones, formulada en la posesión de “un punto de vista” o de “una perspectiva”. Dichas “relaciones de depredación, dada entre sujetos, constituye un modo de subjetivación” (ídem). Lo que nos lleva a comprender que tener un ‘enemigo’, para los amerindios, no quiere decir, ausencia

de relaciones, al contrario, ello implica tener una relación definida, pero la relación con la víctima o presa corresponde al mundo del *don*, donde cada objeto tiene una propiedad activa, y al ser entregado debe ser retribuido, o de lo contrario sería no devolver parte de la naturaleza y substancia del otro. (Ídem). Sostenemos que es este tipo de relación la que han establecido los guaraní-*mbya*, con la sociedad regional, a través de sus creaciones artísticas artesanales. En un contexto de desterritorialización y reordenamientos de los guaraní en territorio argentino, desencadenados hace un siglo con los procesos de organización estatal, que partieron de una visión de tierras vacías inútiles, donde en realidad había selvas y pueblos milenarios en coexistencia simbiótica. Y donde existe el riesgo de que algo similar suceda hoy día, en el plano de las políticas visuales: el Arte, representado fundamentalmente por la práctica artística simbólica de la cerámica, el cuerpo, la cestería, la talla y los móviles, sinónimo de identidad guaraní-*mbya*, viene siendo dispersada a través de diversos mecanismos de apropiación y expropiación. Pero, antes de continuar, es necesario establecer la concepción de realidad que se sostiene.

## Concepción de realidad

La realidad a ser comprendida y explicada en este artículo es entendida como “sociotecnobioscosmos” (Moya, 1998, p. 30). La sociedad guaraní-*mbya* en Misiones, se encuentra inmersa en un espacio en transformación, que afecta directamente a los pueblos originarios en cuanto a su territorialidad. Cuya reducción, limitación y depredación forestal, es la consecuencia de una política de desarrollo diseñado y ejecutado por el estado desde sus orígenes, opuesta al pensamiento indígena. Dicha ‘realidad’ es abordada como un “macro sistema” integrado por tres subsistemas: 1) “el de los **conocimientos** que nos proporciona la ciencia sobre el medio (natural y social)”; 2) “el de las **acciones técnicas** transformadoras del medio”; 3) “y el de las **relaciones sociales** (políticas, económicas) [...] que hacen posible los **saberes científico-técnicos**” (ídem, p. 30-31) occidentales. Aplicado a las sociedades amerindias, dicho esquema de ‘realidad’ se traduce como: 1) los conocimientos que proporciona la tradición oral, el chamanismo y la praxis sobre el medio sociobiocósmico; 2); el de las acciones rituales y artísticas transformadoras del medio; 3) y el de las relaciones socio cósmicas; que hacen posible los saberes chamánicos, imaginarios, como ampliación de lo real existente, a través de *energías poéticas, creativas*. Dicha realidad estaría integrada por seis subsistemas también propuestos por Moya, presentados aquí en función de la sociedad amerindia:<sup>3</sup>

1. “**Ecosistema**. Realidad formada hace cinco mil millones de años de historia de la Tierra por procesos geológicos, físico-químicos y biológicos” y espirituales. En este caso, la selva actualmente depredada, intervenida, modificada. “De esta manera, el ecosistema englobaría como elementos o subsistemas tanto el fisiosistema (un átomo, el sistema solar...) el biosistema (una célula, un organismo...)” y el teosistema (una palabra alma, un Dios abstracto, invisible; Ñanderú y los dioses audibles y visibles en instancias auto hipnóticas. Dicho sistema o estructura formal del conocimiento divino, según los *Mbya*, deriva desde

un primer plano o núcleo de abstracción, hacia una primer etapa de transformación, en un plano de mayor concreción y discriminación: conformando cuatro pares de entidades divinas secundarias, abstractas, con discriminación genérica (masculino-femenino): *Karai Ru Ete / Karai Chy Ete*; *Ñamandú Ru Ete/ Ñamandú Chy Ete*; *Tupá Ru Ete/ Tupá Chy Ete*; *Jakaira Ru Ete/ Jakaira Chy Ete*, las que serían encargadas de la creación de los hombres y mujeres sobre la tierra, de hacer llegar a cada uno, un *a priori* sintético del que nos habla Kant<sup>4</sup>, –a cada ser nacido *Mbya*–. En la creencia *mbya*: “el espíritu, que proviene de la morada del padre y madre” (los principios del entendimiento), requiere como vehículo, la existencia perfeccionada de los chamanes<sup>5</sup> para atravesar el plano existencial, terrenal y hacer que el “núcleo del mundo epistémico” ‘tome asiento’ en los cuerpos ‘puros’-no mestizados- de los niños. (Paredes, I., comunicación personal, 27 de agosto de 2011).

2. “**Sistema tecno científico.** Todo integrado fundamentalmente por la ciencia, la tecnología, y sus productos”. (Sistema cosmológico. Todo integrado por la tradición de conocimiento (materiales y técnicas) sustentado en mitos, ritos, religión, chamanismo, lo que bien podría ser caracterizado como un arte político, donde el ideal epistemológico está en lograr alcanzar el máximo de representación subjetiva del mundo, mediante “un proceso de ‘abducción de la agentividad’ [Gell, 1998] sistemático y deliberado” (Viveiros de Castro, 2010, p. 41), y su pragmática ritual en el corpus de prácticas con sustancias sagradas, que involucra al arte).

3. “**Sistema económico.** Conjunto integrado por las estructuras y sistemas de producción, distribución y consumo de una sociedad”. “La economía de la alteridad” (Viveiros de Castro, 2006, en Martínez, 2009, p. 239) (integrado por el ecosistema selvático, (caza, pesca, recolección) el sistema agrario, (roza y cultivo limitado en el monte) y el sistema artístico artesanal vegetal, (trenzado, tallado, enhebrado, y ensamblado) todo acorde al sistema predatorio regulado por la selva, los mitos, los ritos y la tradición de conocimientos, en un marco de intercambio de dones<sup>6</sup>, donde la depredación, se entiende como una relación social que fundamenta el intercambio en las sociedades amerindias. Es así como “el estudio de la relación con el otro conduce al análisis de una economía de la alteridad, donde la alteridad misma define la naturaleza del don y por tanto las formas de socialidad” (Viveiros de Castro, Op. cit., en Martínez, 2009, p. 240). Actualmente, a dichas estructuras tradicionales se incorporan, estructuras y sistemas exógenos: subvenciones estatales, cargos y funciones, changas (trabajo en negro), etc. Asimismo, en el campo artístico, se produce el ajuste o ensamble con productos tecnológicos de la cultura regional.

4. “**Psicosistema.** Realidad integrada por cada una de las mentes individuales.” (Perspectivismo, multinaturalismo) (Viveiros de Castro, 2010, pp. 25-45) a lo que se incorpora la influencia occidental y cristiana mediante la escolarización y evangelización.

5. “**Sociosistema.** Red de individuos (entidades físicas y espirituales), relaciones sociales (relaciones sociocósmicas) (Ídem: 59), instituciones y organizaciones sociopolíticas.” (Tradición de conocimientos, religión, chamanismo, comunidad, artes visuales, ritual y colectiva. “Liderazgos políticos impuestos”: Caciques, Caciques Generales, Coordinador de caciques, Concejo de Ancianos) (Gorosito Kramer, 2005, pp.11-25).

6. “**Sistema simbólico.** Desde el lenguaje, hasta la red de creencias, filosóficas, religiosas, políticas, míticas, etc. De una sociedad, cultura, etc.” (Ídem), que se concreta en prácticas socioculturales sensibles específicas. De esta manera, la **cultura**, permite ser expresada

mediante un sistema más: 7. El **Sistema artístico**, Red de producciones estéticas que en este estudio cultural visual<sup>7</sup> se define como: *red de creaciones simbólico-rituales* de orden colectivo, de *captura plástico-perceptiva visual* (entidades materiales subjetivas, que involucra los demás sistemas) con funciones estéticas, semióticas, simbólicas y agentivas. Esta última consiste en una situación de ‘abducción’<sup>8</sup> en relación con los objetos. En el análisis de Gell hay dos términos: “agente” y “paciente”, respectivamente, Gell presumably takes the first pair from traditional grammar where the ‘agent’ is the performer of an action and the ‘patient’ the person (or other entity) which ‘suffers’ or is the target of the action. donde el “agente” es intérprete o traductor de una acción y el “paciente” es la persona u otra entidad (sujeto, objeto, forma, ente, realidad, idea,) que “sufre” o es el objetivo de la acción. An agent, Gell writes, is any ‘thing’ (eg an artwork or a person) ‘who is seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will or intention.’ Un agente es cualquier “cosa” (por ejemplo, una obra de arte o una persona), “que es visto como el inicio de las secuencias causales de un tipo particular, es decir, los sucesos provocados por actos de la mente o la voluntad o la intención.” (p. 16; see also pp.17 and 19). (Gell, 1998, pp. 16-17-19). Creaciones representadas por: el arte del cuerpo (pintura, abalorios), la cestería, las tallas zoomorfas, antropomorfas, y los móviles, como resultado de las estrategias de supervivencia, que conllevan procesos de transfiguración o “etnogénesis” (Bartolomé, M. 2009, p. 83), que los guaraní-mbya vienen desarrollando desde hace milenios, y permite una sistematización en etapas.

## 1. Arte Guaraní pre-colonial

Anterior a la conquista, la expresión artística cultural originaria de los guaraníes era vehículo de la religión, (Bartolomé, M., 2009), y estaba constituida en el plano plástico-visual, por diversos signos, no figurativos, integrantes de un complejo simbólico en el plano comunicacional. Dado “que la cultura no consiste solamente, [...] en formas de comunicación que le son propias (como el lenguaje), sino también –y tal vez, sobre todo– en ‘reglas’ aplicables a toda clase de ‘juegos de comunicación’, ya se desarrollen éstos en el plano de la naturaleza o de la cultura”. (Lévi-Strauss, 1972, p. 268). Dicha comunicación puede ser, tanto, entre individuos hacia el interior del grupo, como, entre grupos o parcialidades, hacia el exterior de los mismos, o, como vehículos de los vínculos espirituales. Es así, como las representaciones simbólicas plástico-perceptivas, tenían un sentido (mitológico-cosmológico) y cumplían funciones (de acción ritual, identificación interétnica y comunicación de estatutos sociales). En dos tipos de soportes; el cuerpo y los objetos funcionales. El **cuerpo**: soporte favorito de su expresión cultural, donde los grafismos no cumplían una función meramente estética ornamental. Los diseños consistían en complejos códigos de comunicación entre integrantes de una parcialidad, mediante pinturas aplicadas sobre la piel, para cada situación de transformación que atravesara el cuerpo. Los *signos* eran propiciatorios de prevención y/o protección: durante los *rituales* practicados en situaciones de: nacimiento, pubertad de mujeres, guerras, etcétera, según *reglas* predatorias, derivadas metafísicamente (Viveiros de Castro, op.cit), sustento de la ideología condicionante de sus

prácticas. Tanto, Nimuendaju (1978), como Susnik (1978), entre otros autores, sostuvieron que los guaraní, aseguraban la protección del cuerpo a través de objetos protectores (*po'ý*), collar tejido con fibras de hojas del *mbocaja*<sup>9</sup>, que, durante el ritual, los grafismos habilitaban el diálogo con los dioses, imitando la piel de los remotos antepasados, personajes míticos. Las imágenes o grafismos desempeñaban un rol cultural, social, religioso, y actuaban asegurando mágicamente, la productividad de la caza y/o de la guerra, ahuyentaban enfermedades y hechizos, prodigaban abundancia de peces y de frutos. **Los objetos funcionales:** instrumentos *originarios* emblemáticos (la cesta, el arco y la cerámica). Los primeros, involucrados en los mitos de origen de la mujer y el hombre *mbya*, sostenedores de la existencia y resistencia de la cultura guaraní. La *ajaka ete* (cesta verdadera) cuya simbología representada en las guardas con diseño de *mboi chini* (serpiente de cascabel), cumplía fundamentalmente una función de actualización de la ancestral serpiente con fines de protección femenina. El *guyrapa ete* (arco y flecha verdaderos), ostentaba como signo identitario interétnico, el *güembepy*<sup>10</sup> en ambos extremos, construido con varas cilíndricas, de carácter masculino. La cerámica *japepó*, vinculada al proceso de nutrición (producción del cuerpo) y transformación (reproducción), dado que se utilizaba para la preparación de alimentos, y para conservación de restos humanos. La *petyngua* (pipa ceremonial) destinada a fabricar la *tatachina*, niebla que permite descender a los dioses en las instancias rituales, se caracterizaba por ser un arte funcional a las necesidades materiales y espirituales, en ella se fusionaban aspectos utilitarios y simbólicos. Todo se sigue produciendo, y está en la memoria actual de los guaraní, salvo las vasijas cerámicas, que hoy integran colecciones de museos<sup>11</sup>.

## 2. Arte guaraní de las misiones o “arte de la resistencia”

Los indígenas reducidos en las misiones jesuíticas fueron llevados a producir cerámica para la construcción, como ser: tejas, baldosas, candelabros y cuencos, que dejaron de realizar una vez retirados los jesuitas. Realizar reproducciones artísticas plástico-visuales, destinadas según Sustersik (2010), no a “promover la expresividad ni el talento sensible de los guaraníes” (p.17), sino a reforzar con imágenes la empresa conquistadora. Es “el caso de San Roque González” (pp.22-34-35) quien fundó más de diez reducciones, auxiliado por la “pintura de la Inmaculada” (idem) motivo de “atracción y conquista de los guaraníes” (idem), por lo que el sacerdote la bautizó: <<La Conquistadora>> (idem). Para el autor, las imágenes se basaban en la copia de modelos pero reflejan la espiritualidad guaraní, dando origen al *arte de las misiones* por la detección de aspectos plástico-perceptivos propios de la cultura guaraní en íconos católicos. Los testimonios ofrecidos, son la muestra de una empresa llevada adelante por dos culturas con principios ontológicos, cosmológicos e ideológicos distintos: mientras el guaraní continuaba su milenaria búsqueda de una *Tierra sin Mal* (Bartolomé, 2009) que asegurara su *corporalidad* y *religiosidad* (cuerpos puros para albergar espíritus que nunca irán al infierno); porque para los *mbya*, una vez muerto el cuerpo, el espíritu siempre vuelve al paraíso de donde provino. Los jesuitas perseguían un *Reino de Dios* (ofrecían el perdón de la culpa y el pecado para evitar que el alma fuera

al infierno) a fin de acceder, una vez muertos, al paraíso celestial. Así, los guaraníes demostraron su habilidad como artistas (pintores, escultores, músicos), por encargo. De esta manera, lograron imitar a los maestros del arte europeo, pero no pudieron omitir dejar su impronta, toda vez que el *arte* estaba arraigado en su ser como un *acto ritual* que une el espíritu al cuerpo. Al relacionar el arte guaraní con el arte europeo, Sustersik (Op. Cit.) compara las perspectivas y señala: Para el artista occidental, desde el siglo XV hasta el siglo XX, una obra de arte es un objeto *bello*, para el guaraní un objeto artístico es un objeto que participa de una naturaleza superior de *poder*: es un objeto mágico *chamánico* o *paye*.” (p.382). El autor, describe las categorías del arte guaraní en las misiones, con improntas propias de la cultura guaraní, como ser: la simplicidad de las vírgenes, desprovistas de coronas y con abundante pelo oscuro; la mirada frontal; la posición de las manos de algunas figuras, como expresando el saludo religioso guaraní: *aguyjevete* (unidos en espíritu). Lo denomina “arte chamánico” a lo que nosotros caracterizamos como: “arte de la resistencia”, dado que refleja una transfiguración cultural en la resignificación de símbolos cristianos acorde a los principios cosmológicos guaraníes, lo que les permitía encontrarse consigo mismos. En relación con: si debe o no ser incluido dentro de la Historia de las “bellas artes”, reconocemos que el arte guaraní, no pertenece al “mundo del arte” occidental y sus reglas de juego, pero, corresponde su ingreso al campo de conocimientos, en el ámbito de las Artes Plásticas y Visuales, una vez explicitadas tanto, las reglas de su funcionamiento, como la concepción de arte y de belleza guaraní. Por otro lado, los guaraníes no practicaban el arte de la escultura, hasta su incorporación en las reducciones con los jesuitas, quienes convocaban a los chamanes a realizar figuras de santos del rito católico, dado que los chamanes, tenían una reputación muy especial entre los indígenas; adquirida, en base a sus poderes productivos. Razón por la cual encargan a estos artistas, que fueron llamados *santo apohara*, la misión de transformar-producir, de un tronco de árbol a un santo, y más tarde la piedra; la talla, que luego era consagrada con agua bendita e incienso, para ejercer su poder *chamánico* en la iglesia.

### 3. Etapa de latencia e invisibilidad

Pasada la experiencia jesuítica, el Pueblo Guaraní intervino en las guerras emancipadoras, teñidas de persecución y muerte, como integrantes del ejército libertador. Los sobrevivientes, se internaron en la profundidad de las pampas y la selva, para no ser vistos, sanar sus heridas o, reencontrarse con quienes habían permanecido ocultos desde siempre en la selva, como es el caso de los *mbya*. Redujeron al mínimo la expresión de las pinturas corporales y adornos plumarios coloridos, conocidos por los primeros conquistadores<sup>12</sup> para no ser vistos y capturados. Según las palabras de algunos ancianos, dicho pueblo, se auto preservó durante “cien años de silencio” y de invisibilización en la profundidad de la selva paranaense. Caracterizamos este lapso, como momento de latencia e invisibilidad, en el que se reencuentran con la selva y recuperan la *tradición chamánica* latente, preservada por los que permanecieron en los montes. Período de paz, de corta duración, dado que, la llegada de nuevos habitantes convocados por el estado, a producir la tierra, si bien no

los perseguían, derribaban los montes. Este hecho, incrementó el desplazamiento guaraní, obligándolos a esgrimir una estrategia de visualización, pues, los pacíficos recién llegados, no cesaban en su avance destructor del cosmos vegetal.

#### 4. Etapa de visibilización

Las etapas de la nueva colonización, gestada por el estado, para promover el progreso con agricultura en tierras “vacías”, fueron varias. Pasado un siglo, se produce el nuevo contacto entre la sociedad *mbya* y la población regional. Hablamos de la resistencia de un pueblo acosado ante la persecución bandeirante, el misionamiento, la evangelización, el alistamiento compulsivo a los ejércitos, enfermedad, muerte, huida y refugio en las selvas, hasta la neo colonización proveniente de la posguerra europea, cuya concepción de progreso, fundada en la imagen de campos y sembradíos, condenó a los nativos: a soportar la violencia perpetrada hacia su sociobiocosmos, alterando brutalmente su *cosmología predatoria* tradicional. Lo que dio lugar al concepto de *enemigo* adjudicado a los *jurua*. Así se pone en marcha la estrategia de supervivencia guaraní, con la visibilidad e imposición de la imagen *mbya*. La cultura material guaraní-*mbya*, representada entonces por los *ajaka*, para recolección de alimentos en el monte y el rosado, y los *guyrapa*, utilizados para la caza, fue detectada por los nuevos pobladores, hasta transformarse en objeto de sus deseos. Y simultáneamente se fueron transformando también para los nativos, en objetos viabilizadores de sus propios deseos: la construcción de vínculos de afinidad e intercambio, para obtener alimentos. Dada la progresiva eliminación de las fuentes de la cadena alimentaria autóctonas.

#### Cestería como imagen agencia<sup>13</sup> de identidad - supervivencia - resistencia

El arte de la cestería, para la cultura, representaba lo que no podía ser expresado con palabras; otorgaba tiempo y espacio a la magia, a la acción poderosa e invisible del supremo, mediatizada por la concreción del signo: *la serpiente*, deidad de indole terrenal proporcionada por el padre. Cuya unidad signica, o prototipo, pintado sobre el cuerpo hasta hoy, brinda protección y defensa contra la acción de espíritus enemigos, y cuya presencia en las cestas, cumplía la función de protección y preservación de la pureza y sacralidad de los alimentos (Paredes, I., comunicación personal, noviembre de 2010). Esta nueva red supliría la cadena rota de su cosmología predatoria tradicional. Las prácticas de producción simbólico-visuales desarrolladas hasta entonces, sólo para instancias de ritualidad sagrada y comunicación intraétnica, sufren un primer impacto y posterior *transfiguración*. Los objetos, se separan de la función para la cual habían sido concebidos, a raíz de la transposición de un marco cultural a otro, habiéndose agotado una de las funciones del arco y la flecha “verdaderos” y la cesta “verdadera”: la utilitaria, pero conservando ambos la función simbólico-ritual, se transforman en objetos estéticos para la población regional.

Dado el dialogo intercultural, se produce una asimetría en las relaciones de poder, que no sólo son materiales, sino también simbólicas. En el diálogo intercultural, una de las partes tuvo mayor capacidad de imponer su propia definición de la realidad a las otras culturas, esto sucedió con todos los procesos de colonización de los territorios guaraníes en Misiones, incluido el último. Es por esto, que la principal estrategia indígena, fue y sigue siendo; la *lucha*, utilizando los insumos que su cultura les provee, como el eje principal del sostén de su existencia, que los define como otros y los cohesionan. Es así como las 'picadas', –camino abierto en la selva–, se verían con caravanas de indígenas portando producciones de su original cestería, los que, a pesar de las dificultades idiomáticas para la comunicación, logran sus objetivos. La presencia indígena, se hizo real y visible para los otros, desde entonces, por sus expresiones artísticas plástico-visuales. La presencia de nuevos pobladores los vuelve sedentarios; en áreas reducidas, al borde de los caminos, o en lo que el estado impuso como reserva. Esto redujo sus ciclos predatorios en la selva, donde aún hoy persisten en obtener nutrientes para la subsistencia y creación de comunidad de sustancias, las que actualizan el vínculo entre espíritu y materia, del ser *mbya*. Con la cestería, la cultura entra en una fase de colisión, ante las demandas de los consumidores, por lo que se ven obligados a esgrimir mecanismos estratégicos, para salvaguardar la función sagrada de dichos elementos, los cuales son preservados mediante la adjudicación de una nominación distintiva, que permitiera distinguir lo verdadero (*ete*) de lo falso (*miri*=apocado). Entonces; los *ajaka ete* y los *guyrapa ete*, no entrarían en la cadena del mercado, y así sucesivamente se haría con otros elementos. La renovada demanda de cestas, adquiere otro sentido; las mismas, favorecían la construcción de comunidad, propiciando familiaridad y vínculos con los *jurua*. Las cuales habrían sido atraídas por sus funciones estética, y utilitaria. Ese arte que el Pueblo *Mbya* recomponía como estrategia y que consistía en desplegar una invisible red, investida de *agencia* (Gell, op. Cit.), de *poderes mágicos*, representado por los *signos* de su *ancestral*, la serpiente, símbolo del *máximo poder* sobre la tierra, será reproducido infinitamente, para que la obtención de alimentos no se acabe nunca, y poder controlar, familiarizar de algún modo al enemigo, hasta vencerlo o dominarlo, apropiándose de su subjetividad (Viveiros de Castro, op.Cit.).

### **Cestería y talla como política económica creativa resultante de un proceso de reconfiguración cultural**

Los *Mbya* ponen la cesta en el lugar del cuerpo. Se pone en funcionamiento de manera colectiva la *economía creativa* de producción cestería, que, por un lado, responde políticamente a la necesidad de oponer resistencia, portando símbolos capaces de desempeñar: la construcción social de la comunidad, en su doble faz: por un lado, favoreciendo procesos identitarios: de auto identificación interna, y de reconocimiento externo (identidad/alteridad). Por otro lado, aportar a la familiaridad y al establecimiento de redes de intercambio, para ejercer la agencia predatoria con fines de 'subsistencia'. Al iniciar la interacción con el enemigo, se lo incorpora en la cadena de sentido. Entra en colisión la esfera simbólico-espiritual con la esfera económico-predatoria, en un contexto de reclamos territoriales e influencias, tanto del estado, como de las iglesias, como de las ONGs. La *identidad*,

más que nunca debe ser marcada, resultando entonces, la actividad productiva artística, una práctica política, donde entran en juego ambas dimensiones. Lo que hará lugar a la incorporación de otras técnicas y materiales propios, en respuesta a demandas foráneas, utilizando nuevos elementos de su cosmogonía. Se reconfigura nuevamente la producción artística, con la incorporación del tallado escultórico en madera. Ante la desaparición de gran cantidad de animales por el desmonte, se vuelve a esgrimir estrategias de sentido. Se apela al ritual de reproducción de los animales que representan la cadena predatoria (figuras zoomorfas y antropomorfas), en escenas predatorias y rituales. Actualizan así tiempos primigenios, con la talla de maderas sagradas, reproduciendo día tras día el mito de creación.

Los seres de la selva se incorporan de esta manera con su capacidad de fascinación, a la red de secuestros para recomponer la cadena nutritiva. Paralelamente, el contexto cultural regional produce cambios en relación con los comportamientos propios, vinculados a desplazamiento, transporte, comunicación celular, radio, televisión, telenovela, pasión por el fútbol, alimentación escolar, etcétera. Pero no falta en ningún hogar la *petyngua*, objeto integrante del núcleo duro guaraní. La asimetría en las relaciones de poder en las relaciones interculturales produce desequilibrio hacia el interior del sistema, debilitando las estructuras religiosas. En dicha relación, el estado tiene mayor capacidad de imponer su propia definición de la realidad a la cultura. El sistema educativo actual tiene falencias y desajustes culturales, hay una brusca interrupción en el traspaso de saberes tradicionales que es reemplazado por un proceso de tecnologización educativa. Este panorama, abstrae a los jóvenes del monte y de las actividades religiosas y artísticas. Los líderes reclaman una mayor independencia y autonomía en la toma de decisiones en relación a su propio proyecto civilizatorio. El compromiso es de los artistas adultos mayores (50-60). Entre los de mediana edad (30-40) se observa una gran ductilidad en cuanto a la adecuación a múltiples soportes, tramas tejidas en *takuapi* y *güembé*, aplicadas en revestimientos y ensambles de todo tipo (termos, mates, espejos, muebles, frascos, lapiceras, etcétera), y collares, aros, colgantes diversos, entre otros objetos, lo que se puede entender como resultado de un proceso de afirmación y/o reemplazo, caracterizado por Bartolomé (op.Cit) como “transfiguración cultural”, y como la incorporación de la alteridad de la que nos habla Viveiros de Castro (op.Cit). Se trata del establecimiento o afirmación del “núcleo duro”; signos derivados del diseño de serpiente impuestos a cualquier tipo de soporte. Así, las mujeres reorganizan materiales legitimadores transformándolos en el arte de los móviles, “*ovavai*” donde además incorporan los grafismos aplicados en otros tiempos en la pintura corporal: el “núcleo duro” de la cultura guaraní-*mbya*. También han incorporado la alteridad (materiales sintéticos) en la confección de adornos corporales: collares, “*po’y*”, como estética de identidad personal, en los cuales se reproducen también los grafismos tradicionales.

## Conclusión

Todos los componentes inmersos en la trama cesterá, pasan a integrar en el *sistema del arte mbya*, una gran *red* que posibilita la diseminación, familiarización, fascinación y captura de las presas (el enemigo; los *juruaá*). Los *diseños de serpiente* se desplazan a cualquiera sea objeto, envolviéndolo todo, inundando los espacios que conquistan con su sobria y vital estética vegetal. La estrategia guaraní frente al impacto foráneo, tecnológico y global, sigue siendo la adopción de la cultura como eje principal que los define y los cohesionan como pueblo que lucha por el reconocimiento de su identidad. En la actualidad el plano artístico se reconfigura con la expresión de ese deseo, en la talla de figuras antropomorfas por parte de talladores adultos, quienes apelan a la memoria para componer escenas rituales tradicionales, vinculadas a sus ancestros y a la práctica de los rituales, cuyo ejercicio corre el riesgo de extinguirse. Una vez más apelan al núcleo duro de su cultura para ser reconocidos como Pueblo. Es así como el arte guaraní *Mbya* se constituye en legítimo patrimonio cultural. Los objetos artísticos investidos de signos identitarios (núcleo duro guaraní-*mbya*), ingresan cotidianamente en la economía *mbya*, transformándose en instrumento para la creación de redes de intercambio, que proporcionan vínculos generadores de cadenas alimentarias. Lo que nos permite afirmar que el ciclo predación-subsistencia guarda estrecha relación con el ciclo sociedad guaraní *mbya*-arte.

## Notas

1. Diseño de víbora.
2. Caracterización adoptada en este estudio en base a una similar en el campo artístico musical, realizada por Rouget (1968). Bonte e Izard, 2008: 266).
3. Los subsistemas que se exponen a continuación presentan un destacado; es nuestro y corresponde a una traducción realizada en función de la sociedad amerindia.
4. Es decir, ese dios abstracto, invisible, es el que provee a cada individuo de la “naturaleza matemática de lo real” (Ferrater Mora, 1999 ,p. 2312).
5. Líder religioso que posee conocimientos que hereda de generaciones pasadas. Cumple la función de intermediario entre los hombres y los espíritus que puede relacionarse especialmente con plantas y animales salvajes, con capacidad de curar, profetizar, interpretar los sueños, recibir los nombres verdaderos de los niños, entre otras.
6. La concepción de intercambio de los chamanes, y en extenso toda la comunidad, está relacionada a la idea de un cosmos integrado por hombres y naturaleza, los cuales tienen cuerpo y alma, además de un cosmos duplicado en un mundo sobrenatural. Así, por Ej.: el cazador toma el cuerpo del animal para vivir. Luego a su muerte el cazador abandona su cuerpo a la naturaleza. (Hamayon, R. en Bont e Izard, 2008).
7. Como “Escenario de aproximación transdisciplinar que potencia la comprensión crítica [...]” (Brea, 2005)
8. “la *abducción* de la *agencia* de alguien a partir de un índice, donde muchos tipos de procesos cognitivos pueden hacer que el objeto *actúe* sobre la persona” (Gell, 1998, p. 16).

9. Especie de palmera.
10. Cordel vegetal realizado con la piel de la raíz de la planta de güembé.
11. Jordán, S. & Montenegro, G. (2011) soporte digital, Museos de la región del NEA (nord-este argentino).
12. Como lo hiciera en 1639, Ruiz de Montoya, refiriéndose al pasar a: <<muy vistosas coronas de plumas>> y a un <<rico vestido todo hecho de plumas de varios colores, entretejidas con muy lindo artificio>> (1892.59) en Escobar, (Op. cit., p.131).
13. Okulovich, E.I (2016). *La cestería Guaraní-Mbya de la Argentina*.

## Referencias

- Bartolomé, M. A. (2009). *Parientes de la selva. Los guaraníes mbya de la Argentina*. Asunción, Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica (CEADUC): Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. 72.
- Bonte, P. & Izard, M. (2008). *Diccionario Akal de etnología y antropología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Tr. de M. Del Carmen Ruiz De Elvira. Madrid: Taurus.
- Brea, J.L (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Gell, A. (1998) *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C., et al (2008). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Gorosito Kramer, A. M. (2005). "Liderazgos guaraníes. Breve revisión histórica y nuevas notas sobre la cuestión" *Revista de Antropología Avá*. Universidad Nacional de Misiones: N° 9. Agosto, 2006. Posadas, pp. 11-26.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del trabajo social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós
- Levi Strauss, C. (1972). *Antropología estructural*. 4ªed. Buenos Aires: Eudeba.
- \_\_\_\_\_. [INA-Canal Arte]. (2012, 31, enero). *Entrevista con Claude Lévi-Strauss (1972)* [Video]. You Tube. [https://youtu.be/e4WvV-G\\_Cmg](https://youtu.be/e4WvV-G_Cmg)
- Mauss, M. 1971. *Ensayo sobre los dones, razón y forma del cambio en las sociedades primitivas*, Madrid: Tecnos.
- Meliá, B. (1991). *El guaraní: experiencia religiosa*. Paraguay: CEADUC.
- Montenegro, R. A. (2004). *El silencioso genocidio de los mbya guaraní en Argentina*. En línea: Movimiento Mundial por los bosques tropicales. Recuperado en: [www.wrm.org.uy/paises/Argentina/Mbya.html](http://www.wrm.org.uy/paises/Argentina/Mbya.html). Consultado 14 de enero de 2011.
- Moya, E. (1988). *Crítica de la razón tecnocientífica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Okulovich, E. I. (2016). *La Cestería Guaraní Mbya de la Argentina. Cosmología, materiales, tecno-espiritualidad e imagen en el arte actual*". Posadas Misiones. Argentina: Editoria Universitaria.

- Susnik, B. (1980). *Etnohistoria de los guaraníes: época colonial*. En: Los aborígenes del Paraguay. Vol. II, Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- Sustersik, B. D. (2010). *Imágenes guaraní-jesuíticas*. Asunción, Paraguay: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro y el Autor.
- Vacas Mora, V. (2008). Cuerpos, cadáveres y comida: Canibalismo, comensalidad y organización social en la Amazonia. En *Antípoda, Revista de antropología y arqueología*. Enero-Junio, N° 006. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes. pp. 271-291.
- Viveiros de Castro, E. (1993). Alguns aspectos da afinidade no dravidiano amazônico. En: E. Viveiros de Castro y Carneiro da Cunha (orgs) *Amazônia: etnologia e história indígena*. NHI-USP/FAPESP, São Paulo: pp. 151-210. En Martínez, 2009. Puesto en Línea (2010). Recuperado de: [www.journals.unam.mx/index](http://www.journals.unam.mx/index). Consultado (2012).
- \_\_\_\_\_. (2010). *Metafísicas canibales. Líneas de antropología pos estructural*. Madrid. Buenos Aires: Ed. Katz.

**Abstract:** The basketry and the Guaraní *Mbya* carving in Misiones, Argentina, constitute cultural heritage, from an ethnoplástico study of designs, materials and techniques, created from a particular epistemology and gnoseology in relation to the Paranaense Jungle, according to its cosmology. This creative economy builds community according to the cycle: predation-subsistence-resistance, deployed millennially. The creations currently express processes of colonization, deterritorialization and cultural *transfiguration*, in symbolic codes; of *adaptation*: syncretisms and reinterpretations of the Western and of *resistance*: persistence of the Guaraní *hard core*.

**Keywords:** Ethnoplástico - basketry and carving - Guaraní Community *Mbya* - Image agency - hard core - Identity and survival

**Resumo:** A cesta e a escultura de Guaraní *Mbya* em Misiones, Argentina, constituem patrimônio cultural, a partir de um estudo etnoplástico de desenhos, materiais e técnicas, criado a partir de uma epistemologia particular e gnoseologia em relação à Selva Paranaense, segundo sua cosmologia. Essa economia criativa constrói a comunidade de acordo com o ciclo: predação-subsistência-resistência, implantada milennialmente. As criações atualmente expressam processos de colonização, desterritorialização e transfiguração cultural, em códigos simbólicos; de adaptação: sincretismos e reinterpretações do Ocidente e de resistência: persistência do núcleo duro guaraní.

**Palavras-chave:** Etnoplástico - cesta e escultura - Guaraní Community *Mbya* - Agência de imagem - núcleo duro - Identidade e sobrevivência

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]