

La imagen Jesuítico-Guaraní: *presentatio* y equivalencia lingüística

The Jesuit-Guaraní image: *presentatio* and linguistic equivalence

Horacio M. Bollini*

DOI: <https://doi.org/10.31057/2314.3908.v7.n2.27669>

Resumen: El impacto psíquico de la pintura-estandarte está documentado desde los tiempos de evangelización en el Guayrá. En la *Tupã Róga* (“*Casa de Dios*”) la recepción de la imagen por parte del guaraní continúa traducándose en un cauce mágico-chamánico: las imágenes son, como las palabras, portadoras de espíritu: *apariciones*. Sumada a la naturaleza de esa recepción, hay una capa interpretativa que empareja los signos verbales a los visuales. La palabra, que el guaraní prehispánico vincula a las diferentes manifestaciones del alma, bajo la experiencia jesuítica mantiene su significación y *éschatos*, con equivalencias lingüísticas que propician desvíos o lateralidades en el sentido teológico. El *Catecismo de la Lengua Guaraní* (1640) revela hasta qué punto la búsqueda de dichas equivalencias acarrea diferentes construcciones de sentido. Palabras esenciales, tales como “alma”, “imagen”, “Gloria” o “infierno” resuenan en planos diferentes, según las urgencias semánticas del signo emisor y las adaptaciones que la matriz receptora propicia. En el caso de las imágenes, su resignificación es análoga.

Palabras clave: Reducciones Jesuítico-Guaraníes; teología; Antonio Ruiz de Montoya; *representatio*; *presentatio*.

* Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA). E-mail: hbollini@iupa.edu.ar; <http://orcid.org/0000-0003-1679-9999>

Abstract: The psychic impact of the banner-painting is registered since the times of evangelization in Guayrá. In the *Tupã Róga* ("Casa de Dios") the reception of the image by the Guaraní continues to be translated into a magical-shamanic channel: the images are, like words, bearers of spirit: apparitions. Added to the nature of that reception is an interpretive layer that pairs verbal and visual signs. The word, which the pre-Hispanic Guaraní links to the different manifestations of the soul, under the Jesuit experience maintains its meaning and *éschatos*, with linguistic equivalences that propitiate deviations or lateralities in the theological sense. The *Catecismo de la Lengua Guaraní* (1640) reveals to what extent the search for such equivalences leads to different constructions of meaning. Essential words, such as "soul", "image", "Glory" or "hell" echo on different planes, according to the semantic demands of the transmitting sign and the adaptations that the receiving mold creates. In the case of images, their re-signification is analogous.

Keywords: Jesuit-Guaraní missions; theology; Antonio Ruiz de Montoya; *representatio*; *presentatio*.

Recibido: 15 de noviembre de 2019.

Evaluado: 14 de diciembre de 2019.

Horacio M. Bollini

Horacio Bollini nace en la ciudad de La Plata. Se especializa en técnicas antiguas de pintura, Historia del Arte y Filosofía del Arte. Desde el año 2010 es profesor titular de Historia del Arte, Estética y Filosofía del Arte en el IUPA (Instituto Universitario Patagónico de las Artes, Gral. Roca). Ha publicado 16 libros, entre otros: "Detrás de la Imagen", colección de ensayos; "Misiones Jesuíticas, visión artística y patrimonial" (Corregidor); "La Imagen Secreta" (Corregidor). Editorial Las cuarenta de Buenos Aires publicó cuatro obras suyas: "Materia y Signo", ensayos sobre Filosofía del Arte, "El Barroco Jesuítico-Guaraní", "Fra Angelico y el Silencio", e "Iconicidad Jesuítico-Guaraní", esta última en colaboración con Norberto Levinton. También tradujo y realizó la edición crítica de *El Peregrino Querubínico*, del poeta místico alemán Angelus Silesius. En 2020 se publicará "Los Sueños en el Gótico", libro dedicado al plano onírico en la Edad Media y sus raíces interpretativas. Ha dictado numerosos seminarios y conferencias en Universidades y diversos espacios culturales de todo el país. Durante 2019 realizó el ciclo *De Occulta Philosophia* en colaboración CONICET-IUPA.

Introducción

En el presente artículo proponemos un análisis de la *aesthesis* misional bajo tres aspectos.

El primer aspecto atañe a una concepción trascendental de la imagen. Entendida la imagen como *presencia espiritual*, para el guaraní ésta fue *presentatio* antes que *representatio*. Como se verá posteriormente, el propio *Catecismo de la Lengua Guaraní* (Ruiz de Montoya, 1640, p. 81) abona esa concepción. La cualidad de la imagen como *presentatio* tiene lugar independientemente de las estéticas adquiridas o del corpus iconográfico.

Elementos de magia se adhirieron a cada signo. Imágenes de cedro concebidas como dobles o amuletos podrían haber sido objeto de devociones externas al culto católico, alentando la hiperdulía. Como efectivamente sabemos a través de un proceso por prácticas de hechicería¹, pequeñas imágenes de santos fueron usadas en ritos de magia por simpatía. Otros documentos dan indicios de un determinado modo de relación con la imagen, vínculo que trascendió la advocación.

El siguiente ítem apunta a la interacción con fuerzas espirituales; no existe una separación nítida entre cuerpos físicos y visiones o apariciones. El plano onírico puede tomar control del *dies factum*; por decirlo de otra manera, sueño y vigilia se suceden bajo ambigüedad. Este rasgo, esencial en el mundo espiritual guaraní, concierne a la recepción de la imagen, afectando su ingreso en la cavidad psíquica. Omnipresencia de espíritus, don de la profecía: las creencias del guaraní pre-hispánico, aun afectadas por capas y reflejos interpretativos de la fe adquirida, perviven en la misión. Desde los primeros contactos interculturales, los escritos de los jesuitas aluden a estas creencias. También los estudios de Schaden, Susnik, Melià, Chamorro.

El tercer aspecto podría denominarse “traducción”. En este punto consideramos un enlace entre verbo e imagen. El *Catecismo* (1640) de Ruiz de Montoya, del que hubo ejemplares en muchas de las reducciones, fue determinante en la edificación del cauce lingüístico, en la comprensión de un sermón o de un pasaje de las Escrituras. También en el modo de interactuar con una imagen, a partir de la re-significación de cada palabra y su incidencia en la iconografía: el signo verbal se enraíza en capas amorfas previas a la imagen. Si el “ángel”, la “Virgen” y el “Hijo” se re-presentaron bajo instrucción del maestro de estatuaria, en la revisión de cada signo por parte de la matriz receptora, el verbo vuelca su aura en un correlato visual. La “traducción” opera así en dos planos. El pintor o grabador de cielo e infierno haría de esos lugares receptáculos de la Gloria (*tecó orĩ apirey ibápe*) y del pecado (*angaipá*) según la visualización de esos conceptos, una vez traducidos. Las estampas que sirvieron de modelo completaban la delimitación de los márgenes de una iconografía.

¹ Archivo General de la Nación Argentina (en adelante AGNA), Sala IX, 32-1-6. Proceso por hechicería contra Silverio Catté y Cristóbal Guiray. Los folios analizados para el presente artículo (ff. 163-179) corresponden al año 1775. Los documentos van precedidos de una carátula con el scriptum: “Copia de la Sumaria que hizo D. Francisco Bruno de Zavala siendo Gobernador de los Pueblos de Misiones contra D. Cristóbal Guiray y Silverio Catté, p. maleficios”.

La imagen-talismán: las primeras imágenes y las cuestiones de poder

Para el guaraní, forma e iconografía no operan como cercos respecto de las fuerzas daemónicas de tiempos pre-jesuíticos. Tallar el cedro, readecuarlo para su advocación cristiana, no expulsa esas fuerzas de la madera. Se trata de aquellas mismas fuerzas contra las que combate Ruiz de Montoya en *Conquista Espiritual* (1639). Poderes que el jesuita categoriza dentro del *Mal*. En la crónica de Montoya, los agentes demoníacos se manifiestan de distintas maneras: asedian a los agonizantes, profetizan para desviar la atención de los neófitos, e incluso *dañan campanas de las iglesias*: "...el P. José me escribió de San Ignacio (que estaba tres leguas de Loreto) preguntándome si era verdad que estaba quebrada la campana, porque en amaneciendo se había aparecido el demonio a algunos indios, y les había dicho: *Mirad mi poder, yo vengo ahora de quebrar la campana de Loreto*". (Ruiz de Montoya [1639] 1892, p. 79). El texto de Ruiz de Montoya reúne visiones, apariciones, subterfugios o "embustes" del demonio: el jesuita combina lo sobrenatural con la reflexión sobre un *inevitable* triunfo de la evangelización, hecho que es presentado como triunfo de la "fe verdadera" sobre los "hechiceros" o chamanes. (Cuando los chamanes mueren, su poder subsiste en sus huesos). Para intensificar la épica religiosa, Ruiz de Montoya recurre a episodios teofánicos. Hay una constante batalla con el Mal, que incluye diálogos con Satán y figuras de amorfa raíz demoníaca. Melià alude a la "frecuencia del milagro" en *Conquista espiritual*. (Melià, 2008, p. 41). A continuación, cita a Efraim Cardozo, quien señalaba: "apenas hay párrafo en ella [en *Conquista Espiritual*] que no contenga algún milagro, aparición o cosa tal". Se ha señalado el vínculo entre la figura de Ruiz de Montoya y el entorno de la mística limeña: las *alumbradas* limeñas, el testimonio del doctor Juan del Castillo respecto de éxtasis y visiones de Santa Rosa de Lima (Ramos Lava, 2014) forman parte de la religiosidad de su tiempo, marcada por lo extático. La narración de hechos cotidianos y portentos (apariciones beatíficas, visitas de entidades malignas) se sucede sin tregua y sin diferenciación. San Agustín advierte respecto de visiones, apariciones de difuntos e imágenes oníricas; enfatiza que tales manifestaciones deben distinguirse de los cuerpos físicos: "*Procul dubio tamen spiritualis est, non corporalis*"². Pero en *Conquista Espiritual* los cuerpos *físicos* no se distinguen de los *etéreos*. La exacerbación de visiones, magias y apariciones en la experiencia de los misioneros (en los inicios) es magistralmente analizada por Bartomeu Melià. Un cauce místico en interdependencia marca la experiencia religiosa en formación:

Así como el chamanismo guaraní parece haber influido en la acentuación de la dimensión profética de los mismos misioneros –obligados, de alguna manera, a colocarse en ese campo específico de la experiencia religiosa volviéndose "hechiceros de Dios"–, también los sueños y las visiones procedentes de la estructura formal del conocimiento guaraní sobreviven en las reducciones y continúan determinando la nueva experiencia religiosa (Melià, 2008, p. 42).

Los poderes entre los "hechiceros de Dios" y los hechiceros originarios se miden en batallas discursivas, para las cuales el jesuita dispone de imágenes como auxilio o *introitus*, antes de mediar palabra alguna. La imagen es el signo desnudo, "hace abrir de golpe los ojos" (Adorno [1970] 1983). Para el guaraní, pudo existir una transferencia de poder desde los huesos de los chamanes, hacia las primeras imágenes de las incursiones

² San Agustín (*Del alma y su origen*, cap. XVII) respecto del origen de visiones y apariciones indica que "sin duda, es espiritual, no corporal". Insiste con propiciar inteligibilidad respecto de estos sucesos que acaecen en éxtasis o sueños. Se debe discernir que "no son cuerpos, sino representaciones de cuerpos".

de evangelización: "...las imágenes ocuparon pronto, sin proponérselo, las mismas funciones en la fundación de los pueblos que las que desempeñaron las reliquias de los huesos, *payé*, de la cultura guaraní prejesuítica" (Sustersic, 2010, p. 67). Una vez verificada la inmediatez de su impacto, la imagen puede requerir ulterior traducción y contexto (teológico). Al iniciarse equivalencias, éstas conducen a una mediatización. Cambian el orden de los signos, sin interrumpirse su apropiación de lo invisible. Como refuerzo de su oratoria, a Ruiz de Montoya lo acompaña el estandarte de los Siete Arcángeles pintado por Louis Berger (? 1589? - 1639). En la escasez iconográfica de los comienzos estas imágenes cumplen múltiples funciones. En la prédica, Ruiz de Montoya hace desdoblar la imagen de los Siete Arcángeles (Leonhardt, 1929, p. 347). En *Conquista Espiritual*, la pintura -colocada en un marco- opera como imagen procesional: "*Tenía yo una imagen de pincel de vara y media de alto de aquestos príncipes, púsela en un marco y llevaron en procesión*" (Ruiz de Montoya [1639] (1892) p. 138). Louis Berger, autor de la pintura, parece haber sido el más activo pedagogo artístico de los comienzos, con adiestramiento técnico y experiencia en los círculos artísticos de Europa, antes de arribar al Río de la Plata en 1617 (Page, 2016, p. 70).

Un escrito del provincial Diego de Torres Bollo (1614) alude a una pintura de la Virgen llevada en procesión entre guaraníes hasta ocupar su lugar en el templo. Presumiblemente se trata de la *Conquistadora*, pintada por el H. Bernardo Rodríguez y objeto de veneración por parte de los guaraníes. El último párrafo del documento plantea un interrogante que se abre al campo semiológico:

Entre los objetos sagrados, había yo traído una imagen de la Virgen Santísima, pintada, para que fuera colocada en el templo. Al saber esto, resolvieron los indios en su alegría recibirla con la más grande solemnidad posible. El templo designado para ello fue adornado con sus acostumbradas flores con guirnaldas, las calles por donde tenía que venir, con arcos triunfales. Todavía no habíamos llegado al pueblo, cuando todos en solemne procesión salieron al encuentro de la imagen saludándola los niños y niñas cantándole, los demás al son de la música, tocando flautas y timbales a su modo, y el sacerdote recitando las piezas del ritual. Puesta la imagen bajo palio de seda, la sostuvieron cuatro caciques hasta llegar al pueblo, quedando los aldeanos con gran admiración al ver *cosas tan nuevas e insólitas*. *No se puede decir cuánto consuelo sacaron de estos misterios de nuestra fe.*³ (Blanco, 1929, p. 110)

En fecha tan temprana y advirtiendo que los puentes comunicacionales apenas comienzan a construirse (esa pintura es *cosa nueva e insólita*) Diego de Torres Bollo se pregunta qué origina esa reverencia por una imagen cuyo fondo doctrinal es tan ajeno. El cariz enigmático de toda imagen se profundiza bajo interculturalidad. Una ajustada semántica del signo es aun imposible, pero la manifestación trasciende el carácter de representación. La imagen parece ser objeto de una reverencia como aquella que años después planteará el *Catecismo* de Ruiz de Montoya. O cercana a la función mágica que los guaraníes otorgan al objeto-talismán. La pintura del documento de 1614 acompañaba a Roque González al sufrir martirio en Caaró (aunque no hay certeza de que fuera *esa* misma pintura). En una Carta del Provincial Vázquez Trujillo al Preósito General, fechada el 21 de diciembre de 1628, se menciona el poder atribuido a la imagen y su depredación: "...y así podemos decir que ella ha sido la Conquistadora de tantas almas,

³ Carta Anua del P. Diego de Torres, con Carta del P. Roque González. Residencia del Paraná, 8 de abril de 1614.

porque con ella se comenzaban a entablar [reducciones] *la rasgaron con sacrílega impiedad*".⁴ Las emisiones de voz del jesuita y la irradiación de la imagen debían extinguirse simultáneamente.

El guaraní, aun en tiempos de afianzamiento de la fe cristiana, parece haber yuxtapuesto devociones en pos de acrecentar su cerco espiritual frente a las amenazas. La *suma* de palabras, símbolos sacramentales y ante todo imágenes, es una práctica que Schaden describe puntualmente en grupos guaraníes a mediados del Siglo XX (Schaden, 1962, pp. 138-142). Las imágenes de los santos son mediadoras, pero tal función no siempre se cumple de acuerdo a la información provista por las hagiografías o el santoral. Un uso de objetos sagrados con "desvíos" respecto de la advocación original también se constatará en las prácticas de magia por simpatía. Un proceso por hechicería contra Cristóbal Guiray, Silverio Catté⁵ y otros "cómplices" guaraníes de la reducción de Loreto, revela la utilización combinada de estatuillas del culto católico y elementos de origen animal y mineral como vehículos de magia. En el folio 167⁶ se consignan los elementos utilizados: "*una figura de Madera amenera de muerte, otro (sic) de anima que se avian allado con un San Jossef, una Caveza de Víbora y con ella hígados de algunos animalitos, una espina larga como de tuna y piedra Ymán*". Más adelante (f. 170v.) se alude a otra figura de madera empleada para maleficios: "*una figura chiquita como de tres pulgadas de largo*", que se creía podía dañar "*por ser palo venenoso...*" La estatuilla tenía cara de mujer. El acusado "*usaba de ella con las demás medicinas*"⁷. Si bien el proceso corresponde al período post-jesuítico (los folios 167 y 170v. forman parte de la sumaria de 1775) los procesados ya actuaban en tiempo de los jesuitas y es evidente que ejercían una práctica tradicional de magia. En las prospecciones arqueológicas de diversos sitios misionales han aparecido estatuillas (de tres y hasta cuatro pulgadas de alto) que se podrían haber usado en prácticas similares a las descritas en el proceso contra Catté. Otras -presumiblemente la mayor parte de ellas- en el culto doméstico, en los altares de algunas viviendas. En tiempos recientes y en comunidades que han incluido difusamente aspectos del culto cristiano, se verifica una "función mágica" de imágenes de santos y crucifijos: esa cualidad mágica supera ampliamente el sentido devocional (Schaden, 1962, p. 142)⁸.

Fuera del rito en el templo, cualquier capa de advocación que se agregara a las oraciones quedaría excluida del control del sacerdote. Pero para añadir capas semánticas a una oración no haría falta un "escape" o alejamiento del marco espacial de un rito. La hiperdulía, práctica que según Eymereich consiste en entremezclar nombres de santos con demonios (tal como se lee en el *Directorium Inquisitorum*) puede ser practicada dentro del templo, mientras tienen lugar los oficios sagrados. Ciertas imágenes podrían alentar esas formas de hiperdulía. La desconfianza de los jesuitas podría leerse en la petición de

⁴ *Relación de la gloriosa muerte de los santos Padres Roque González, Alonso Rodríguez y Juan del Castillo y lo sucedido en ella. Por el P. Francisco Vázquez Trujillo, Provincial de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay. A nuestro M.R.P. Mucio Vitelleschi, Prepósito General de la Compañía de Jesús.* En: Carbonell de Masy SJ, R. (2005) p. 86.

⁵ AGNA, Sala IX, 32-1-6, ff. 163-179, año 1775. En los mencionados folios, la grafía identifica la mano de un mismo amanuense: otro copista prosigue desde el f. 181. El proceso se centra en acusaciones contra Silverio Catté y Cristóbal Guiray. Se señala que los acusados, mediante "maleficios", dieron muerte al fiscal Josef Suirirí. También fueron acusados Mathias Mendoza y Esteban Sayai, entre otros.

⁶ AGNA, Sala IX, 32-1-6, f. 167. *Ibíd.*

⁷ AGNA, Sala IX, 32-1-6, f. 170v.

⁸ "...o valor devocional, se existía (...) era em todo caso insignificante em confronto com a *função magica das imagens e do crucifixo*". (Schaden, 1962, p. 142).

retirar estatuas de los altares, calificadas como “indecentes”. La indicación parece aludir a motivos estéticos, pero entendemos que la directiva también pudo deberse a las formas de culto que ciertas imágenes despertarían. Qué se hace con las cosas sagradas, con qué fines se utilizan sus poderes. En un escrito de Bernardo Nusdorffer, los huesos de Roque González conservados en Concepción son objeto de la veneración de unos guaraníes que buscan *consuelo* en esas reliquias. El escrito de Nusdorffer menciona, todavía en 1755, la imagen de la *Conquistadora*. Pero hay cierto resquemor respecto del género de rito que los guaraníes podrían desplegar alrededor de los huesos del mártir.

[los indios] vinieron a esta banda al pueblo de Concepción, diciendo que venían como en romería a saludar á la Virgen Santísima como á su conquistadora, porque se acordaban que el venerable padre Roque González había salido antiguamente de la Concepción llevando consigo una imagen de la virgen que él llamaba la conquistadora para conquistar y convertir a sus abuelos; y como su cuerpo del venerable padre o la mayor parte de sus huesos estaban en la Concepción, decían, venían á consolarse con él en ésta su grande tribulación, en que estaban para merecerse su ayuda y protección. Hubo de sacárseles la caja que está en la sacristía, hicieron sus devociones por algunos días y se volvieron sin hacer ninguna insolencia y *nunca se pudieron saber sus verdaderos intentos...*⁹ (Blanco, 1929, pp. 252-253).

Los bastones de los cabildantes -objetos del ceremonial cívico- se sacralizan: traen al presente los huesos de los antepasados. La lectura de ese ceremonial opera entonces en varios planos. Santos y Arcángeles también pueden ser objeto de una devoción que excede lecturas propias de una representación. Al convaleciente se le acerca una estatua de la Virgen de Altoetting: ésta podría curar por tacto o por presencia (Sepp, 1973, p. 132). Allí tenemos un rito de *presentatio*: la imagen no es “símbolo de”, sino ejecutora y portadora (Agamben, 2012, pp. 38-39). El indio acerca la madera hasta su nariz y boca, tal como olfatea la mano del sacerdote cuando éste se la extiende¹⁰. Levinton alude a esa participación del olfato en el vínculo con la imagen: “Pensamos que los indios olían la madera porque el olor del cedro les indicaba la presencia de un “dueño” o numen” (Bollini y Levinton, 2018, p. 112)¹¹. El culto que despierta la advocación sustentada en la capa externa de la imagen (atributo e intercesión según el santoral) ve acrecentado su poder si entendemos que los númenes que habitaron el cedro siguen allí.

⁹ Según el P. Diego de Boroa las reliquias del mártir se conservaban en Concepción. En el momento del escrito de Nusdorffer, habían transcurrido 127 años desde la muerte de Roque González y sus compañeros. En 1929, Blanco S.J. anota: “En el Archivo Nacional de Buenos Aires, Paraguay, Temporalidades, foja 394, hay un papel simple del P. Bernardo Nusdorffer, copiando una certificación del P. Diego de Boroa, sobre unos huesos reliquias del P. Roque González (...) guardados en la sacristía de la Iglesia de Concepción”. (Blanco, 1929, p. 252).

¹⁰ “...si los paracuarios quieren besar una imagen santa o mi mano sacerdotal, no lo hacen con la boca como los europeos, sino que la elevan hasta la nariz y la olfatean, diciendo: *tahetu angande pomarangatu*, déjame olfatear tu mano bendita, y lo hacen realmente, en vez de besarla” (Sepp, 1973, p.164).

¹¹ En el caso citado, las variables en la jerarquía de los sentidos conciernen a la relación del guaraní con el medio y en particular con las imágenes. Naturalmente, dichas variables deben señalarse también en el ámbito europeo. Promediando el siglo XVI, el sentido de la vista parece prevalecer sobre el sentido del oído. Esa preeminencia está metaforizada en los *Libros de Emblemas* jesuitas.

Carácter icónico: tallar, copiar, invocar

La raíz mágica o invocativa de la labor del *Santo Apohava* tiende a pasar por alto las capas externas de mimesis, en favor de un fenómeno de aura o irradiación. En el hacer, entonces, opera un fenómeno supra-estético.

La imagen-tótem es un concepto universal. En el ámbito jesuítico-guaraní y desde lo formal, las imágenes icónicas que operan totémicamente pueden homologarse con las *estatuas horcones* de la clasificación de Sustersic (2010, pp. 100 a 109). En las estatuas-horcones prevalece la forma cilíndrica del tronco, con un tratamiento sintético de pliegues acanalados y con cabezas y manos ensamblados. Una imagen-tótem opera como vórtice de una invocación, como “doble”, para traer de vuelta al ausente. Esto es factible porque ese doble, tallado en madera, es receptáculo de númenes: fuerzas que antes ocuparon el árbol en pie, luego la madera y a posteriori la imagen (Bollini y Levinton, 2018, pp. 151 y 166). En este sentido, tanto los objetos devocionales pre-jesuíticos como las imágenes cristianas se abrieron a los sentidos como puntos de irradiación. Operaron tal como los sueños y como la palabra: fuera del tiempo, bajo sincronía¹².

Los apuntes de Friz Krause sobre las máscaras han sido comentados por Adorno. Según Krause, la transferencia de poder no implica desdoblamiento ni apropiación, sino transformación. “Para el indio, la máscara no es simplemente el demonio cuya fuerza se transmite al portador: el portador mismo se convierte en el demonio y se apaga como persona” (Adorno, 2004, p. 433; Krause, 1966, p. 231). Adorno comenta el pasaje de Krause, pero expone sus dudas. En nuestra hipótesis acerca de una subsistencia del espíritu o numen primigenio y una convivencia con el espíritu del santo cristiano ¿qué región se transforma bajo la nueva advocación y qué región subsiste? La operación del tallista, no hay duda, es permeable al cauce mágico, al animismo. De allí la imagen *payé*. Con acierto, Sustersic apela a ese término guaraní, señalando una *confrontación* -dialéctica- con la imagen barroca, al introducirse los nuevos estilos y formas (Sustersic, 2010, p. 165).

No hay duda acerca de la influencia de los maestros coadjutores jesuitas, e incluso del placer que el guaraní encontró en la adquisición de oficios. Para los jesuitas fue fundamental impartir una enseñanza que permitiera crear imágenes “decentes” de los santos. En los retablos de las primeras iglesias debió haber pintura y estatuaria realizada por coadjutores activos en la zona¹³, escasas imágenes de procedencia europea y un número indeterminado de piezas de mano guaraní. Estatuas-horcones, de carácter marcadamente hierático, ocuparían quizá mayoritariamente las hornacinas de aquellos retablos (Sustersic, 2010, p. 99). Las iglesias paracuarias jamás presentarán uniformidad estética: incluso en los años signados por la influencia del lenguaje de Brasanelli, lo icónico se manifestará como fuerza prevaleciente.

Las dificultades que el guaraní experimentó en el campo de la técnica debieron ser determinantes; durante la enseñanza del idioma estético manierista-barroco, los coadjutores jesuitas procederían con flexibilidad. Los obstáculos técnicos determinaron el “uniplanismo” del que habla Josefina Plá. El volumen de los drapeados se aplana, pasando “de cifras variables de movimiento, a esquemas fijos de forma” (Plá, 1975, p.95).

¹² En culturas netamente sincrónicas o a-históricas, ciertos objetos o talismanes crean una leve tensión diacrónica. Es el caso de los *tjurunga* de Oceanía: “traen” a los antepasados. El *tjurunga*, según Lévi-Strauss, es “prueba palpable de que el antepasado y su descendiente son una sola carne”. (Agamben, 2015, pp. 111 a 113).

¹³ Como B. Rodríguez, L. Berger, V. Badía y L. La Croix.

La escasez de fuentes gráficas (estampas, libros con grabados) también incidiría en la praxis. Los modelos tridimensionales incidieron en un tratamiento más fluido de drapeados, gestualidad y rostros.

Los retablos seguían un orden doctrinal o hagiográfico que determinaba la advocación de estatuaría y pintura; el Santo Patrono de cada pueblo naturalmente es objeto de representaciones numerosas. Ángeles y arcángeles son multitud en esta iconografía. Las figuras de querubines se sumaban al horror vacui; esta predilección de los tallistas por las figuras aladas acaso se haya manifestado como anamnesis de creencias antiguas. Ciertas aves (como el *parakáo ñeengatú*, el “loro”) custodian vados que cruzan las almas. Las aves, cuyas alas semejan las de ángeles y querubines, necesariamente se enlazan con lo espiritual; lo zoomórfico “implica siempre la proyección anímica del hombre” (Susnik, 1984).

En el templo de Trinidad un *reditus* del carácter icónico parece imponerse; sin embargo, se trata de una afirmación que es preciso analizar cautelosamente. Hay, sin duda, un raro iconismo en los frisos de los ángeles músicos. El aprendizaje de más de un siglo llevó a estos tallistas a una praxis de complejo análisis. ¿Cómo lograron plasmar el acto musical, sin hacer foco en lo mimético? Los instrumentos ocupan un rango central: “El ángel *tocador* y el instrumento *tocado* tienen la misma jerarquía espiritual” (Bollini y Levinton, 2018, p. 259). Los relieves de uno de los altares líticos de Trinidad (primer tramo de la nave, del lado de la Epístola) representan *ánimas en el Purgatorio*. Se trata de un tema atípico en el campo escultórico. Hacia el final de la *Carta de edificación del P. Ioseph Cataldino S.I.* -autógrafo de Francisco Díaz Taño- se puede leer: “Fue también mui devoto de las ánimas del Purgatorio”¹⁴. En el *Catecismo* de Ruiz de Montoya (1640, p. 54) se enseña sobre los destinados al Purgatorio, sin traducción posible de la palabra que designa esa región: *¿Hae Purgatorio pīpe abapé ohoraé?* (¿“Quiénes son los que van al Purgatorio?”). Más adelante, se indica que las misas aprovechan “a los vivos y a las ánimas del Purgatorio” (Ruiz de Montoya, 1640, p. 106). Estas ánimas, en la columna correspondiente al idioma guaraní, aparecen como *ânguera*. Una traducción muy sugerente. En 1594 el P. Alonso Barzana describía la creencia en las *ânguera* [*anguéry*] almas de difuntos y “espíritus peligrosos”, una de las varias manifestaciones o estados del alma. “Conocen toda la inmortalidad del alma y temen mucho las *anguera* [*anguéry*] que son las almas salidas de los cuerpos, y dicen que andan espantando y haciendo mal” (Egaña, 1970, pp. 589–90). La yuxtaposición de las *anguéry*, que podían aparecerse y *espantar*, con aquellas ánimas del Purgatorio a las que se tributaban Misas, debió tener consecuencias extrañas para la psique guaraní.

Barroco

En su edificación de la *Civitas Dei*, la concepción del Barroco no puede soslayar la materia; las ideas del barroco romano conducen a una vía de trascendencia exaltada desde esa plena materialidad que combina *ad infinitum* texturas de piedras, mármoles, cuerpos y drapeados. Lo textural, para el Barroco, es la faz identitaria del *compositum* materia-espíritu. El alma del mundo tiene el poder de formar, mientras que la materia es pasible de ser formada. La concepción barroca pretende elevar esa materia hacia la

¹⁴ AGNA, Sala VII, Archivo Estrada, Legajo 3370, año 1653.

trascendencia¹⁵. Esta divinización de lo inmanente, en el arte se transfiere hacia la exposición de cuerpos naturados (*natura naturata*). Cuerpos que se mueven, cuerpos que padecen, cuerpos de mártires y aspereza de lo presente. En su intuición sombría (alentada por imprimaturas de entonación media a oscura) la pintura barroca se constituye como primera vía hacia el Panteísmo (Bollini, 2012, pp. 55-60). El naturalismo barroco es la fachada panteísta de una pluralidad de cuerpos habitando una pluralidad de mundos; cada detalle, cada función orgánica cuentan. Cartografía suprema, ésta no ha descartado a Dios. Pero Giordano Bruno lleva la mirada del espíritu hacia la inmanencia. Esto no es concebido como descenso de lo divino en lo sublunar, sino como divinización de las infinitas inteligencias que la materia opera. A diferencia de la vieja Participación, que excluía la esencia divina y la alejaba de los tumores, fealdades e imperfecciones de las criaturas, el Barroco presenta estos cuerpos como testimonio, redimiendo (incluso exorcizando) los males del cuerpo con más cuerpos. Antes del panteísmo spinoziano, fue Giordano Bruno quien concibió la materia liberada de los condicionamientos del antiguo *ante rem*: "...prima si mostra che non fu pazzo nel suo grado David de Dinanto in prendere la materia come cosa eccellentissima e divina"¹⁶. (Bruno [1584] (1830), p. 207). Por espíritu barroco deben entenderse los tratados de Athanasius Kircher y las perlas *barruecas*; los *Tombeaux* franceses y aquellas relecturas de Bruno que culminan en la Proposición XXXIX de la *Ética*, V.

Entre los planteos de la estética barroca un número significativo culmina en la escenificación. Esa *representatio* (de imágenes y ulteriormente de músicas y palabras de culto) tiene por fin la estimulación de los sentidos, guiados hacia el primer plano absoluto de un escenario de cuerpos estigmatizados. En esa teatralidad del barroco europeo, las heridas del cuerpo manan abundante sangre para espejar las heridas del espíritu. La sangre sobre la que deben posarse los ojos ya no es sólo aquella que brota del *Agnus Dei*, sino también aquella que mana de cada cuerpo. Cada plano (o intersección de cónicas) de la individuación expresa el mundo íntegro.

Fuscum sub nigrum: la fórmula leibniziana revela el poder creador del espíritu, su ilimitación. Traducida esa fórmula al idioma del espacio barroco, consistiría en sacar a la luz infinitas cosas de infinitos modos, no como agregado de objetos a un vacío preexistente¹⁷, sino desde un incógnito subyacente que es fuente de toda potencia, engendradora de los cuerpos y de la extensión toda. Los cuerpos pesan y su materialidad no se elude, pero una fuerza de trascendencia los eleva. Esta concepción de una materia espiritualizada, divinizada, también tiene lugar en las reducciones jesuítico-guaraníes, en los retablos plenamente barrocos de Brasanelli: "San Borja está *como elevado* y desmayado sobre el Sacramento, todo lleno de nubes, y Seraphines..." escribía Oliver acerca del retablo principal de San Borja (ARSI, Paraq.14, f. 7v). La incorporación de ciertos giros barrocos ¿señala una internalización de ese lenguaje?

Desde los últimos años del Siglo XVII, contribuciones de hermanos coadjutores como Jan Kraus y Giuseppe Brasanelli dotaron a los templos jesuítico-guaraníes de gran

¹⁵ En la poesía mística de Silesius la trascendencia subsiste en cambio según sobre-angelidad (*überengelheit*) de corte eckhartiano.

¹⁶ Esta aseveración de Bruno en *De la causa, principio et Uno* (1584) se enlaza con los principios de *magia naturalis* que visitó Pico della Mirandola.

¹⁷ Para Leibniz, el vacío sólo se concibe entre mundos contiguos. En lo que respecta a este mundo, "cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas; y como un estanque lleno de peces. Pero cada ramo de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es, a su vez, un jardín o un estanque semejante". (*Monadología*, 67).

relevancia estética. En el caso de Brasanelli, sus labores como idóneo en arquitectura se unieron al desempeño como escultor, pintor, retablista. Los catálogos de la Compañía son lacónicos respecto de sus dotes, pero los escritos de Jaime Oliver y Sepp hacen menciones nítidas respecto de las estéticas aportadas por el milanés. Ciertas piezas de Brasanelli se utilizarían durante décadas como modelos de estatuaria, siendo concebidas a priori con esa finalidad: imágenes de San Miguel Arcángel y de San Ignacio Loyola fueron copiadas por sus discípulos guaraníes. San Borja, primer templo en donde intervino (ca. 1696-1705) parece haber reunido en sus retablos y en su concepción de espacio una idea *germinal* de ornamentación, *exhibida* dramáticamente. Arsène Isabelle alude a esa teatralidad: "...l'église, véritable *théâtre*, quant au luxe d'ornemens et de détails intérieurs" (Isabelle, 1835, p. 393). En el frontis de estos edificios de la Tercera Etapa de la arquitectura misional¹⁸ (1696-1730) se combinaron patrones ornamentales bajo cierta heterodoxia, como hoy se aprecia en San Ignacio Miní. En el intramuros, numerosos espejos¹⁹ multiplicaban las imágenes de los retablos, las pinturas y los acentos barrocos de los intercolumnios.

El arte de las misiones jesuítico-guaraníes oscila entre lo icónico –fuerza prevaleciente– y desde fines del Siglo XVII aquellos acentos barrocos que se manifiestan fragmentariamente. Más allá de lecturas formales, debe examinarse todo el conjunto de signos: la organización ritual de la jornada, el poder del ceremonial (asunción de cabildantes, fiestas religiosas, temáticas en las representaciones de teatro). En las misiones y en pleno Siglo XVIII, el problema del bien y el mal (*Ópera San Ignacio*) es de corte tardomedieval y se separa de las discusiones seculares. La conciencia del tiempo y el norte mismo de la vida comunitaria se organizan *in spiritualibus*. La organización teocrática regula una jornada signada por toques de campana, oraciones e imágenes de santos que acompañan durante las labores en el sembradío. Incluso la pertenencia a un ciclo histórico es difusa. El retrato del Rey (que en algunos pueblos ocupa una pared del cabildo) es apenas un símbolo del vasallaje de los guaraníes y actúa como nota diacrónica o histórica en la persistente sincronía de las reducciones. La actuación de las milicias guaraníes en los extramuros evidentemente también se inscribe en la diacronía.

Para el europeo, para el sacerdote educado en los colegios de la Compañía en América, la selva misma es "barroca": lugar de *hybris*, Sepp celebra su exuberancia al llegar a Yapeyú. Además, esas tierras son el escenario donde podría realizarse una profunda transformación. Silesius, como otros místicos de su tiempo, concibe el ser renovado (*Die Neue Creatur*) transformado alquímicamente por la Medicina Teológica, que actúa sobre el compuesto *Geistlich / Seelisch / Leiblich*. Esa transformación incluye el gesto ante el *alter*: en ese gesto, la búsqueda de la mística barroca también se reconoce en el espejo de estas misiones. Las visiones de *Conquista Espiritual* se complementan en la contemplación del *Sílex del Divino Amor*. El *detritus* de lo visible es, antes de derivar en muerte (*Ars Bene Moriendi*) lo incognoscible de la Divinidad. Era imperioso llegar hasta el Guayrá para probarlo.

No obstante, esas miradas ambiguamente barrocas, la *aesthesis* de Paraquaria no obedece a la integral noción de Barroco. El volumen, la textura, la efusión, pueden presentarse en una nota ornamental, en una talla de un portal del Colegio, en algunas de

¹⁸ Las arquitecturas de la Tercera Etapa combinaron maderas en estructuras portantes y cubrimientos. La piedra estaba destinada a oclusión, sin función primaria de sostén.

¹⁹ Los Inventarios de 1768 consignan elevado número de espejos en los templos de Santa María de Fe, Corpus, Santa Ana y Santa Rosa.

las piezas estatuarias o en un cornisamento de retablo. El Gran Teatro del Mundo, sin duda un concepto plenamente barroco, tiene lugar en la plaza de estas reducciones. La abundancia de vestidos de danzantes, las representaciones y su vestuario, incluso las tramoyas escénicas; el guaraní toma esos signos y los subsume en su ser antiguo. Para el guaraní, hay grabados barrocos, estampas o modelos barrocos, música de Schmelzer y Zipoli; constituyen aspectos focales, no un concepto integral que necesariamente resulta ajeno.

Respecto del propósito de este artículo, debemos preguntarnos: el naturalismo “intermitente” que la imagen misional presentó en su ciclo “barroco” (ca.1696-1730) ¿debilitó de alguna manera el aspecto mágico-chamánico en la recepción de la pieza? Creemos que no. En aquellas piezas donde los volúmenes de la escultura espejaron cuerpos, es posible que la *reverencia* hacia la imagen se viera estimulada. El concepto de “doble” se haría más intenso.

Recepción de la imagen

Como fragmentos de un todo ritual, las pinturas y esculturas misionales experimentan un corrimiento hacia los laterales del hecho estético, precisamente porque no son parte de una *representatio*, no operan como signos que mediatizan su aura o dependen de categorías simbólicas precisas. Por el contrario, la imagen misional opera como *presentatio*: inmediato nexa con lo invisible, la imagen es canal de irradiación de una fuerza. O bien, se revela en sí misma como aparición: la imagen debilita su constitutivo como mediadora, en pos de una entera presencia. En el *Catecismo de la Lengua Guaraní*, se lee: “¿Qué reverencia debemos a las imágenes de Dios y de los Santos? –*La misma* que daríamos a los mismos Santos q. representan”. (Ruiz de Montoya, 1640, p. 81).

Este pasaje es de gran importancia, porque reafirma la idea de *presentatio*. La imagen opera como el sacramento; en el misterio litúrgico “atestiguamos la presencia *real, efectiva*, lo que se simboliza en éste” (Agamben, 2012, p. 39).

Tenemos las expresiones que designan las “imágenes de Dios” (*Tupã râângába*) y las “imágenes de santos” (*Santas raângábaabé*). *Taângába* significa “imagen”²⁰ y esa palabra contiene la raíz *âng*: “alma”²¹. La raíz *âng* al formar parte de la palabra “imagen” deriva en una supra-esencialidad: de allí que no exista contrasentido al afirmarse que la reverencia a las imágenes debería ser *la misma* que se tribute a los Santos. La equivalencia que Ruiz de Montoya encontró para la palabra “imagen” ¿es consecuencia de una racionalización, de un cálculo de impacto semántico con el propósito de acrecentar el peso espiritual de las imágenes? En ese caso, la traducción designa una “imagen-espíritu” (la imagen como doble, la imagen como aparición) y no sólo apunta a una representación ¿O debe suponerse que Montoya se adaptó a la vivencia religiosa del guaraní y, en efecto, los guaraníes tenían esa palabra (*Taângába* o bien *a'anga*) para definir “imagen”?

²⁰ Según el glosario del estudio de León Cadogan sobre el *Ayvu Rapyta*, “imagen” se dice *a'anga* (Cadogan, 1959, p. 191)

²¹ En los Vocabularios de Ruiz de Montoya, *Tobá râângába* significa máscara: “rostro” (*tobá*) + “imagen” (*a'anga*).

En la sesión XXV de Trento se instaba a suprimir toda superstición en el “uso” de las imágenes sagradas. Debía enseñarse a los fieles que una imagen realizada con figuras y colores no entrañaba “copia” de la divinidad que pudiese verse “con ojos corporales”.

Quod si aliquando historias et narrationes sacræ scripturæ, cum id indoctæ plebi expediet, exprimi et figurari contigerit, doceatur populus, non propterea divinitatem figurari, quasi corporeis oculis conspici vel coloribus, aut figuris exprimi possit. Omnis porro superstitio in sanctorum invocatione, reliquiarum veneratione et imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur...

Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe, enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuese posible que se viese ésta con ojos corporales o pudiese expresar con colores ó figuras. Destiérrase absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida, de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa.... (Latre, 1847, pp. 331-332).

En el *Catecismo* se caracteriza a la Virgen María como “gran Reyna”. Mora en el cielo “en cuerpo y alma”. A la siguiente pregunta “¿Es esa la que está en el templo?”, se responde: “Es *su imagen solamente*”. (Ruiz de Montoya, 1640, pp. 80-81). Aquí se produce una zona límbica. Si “esa” que está en el templo es sólo una imagen, la reverencia ante esa imagen es parte de un ritual en el plano de *representatio*. El mundo onírico, tal como fue señalado por Bartomeu Melià, induce al guaraní a actuar en la vigilia: “Parece que el guaraní no se siente seguro cuando no soñó previamente lo que ha de ser hecho”. La esencia de todo individuo se subsume en la palabra y ésta “depende directamente del sueño” (Melià, 1991, p.105). Los antepasados se aparecen en sueños para anunciar la llegada de un hijo (Schaden, 1962, p. 111). El ciclo de nacimientos y muertes se subsume en una concavidad sincrónica, con la palabra-alma como emergente. Las almas retornan; su presencia en sueños es constante. Otras manifestaciones, como las *anguéry*, atormentan, causan espanto. En el sueño o inmediatamente después de él, una imagen puede crecer hasta adueñarse de la psique, como en el episodio de *Continuación de las labores apostólicas* II, Cap. I (“Terrible hecho de sangre cometido por un india...”) que ha sido profusamente comentado²².

Las imágenes *payé*, las imágenes como presencias. Respecto de erradicar toda superstición alrededor de las imágenes, los propios jesuitas parecen desdeñar a Trento. El P. Boroa alude al “*sudor milagroso que sale de la imagen de la Virgen*” (Carta Anua del período 1635-1637; Leonhardt, 1929, p. 519). Se refería a la *Inmaculada* pintada por Berger, conservada en la iglesia de la Compañía de Santa Fe (Page, 2016, p. 77). Ruiz de

²² Sepp asiste a una mujer guaraní que se ha clavado un cuchillo en el pecho. La mujer dice: “*al despertar de un profundo sueño se me apareció la Madre de Dios y me dijo: así como me herí yo misma y atravesé voluntariamente mi Inmaculado Corazón, así debes tú, hija mía, tomar tu cuchillo y abrirte el pecho, la puerta que encierra tu alma*”. (Sepp, 1973, p. 98). El jesuita explica que en la iglesia de Yapeyú “junto a otros cuadros que representan la Pasión de Cristo, había una *Pietà* que mostraba a la Madre Dolorosa bajo la Santa Cruz, con el corazón atravesado por siete espadas. Ante este cuadro solía arrodillarse la devota india y contemplarlo largamente”. (Sepp, 1973, p. 99). La imagen del cuadro, originalmente confinada a un soporte físico, abandona el plano de re-presentación. Las espadas también ceden su lugar como *representatio*.

Montoya narra un episodio similar en *Conquista Espiritual*: una imagen de la Virgen suda grandes y abundantes gotas, en tiempos de la migración obligada por los saqueos de los bandeirantes. El suceso es tomado con “grande consuelo y alegría” (Ruiz de Montoya [1639] (1892) p.154). También en *Conquista Espiritual*, hay guaraníes que se sienten *en presencia* de una imagen. Una mujer en trance de morir solicita ser enterrada ante una imagen: “pídote que no entierres mi cuerpo en el cementerio sino dentro de la iglesia, delante de la imagen de Nuestra Señora” (Ruiz de Montoya [1639] (1892) p.178). Post-mortem, “habiéndola ya amortajado”, la mujer da muestras de estar viva. Montoya no quiere afirmar si ha resucitado o despertó de un trance o pérdida de sentido. La mujer, que durante el trance accedió a la otredad, cuenta lo que ha visto. Salvada de los demonios por un ángel, contempló las condenas infernales y fue espectadora de la Gloria: Dios y sus ángeles, María, todo el esplendor celeste. Participando de esa Gloria, divisa incluso algunos guaraníes de existencia piadosa, y a tres jesuitas que habían muerto en el Guayrá. Al cabo de diez horas de describir lo divino y exhortar a la contrición y a las prácticas pías, la mujer debe volver a la muerte. El relato de Ruiz de Montoya no parece pertenecer a las apologéticas del Barroco, sino a los éxtasis hagiográficos de varios siglos antes. La mujer había comparado el plano terrenal y el divino: “Todo lo de por acá es feo y despreciable”. Lo “feo” del mundo no hace sino incrementar la *ablepsía* (“ceguera” o mejor aún, *in-mirada*) propia del engaño de los sentidos. (Lo *disforme* está en nosotros y en el afuera, sólo embellecido por la pureza de la luz). Con basamento en la contemplación medieval, el *Sílex del Divino Amor* propone a su lector que se “desnude” de los sentidos exteriores. Por encima de la imperfección de “todo lo de por acá”, la imagen ante la que quiso ser enterrada la mujer operaría como puente hacia la trascendencia. En la “frecuencia del milagro” del texto (Melià, 2008, p.41) la imagen opera como signo (puede *leerse* doctrinalmente) y como presencia sacramental.

Verbo e imagen. La incidencia de las traducciones

En el guaraní de uso general, *ñe'ẽ* se traduce como palabra, mientras que *ayvu* es ruido de origen animal. En cambio, entre los mbyá-guaraní y los Apapokúva, *ayvu* es el habla humana. Según G. Chamorro, *ñe'ẽngue* implica “palabra-que-ya-no-es”, lugar relacionado con la persona fallecida. Por *ñe'ẽ*, “palabra” y el sufijo *-engue*, pretérito (Chamorro, 2004b, p. 57). El *Tesoro de la Lengua Guaraní* consigna el término *ñeâng*, que según Ruiz de Montoya significaría “corazón” o “cosa que se hace alma y es alma”. En *ñeâng* está incluida la raíz *âng*, “alma”.

El término *ayvu-kué* significa “el aliento que brota de la boca”. Es, entre los Apapokúva, otra manera de designar el concepto de alma. Graciela Chamorro identifica los constitutivos de ese término, que en sí mismo opera metafóricamente:

Finalmente, cuando la palabra no tiene más lugar, la persona muere y tórnase una palabra-que-no-es-más, *ayvukue*, *ñe'ẽngue*, *ãngue*, *asykue*. Los sufijos *-kue* y *-ngue* son marcas de pretérito e indican el devenir. *Ayvukue* o *ñe'ẽngue* refiere la palabra-alma de origen divino, que emprende una marcha hacia un mundo plenificado, aunque le cueste separarse de los seres y del ambiente conocidos. (Chamorro, 2004a, p. 134).

Cuando la imagen *se aparece*, queda anclada al misterio de la palabra y de su invocación. En una teocracia las traducciones de conceptos teológicos serían esenciales en la construcción del imaginario. Las equivalencias lingüísticas también ponen de

manifiesto *qué sucede* con una imagen, con su anclaje de sentido, su iconografía y su recepción.

Pecado es traducido como *angaipá*, y esa versión de Ruiz de Montoya se mantiene hasta la actualidad. En el *Vocabulario*, *angaipá* también se traduce como “culpa”. ¿Por qué lo tradujo así? La raíz es *âng*, “alma”. El *Catecismo* instruye sobre los pecados veniales y “con qué se quitan”. La sexta vía es “Por la Confesión general”, cuyo equivalente guaraní es *Cheyñāngaipá catubaé, mômbeú pipé*²³ (Ruiz de Montoya, 1640, p. 34). *Cheanga pĩhĩ* se traduce como “estar consolado”. *Angapĩhĩ* puede traducirse como “refrigerio”. Montoya aclara a continuación que ese “refrigerio” no lo tendrán los réprobos del infierno. Estas equivalencias idiomáticas aluden al *consuelo* o *alivio*²⁴ que genera en el alma (*âng*) la confesión de los *proprios* pecados, de *mis* pecados.

El libro de Nieremberg *Diferencia entre lo temporal y eterno* (reducciones jesuítico-guaraníes, 1705) es uno de los puntos más altos de la imagen misional e ilustra²⁵, como su título indica²⁶, las postrimerías o novísimos. El libro misional se basa, en gran medida, en grabados europeos: la edición de la obra de Nieremberg impresa en Amberes e ilustrada por Bouttats (1684) fue una de las fuentes. Los grabados en las obras de Jerónimo Nadal y de Francisco Aguado también sirvieron como fundamento iconográfico (González, 2009, p. 151). Según informa Fernando Gil, la obra de Pinamonti *L' inferno aperto al cristiano* (1689)²⁷ resultó relevante. “Por la comparación de los grabados del libro de Pinamonti con los grabados hechos casi seguramente en la reducción de Loreto, podemos deducir que los artesanos guaraníes tuvieron delante de sí este libro” (Gil, 2019, p. 15). La impresión de Nieremberg en las misiones incluyó traducciones de contextos y símbolos. Los términos doctrinales del libro de Nieremberg tendrían, como base de traducción²⁸, el *Catecismo de la Lengua Guaraní*. Ruiz de Montoya encuentra traducción o equivalencia para las cuatro postrimerías. Para construir (o reconstruir) en guaraní la palabra “Gloria”, última postrimería del hombre, requirió de cuatro vocablos: *tecó orĩ apirey ibápe*, “estado de eterna salvación”. (Ruiz de Montoya, 1640, p. 35). En el Antiguo Testamento, el término *Gloria* es relativo a “esplendor” o “brillo” (Éxodo 40:34). La metáfora visual se pierde en la traducción del *Catecismo*; Ruiz de Montoya privilegia su semántica dentro del *éschatos*.

En el *Catecismo* se analiza qué es la transubstanciación. Ante la pregunta “¿Qué comemos en este manjar Divino?” se responde: “Al mismo Christo Dios, hombre entero”. Luego viene una pregunta esencial “¿Cómo? ¿En *seña* o en *figura*?”. En la transubstanciación, “su Divinidad y su Humanidad enteramente se nos da” (Ruiz de Montoya, 1640, pp. 129-131). La pregunta “en *seña* o en *figura*” podría formularse de la siguiente manera: “¿como símbolo (*representatio*) o como manifestación presente?”

²³ “Yo pecador” [*Cheyñāngaipá catubaé*] “me confieso” [*Añēmombeú*]. (Ruiz de Montoya, 1640, p. 35). En los diccionarios actuales *ñemombe'u* significa “declaración”, “confesión”.

²⁴ *Yñangapĩhĩ* significa “alivio de enfermedad”.

²⁵ Sólo una de las estampas consigna autoría. Bajo el grabado que retrata a Tirso González, Prepósito General de la Compañía, a la izquierda se lee: “Ioan Yapari Sculps.” A la derecha; “Doctrinis Paraquariae”.

²⁶ El título completo es “*De la diferencia entre lo Temporal y eterno, Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios Divinos*”.

²⁷ *L' inferno aperto al cristiano perche non v'entri, ouero Considerazioni delle pene infernali proposte a meditarci per euitarle; e distribuite per tutti i giorni della settimana da vn religioso della Compagnia di Giesu / [Gio. Pietro Pinamonti]*. La citada edición data de 1689 y fue impresa en Bologna. Otra edición (Milano & Parma) data de 1693. Ver: Gil, F. (2019) pp. 14-16 y ss.

²⁸ La traducción al guaraní de la obra de Nieremberg fue realizada por el P. José Serrano.

(*presentatio*). El dogma indica que Cristo está presente en el Sacramento de la Misa. El *Catecismo* reafirma “la presencia de Cristo Nuestro Señor en este Sacramento” (1640, p. 219). No hay novedad doctrinal, no podría haberla. Pero las traducciones son en sí la novedad. Sea por la ineludible apertura de sentidos laterales en la equivalencia lingüística, sea porque la matriz receptora transformará el sentido al adaptarlo a la psique, superponiéndolo a las creencias antiguas. ¿Cómo interpretaría el guaraní que Cristo esté *presente* en el sacramento?

Entre las traducciones imposibles, tenemos “Gracia”, “Misa”, “Espíritu Santo”: en la columna de la izquierda (correspondiente al guaraní) debió mantener esos vocablos tal como se escriben y pronuncian en lengua castellana. El estudiante guaraní de catequesis debería entonces memorizar fonemas constitutivos de cada una de estas palabras, sin penetrar en raíces semánticas. En otras páginas se lee acerca de la naturaleza angélica. *Mbae pũgũ: Angeles nde yãba raé?* “¿Qué cosa son [los] Ángeles?” -Son Espíritus Soberanos que carecen de cuerpo y están continuamente alabando a Dios”. Se aclara que los Ángeles *criados en el cielo* no sólo cumplen con el servicio de alabanza de Dios; además, se les asigna cuidar de cristianos y gentiles hasta la muerte. En caso de no poder guiar un corazón hacia las buenas obras y si el hombre muere en pecado, el ángel “lo dexa á los demonios” (Ruiz de Montoya, 1640, pp. 71-74). A continuación, hay que aclarar *qué cosa son los demonios*: Ruiz de Montoya indica que son ángeles “separados de los buenos”, cuyo oficio es tentar a los hombres para que caigan en pecado y llevarlos al infierno. “Infierno” (*Añá retãmâ*) en el texto señala una equivalencia curiosa. *Tacĩ-retãmâ* es hormiguero (*Tacĩ* es hormiga) mientras que *Ey-retãmâ* es colmena. La palabra *retãmâ*, en ambos ejemplos, alude a moradas de insectos, espacios con *divisiones*. También el infierno tiene divisiones. Para ciertos grupos guaraníes, *Yvy pyté* significa “centro de la tierra”; en el *Vocabulario* de Ruiz de Montoya la palabra *Ibĩapĩté* tiene el mismo significado. Ruiz de Montoya informa que el Infierno es precisamente un lugar que está en el centro de la tierra, el *Inframundo* (1640, p. 75). Para decir “en el centro de la tierra está el infierno” se utiliza la expresión: *Ibĩ apĩtépe añá retãmâ ruĩ*. La oposición entre lo celeste y lo terrenal funciona aquí de modo directo, con la muerte como única forma de atravesar los límites. Y con la virtud y el pecado como señas de paso a una u otra morada.

Conclusiones

En la experiencia jesuítico-guaraní la imagen *conquistadora* apunta a una recepción inicial puramente mágica o misteriosa. El signo visual, acompañado de la catequesis, se manifiesta entonces bajo el velo creado por la traducción de cada palabra. Las derivaciones lingüísticas y los contenidos de la doctrina mediatizan la primera recepción. Sin embargo, la imagen nunca abandona su presencia misteriosa: opera como *aparición*, con poder análogo al sacramento de la antigua liturgia “El sacramento es un signo, pero la particularidad de ese signo es que *hace realidad lo que significa*” (Agamben, 2012, p. 39).

Nos parece importante destacar ambos aspectos (la incidencia de la palabra y el poder misterioso de la imagen) en la recepción de las piezas que ocuparon su lugar en el templo jesuítico-guaraní. El mismo objeto que subsume la imagen bajo el signo sacramental, tiene en sí el poder para regresarla como presencia. En todo ello, la pieza se manifiesta en un vaivén entre el plano interno de su construcción como objeto (escultura o pintura) y como palabra-espíritu.

En toda obra perdida hay un constitutivo fantasmal. Cuando la obra es restituida y adviene -por un resquicio construido por la historia- aquel constitutivo fantasmal es amortiguado por la propia imagen emergente; *eso* que surge, desterritorializado, apunta a una iconología del intervalo (Didi-Huberman, 2011, p. 167). La reaparición de la imagen (reinserción patrimonial y en el plano histórico) no silencia su carácter enigmático. La imagen-umbral es testimonio de la hermenéutica de la materia, de las voces que forman su dialéctica interna: debe añadirse a esto que en la pieza sacramental aquellas voces se acallan entre sí, en pos de adueñarse de lo invisible. Una imagen puede operar como ingreso en el no-tiempo (en cuyo caso es sincrónica) o como pieza histórica (en cuyo caso es diacrónica). Esa doble apertura opera en la imagen jesuítico-guaraní, con una particularidad esencial: la matriz receptora genera un corrimiento semántico en la estética emisora; simultáneamente, en la adaptación (y traducción) surgen otras temporalidades. En la coexistencia de dos temporalidades, de dos sentidos de apropiación de lo invisible -uno histórico, otro a-histórico- intermitentemente enmudece la configuración de lo estético.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. *Teoría Estética* [1970] (1983) Madrid: Ediciones Orbis.
- [1970] (2004). *Teoría Estética. Obra Completa*, 7. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2012). *Teología y Lenguaje*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- (2015). *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Blanco SJ, J.M. (1929). *Historia documentada de la vida y gloriosa muerte de los padres Roque González de Santa Cruz, Alonso Rodríguez y Juan del Castillo de la Compañía de Jesús, mártires del Caaró e Yjuhí*. Buenos Aires: S. de Amorrortu.
- Bollini, H. (2012). *Materia y Signo*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bollini, H. & Levinton, N. (2018). *Iconicidad Jesuítico-Guaraní (1609-1768)*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.
- Bruno, G. [1584] (1830). *De la Causa, Principio et Uno*. En: *Opere di Giordano Bruno Nolano*. Volumen I. Lipsia [Leipzig] Weidmann.
- Cadogan, L. (1959). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim 227, Antropología n° 5.
- Carbonell de Masy SJ, R. (2005). “Un anciano cacique guaraní unido al martirio de los santos Roque González de Santa Cruz y de Alonso Rodríguez SJ. En: Carlos A. Page (ed.) *Educación y Evangelización. La experiencia de un mundo mejor. X Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba
- Egaña SJ, A. (compil.) (1970). *Monumenta Peruana*, V (1592-1595). Roma: ARSI.
- Chamorro, G. (2004a). “La buena palabra. Experiencias y reflexiones religiosas de los grupos guaraníes”. *Revista de Indias*, LXIV(230), pp. 117-140.
- (2004b). *Teología guaraní*. Quito: ABYA YALA.

- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Gil, F. (2019). “El ciclo del Añaretâ (infierno) en los grabados del De la diferencia entre lo temporal y lo eterno de Nieremberg, traducido al guaraní e impreso en las reducciones del Paraguay (1705)”. *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 7(1).
- González, R. (2009). “Textos e imágenes para la salvación: la edición misionera de la diferencia entre lo temporal y eterno”. *ArtCultura*, Uberlandia, 11(18), pp.137-158.
- Isabelle, A. (1835). *Voyage à Buénos-Ayres et Porto-Alègre, par La Banda-Oriental, Les Missions D'Uruguay et la Province de Rio-Grande-Do-Sul (de 1830 à 1834)*. Le Havre: Imprimerie de J. Morlent.
- Krause, F. (1966). *Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form*. Ed. W. E. Mühlmann y E. W. Müller. Colonia y Berlin, Kulturanthropologie.
- Latre, M. (Introd.) (1847). *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Ed. bilingüe. Trad. castellana de Ignacio López de Ayala. Barcelona: Imprenta de Ramón Martín Indár.
- Leonhardt SJ, C. (1927). *Documentos para la Historia Argentina. Tomo XIX. Iglesia. Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1609-1614)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- (1929). *Documentos para la Historia Argentina. Tomo XX. Iglesia. Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1615-1637)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Melià, B. (1991). *El guaraní: experiencia religiosa*. Asunción, Biblioteca Paraguaya de Antropología, vol. XIII. Asunción: CEADUC-CEPAG.
- (2008). “Las Misiones Guaraní-Jesuiticas del Paraguay: lo posible de lo imposible”. *Ibero-Americana Pragensia: anuario del Centro de Estudios Ibero-Americanos de la Universidad Carolina de Praga*, pp. 29-48.
- Nieremberg SJ, J.E. (1684). *De la diferencia entre lo temporal y eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios Divinos. Por el Padre Juan Eusebio Nieremberg, de la Compañía de Iesvs*. Amberes: Por Geronymo Verdussen, Impressor y Mercader de Libros, en el León Dorado.
- [1705]. *De la diferencia entre lo Temporal y Eterno, crisol de desengaños; con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas, y principales misterios divinos, por el P. Juan Eusebio Nieremberg de la Compañía de Iesus y traducido en lengua guaraní por el Padre Ioseph Serrano de la misma Compañía. Dedicado a la Magestad del Espíritu Santo*. Impreso en las Doctrinas.
- Oliver SJ, J. (posterior a 1768). *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*. ARSI, Paraq.14.
- Page, C. A. (2016). “El jesuita francés Luis Berger: un artista del Paraguay en los albores del siglo XVII. *Temas Antropológicos, Revista Científica de Investigaciones Regionales*, 38(2), pp. 67-87.
- Plá, J. (1975). *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Editorial del Centenario.

-
- Ramos Lava (2014). *Sílex del divino amor: el concepto de contemplación en la obra de Antonio Ruiz de Montoya*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Filosofía. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Ruiz de Montoya, A. [1639] (1892). *Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús*. Bilbao: Imprenta del Corazón de Jesús.
- (1640). *Catecismo de la Lengua Guaraní*. Madrid: Imprenta de Diego Díaz de la Carreta.
- Schaden, E. (1962). *Aspectos fundamentais da Cultura Guaraní*. Difusão Européia do Livro.
- Sepp SJ, A. (1973). *Continuación de las labores apostólicas*. Tomo segundo. Buenos Aires: Eudeba.
- Susnik, B. (1984). *Los aborígenes del Paraguay*. Tomo VI: *Aproximación a las creencias de los indígenas*. Asunción: Museo “Andrés Barbero”.
- Sustersic, B. D. (2010). *Arte Jesuítico-Guaraní y sus estilos*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.