RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES "REVUELTAS DEL ARTE"

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;
Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES "REVUELTAS DEL ARTE"

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023
El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES "REVUELTAS DEL ARTE"

COMPILADORA
Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS
Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES
Facundo Marcos

DISEÑO
Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO
Viviana Polo

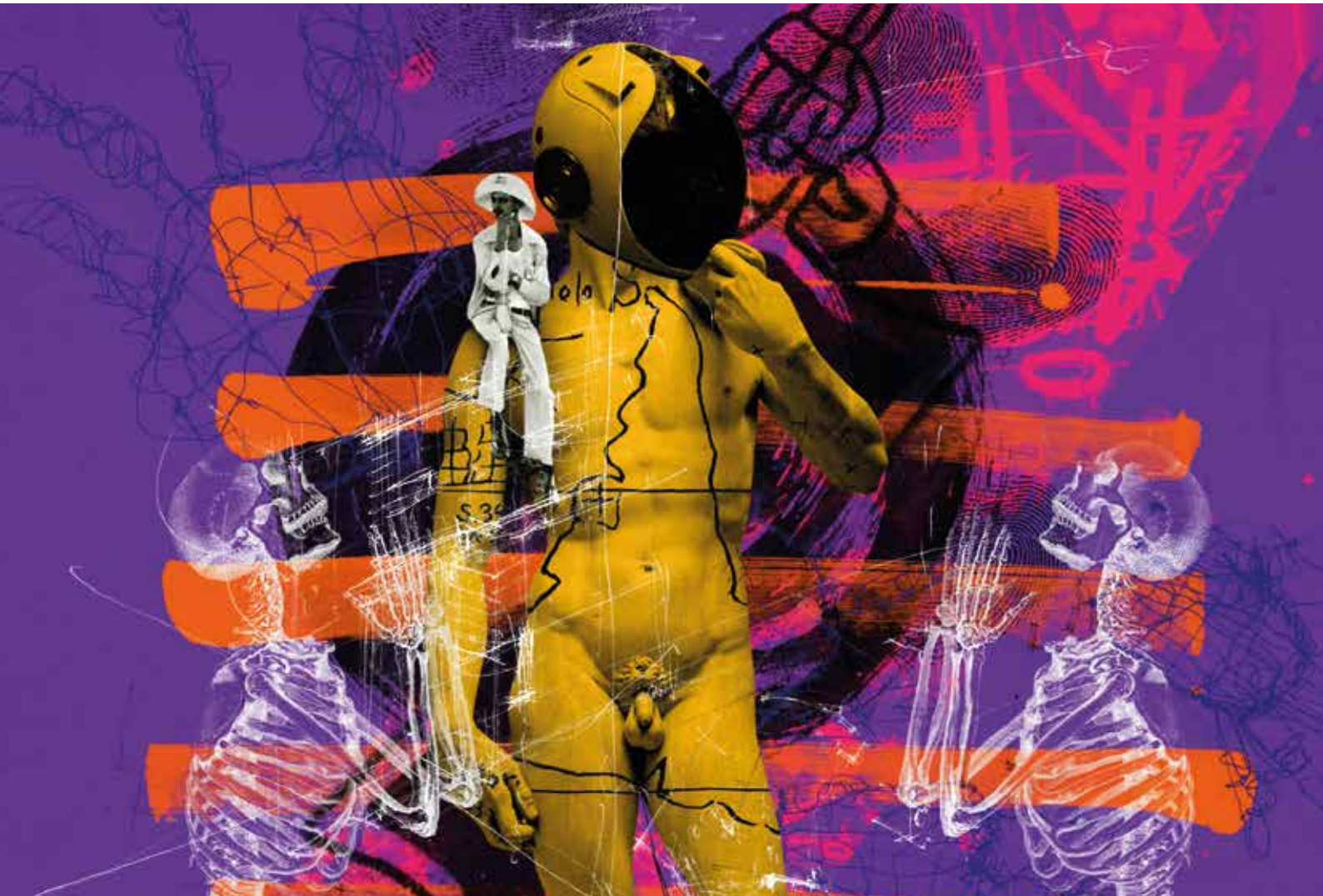
RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

EJE 2

ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.3: DECOLONIALISMOS ARTÍSTICOS: PRÁCTICAS Y PENSAMIENTOS INSURGENTES

Memorias en las producciones artísticas de las comunidades Mbya Guaraní de Misiones, Argentina

Lorenzo González Baltazar (Universidad Nacional de Misiones - Universidad Nacional de las Artes - CONICET)

RESUMEN: Cuando se piensan las producciones artísticas y estéticas de las comunidades originarias, lo primero que viene al imaginario es creer que sus operaciones están ancladas al pasado. En particular este trabajo busca exponer y analizar las producciones artísticas de comunidades Mbya Guaraní de la provincia de Misiones desde el 2017 hasta el 2023. Las experiencias múltiples reconocidas en el territorio muestran que conviven diferentes expresiones sensibles, que van desde las más tradicionales como lo son la cestería, la talla en madera y la cerámica, a lenguajes más recientes como el cine. Las primeras no se quedan inertes como muestrarios de lo que fue, sino que son reinterpretadas por las comunidades, y en la última se reconocen búsquedas de reivindicación decolonial por parte de las nuevas generaciones. Como corpus de trabajo se toman las producciones de artesanos y artesanas Mbya y el Colectivo de Cine Ara Pyau, conformados en su totalidad por indígenas guaraníes. La metodología de carácter cualitativa se nutre principalmente del trabajo de campo y el análisis visual. El marco de lectura está conformado desde los estudios decoloniales y las teorías de arte americano. El objetivo de este trabajo es poder generar un primer abordaje de las producciones artísticas actuales de las comunidades Mbya Guaraní, para reconocer sus problemáticas, procesos de memoria y narrativas en un mundo que acelera su proceso de globalización con lógica de mercado.

Palabras clave: Mbya guaraní; Memorias; Decolonialidad; Teoría de arte americano; Cine guaraní.

Introducción

El presente trabajo se propuso como objetivo poder generar un primer abordaje de las producciones artísticas actuales de las comunidades Mbya Guaraní, para reconocer sus problemáticas, procesos de memoria y narrativas en un mundo que acelera su proceso de globalización con lógica de mercado. Como corpus de trabajo se tomaron las producciones de artesanos y artesanas Mbya y el Colectivo de Cine Ara Pyau, conformados en su totalidad por indígenas guaraníes. La metodología de carácter cualitativa se nutrió principalmente del trabajo de campo y el análisis visual. El marco de lectura estuvo conformado desde los estudios decoloniales y las teorías de arte americano.

Comunidades Mbya Guaraní

Para empezar, resulta importante reconocer las distinciones étnicas de la cultura de tradición Tupi-Guaraní, que se conforma a partir del idioma guaraní (Susnik, 1969; Bartolomé, 1978; Remorini, 2001), con un despliegue territorial que recorrió desde el Amazonas hasta la cuenca del Plata (Silva Noelli, 2004), a través del cual se encuentran varios grupos étnicos con sus particularidades. Entre ellos se puede nombrar a: Ka'yguá, Cainguá, Monteses, Baticolas, Apytere, Ava (Remorini, 2001), Tobatines, Guayraes, Guaramabenses e Itatines (Susnik, 1969), pero en la provincia de Misiones, en el nordeste argentino, las poblaciones actuales se reconocen en su mayoría como Mbya Guaraníes y en menor medida Ava Chiripá (Frías, 2011). Los Mbya se movilizan constantemente entre los territorios de Paraguay, Argentina y Brasil, algunos con estadías breves de semanas o meses,

otros, con estadías más largas. Se reconocen parte de una nación guaraní, por ello tienden a ignorar las fronteras entre estos Estados, que se establecen sobre su territorio ancestral.

Las memorias de los desplazamientos, recopiladas por la historiadora Frías (2011) junto con jóvenes y ancianos de comunidades del norte de la provincia, reconstruyen la historia guaraní del último siglo donde proponen dos momentos, un "antes" y un "después": el antes identificado por la vida en el monte, lugar de plenitud de su cultura, y de desplazamiento libre, antes de la llegada de "los otros". El después es el periodo que comienza con el contacto continuo con otros grupos, principalmente los inmigrantes colonos, que los desplazaron de sus tierras y los limitaron a espacios acotados y sin monte (Frías, 2011), generalmente a la vera de las rutas. Este cambio se desarrolló entre las décadas de 1940 y 1950 (Frías, 2011). Al respecto Remorini (2001) reconoce que:

> *Sin embargo, y atendiendo también a los relatos de los Mbyá contemporáneos, surgen como relevantes factores económicos, ecológicos y sociales derivados de los procesos de colonización y de institucionalización de nuevas formas de organización y explotación del territorio y los recursos, en su mayoría ajenas a la cultura Mbyá, y que involucran nuevas relaciones entre los grupos aborígenes y la sociedad nacional* (p .2).

Según el censo realizado en 2019 por el Ministerio de Salud de Misiones, se relevaron 118 aldeas o Tekoa (como ellos se denominan) donde habitan 10 218 personas (no refleja la población en centros urbanos), pero estos números son muy fluctuantes por los movimientos ya descritos y por la creación constante de nuevas Tekoas.

Decolonialidad en el arte desde Latinoamérica

¿Por qué el arte se presenta como un concepto colonial? La modernidad europea determinó desde su hegemonía las disciplinas, cualidades y posibilidades donde se podrían desarrollar el saber, la sensibilidad, la estética y, con ellas, el arte (Escobar, 2012; Colombres, 2004).

Todo lo que no entraba en sus acotadas y arbitrarias delimitaciones canónicas era excluido a catalogaciones con menor valor, donde se ponía el acento en cualidades funcionales que desprestigiaban una supuesta aspiración autónoma del arte (Colombres, 2005). Estas creaciones, que no entraban al selecto grupo de las Artes en mayúscula, eran recluidas a las denominaciones de artesanía, oficio, e incluso, de artes decorativas, aplicadas, utilitarias o menores. Si bien muchas de estas producciones sensibles, corridas del Arte, formaban parte de las culturas dominantes europeas, como el grabado o el bordado, entre otras, que estaban vinculadas a la aplicación de un saber artístico para otros fines, se amplía esta clasificación de artesanías o artes menores al englobar casi todas las producciones artísticas de otras culturas, y aquí se puede ver el claro ejemplo de las prácticas y artefactos realizados por las comunidades indígenas de América. Como bien señala Colombres:

> *Las obras que se apartaban de sus cánones fueron asimiladas al sistema medieval de las artesanías, convirtiendo así a este en un odioso cajón de sastre donde se juntaban los más bellos objetos, de un gran cuidado formal y cargados de sacralidad, con utensilios domésticos sin pretensión estética alguna* (2005, p. 1).

Pero el pensamiento decolonial, que piensa desde las prácticas locales, se propuso desarmar estos entramados que están construidos desde lógicas que no reconocen otras formas culturales. Entre los referentes de la teorización del arte y la estética desde América Latina se reconoce a Escobar (2011), quien propone que, “cuando se habla de ‘arte’, nos referimos a un conjunto de objetos y prácticas que recalcan sus formas para producir una interferencia en la significación ordinaria de las cosas e intensificar la experiencia del mundo” (p. 4), aquí el autor propone una clara función del arte, la de crear significación, una capaz de afectar lo cotidiano, un corrimiento de lugar. En esta dirección genera la conceptualización de un arte indígena popular que “como cualquier otro, recurre a la belleza para representar aspectos de la realidad, inaccesibles por otra vía, y poder así movilizar el sentido, procesar en conjunto la memoria y proyectar en clave de imagen el

porvenir comunitario" (2011, p. 4). Pero reconoce que en ella se aglutinan otras esferas de la vida social que conforman el pensamiento simbólico, como política, religión, derecho o ciencia; incluso las artes mismas no son distinguidas por disciplinas, sino que suceden muchas veces en simultáneo. De este modo se pone de manifiesto cómo estas culturas ignoran la autonomía del arte, la que el arte moderno pretende, pero que en los objetos y rituales americanos las formas sensibles y estéticas no se elevan a un estado superior, sino que se despliegan horizontalmente en la misma dimensión de lo real (Colombres, 2005).

A partir de este marco se analizarán las producciones artísticas de las comunidades Mbya Guaraní de la provincia de Misiones, contrastando estas teorías con las prácticas que van desde las más tradicionales hasta nuevas propuestas que articulan nuevos lenguajes, tecnologías y narrativas.

Prácticas tradicionales: Cestería, talla y cerámica

Las producciones artísticas tradicionales de los Mbya reconocen varias formas, pero en esta oportunidad se acotará el análisis a los objetos, que se caracterizan por su materialidad, un factor muy importante no solo porque cada uno requiere un saber técnico específico y capacidades sensibles propias, sino porque desde aquí aparece la dimensión espiritual. Los Mbya dividen las capacidades de trabajo con los elementos naturales según los nombres que cada persona recibe de los dioses a través del Opygua (chamán guía espiritual de la comunidad), en un ritual que se realiza alrededor del año de vida. Este ritual de bautismo está "vedado a la mirada del hombre blanco, que permite la filiación de un ser a una genealogía celestial y anticipa su destino" (Acuña, 2013, p. 1); el nombre le designa dotes espirituales y una misión, que se vincula a los elementos de la naturaleza con los cuales podrá trabajar. Ahora revisaremos las prácticas artesanales más tradicionales: la cestería, talla en madera y cerámica.

Cestería

La cestería es una de sus artesanías más complejas y ricas en variedades, con morfologías típicas, pero que se fueron adaptando a las nuevas dimensiones y usos. Los materiales son la *tacuara* (caña similar al bambú), la *takuai* (caña más pequeña) y el *tacuarembó* (caña más gruesa y dura), estos materiales pueden ser manipulados por todos los hombres Mbya, pero se caracteriza por ser una tarea mayormente femenina.

El trabajo de campo se realizó en el Colegio Intercultural Tajy Potí, donde la cacique Ruperta Morinigo enseña cestería en las clases de artes visuales a los adolescentes; fue ella quien se acercó al colegio a proponer la enseñanza de sus artesanías, ya que reconoció una falta en la transmisión de estos saberes. Sobre la base de lo relevado en estas observaciones y esta entrevista, se reconocen los procedimientos de la confección, que no están escritos, se transmiten de forma oral, las artesanas guardan en su memoria cientos de tramas y formas que se transmiten en el hacer.

Los diferentes tipos de caña deben ser recolectados y trabajados en el día, para aprovechar la humedad que da flexibilidad a las fibras. La tacuara (al igual que el takuapi o el tacuarembó) se corta en medidas aprehensibles, entre 40 y 60 cm, luego se corta transversalmente en mitades; de cada mitad se cortan, con un cuchillo pequeño y filoso, delgadas lonjas, que según el tamaño del cesto, pueden ser entre 2 y 10 milímetros; luego a estas lonjas se les quita la parte posterior de las fibras (lo que va hacia adentro de la caña) dejando limpia la fase externa, que es lo que se utilizará para la construcción del cesto. Luego de que estas fibras secan, son teñidas con pigmentos, tradicionalmente con plantas recolectadas del monte en las que se hierven las fibras, pero con la demanda de los turistas, sus principales compradores, a quienes les gustan más los cestos con colores estridentes y variados, muchas artesanas Mbya comenzaron a utilizar anilinas industriales para obtener cestos que cumplan con los requerimientos de los compradores. Aquí se pueden reconocer

cambios de esa tradición ancestral por demandas del mercado, pero que no se limitan solo a esto.

En cuanto a la construcción de los cestos, existen diferentes tramas que escalan en dificultad, pero a grandes rasgos ellos reconocen dos tipos: *Ayaka ete*, que se caracteriza por ser una trama cerrada sin huecos entre sus fibras; y *Ayaka ykua*, que posee una trama más abierta donde se pueden observar huecos en la zona media de los cestos. Además, se distinguen los cestos con tapa, que se denominan *Ayaka guazú*. Lo que resulta interesante es el parecido de algunos cestos con las morfologías de las piezas cerámicas de tradición guaraní encontradas en yacimientos arqueológicos de la provincia. Como veremos más adelante, las vasijas se descontinuaron en su hacer, pero la cestería, que por el contrario continuó hasta la actualidad, guarda semejanzas en la forma lobular, con un cerramiento en el tramo superior, una característica de las vasijas es que tenían una base muy pequeña en relación con el cuerpo, y los cestos en varios casos replican esta morfología.

Imagen 1 y 2 – Cestos tradicionales con guardas, fibras al natural y teñidas con tintas naturales / Registro personal

Pero en la actualidad la cestería no se limita a la confección de recipientes, sino que se adapta a otros objetos preexistentes, que cumplen otras funciones, aquí la cestería pasa de ser una tecnología práctica de uso primario —el de recipiente para guardar o trasladar elementos— al de un uso secundario, el del diseño o la ornamentación. La variedad de objetos recubiertos es amplia, desde lapiceras hasta termos, pero también se observan los cestos tradicionales como lámparas, donde adquieren un uso diferente con la forma original.

Imagen 3 – Cesto tradicional con anilinas artificiales / Registro personal

Imagen 4 – Mates revestidos con cestería / Catálogo de Artesanías Mbya Guaraní, de Parques Nacionales Argentina (2014)

Entonces se reconocen cambios en la cestería, que responden principalmente al orden económico de la venta al turismo, donde hay cambios en las técnicas de pigmentación, en los formatos de uso y en la aplicación a otros objetos, todas estas amplían la posibilidad de creaciones a partir de las técnicas ancestrales, así como su continuidad. Quedan algunas preguntas: ¿cuáles son las apreciaciones artísticas que realizan los compradores de estas piezas? ¿Son justas las condiciones de venta en las que se comercian estos cestos? ¿Cuándo, dónde y para quién son artesanía, arte o diseño?

Cerámica

La cerámica guaraní es una de las artesanías o artes que menos se practican en la actualidad. Esta cultura supo realizar, en su periodo más ancestral, una variada cantidad de vasijas, que presentaban diferentes morfologías, de pequeñas a grandes dimensiones, con vastos tratamientos de superficie, desde táctiles realizados con dedos o elementos orgánicos, hasta diseños con pigmentos, con engobes en tonos negro, rojo y blanco. Estas piezas fueron catalogadas por La Salvia y Brochado (1989) en: "[...] dividido en 6 clases principales de vasijas: 1) *yapepó* (olla); 2) *cambuchi* (tinaja); 3) *ñaetá* (cazuela); 4) *ñaé* (plato); 5) *cambuchí caguabã* (copa); 6) *ñamopyú* (tostador)" (p. 115). Las piezas cerámicas arqueológicas halladas en la región datan de dos mil años de antigüedad (Bonomo, 2012), pero su realización fue interrumpida por la colonización europea, llevada adelante en la región por la Compañía de Jesús en el siglo XV, a través de las Reducciones Jesuíticas.

Imagen 5 – Vasijas *yapepó* y una vasija *cambuchi* (margen inferior derecho), de la colección del Museo Regional Cambas, Posadas, Misiones, Arg. / Registro personal

En la actualidad permanece la confección de pipas *petingua*, utilizadas en rituales por el *Opygua* (guía espiritual), esta pieza conserva el mismo formato que las recuperadas en yacimientos arqueológicos, lo que revela una resistencia al proceso colonial. Pero la práctica cerámica es muy acotada, por varias condiciones: primero la cuestión ritual, solo los designados con nombre específico pueden trabajar el barro *ñaú* (arcilla); segundo, la falta de trasmisión de las técnicas de modelado y cocción a fuego. Algunos ceramistas y académicos que investigan las vasijas ancestrales se acercan a las comunidades a enseñar estas técnicas para volver a introducir la práctica al pueblo guaraní. Esto, si bien despierta algunas controversias en lo académico, ya es institucionalizado por colegios interculturales que agregan este contenido a sus currículas de enseñanza aprendizaje.

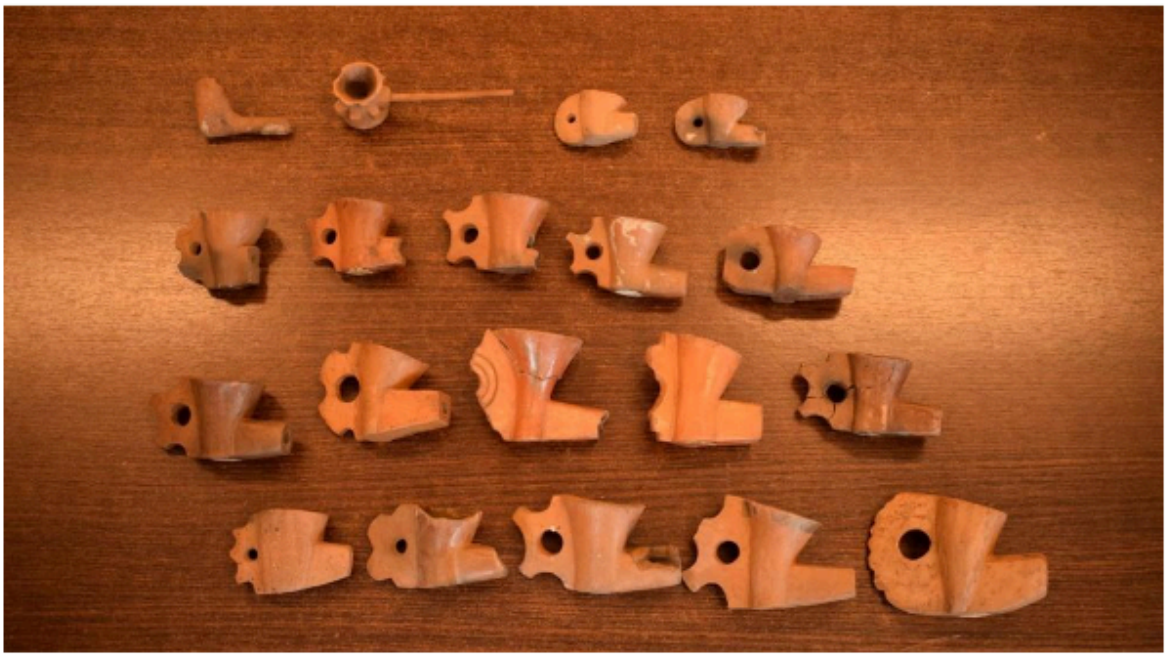


Imagen 6 – Pipas *petingua* arqueológicas pertenecientes a la colección del Museo Regional Cambas, Posadas, Misiones, Arg. / Registro personal

Talla en madera

La talla es realizada en pequeño y mediano formato, las piezas no superan los 30 o 40 cm, son confeccionados en "maderas duras: loro negro, *guatambú* y cerne (duramen) de alecrín, de cedro y de *guayuvira*, mientras que las maderas blandas son: *cancharana, kurupí kay* (*Sapium sp*), mora blanca, cedro, fumo bravo o *kaahuetĩ y tembetarí*" (Fabbio y Nicola, 2014, p. 5). Los motivos son la fauna nativa y algunas acciones típicas como la caza, pesca, danza, incluso algunos rituales; estos últimos no son tan comercializados y conforman una imagen tridimensional de sus memorias. Para la talla utilizan hachas, cuchillos y limas, luego de obtener la forma deseada, realizan tramas y planos, con metales que calientan al fuego, dejando tonos oscuros al quemar la madera.

Imagen 7 – Grupo escultórico, talla en madera guaraní, de la colección del Museo Regional Cambas, Posadas, Misiones, Arg. / Registro personal

Imagen 8 – Talla de un tucán, realizada por Ilario Castillo, de la comunidad El Chapa, Misiones, Arg. / Registro personal

En el Parque Nacional Iguazú se realiza la feria Yhary, donde se reconocieron tallas de especies exóticas como elefantes y jirafas (Fabbio y Nicola, 2014, p. 5), estas figuras, que no corresponden al ambiente local, llaman la atención de los turistas y entre los propios guaraníes. Otra incorporación es la "la venta de tallas de loro, tucán y martín pescador pintadas con colores sintéticos a partir de plasticolas, témperas y anilinas" (Fabbio y Nicola, 2014, p. 5). Por otra parte, surge en los jóvenes la talla de pipas de estilo *petingua,* pero realizadas en madera, para que ellos puedan fumar, ya que la tradicional es solo utilizada en rituales o por los ancianos. Esta transmutación de materialidad también se debe a la falta de saber cerámico que se señaló antes y a la facilidad del manejo sobre la técnica escultórica.

Imagen 9 – Talla de tucán pintado con témperas / Catálogo de Artesanías Mbya Guaraní, de Parques Nacionales Argentina (2014)

Otras artesanías comercializadas por los Mbya son las armas de caza como arcos, flechas, lanzas, machetes y cerbatanas; así como pulseras y collares de semillas; instrumentos musicales y colgantes aéreos. Varias de estas piezas, al ser concebidas como productos para el turismo, carecen de detalle, son reducidas en tamaño, y se les aplican las técnicas ancestrales a nuevos objetos factibles de ser utilizados por la cultura occidental, al mismo tiempo que se mezclan con materiales plásticos o metálicos. Lo que resulta interesante es la creatividad de adaptación a las necesidades de consumo para la venta masiva, pero en detrimento de las cualidades culturales que dieron origen a esos saberes y artefactos.

Nueva práctica, el cine

El cine es un arte que ya no es nuevo, pero que sí ha sido uno de los últimos en aparecer en la conceptualización del arte, más allá de eso, es interesante lo que sucede en los últimos años con las formas de acceder al cine o al audiovisual en general; por medio de internet esto se hizo más democrático y accesible, principalmente si pensamos en poblaciones pequeñas que no tienen un cine en su cotidiano. Pero mucho más relevante es el hecho de la producción audiovisual, las tecnologías se hicieron más baratas y domésticas; por ejemplo, con un celular se puede filmar, editar y subir a una plataforma de difusión. Este cambio amplía la posibilidad de voces en la realización, permitiendo que pequeños grupos cuenten sus propias historias. Este es el caso del Colectivo de Cine Mbya Guaraní Ara Pyau, conformado por jóvenes de diferentes aldeas de la provincia de Misiones, que se reunieron a filmar y narrar su realidad, agotados de ser retratados por cineastas del exterior que se llevan el material y no vuelven a mostrar lo que crearon, pero principalmente por el hecho de que sus identidades solo eran descritas por extraños.

Semilla de Ara Pyau es el primer cortometraje (de 24 minutos) del colectivo, donde confluyen experimentaciones fílmicas y narrativas, como lo describe Luz Duarte (una de las integrantes del colectivo) en entrevista a la agencia de noticias Télam, en 2021:

> *Comenzamos a trabajar en realización cinematográfica hace cuatro años. Lo hacemos a partir de nuestra propia mirada y con el entusiasmo de seguir formando a otros jóvenes indígenas en el uso de herramientas audiovisuales, para hacer que represente nuestras preocupaciones y deseos.*

El cortometraje recorre diferentes situaciones de los y las jóvenes en sus comunidades, entre las cuales pueden distinguirse cuatro momentos: primero, el despertar en la comunidad; segundo, el camino hacia el cerro para hacer una toma de la *Tekoa* desde lo alto; tercero, la visita de la antigua *Opy* y, cuarto, la plantación de sandías y cosecha de mandiocas. Cada uno de estos momentos está narrado por un/a joven diferente, que a su

vez es el/la camarógrafo/a de cada escena. Aquí se reconoce una de las características principales de la producción, la historia es de ellos y se pone de manifiesto cada vez que vemos al/a la camarógrafo/a filmarse a sí mismo/a, al hablar escuchamos su voz, que es capturada por la cámara en pleno rodaje, los relatos no son agregados en posproducción. Otra característica es la de evidenciar constantemente que el cortometraje trata sobre hacer un audiovisual, se muestra desde cómo eligen qué toma hacer, la dirección de los niños que actúan, cómo planean el encuadre, incluso se visualiza el momento de edición, interrumpen el relato para mostrar cómo ven el material grabado junto a todo el grupo. En cuanto a lo que narran se reconocen las problemáticas de las comunidades, se recopilan memorias, se piensa el presente en relación con sus rituales y tradiciones, así como el futuro de las mismas.

Imagen 10 – Fotograma de la primera escena, despertar en la comunidad.

Imagen 11 – Fotograma de la segunda escena, camino al cerro.

La primera escena comienza con una toma de la comunidad al amanecer, en la neblina, luego se observa el interior de una choza y cómo se acomoda la cámara para, después, ver a quien la manipuló ponerse a hacer fuego. Esta secuencia continúa mostrando pequeñas acciones del cotidiano, se escucha cumbia y se reconoce el lugar.

La segunda escena comienza con un muchacho que describe que quiere hacer una toma de la *Tekoa* desde lo alto del cerro, para mostrar dónde está ubicada, es así que inicia una

travesía que es acompañada por niños: algunos van jugando, otros, desnudos, se sumergen en el arroyo y caminan en los pajonales. Esta escena culmina con uno de los niños mirando desde el cerro al horizonte mientras el camarógrafo se pregunta por las tierras que falta demarcar por aquellas comunidades que todavía corren riesgo de ser desalojadas y cómo los blancos los van a tratar en el futuro.

Imagen 12 – Fotograma de la tercera escena, visita de la antigua *Opy*.

Imagen 13 – Fotograma de la cuarta escena, la plantación de sandía y cultivo de mandioca.

La tercera escena nos presenta una *Opy* (espacio sagrado de los rituales), que está abandonada, en un tono más solemne e íntimo, escuchamos al relator preocupado por la

falta de un *Opygua* que continúe la guía espiritual de la comunidad; uno de los testimonios dice "ya no hay guías espirituales para dar nombre a los niños o soy yo que no los veo…". En otro momento una chica que hace sonar una tacuara al golpear el suelo, una forma rítmica utilizada en rituales, dice: "Igual cuando había guía espiritual las mujeres ya no hacían más esto. Yo ya no me acuerdo de verlo…", lo que surge de este testimonio es la dimensión de género, la participación de las mujeres Mbya y su desaparición del imaginario. Por último, el camarógrafo recuerda a su bisabuelo, que fue el último *Opygua.*

La cuarta escena nos presenta, en formato *selfi* y en vertical, a la última narradora, que va con sus padres y su hermano a plantar semillas de sandía, este relato muestra la importancia del cuidado de las semillas nativas para los guaraníes y la tierra. Al finalizar la tarea, el padre arranca de la tierra las raíces de mandioca, un tubérculo base de la dieta regional, un símbolo metafórico de lo que significa nutrirse de las raíces.

Conclusiones

Si bien esta es una primera aproximación a estas prácticas artísticas de las comunidades Mbya Guaraní, se pueden reconocer algunas características que permiten una posterior complejización. En primer lugar, la distinción entre procedimientos tradicionales que comprenden la cestería, la cerámica y la talla en madera, estas prácticas representan un ejercicio de memoria, en la puesta en acción, el saber que no está escrito, que se transmite desde la oralidad y la performatividad del cuerpo al trabajar, así como en el reconocimiento y cuidado de los elementos del monte, que son fuente para la producción y representación. Es importante reconocer cómo estas prácticas no se estancan en la mera repetición, sino que se reconfiguran según las necesidades de las comunidades, ineludiblemente el comercio para la subsistencia de las mismas es uno de los principales factores que generan estos cambios y nuevas creaciones, hibridando técnicas e imaginarios. Pero algunas no todas las producciones están regidas por el comercio, las pipas *petingua* de cerámica mantienen uso

ritual de forma exclusiva, o en el caso de cestos o tallas realizadas como ofrendas o en homenaje a un ser querido, estas piezas compartidas entre los Mbya mantienen su sentido cultural de cohesión.

Por otra parte, se reconoce lo que se dio en denominar en este trabajo "nueva práctica artística", que es el cine, una disciplina occidental, reapropiada por los guaraníes en función de sus necesidades narrativas de construir una mirada decolonial sobre su propia realidad. Son ellos, los y las jóvenes, quienes deciden qué y cómo mostrar su cultura ancestral, hacerle preguntas, revelar sus contradicciones y problemáticas, deconstruyendo las formas clásicas del cine, experimentando con la cámara y el guion. El cine Mbya se caracteriza sobre todo por ser realmente una producción colectiva, pero no es una propuesta nueva posmoderna de hacer cine, sino que tiene que ver con la matriz social de los guaraníes, un pueblo que lleva el bien común del grupo por sobre el individuo. El cine permite, desde una búsqueda desprendida de los fines comerciales, indagar en las memorias, en las formas que las ejercitan, con la palabra y la acción.

Referencias bibliográficas

Acuña, E. (2013). Los nombres de Ñande Ru. Bautismo y bendición en los mbya. *Revista Fri (x) iones-entre el psicoanálisis y la cultura* (3).

Bartolomé, M. (1978). La situación de los Guaraníes (Mbyá) de Misiones (Argentina). *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, *4*(2), 161-184.

Bessone, M. S. y Garcete, D. (2019). *Estructura demográfica de la población Mbya Guaraní, provincia de Misiones.* Ministerio de Salud de Misiones. Posadas. Consultado el 12 de octubre de 2023 https://ipecmisiones.org/info-destacada/datos-estadisticos-sobre-la-poblacion-mbya-guarani/

Bonomo, M. (2012). *Historia prehispánica de Entre Ríos.* Fundación de Historia Natural Félix de Azara.

Colectivo de Cine Mbya Guaraní Ara Pyau. (2017). *Una semilla de Ara Pyau.* Disponible en: https://vimeo.com/885394264

Colombres, A. (2004). *América como civilización emergente*. Sudamericana.

Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte.* Del Sol.

Escobar, T. (2011). Arte Indígena, el desafío de lo universal. Jiménez Badajoz, J. (Ed). *Una teoría del arte desde América Latina*. Turner.

Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Servilibro.

Fabbio, F. y Nicola, L. (2014). *Catálogo de artesanías Mbya Guaraní. Feria Yhary del Parque Nacional Iguazú*. Administración de Parques Nacionales Ministerio de Turismo, República Argentina. Recuperado de: https://sib.gob.ar/archivos/Catalogo_Artesanias_Mbya_Guarani_y_Anexo_2014.pdf consultado el 10 de noviembre de 2023.

Frías, L. V. (2011). *La Historia Regional en la perspectiva de los (mbya) guaraníes contemporáneos en Misiones a partir de 1920*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca. Consultado el 10 de octubre de 2023 https://www.aacademica.org/000-071/200

Kusch, R. (2002). Anotaciones para una estética americana*. Obras completas.* Fundación Ross.

La Salvia, F. y Brochado, J. (1989). *Cerâmica Guarani*. Posenato Arte & Cultura.

Remorini, C. (2001). *Caminar a través del monte. Una aproximación a la movilidad Mbya en el pasado y en el presente.* II Jornadas sobre Poblamiento, Colonización e Inmigración en Misiones. Instituto Superior Ruiz de Montoya. Posadas. Consultado el 8 de julio de 2023 https://www.aacademica.org/carolina.remorini/86

Silva Noelli, F. (2004). La distribución geográfica de las evidencias arqueológicas guaraní. *Revista de Indias*, *230*(LXIV), 17-34.

Susnik, B. (1969). *Apuntes de Etnografía Paraguaya. Primera Parte*. Manuales del Museo Etnográfico Andrés Barbero.

Télam. (22 de abril de 2021). *La campaña de jóvenes cineastas Mbyá-Guaraní para relatarse y no ser relatados*. Agencia de noticias Télam. https://www.telam.com.ar/notas/202104/551741-campana-jovenes-cine-mbya-guarani.html