

DEL DRAMA ESTÉTICO DE LA CONTRARREFORMA A LA PERFORMANCE COMO COMUNICACIÓN ESTRATÉGICA JESUÍTICO- GUARANÍ.

Dra. Natalia Aguerre

Fac. de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata.

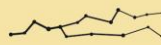
aguerre.natalia@yahoo.com

RESUMEN

El propósito de este artículo es visualizar cómo los dramas estéticos cristianos fueron utilizados por los jesuitas en el proceso de intervención social de las comunidades guaraníes durante la conquista española y en qué medida, con el transcurrir del tiempo, éstos se constituyeron en performance como comunicación estratégica para la reintegración social de los grupos en cuestión.

Para ello, indagaremos cómo en los primeros encuentros entre guaraníes y jesuitas, éstos últimos hicieron uso de la música y de las imágenes para provocar una sensibilización que les permitiera la reducción de los guaraníes. Luego, expondremos cómo a partir de la constitución de las reducciones diversos dramas estéticos, inscriptos en el marco del drama social de la intervención -performance-, facilitaron a través de las estrategias de sensibilización y participación activa guaraní, la circulación, transmisión e internalización del discurso cristiano.

De esta forma, veremos cómo mediante estas representaciones estéticas se fueron adaptando, eliminando y re-significando hábitos rituales de la comunidad guaraní; y en qué medida cada una de estas manifestaciones permitió la creación de espacios de participación que llevaron a la internalización de conductas, actitudes, sensibilidades, al establecimiento de roles y jerarquías de poder y también a la resistencia de los líderes religiosos guaraníes.



INTRODUCCIÓN

El arte religioso de la Contrarreforma (Mâle 2002) fue producto y manifestación del cisma que atravesó la Iglesia durante el S. XVI, a partir del cual se pusieron en disputa los sistemas de representación simbólica. Estudiar las expresiones artísticas de la Contrarreforma desde la perspectiva de drama estético (Schechner 2000) nos permite visualizar cómo la Iglesia Católica -pronunciada en el Concilio de Trento- organizó un campo simbólico de sentido mediante la composición y modos de presentación de un drama (Turner 1987). Esto tuvo como fin, la exhibición de representaciones estéticas, la transmisión del discurso contra reformista y el fortalecimiento del poder de la Iglesia católica que estaba siendo juzgado por la reforma protestante (Aguerre 2015).

Bajo estos propósitos, pero lejos de las disputas mantenidas entre católicos y protestantes, el proceso de conquista y colonización española utilizó los dramas estéticos para la circulación del misticismo católico (Attawer 1942) y la legitimación del poder de la Iglesia y de la Corona española. Es por ello que en el territorio que hoy comprende a la Argentina, los jesuitas que comenzaron a intervenir a los grupos guaraníes hicieron uso de los dramas estéticos -imagería, música, teatro- para provocar en los mismos un tipo de sensibilización que les permitiera su reducción. A medida que los sacerdotes realizaban "las entradas" a estas comunidades y con la constitución de las reducciones, los dramas estéticos facilitaron la transmisión del discurso cristiano cumpliendo con ello las disposiciones del Cónclave tridentino. Con el correr del tiempo y advirtiendo la necesidad de reintegrar socialmente a los guaraníes en estos nuevos espacios reduccionales, a los iniciales efectos de sensibilización se le sumó la enseñanza de doctrinas y la participación activa de los guaraníes para la realización de objetos y prácticas de representación.



Entendiendo a la sensibilización y participación como acciones estratégicas para una mejor circulación, transmisión y apropiación de sentidos (Massoni-Pérez 2009), advertimos que éstas operaron a través de la escenificación pública de expresiones artísticas para la transformación de la identidad guaraní. Debido a ello, consideramos a las puestas en escena de los dramas estéticos dentro de un proceso de reintegración - drama social (Turner 1987)-, en tanto performance como comunicación estratégica (Aguerre 2015). Desde esta categoría de análisis, veremos cómo mediante la construcción y/o elección de escenarios para la exposición de la imaginaria se fueron adaptando, eliminando y re-significando hábitos rituales de la comunidad guaraní; y en qué medida este drama estético permitió la creación de espacios de participación que llevaron a la internalización de conductas, actitudes, sensibilidades, al establecimiento de roles y jerarquías de poder y a la resistencia por parte de los líderes religiosos guaraníes.

EL DRAMA ESTÉTICO DE LA CONTRARREFORMA

Si entendemos a la cultura como un sistema que contiene concepciones heredadas y expresadas en símbolos, en el que “los hombres comunican, perpetúan y desarrollan sus conocimientos y actitudes frente a la vida” (Geertz 2003: 88); debemos decir que la religión es un sistema de símbolos que cumplen la función de sintetizar ideas - cosmovisión- y proponer el carácter y la calidad de vida de los individuos -estilo moral y estético- de una sociedad (Geertz 2003).

“En la creencia y en la práctica religiosa, el ethos de un grupo se convierte en algo razonable al mostrárselo como representante de un estilo de vida idealmente adaptado al estado de cosas descrito por la cosmovisión, en tanto que esta se hace emocionalmente convincente al presentársela como una imagen de un estado de cosas bien dispuesto para acomodarse a tal estilo de vida”. (Geertz 2003: 89)

Las estructuras culturales (Geertz 2003: 91) de una sociedad se manifiestan mediante relaciones simbólicas que les permiten a los individuos adaptar o moldear sus vidas, según esas mismas estructuras o modelos culturales (Geertz 2003: 92). De esta manera, el símbolo se constituye como una herramienta cultural de implicancia identitaria donde los sujetos reconocen, reeditan y adoptan un modelo de vida o de sociedad. “Representar la realidad cotidiana significa identificarse con su medio social y adherirse a él a través de prácticas sociales que se pueden ver representadas en rituales religiosos” (Geertz 2003: 94).

Para que un símbolo pueda ser “emocionalmente convincente” y “bien dispuesto para acomodarse al estilo de vida” (Geertz 2003: 89), debe tener una identidad de significado que posibilite el reconocimiento de quienes utilizan esos símbolos. “Y tal identidad de significado sólo puede venir asegurada mediante la validez inter-subjetiva de una regla que fije, de modo convencional, el significado de un signo” (Habermas 2005: 28).

La religión cristiana puso en acción su sistema simbólico en función de los dispositivos de salvación, ley y verdad (Foucault 2011), los cuales operaron en la cosmovisión y los comportamientos de los individuos. Con estos instrumentos de poder (Agamben 2011), los símbolos cristianos adquirieron una unidad de significación que colaboró en la conformación de la religiosidad.

“La religión es un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres formulando concepciones de un orden general de existencia revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal, que los estados de ánimo y motivaciones parezcan de un realismo único”. (Geertz 2003: 89)

Los símbolos cristianos fueron objetivados en formas culturales (Thompson 1998: 202) -ritos, imágenes, canonizaciones de santos, reliquias, etc.-, para motivar a los individuos a realizar determinadas acciones bajo un juicio moral que se encuentra subordinado al



dominio de la ley y la verdad. De este modo, las expresiones simbólicas intentan causar ciertos estados de ánimo -asombro, culpabilidad, fe, miedo, necesidad de confesión-, que serán sentidos y compartidos “como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera que uno debería comportarse mientras esta en el mundo” (Geertz 2003: 119). Por ello, los miembros de la comunidad religiosa experimentarán su fe -tal como se la representan- y obrarán de acuerdo a pautas establecidas conformando una identidad colectiva que se muestra a los otros y a ellos mismos (Geertz 2003).

Las identidades se construyen a partir de la incorporación -por parte de los individuos- de determinados esquemas cognitivos o representaciones sociales (Bourdieu 2007: 86), considerados como diferenciadores -hacia fuera- y definidores de la propia unidad y especificidad -hacia dentro-. “La identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de sus funciones diferenciadoras y contrastivas, en relación a otros sujetos” (Gimenez 2012: 5).

Según Melucci (2001), las identidades colectivas se conciben como un conjunto de prácticas sociales que involucran -en un mismo campo de relaciones- a cierto número de individuos, “los cuales exhiben características similares en la contigüidad temporal y espacial y donde se confiere un sentido a lo que se está haciendo o se va hacer” (Melucci 2001: 20). Es por esto que la identidad colectiva implica definiciones sobre los esquemas cognitivos (Bourdieu 2007; Habermas 2005), ya que éstos son incorporados a un conjunto de formas culturales para que los individuos puedan “asumir sentidos y prácticas o modelos culturales susceptibles de adhesión colectiva” (Thompson 1998: 202).

A comienzos del S. XVI, la identidad cristiana se vio afectada cuando un grupo de sacerdotes puso en disputa -entre otros asuntos- las formas culturales por las cuales la Iglesia representaba su sistema simbólico. Este hecho provocó la ruptura de la Institución pontificia, lo que llevó a producir cambios en las normas eclesíásticas y en

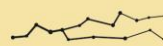
las reglas compositivas -estilo- y modos de presentación -drama (Turner 1987)- de su estética, interpretada como el saber acerca del comportamiento sensible (Heidegger 2006).

Al momento del cisma religioso, la Iglesia romana se encontraba deslegitimada y desinteresada en la predicación del discurso cristiano (Wodak-Meyer 2003) -hacia la comunidad-, producto de una precaria formación del clero y por los esfuerzos de sus máximas autoridades para restaurar las relaciones con las monarquías europeas que, como la Institución pontificia, sólo estaban preocupadas por el dominio de sus riquezas y la consolidación de su poder.

El acontecimiento que expuso este estado de situación fue la venta de indulgencias para financiar la construcción de la Basílica de San Pedro, en Roma. Este acto marcó el inicio de un quiebre en el universo cristiano occidental, ya que evidenciaba las formas de ejercer el poder pastoral -venta de indulgencias- y de representar un sistema de símbolos que organizaba la percepción y el entendimiento del mundo cristiano dentro de los dominios y las jerarquías de la Corte pontificia.

Es así que a comienzos del S. XVI, se produjo una división entre quienes reconocían al Papa como supremo y único jefe de la Iglesia -países liderados por la Iglesia católica- y fracciones que fundaron varias comunidades eclesiales propias, los que proponían la restauración de un cristianismo primitivo y rechazaban las potestades y los grados jerárquicos que imponía la Iglesia de Roma. Estas agrupaciones recibieron el nombre de protestantes y dicha fragmentación es lo que se dio en llamar Reforma protestante y Contrarreforma católica.

La Contrarreforma católica -pronunciada en Trento- planteó una serie de objetivos generales y decretos dogmáticos, concernientes a consolidar los usos de sus dispositivos de poder. El Cónclave intensificó los lineamientos del poder pastoral, en función de las definiciones de su sistema simbólico: ratificación del Papa como jefe universal, precisiones de los decretos dogmáticos, interpretación final de la Biblia, veneración de



la Virgen y los santos. De esta manera, se intentó obtener “una disposición durable, generalizadora y transportable a la acción y al pensamiento, conforme a los principios de un visión sistemática del mundo y de la existencia” (Bourdieu 1971: 11). Pero además de estas reafirmaciones y cambios, la Contrarreforma sumó a la educación y al arte religioso como nuevos dispositivos de poder que permitieron establecer “un conjunto de prácticas y mecanismos que tuvieron por objeto la obtención de efectos inmediatos o a largo plazo” (Agamben 2011: 254).

En la sesión 25, el Concilio de Trento decretó:

“enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben de ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no solo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad”. (cit. Concilio de Trento, en Sebastián 1985: 62, 63)

“Trento” impuso un drama estético con el fin de canalizar y exhibir su misticismo católico; es decir, un tipo de “conocimiento experimental sobre la presencia divina, donde el alma tiene un sentimiento de contacto con Dios” (Attwater 1942: 356). Este misticismo pretendía transmitir “la voluntad” de Dios, fortalecer desde la motivación sensorial los vínculos con él y generar determinados estados de ánimo -recogimiento, admiración, culpa, remordimiento, etc.-, y comportamientos consecuentes hacia aquellos fieles que participaban de los cultos o prácticas religiosas católicas. Para ello, el misticismo debía trasladarse a dispositivos que permitieran -por parte de los fieles- ser considerados como diferenciadores -hacia el protestantismo- y definidores de la propia identidad católica cristiana. El arte religioso de la Contrarreforma consiguió expresarlo a través de la composición del drama estético de la imaginería donde un

conjunto de simbolizaciones se desplegaron en una escena dramática -acción, conflicto-, que organizó los hechos con nuevas técnicas de composición -estilos-, con el fin de ser exhibidos para provocar “un tiempo liminal de transformación en un espacio/temporal constituido para lo reflexivo” (Schechner 2000).

Estas renovaciones al interior de la Institución pontificia se expresaron y manifestaron en las acciones del proceso de conquista y colonización española. Es así que durante la intervención social jesuítica, éstos hicieron uso de los dramas estéticos para dotar a los espacios de reducción y a las funciones que en ellos se desarrollaban de un enlace simbólico, capaz de instituir una identidad cristiana marcada por saberes, valores, comportamientos, roles y jerarquías de poder mediante los que se organizaría la vida en el espacio misional. Debido a ello, las expresiones estéticas europeas fueron utilizadas como canales de sensibilización, transmisión del discurso cristiano y como medios de enseñanza; tal como lo establecían el Concilio de Trento y el Tercer Concilio limense - 1582/1583-, el cual manifestaba: “Id a las iglesias por las mañanas, allí haced oración cada día, sin faltar ninguno y también a las tardes, tomando agua bendita y besando la cruz y mirando las imágenes” (Tercer catecismo¹ y exposición de la doctrina cristiana por sermones 1585: sermón XXVIII).

Como estudiaremos a continuación, la producción de manifestaciones artísticas en el espacio jesuítico-guaraní evidencia la imposición del drama estético cristiano y sus usos para la sensibilización y educación de doctrinas, como también las nuevas formas de participación e interacción que permitieron la reintegración social.

El arte religioso de la Contrarreforma elaborado durante la convivencia de ambos grupos ha sido denominado como barroco jesuítico, barroco hispano-guaraní o barroco de las misiones jesuíticas (Sustersic 2005: 186). Esta última denominación es la que adoptaremos para el análisis de estas expresiones², ya que posibilita entender al barroco

¹ En John Carter Brown Library Collection, Lima. Versión digital en: www.archive.org

² Consideramos al barroco jesuítico y barroco hispano-guaraní como términos imprecisos para el análisis del drama estético misionero. Hablar de barroco jesuítico es pensar en un arte jesuítico particular sin

misionero en términos de drama estético: representación de un argumento que se expresa combinando y adaptando técnicas y formas, bajo una puesta en escena (Schechner 2000, 2007) que se acomoda a las circunstancias espacio/temporales.

Desde esta perspectiva, intentamos trascender las posturas que dan cuenta que los guaraníes fueron sometidos a una manipulación de esta práctica sostenida por la dominación jesuítica que forzó a copiar modelos europeos con características dramáticas y desmesuradas, en contraposición al carácter sobrio y austero de los guaraníes. En este sentido, la definición de Escobar (1995) que establece que la imaginería barroca “irrumpe con violencia, arrasado, exuberante y turbulento” donde las diferentes formas de componerlo “se encuentran en la más radical oposición: uno es naturalista, sensual, dramático; la otra sobria, lineal y formalista” (Escobar 1995: 19); excluye cualquier capacidad de articulación, adaptación o síntesis, que sí pueden revelarse desde el estudio del drama estético.

Escobar (1985) entiende que el guaraní nunca tuvo vocación barroca -lo cual es cierto-, pero si consideramos que los jesuitas utilizaron estas representaciones artísticas como instrumentos de intervención social (Carballeda 2008), notaremos que el drama estético misionero, además de haber servido para exhibir y enseñar los símbolos cristianos, fue un canal para la adaptación y eliminación de determinados aspectos culturales de los guaraníes, pero también un medio para reintegrar a la mayor cantidad de indígenas a la nueva configuración social.

Para ello, los sacerdotes establecieron los talleres de artes y oficios, en los que pudieron crear espacios de participación activa de los guaraníes (Massoni-Pérez 2009), a partir de las distintas prácticas de producción del drama estético. De esta manera, los jesuitas

entender que éstos adaptaron el estilo barroco en función del desarrollo de las misiones. La segunda denominación –acuñada por la investigadora y crítica de arte hispano/paraguaya Josefina Plá (2006)-, acota el análisis de estas producciones, ya que tiene en cuenta la influencia española predominante en la segunda mitad del S. XVII. En este sentido, la autora excluye a los jesuitas franco/belgas como Luis Berger -que trabajó a comienzos de ese siglo- y a toda la imaginería del siglo XVIII, con fuerte influencia italiana.

buscaban la “producción de un habitus” (Bourdieu 2007: 86), conformado por estas rutinas de trabajo y la asistencia diaria a los ritos cristianos. Junto con ello, las actividades en estos talleres les permitieron a los curas imponer nuevos roles y jerarquías de poder para ejercer el control de policía (Foucault 2011) y fortalecer sus vinculaciones con este sector social.

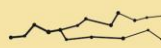
DEL DRAMA ESTÉTICO A LA PERFORMANCE COMO INSTRUMENTO DE INTERVENCIÓN SOCIAL: LA IMAGINERÍA.

Las “entradas” de los jesuitas a los pueblos guaraníes estuvieron sujetas a las necesidades geopolíticas de la Corona española. Debido a que los portugueses, instalados en Brasil meridional, amenazaban expandirse hacia la colonia del Río de la Plata para así conquistar el Perú y el Alto Perú, la Corona española creó la provincia del Paraguay -1541- con sede en Asunción y dependencia en el Virreinato del Perú, con el objetivo de impedir y controlar el avance de la Corona portuguesa.

Los jesuitas fueron los encargados de reducir a las comunidades guaraníes, pero el desconocimiento de las tribus hizo imposible, en los primeros encuentros, establecer una acción programada (Constituciones: art. 673)³. Sin embargo, en el marco de la misma acción y recurriendo a la persuasión pacífica (Acosta s. j. 1577: cap. VIII, par: 3), los sacerdotes pudieron lograr, paulatinamente, la reducción de los mismos. Dice el padre Ruiz de Montoya:

“la entrada a sus tierras no era para pelear, pues no llevábamos armas, ni menos quitarles oro o plata, que no la tenían, sino a solo hacerlos hijos de Dios y enseñarles el buen modo de vivir; no se rindieron tan fácilmente, pero al fin se rindieron a las persuasiones”. (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 112)

³ Ver Constituciones. Versión digital, en: www.bib.cervantesvirtual.com



La persuasión representó una alternativa eficaz, en contraposición a la acción militar de los españoles, para la reducción de los guaraníes. Esta fue promovida mediante el uso de la cruz y las imágenes como instrumentos de sensibilización y seducción.

“Esta Conquista que la Compañía hizo fue siempre a pie, por más de diez y ocho años, por carecer toda aquella región de cabalgaduras; usamos siempre llevar en las manos unas cruces de dos varas de alto y un dedo grueso, para que la insignia se mostrase nuestra predicación”. (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 113)

El padre Ruiz de Montoya también nos relata sobre su intento de reducir a una etnia guaraní donde las imágenes fueron un elemento de importancia para alcanzar su cometido.

“Acabaos mis ejercicios me puse en camino -para la reducción de Tayaoba- con ánimo de morir o vencer. (...) Un buen trecho antes de llegar, hice desdoblar la imagen de los Siete Arcángeles que llevaba conmigo y pintó el hermano Luis Berger”. (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 149)

En la extensa descripción realizada en la Conquista Espiritual (-1640- 1989), el jesuita nos cuenta que gracias a la invocación de los Siete Arcángeles pudo reducir a los guaraníes, ya que en el primer intento ni siquiera llegó a la aldea para reunirse con los caciques; y en el segundo, sólo alcanzó a implantar la cruz debiendo huir.

“Invoque el auxilio de los Siete Arcángeles, príncipes de la milicia celeste, a cuyo valor dediqué la primera población que hiciere. Tenía yo una imagen de pincel de vara y media de alto de aquellos príncipes, púselas en su marco y llevándola en procesión aquellos tres días había andado hasta aquel campo donde logré reducirlos”. (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 149)



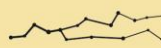
Notamos que Ruiz de Montoya s. j. cree que la representación y lo representado son la misma cosa y por eso, los Siete Arcángeles ejercieron un poder persuasivo, ya que al simbolizar las milicias de Dios y el carácter de lucha frente al demonio, permitieron la identificación de los guaraníes con su carácter guerrero (Avellaneda 2005).

Según Barthes (1993), las figuraciones poseen un aspecto connotativo y denotativo. En relación al primero, la imagen es portadora de un determinado saber cultural y sistema simbólico -a representar- mientras que lo denotativo posee un cierto poder de representación de lo que se cree como real. De tal manera, los Siete Arcángeles como íconos simbólicos -aspecto connotativo- denotaban significaciones de poder -milicias de Dios-, haciendo posible que la imagen sirviera como dispositivo de poder (Agamben 2011) de los propósitos evangelizadores.

“Un poder establecido únicamente a partir de la fuerza, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada; a su vez, un poder expuesto a la única luz de la razón no merecería demasiada credibilidad. El objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial. Estas operaciones se llevan a cabo de acuerdo con modelos variables y combinados de presentación de la sociedad y de legitimación de las posiciones gobernantes”. (Balandier 1994: 19)

El apoyo brindado por las imágenes no concluía en el uso de los primeros encuentros. Una vez fundadas las reducciones, las mismas ejercían funciones didácticas, a través de los temas representados.

“Enséñeles los ornamentos e imágenes de que ellos estaban tan maravillados y como abortos, principalmente les causó admiración ver la imagen de los cuatro novísimos



que Vuestra Reverencia nos dejó aquí de mano del Hermano Luis. Con esta ocasión les di breve noticia de los misterios de nuestra Santa Fe". (Leonhardt s. j. 1929: 218)

Estos objetos debían posibilitar la enseñanza de los "misterios de la fe", pero también tenían el propósito de generar una sensibilización (Massoni-Pérez 2009) -devoción, admiración, temor, culpa, contrición, etc.-, para obtener una identificación con los valores y comportamientos cristianos, y una motivación participativa en los rituales.

"Acuden á su congregación con toda diligencia, tienen su plática todas las tardes los domingos y á veces conferencias de cómo se aprovecharán en la virtud á que preside un padre. (...) Y comúnmente la devoción hacia la Virgen soberana ha cobrado grande esfuerzo, no solo en los adultos sino en las niños y las niñas, llamándola comúnmente nuestra Madre"'. (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 177)

Sin embargo, las manifestaciones de resistencia a las imágenes cristianas fueron una constante durante el proceso de intervención social. Hacia 1627, el padre Nicolás Mastrilli Durán relata que "le cogieron una imagen de Nuestra Señora de pincel y el hechicero la rasgó con sus manos porque hacen burla de que adoremos cosas pintadas" (Leonhardt s. j. 1929: 339). Por su parte, Antonio Sepp s. j. cuenta que,

"el gran cacique Yaguareté desahogó su furia, junto con sus compañeros, en las sagradas imágenes: tomaron la pequeña estatua del Padre Nutricio de Jesús, San José, la tiraron al fuego y la quemaron. Del retrato de Nuestra Señora, en colores, quitaron la pintura raspando y lo desfiguraron todo". (Sepp s. j. -1691/1733- 1971: 278)

Como plantea Serventi (2005), las imágenes actuaron como "un elemento emblemático de la nueva religión" y su destrucción era el reconocimiento de su poder de presencia, "lo que impulsó a destruirlas antes que apoderarse de ellas" (Serventi 2005: 225).

Pero a medida que las reducciones se iban estableciendo y consolidando, las imágenes adquirieron espacios de representación destinados para el culto. Las figuraciones tutelares de familia (Sustersic 2005: 185), ubicadas en las casas de los guaraníes, presentaban “la imagen del Santísimo y la Virgen donde rezan de rodillas” (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 191). También en las iglesias, estos dramas estéticos estaban presentes.

“Tocando el Ave María por la mañana se abriese nuestra portería, para que los varones que quisiesen, entrasen a visitar el Santísimo Sacramento y de rodillas se entretuviesen en oración algunos ratos y para que el ejemplo les hiciese el camino llano, asistía un Padre en la iglesia en el mismo ejercicio”. (Ruiz de Montoya s. j. - 1640- 1989: 106)

A diferencia del uso de las imágenes como instrumentos de enseñanza y sensibilización de los guaraníes, al momento de “las entradas” y fundaciones de las reducciones, la imaginería desarrollada luego del establecimiento de estos espacios comprendía una puesta en escena marcada por la ubicación de las imágenes en los mismos y los modos de actuar o dirigirse hacia ellas. De tal manera, la exhibición de estas producciones no sólo apelaba a provocar la sensibilización del ánimo y la imitación de los nuevos modelos identitarios; la composición de lugar -iglesia, casa y las ceremonias donde las mismas se exhibían-, tenía como objetivo captar la participación (Massoni-Pérez 2009) individual y/o colectiva y la apropiación de un tipo de comportamiento/actuación -rezo, permanencia en silencio, etc.- que diera cuenta de la adhesión devocional a dichas prácticas.

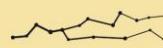
Por la documentación elaborada por los jesuitas (Oñate s. j. -1616- 1929; Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989; Sepp s. j. -1691/1733- 1971), podemos saber que los guaraníes no eran proclives a producir figuraciones visuales, ellos se limitaban a adornos corporales que eran acompañados por el poder de la palabra sobre la que se fundaba el carisma de los líderes religiosos guaraníes: “los trajes y galas de los

danzantes es lo que causa más admiración porque con colores y plumas pintan mil libreas e invenciones en su cuerpo” (Carta Anua de Pedro de Oñate s. j. 1616, en Leonhardt s. j. 1929: 164, 165).

También Schaden (1963) señala el bajo grado de figuración por parte de los guaraníes y subraya que la orientación predominante de esta cultura es el mundo místico y sobrenatural. Por ello, sus prácticas rituales -canto/danza- buscan la perfección espiritual denominada estado de agudje; de allí que sea el cuerpo físico y social -como soporte de la palabra (Chamorro 2004)-, el escenario para la representación mítica y la conexión mimética con los antiguos; es decir, “el lugar por excelencia del modo de ser -teko- guaraní” (Wilde 2009 -b-: 6).

En consecuencia, la imposición de un discurso figurativo implicó la expropiación del “ideal” de persona guaraní -de las prácticas corporales- a las imágenes cristianas. En función de las puestas en escena de estos tipos identitarios -imágenes de la Virgen, ángeles, santos patronos-, los guaraníes debieron incorporar determinados comportamientos o actuaciones -rezos de pie o rodillas, modos de persignarse, priorización de los roles de caciques y funcionarios civiles, en la contemplación de las imágenes- y actitudes -recogimiento, sumisión, adoración-.

De esta forma, se pretendía restaurar determinadas conductas (Schechner 2000) que eran consideradas como impropias y salvajes -gritos, palabras sagradas, exceso de bebidas, antropofagia ritual-, para facilitar la transformación del teko o modo de ser guaraní. Pero estos comportamientos, también sirvieron como actuaciones para la descalificación de los ritos cristianos por parte de los karai/chamanes. Dado que los guaraníes utilizaban el cuerpo como canal de expresión (Chamorro 2004), los líderes religiosos usaron sus físicos como instrumento de resistencia mediante la imitación de gestos rituales cristianos. Escribe Ruiz de Montoya s. j. acerca del cacique principal de San Ignacio.



“Pasó este pobre adelante con sus embustes, y para acreditarse mas con los suyos se fingió sacerdote; vestían en su retrete de un alba, y adornándose con una muceta de vistosas plumas y otros arreos, fingía decir Misa; ponía sobre una mesa unos manteles, y sobre ellos una torta de mandioca y un vaso pintado de vino de maíz y hablando entre dientes hacía muchas ceremonias, mostraba la torta y el vino al modo que los sacerdotes, y al fin se lo comía y bebía todo, con que le veneraban sus vasallos como a sacerdote”. (Ruiz de Montoya s. j. -1640- 1989: 82, 83)

Ante lo expuesto, advertimos que en los espacios de reducción, las imágenes no sólo actuaban en sí mismas como objetos de transmisión de saberes sino que al circunscribirse a un espacio/temporal de representación requerían -performance- de la internalización de gestos, actitudes y comportamientos, los cuales demostraban la restauración de las conductas (Schechner 2000) entre los propios miembros del espacio misional tanto como hacia quienes no pertenecían al mismo.

Junto a estas implicancias, las imágenes sirvieron para la conformación de un espacio y tiempo de producción. Los talleres de arte fueron utilizados para integrar a sectores de la población en actividades que mantuvieran activos a los guaraníes como también para establecer roles, jerarquías de poder, y vigilar sus quehaceres y comportamientos (Aguerre 2015). Pero cabe destacar que si consideramos que estas labores estaban sujetas a las instancias de transmisión e incorporación de técnicas del drama estético europeo, en el marco de un proceso de imitación (Ramiro Domínguez 1954), podemos advertir que las obras realizadas denotan un sincretismo cultural (Bollini 2007).

De tal modo, las imágenes se elaboraban siguiendo las temáticas del drama estético de la Contrarreforma:

- imágenes de ángeles (Bollini 2007: 106,116,118,125,135,136 ; Sustersic 2007: 5, 6, 9);
- de la Virgen (Bollini 2007: 101,109,110,128,130,131; Sustersic 2007: 4,7,10; Escobar 2007);



- de Jesús (Bollini 2007: 103,107; Sustersic 2007: 8,16);
- de santos (Sustersic 2007: 11) ;
- la contemplación de la Virgen frente al Niño Jesús o la piedad, el sufrimiento de Cristo muerto (Bollini 2007: 110,112,116,119,122, 123,125,128,133; Sustersic 2007: 4,5,6,7,9);
- imágenes que representan temas alegóricos: “de la diferencia entre lo Temporal y lo Eterno” (Bollini 2007: 137); “Muerte del rico” (Bollini 2007: 139); “Tormento del Réprobo en el Infierno” (Bollini 2007: 140); “La Anunciación” (Escobar 2007).

En la mayoría de estas figuraciones, las formas y las técnicas responden a la habilidad de los ejecutantes y a la “negociación” de signos que denotaban la identidad guaraní. Esto último responde a que los jesuitas entendían que era mejor “no quitar a los indios de sus cosas sino procurar que estas no mezclen superstición alguna” (Acosta s. j. - 1570- 1979: 318). Es así que determinados objetos de la cultura guaraní fueron aceptados para ser re-significados en los términos cristianos, como los tambores, las cajas⁴ y las maracas.

Uno de los ejemplos más destacados se encuentra en la iglesia de Trinidad en Paraguay⁵. En ella se preservan tramos de un friso -tallado en la década de 1760- que exhibe una serie de ángeles tocando instrumentos musicales entre los que se distinguen cuatro que sostienen maracas guaraníes. Es difícil determinar la presencia de esos símbolos y el significado que transmitieron, pero sí podemos decir que la inclusión de las maracas en la vida ritual y cotidiana de las reducciones es razonable, en relación a la concepción que los jesuitas tenían en torno al proceso de intervención (Acosta s. j. - 1570- 1979; 1577). Los sacerdotes, al detectar y comprender determinados aspectos

⁴ Tanto los tambores como las cajas eran elementos utilizados en los rituales guaraníes. “Todo en el pueblo estaba agitado y día y noche los residentes indígenas nos ensordecieron con el batir de las cajas” (Furlong s. j.1962: 662). Estos sonidos fueron incorporados en las fiestas y celebraciones del espacio jesuítico-guaraní. (Cardiel s. j. -1747/1770-, en Furlong s. j.1962: 488)

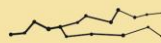
⁵ La reducción de Trinidad se fundó en 1706 como un desprendimiento de la de San Carlos.

tradicionales de las comunidades, podían elegir las maneras de adaptarlos para su resignificación en términos cristianos.

En la cultura guaraní, las maracas eran utilizadas para la alimentación y bebidas cotidianas (Wilde 2009 -b-), pero también se las consideraba como “la voz de las divinidades” (Chamorro 2004: 143). Con ellas, los karai/chamanes se conectaban con sus antepasados -dioses- para divulgar las palabras sagradas. Podemos suponer que los jesuitas optaron por el uso de las maracas en el espacio misional para la conexión con el dios cristiano, pero entendiendo que para una mayor eficacia debían eliminar la figura del karai/chamán/mago.

Excluyendo a los líderes religiosos del espacio misional, los sacerdotes lograban una importante escisión con las tradiciones guaraníes y, por ende, con aspectos constituyentes de su propia identidad. Habiendo erradicado esta figura, quienes comenzarían a “escuchar las palabras divinas” y mediarían con lo celestial serían los ángeles, a través de las maracas.

“Es curioso que los jesuitas recuperaran estos objetos en un sitio tan visible si reconocían que su significado podía alterar el orden establecido. Pero 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 2009 -b-:34)



Wilde, Guillermo (2009 -b-: 34): "*Imágenes, sonido y memoria. Hacia una antropología del espacio misional*".

Histoire de l'art et anthropologie. Versión digital, en:

www.actesbranly.revues.org.

Esta imagen aún perdura en la iglesia de Trinidad. Mediante la puesta en escena de esta representación, observamos -a la distancia- cómo los guaraníes participaron activamente en el proceso de reintegración social, cuyo trasfondo era nada menos que la gradual transformación del teko guaraní.

CONCLUSIÓN.

Hemos podido observar cómo un sistema de signos que operan bajo una dimensión simbólica -como las insignias, imágenes de santos, lenguajes míticos- y expuestos en términos de drama (Turner 1987, 1988; Schechner 2000, 2007) han actuado como

instrumentos para la transformación cristiana produciendo adaptaciones, resignificaciones y resistencias en la concepción de identidad.

A través de la observación, registro y análisis (Carballeda 2008: 21) de la comunidad guaraní y poniendo en diálogo a los demás actores comprometidos en la conquista y colonización -Iglesia, Corona-, los jesuitas intervinieron a las comunidades guaraníes estableciendo un espacio/temporal de convivencia que intentó reducir los conflictos existentes y en cuyo contexto la performance de la imagería como dispositivo de vinculación de la diversidad sociocultural y como canales para la reintegración y transformación social.

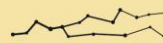
La intervención social jesuítica estableció la necesidad de contar con elementos interpretativos (Acosta s. j. 1577; Carballeda 2008) que no sólo posibilitaran la interacción entre los actores comprometidos, sino que le dieran forma al proceso social. La performance de la imagería fue utilizada como un instrumento de comunicación estratégica tendiente a favorecer la intervención, dado que a partir de la información obtenida de la comunidad guaraní y de acciones de sensibilización y participación que marcaron la organización y desarrollo de las puestas en escena, los jesuitas pudieron producir y transmitir las nuevas relaciones con el cuerpo, con los lazos comunitarios, con la noción de alteridad, con el trabajo, con las ideas y creencias mitológicas y con los estatutos y roles de poder.

Debido a ello, es que consideramos a la performance como una práctica comunicativa donde los sentidos y significaciones de cada cultura interactúan y dialogan, pero también manifiestan sus luchas simbólicas -materializadas en la tensión sujeto cristiano/ser guaraní-, generando cambios sistémicos y proactivos en la dinámica sociocultural de los grupos comprometidos en este proceso de intervención social.

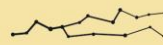
BIBLIOGRAFÍA



- Acosta, José de s. j. (1577): *“De Procuranda Inorum Salute”*. Versión digital, en: www.cervantesvirtual.com/predicacion-del-evangelio-indias.
- Agamben, Giorgio (2011): *¿Qué es un dispositivo?* Sociológica, N° 73. Versión digital, en: www.revistasociologica.com.mx
- Aguerre, Natalia (2015): *“La performance como comunicación estratégica en las ceremonias anuales del espacio jesuítico-guaraní”*. Versión digital, en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45448>
- Attawer, A. (1942): *“Catholic Dictionary”*. New York 1942. Versión digital, en: books.google.com
- Báez, Rodríguez (2011): *“El barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El barroco en España. Estudio de una obra representativa”*. Versión digital, en: <http://clio.redisis.es>
- Barthes, Ronald (1993): *“Elementos de la semiología”*. Ed. Cultrix, Brasil.
- Bollini, Horacio (2007): *“Arte en las misiones jesuíticas”*. Ed. Corregidor, Bs. As.
- Bourdieu, Pierre (1993): *“Los ritos como actos de institución”*. Ed. Alianza, Bs. As.
- Carballada, Alfredo (2008): *“Los cuerpos fragmentados”*. Ed. Paidós.
- Chamorro, Graciela (2004): *“Teología guaraní”*. Colección Iglesia, pueblo y cultura. N° 61.
- El Concilio de Trento. Versión digital, en: books.google.com



- Escobar, Ticio (1995): *“El barroco misionero: lo propio y lo ajeno”*. En *“Un camino hacia la Arcadia. Arte en las misiones guaraníes del Paraguay”*. Secretaría de Estado de Cooperación Iberoamericana I, Asunción.
- Foucault, Michel (1990): *“Tecnologías del yo”*. Ed. Paidós, Bs. As.
- Furlong, Guillermo s. j. (1962): *“Misiones y pueblos guaraníes”*. Ed. Biblioteca del Colegio El Salvador. Bs. As.
- Geertz, Clifford (2003): *“La interpretación de las culturas”*. Ed. Gedisa.
- Los Concilios limenses en la evangelización latinoamericana. (1990). Ed. Universidad de Navarra, S. A. Versión digital, en: www.gbv.de/dms
- Massoni, Sandra - Pérez, Rafael (2009): *“Hacia una teoría general de la estrategia”*. Ed. Ariel Comunicación.
- Matus, Carlos (2007): *“Teoría del juego social”*. Colección Planificación y Políticas Públicas. Ediciones de la UNLa.
- Meliá, Bartolomé s. j. (1997): *“El Guaraní conquistado y reducido”*. Biblioteca paraguaya de antropología. Vol. 5. Asunción, Paraguay.
- Melucci, Alberto (2001): *“La construcción de la identidad colectiva”*. Red de Revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Versión digital, en: www.redalyc.org
- Oliveira Montardo, Deise Lucy (2009): *“La música y la danza en la cosmología guaraní”*. Revista Acontratiempo N° 14.



- Rodríguez de la Flor, Fernando (2012): *“Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco Hispano”*. Versión digital, en: books.google.com
- Ruiz de Montoya, A. s. j. (-1560/1570-1991): *“Silex del Divino amor”*. Ed. Pontificia de la Universidad Católica, Lima.
- Ruiz de Montoya, A. s. j. -1640- 1989: *“La Conquista espiritual del Paraguay”*. Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana, Rosario.
- Schechner, Richard (2007): *“Performance theory”*. Ed. Routledge.
- Sebastián, Santiago (1985): *“Contrarreforma y barroco”*. Ed. Alianza Forma, Bs. As.
- Sepp, Antonio s. j. (-1691/1733- 1971): *“Relación de viaje a las misiones jesuíticas”*. Ed. Eudeba, Bs. As.
- Sepp, Antonio s. j. (-1709- 1973): *“Continuación de las labores apostólicas”*. Ed. Eudeba, Bs. As.
- Sustersic, Darko (1996): *“Tres corrientes estilísticas en la escultura jesuítica-guaraní. El ejemplo iconográfico de las ángeles guerreros”*. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró. N 6.
- Sustersic, Darko (2005): *“Las imágenes domésticas en las misiones”*. X Jornadas internacionales sobre misiones jesuíticas *“Educación y Evangelización”*. Versión digital, en: books.google.com
- Sustersic, Darko (2007): *“Las imágenes de las misiones jesuítico-guaraníes”*. Versión digital, en: www.filo.uba.ar



- Tercer catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones (1585): Sermón XXVIII: “De la oración”. En John Carter Brown Library, Perú.
- Turner, Victor (1987): “*From ritual to theatre*”. New York: Performing Arts Journal Press.
- Turner, Victor (1988): “*The Anthropology of Performance*”. New York. The Performance Arts Journal Press.
- Uranga, Washington (2008): “*Prospectiva estratégica desde la comunicación*”. Versión digital, en: www.washingtonuranga.com.ar
- Valenzuela Márquez, Jaime (2010): “*Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio*”. Universidad Pontificia de Chile. Versión digital, en: www.laboratoriohistoriacolonial.files.wordpress.com
- Wilde, Guillermo (2007): “*Music and politics. Toward and political anthropology of misión sound: Paraguay in the 17th and 18th centuries*”. Versión digital, en: www.music.ucs.lo.edu
- Wilde, Guillermo (2009 -a-): “*Religión y poder en las misiones de guaraníes*”. Ed. Paradigma Indicial, Bs. As.
- Wilde, Guillermo (2009 -b-): “*Imágenes, sonidos y memoria. Hacia una antropología del arte misional*”. Histoire de l’art et anthropologie. Versión digital, en: www.actesbranly.revues.org
- Wolfflin, Heinrich (1991): “*Renacimiento y barroco*”. Ed. Paidós, Bs. As