

LEGADOS  
CLACSO

# CONTESTACIONES

Arte y política desde  
América Latina

Textos reunidos de **Ticio Escobar**  
(1982-2021)

 **CLACSO**



# **CONTESTACIONES**

## **Arte y política**

### **desde América Latina**

Textos reunidos de **Ticio Escobar**  
(1982-2021)

Escobar, Ticio

Contestaciones: arte y política en América Latina:  
textos reunidos de Ticio Escobar : 1982-2021 /  
Ticio Escobar; prólogo de Rocco Carbone . - 1a ed -  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2021.

Libro digital, PDF .- (Legados)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-722-910-3

1. Arte. 2. Política. 3. América Latina. I. Título.

CDD 306.47

---

OTROS DESCRIPTORES ASIGNADOS POR CLACSO  
Estética/ Arte indígena /Arte popular /Paraguay /  
Democracia /Vanguardias

---

# CONTESTACIONES

## Arte y política desde América Latina

---

Textos reunidos  
de **Ticio Escobar**  
(1982-2021)



**CLACSO**

Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales  
Conselho Latino-americano  
de Ciências Sociais

### **CLACSO Secretaría Ejecutiva**

**Karina Batthyány** - Secretaria Ejecutiva

**María Fernanda Pampín** - Directora de Publicaciones

### **Equipo Editorial**

**Lucas Sablich** - Coordinador Editorial

**Solange Victory** - Gestión Editorial

**Nicolás Sticotti** - Fondo Editorial

**Corrección de textos originales** - Derlis Esquivel

**Asesor editorial** - Damián Cabrera

**Fotografía de tapa** - Fernando Allen, Asunción, 2021

**Corrección** - Carla Fumagalli

**Diseño de tapa** - Alejandro Barba Gordon

**Derarrollo de interiores** - Eleonora Silva



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

**CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE**

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a [www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana](http://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana)

*Contestaciones. Arte y política desde América Latina* (Buenos Aires: CLACSO, junio de 2021).

ISBN 978-987-722-910-3

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

El contenido de este libro expresa la posición de los autores y autoras y no necesariamente la de los centros e instituciones que componen la red internacional de CLACSO, su Comité Directivo o su Secretaría Ejecutiva.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

### **CLACSO**

**Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais**

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <[www.clacso.org](http://www.clacso.org)>



Este material/producción ha sido financiado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Asdi. La responsabilidad del contenido recae enteramente sobre el creador. Asdi no comparte necesariamente las opiniones e interpretaciones expresadas.

# Índice

Contestaciones. Palabras preliminares del autor	9
<i>Escobaria: Grabadores del Cabichuí 2716</i> <i>Rocco Carbone</i>	11
Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay (1982)	37
El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular (1986)	79
Etnocidio, ¿misión cumplida? (1988)	125
Cultura y transición democrática. El lugar excluido (1992)	187
Las vanguardias furtivas (1992)	209
La belleza de los otros (1993)	223
Sobre cultura y Mercosur. La cultura después del desencanto (1995)	243
La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo (1999)	259
Los parpadeos del aura. (Consideraciones sobre ciertos apuros de la crítica actual) (2000)	341
El arte fuera de sí (2004)	371
El marco incompleto (2005)	463
Nandí verá. Relaciones breves acerca del juego de la representación (2007)	479

Santo y seña. Acerca de la imaginería religiosa misionera y popular en el Paraguay (2008)	507
Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas (2008)	553
Los golpes. Algunas consideraciones sobre la reciente ruptura del orden democrático en el Paraguay (2012)	573
Prácticas de frontera. Consideraciones sobre la ética de la imagen contemporánea (2014)	583
¿Qué pasó en Paraguay? (2015)	609
Aura Latente (2021)	627



## **Contestaciones**

### **Palabras preliminares del autor**

Esta selección se encuentra integrada fundamentalmente por capítulos de libros publicados a lo largo de casi 40 años. Se escogieron textos que, accesibles de modo relativamente autónomo, pudieran ser vinculados tanto en torno a las figuras del arte y la política como a partir de posiciones diferentes a las asumidas por la cultura hegemónica, en sus muchas dimensiones.

Más que de la formación académica, de la cual básicamente carezco en términos institucionales, estos trabajos parten de experiencias específicas, como la práctica del Museo del Barro, los trabajos de campo con grupos indígenas, la militancia política no partidaria, la promoción de políticas públicas y el ejercicio de la curaduría y la crítica de arte.

Agradezco el impulso brindado por Rocco Carbone, a quien debo también el texto introductorio de este libro; el interés de CLACSO en recopilar y publicar estos textos, el particular apoyo de Nicolás Sticotti, que acompañó con paciencia y tesón este proceso, así como las correcciones de Derlis Esquivel y la asistencia indispensable de Damián Cabrera, encargado de la propuesta de selección de los textos. Concluyo expresando mi reconocimiento a Suely Rolnik, por el diálogo fructífero que mantengo con ella, y a mis compañeros del Museo del Barro:

Ticio Escobar

Carlos Colombino, que ya no se encuentra con nosotros aunque está siempre presente, y Osvaldo Salerno y Lia Colombino, con quienes trabajo y discuto cotidianamente. Este museo ha sido, sigue siendo, mi puesto y mi escuela.

# **Escobaría: Grabadores del Cabichuí 2716**

Rocco Carbone

Desvanecidas hoy las totalidades, más que nunca el arte tiene la ocasión de probar su vieja tesis antimoderna de que no existe una idea única de la realidad ni una sola imagen que la represente entera. Y su misión de velar por el misterio profundo de lo otro, de lo indecible y lo informalizable, también puede constituir una defensa frente al totalitarismo del poder y del discurso, que intentan invadirlo, comprenderlo y controlarlo todo.

## **Momento crucial**

“El estilo (reflexivo) de Ticio” está hecho de franjas que son tan difíciles de enumerar como de jerarquizar. ¿Qué está primero? Creo que en el inicio hay una fórmula referida al que escucha y al que mira. Esa estilística que encuentra un punto crucial en *La maldición de Nemur*, una especie de frontera interna –en el estilo de Ticio– que permite divisar un antes y un después. *Nemur* es una textualidad (decirle texto lo reduciría) extremadamente compleja. Sería complicado encorsetarlo genéricamente: es un texto etnográfico –que recupera la observación directa de ceremonias, si no secretas, por lo menos difícilmente accesibles– y también un diario de campo, una interrogación sobre la historia del arte y

una aproximación crítica visual; implica un análisis antropológico que se engarza con el relato mítico, es una teoría del color y, en la sincronía, un léxico de los ishir (de los chamacoco), “novela-testimonio” o telar que va entramando relatos orales de chamanes –informantes, que a su vez anexan religión y magia chamánica, entre quizá otras/muchas inflexiones–. Nada de purezas académicas administrativas en el “estilo de Ticio”: cruces y adulteraciones: eso es *Nemur*. Y lleva inscrita la finura de las gestualidades de la lengua de Ticio: una de las figuras más prominentes de la crítica latinoamericana contemporánea, promotor e investigador de las diferentes manifestaciones de la cultura indígena, popular y urbana del Paraguay, defensor de los derechos de la cultura indígena, Director de Cultura de la Municipalidad de Asunción entre 1991 y 1996 y Ministro de Cultura de Paraguay entre 2008 y 2012, antes del golpe de Estado a un gobierno tibio, pero el mejor en términos emancipatorios, el de un excura (Fernando Lugo) o más precisamente el del Frente Guasu. *Nemur* –ese nombre– hace referencia a un hecho fundacional de la cultura indígena ishir del gran Chaco: es un ser sobrenatural –un anábsoro, un “héroe cultural” dirá Ticio–, un ser mítico que, como tal, irrumpe en la vida de los indígenas en tiempos míticos. Mito que debe ser rememorado a través de un rito, una representación ceremonial. Una vez por año, y por un período de tres meses, los ishir deben recordar a los anábsoro, a Ashnuwerta, diosa del resplandor rojo, señora de los anábsoro, cuyo nombre conviene no pronunciar (aquí lo hacemos, precavidamente, con la esperanza de que no nos castigue, dado que no somos ishir); deben también recordar a su “subjetividad” complementaria e inversa, *Nemur* precisamente, el administrador del castigo, casi símbolo de la tristeza (figura central de los tiempos pandémicos), guardián del harra (círculo ritual de la cultura ishir, centro iniciático, sede del mito), a Syr, un guerrero legendario, a los dioses. Todos deben ser representados por hombres y mujeres

con pinturas corporales y adornos de plumas. Así, las personas aunque sea por un momento podemos volvernos dioses, porque nos desembarazamos de ellos al encarnarlos. Y esto nos recuerda, paradójicamente y no tanto, que siempre existen relaciones de fuerza en la sociedad y que esas mismas relaciones por momentos nos ponen en una situación de subordinación frente a poderes (los dioses, por cierto) mayores que nosotros mismos.

### **Lengua para una (in)disciplina**

“Los mitos y los rituales, la poesía siempre, muestran más mediante lo que encubren que a través de lo que declaran”. Podríamos empezar por esta frase, contenida en los meandros de este libro, una reflexión anexa a estas grandes *Contestaciones* desde América Latina, con el foco puesto en Paraguay y usando unos lentes bifocales –arte y política– que incluso podrían constituirse en un monóculo que a veces es un telescopio, y otras, un microscopio: la politicidad del arte. En el cruce de esas coordenadas está Ticio: crítico –político– del arte. Y el trabajo del crítico de arte “no pretende descifrar la obra ni describirla objetivamente ni, mucho menos, juzgarla, sino oponerle una mirada, cruzarla con ella, y desde ella sacudirla, ponerla en escena y volverla término de otras miradas”. O sea, el gesto de Ticio en tanto crítico –político– respecto del arte que mira, se acerca al gesto del antropólogo (contemporáneo, acaso culpable y lleno de pudores, atravesado por una suerte de humanismo) que se pone en diálogo con la otredad, ya no considerada como un objeto de estudio sino como sujeto que mira siendo mirado y que interpela a la otredad del antropólogo que a su vez devuelve una interpelación. Y en esos vaivenes relativiza las formas cognoscitivas de la antropología, que al perder “objetividad” se deja habitar por figuras que la perturban en su quehacer científico (artístico) y que la renuevan. La crítica

–política– artística que practica Ticio es antropológica y admite las disidencias. Y la antropología que también practica es disidente y admite el arte en forma política. Ticio en Paraguay –y por ende en América Latina– (de)muestra al otro (el verbo “mostrar” está emparentado con el monstruo y lo monstruoso y, como tal, atrae y nos inquieta), sus formas del decir, sus mitos, sus emergentes rituales, su arte; un otro que Ticio habita, pero al cual no pertenece en su complejidad, que estudia conociéndolo, mostrando lo ajeno a lo que él ladeadamente pertenece, diciéndolo *paraguaya-mente* para el mundo.

En *Contestaciones* están las partículas esparcidas cual huellas de polvo de *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Es esto: las huellas de una historia del arte que trata la producción estética indígena menos en clave de historia que de arte. *Contestaciones*, que sigue los movimientos sinuosos inaugurados por *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, nos indica que el arte indígena no es incumbencia de la arqueología, tal como se lo solía considerar, en relación a las “altas culturas” precolombinas. O de la etnografía, como tema de “cultura material” o del folclore, como artesanía más o menos pintoresca. *Contestaciones* alerta que sustraer la producción estética indígena de los dominios del arte significa desvincularla del carácter poético, desenchufarla de los procesos complejos que se vienen afirmando desde antes de la colonización, que laten en la propia experiencia colonial, y que continúan en el mero presente y se proyectan de cara a porvenires diferentes. Para Ticio, el arte indígena está en el mismo nivel ontológico que el arte “erudito”, salvando –desde ya– su singularidad de sensibilidades y formas de pensamiento (alternativas).

El resorte secreto de *Contestaciones* o, digamos, el organismo disciplinar que el pensamiento de Ticio articula para reflexionar sobre el arte indígena –y, especialmente, ciertas manifestaciones visuales que integran una parte de un objeto más complejo y

arisco— presenta siempre distintas dimensiones, que intersectan la antropología, la etnografía (y el propio trabajo del etnógrafo, puesto que releva manifestaciones étnicas), la estética, la historia y la teoría del arte, la teoría social, para mencionar apenas un puñado de disciplinas significativas que despliega este libro. El aspecto etnográfico-estético aparece por ejemplo cuando Ticio nos cuenta, como si entráramos en una novela, cómo un indígena ishir construye un *oikakarn*. Al entramar este objeto, Túkule agrega una hilera de plumas rojas y Ticio —que está ahí con él y nosotrxs con ellos dos— le consulta por qué: “Para que sea más hermosa”, pero enseguida agrega que ese color tiene funciones específicas que exceden el hecho de lo bello. Ese color llama —implica siendo implicado— ciertos frutos y una miel específica, pero es también signo de su clan y, dado que se verifica bajo la forma de arte plumario, interpela a los pájaros, al vuelo, el cielo, la selva y en verdad a seres míticos del mundo ishir. Pero el *oikakarn* ¿es apenas un objeto artístico?, se pregunta Ticio. Y con esa interrogación nos introduce en los vericuetos de sus respuestas, puesto que en el arte indígena lo que reconocemos como un objeto estético se empalma en realidad con una red de relaciones, de sentidos, que hacen vibrar distintas terminaciones nerviosas de lo que en la cultura occidental separamos en distintas manifestaciones de lo existente, como la religión, la política, la sociabilidad, el derecho, la ciencia o la dieta. En este sentido, Ticio nos indica que “lo que admitimos en llamar ‘arte indígena’ no puede sin más ser aislado del intrincado conjunto social y aparece enredado en la trama de sus muchas formas, con las que termina por confundirse casi siempre”. Y por eso mismo más que de una manifestación artística (incluso considerándola como una forma abierta sobre el mundo) acaso deberíamos hablar del *oikakarn* como manifestación del propio “ser indígena”. Muy probablemente este modo de pensar que propongo —y que al propio Ticio acaso no lo

satisfaría–, sustraería al *oikakarn* de los dominios de lo artístico y de sus instituciones legitimadoras para ubicarlo dentro de los ámbitos más propicios del ser.

Sea como fuere, la aventura cognoscitiva a la que nos convida Ticio –si la llama *Contestaciones* es porque nos busca en nuestra búsqueda de establecer un diálogo– es una suerte de pensamiento inquieto que termina configurando los contornos de una forma mestiza del hecho reflexivo: “La metodología mestiza que exige el tratamiento de lo artístico indígena dificulta una aproximación coherente a su objeto, al que es más fácil acceder a través de acercamientos oblicuos y perspectivas cruzadas que de caminos directos”. Estudiar el arte indígena o, en todo caso, sus manifestaciones visuales, tiene para Ticio inmanente valor artístico, pero tiene también una intención política. Y arte y política son las vigas maestras de este libro. Que de ser invertidas nos descubren la politicidad del arte. Como dije, Ticio nos invita a veces a emplear esa herramienta como un binocular, y entonces estamos frente a grandes paneos; otras, a la manera de un microscopio, para mirar el detalle de un objeto y vivir dentro de él. Esa politicidad del arte nos hace mirar el arte indígena en su dimensión del derecho a la diferencia. En este sentido, Ticio nos enseña que “el reconocimiento y la mejor comprensión que reciban ciertos aspectos esenciales de aquella cultura pueden servir para promover la autoafirmación del indígena y contrarrestar el desprecio de un modelo intolerante”. Ese modelo intolerante puede ser en ocasiones tal o cual sociedad nacional; en otras, el Estado Nación que pretende alojar la ficción de un solo pueblo, la virtualidad de una sola lengua, o los declives siempre infinitos de un modo de producción y reproducción que llamamos capitalismo. La admiración del arte conlleva la elaboración de un nuevo sentido político y de una nueva política, una sugerencia sugerente de otro modo de construir lo común.



Las incursiones de Ticio en los dominios del arte indígena le permitieron entrar en diálogo también con las formas religiosas o, en todo caso, sagradas, míticas, metafísicas de ese mundo complejo. Al transformarlas en reflexión, logró ponerlas en diálogo con la secularización de la razón de lo que precariamente llamamos mundo occidental. El diálogo permanente entre el Paraguay profundo –en tanto emergente en latencia de nuestra América– y la razón occidental lo instó, creo, acaso sin que se lo haya propuesto, a la construcción de una lengua intelectual, hablada en estas *Contestaciones*, lengua que condensa las etapas más relevantes de un arco temporal de casi medio siglo en el que se refracta una nueva disciplina. A falta de categoría mejor, podríamos llamarla *Escobaría*, cruce entre las formas clásicas del *logos* y las formas secretas del enigma. Esta disciplina (no disciplinaria ni disciplinante), de habitar un lugar, lo haría en el propio Museo del Barro, situado en Grabadores del Cabichuí 2716, en la periferia de la ciudad de Asunción, cerca del aeropuerto, del cielo, de las formas míticas de la selva o del monte indígena. ¿Y qué es un mito sino la historia contada de otro modo? ¿Y en ese contar de otro modo que tiene el mito no está el encauzar en los imaginarios lo que no encuentra cauce en el plano real? “Mito” también es una palabra salvífica. Cuando la humanidad, al borde de una vorágine o un *maelström*, logra decir una palabra, pronunciada por todos al mismo tiempo, adquiere el poder de dar vuelta las formas de un destino dramático volviéndolo salvífico.

Totobiegosode, coñone, guidaigosode, ayoreode, totobiegosi: repiqueteos o sonidos que nos arrojan con vértigo al Paraguay, o en todo caso, al mundo ishir de Ticio Escobar. A una América Latina (acaso Moira Millán preferiría decir *Indoamérica*) latente, periférica y pulsante. Reponer esas palabras en estas *Contestaciones* significa reponer el sentido de una cultura empujada a la desaparición, sonidos que desde el fondo al rojo vivo de la selva remiten

a formas políticas pluriétnicas. De ser necesaria una etiqueta, habría que decir que la de Ticio es una escritura que, también, toca la fibra íntima de los derechos humanos, del poder de los mitos, de las formas de los rituales, de la calidad emotiva de la lengua, dimensiones que nos ponen en contacto con una sensibilidad política, crítica y artística que “reactualiza” (cuenta diversamente) una y otra vez la historia de “América” por lo que concierne a la salvación de los “salvajes” –indios infieles– de territorios selvícolas perseguidos por iglesias –en su vertiente católica conservadora o en la vertiente de confusas instituciones misioneras con intenciones colonizadoras de los pueblos indígenas igual de confusas, subjetividades a las que se les ha negado (se les niega) sistemáticamente el derecho a la diferencia dentro de los Estados nacionales. Se trata del derecho a tener otros imaginarios y otras cosmovisiones, a las que accedemos en *Contestaciones* a través de las resonancias de subjetividades violentadas, cuyas narraciones frágiles nos llegan a través de la voz de Chiri. Subjetividades violentadas cuya cultura es motivo de condena por parte de los que usan la “palabra de Dios” para inculcarles un sentido peyorativo a sus creencias y rituales, con el objetivo de contrabandear una ideología: el capitalismo o las formas occidentales del ser. Ticio, al estilo de un Todorov mejorado, aborda de manera sensible, la cuestión de la otredad negada porque el otro, lo indígena, es negado en su diferencia por los *coñone*.

Quiero decir, Ticio sigue los caminos empedrados de la evangelización, una palabra que conecta con Evangelio (“narración de la vida y las palabras de Jesús”), pero que en lo que hoy llamamos América Latina se anexa también y sobre todo con “descubrimiento”, colonización y esclavización de lo que Martí alguna vez dijo de nuestra América. La escritura de Ticio une el presente de las elucubraciones con la historia de esa larga noche de los 600 años que arranca en 1492. El comienzo de una escena de tragedia

a menudo no se repite con tres carabelas sino con tres camionetas. De una u otra forma, es la colonización que Ticio lee sumergido en algo que habita ladeadamente. Ladeo que él puede leer menos en las formas de la lengua que en el de las culturas, las representaciones artísticas, sean estas objetos, danzas ceremoniales o formas mitológicas. Ticio entrama formas oraculares del Paraguay y las organiza bajo forma de *Contestaciones* que ahora aparecen condensadas aquí en su declinación singular que cubre casi medio siglo del viejo arte de la reflexión. El oráculo lee las manifestaciones de la colonización que invadieron el hábitat indígena y sus formas de vida, y que se dieron por medio de la expansión de carreteras, compañías petroleras, establecimientos ganaderos. La colonización ahí también se manifestó como una amenaza. El oráculo interpreta las resistencias indígenas que responden siempre a una ley de la inmutabilidad dramática. Esa metáfora de inmutabilidad se condensa en un topónimo andino –Tungasuca– y en un nombre legendario: José Gabriel Condorcanqui: el Túpac Amaru. Ambos, topónimo y nombre rebelde, sintetizan culturas desesperadas y resistentes de pueblos acorralados por una “civilización” inmisericorde, dispuesta a destruir, no necesariamente la resistencia, sino las propias formas del ser indígena. Desde 1492, la colonización y la evangelización integraron siempre la figura de un Jano bifronte cuyo objetivo apunta(ba) a subalternizar, secundarizar, inferiorizar y esclavizar a lxs indígenas dentro de los proyectos nacionales. O incluso, lo digo mal: ese objetivo puede rephrasearse de este modo: desde 1492, colonización y evangelización hicieron todo para que lxs indígenas abjurasen de su universo de sentido. Colonizaciones y misiones que “liberan” a los Estados nacionales –tomando su lugar– de las responsabilidades para con los pueblos indígenas en tanto ciudadanxs de tal o cual país. Son las formas de etnocidio que implica quebrar la cultura de una etnia, su sentido comunitario, un vínculo entre el ser y la

naturaleza (el entorno ecológico), los mitos, los ritos, las formas estéticas, una tradición colectiva, el pasado, la lengua en tanto organismo que permite retener y articular narraciones comunitarias. Lxs indígenas reducidxs por los misioneros se vuelven sujetxs oprimidxs y olvidadxs, como las grandes masas campesinas, por el Estado nacional paraguayo. Ahí hay una equivalencia entre el sujeto indígena y el sujeto campesino (mestizo), construida por un nacionalismo “homogéneo y compacto”, una suerte de *paraguayidad* que descarta las diferencias que Ticio no se cansa de reponer bajo la forma de las sagacidades de un estudio serenamente inquieto, de esta nueva disciplina: *Escobaría*. Pero dentro de cualquier homogeneidad que se pretende compacta, también hay cli-vajes y entonces, a menudo, el sujeto campesino descartado en la lógica nacional-capitalista aplica una cuota de inferiorización al sujeto indígena. Y los dos vuelven a subordinar dentro de su interior a otros sujetos de la diferencia: la mujer, por ejemplo.

Ticio nos sumerge en las fibras íntimas del colonialismo, que podemos imaginar como la geografía multiplicada (modificada) por la historia. Y como una maquinaria que, cruzando historia y geografía, implicó “epistemicidios”. Esto es: la pérdida de experiencias cognitivas de una enorme inmensidad de pueblos. Pero: si una comunidad mantiene la cohesión interna y dispone de un mínimo espacio objetivo en donde construir sus símbolos, aún sitiada por una cultura extraña y presionada por proyectos que no le son propios, podrá (puede) seguir siendo “dueña” de su pasado y de sus deseos y recusar el destino “oscuro” que le asignan esa cultura y esos proyectos que la asedian. El colonialismo (nos) ha inculcado la “superioridad” del ser occidental, de su historia, de sus modos imaginativos y reflexivos y, por extensión, de sus formas artísticas, recogidas en los grandes museos de la humanidad que, finalmente, configuran dispositivos para narrar de una manera ideológicamente configurada (hegemónica) la historia.

El contrafrente de esas formas cognitivas implica necesariamente que el ser colonizado –pueblos indígenas, mestizos o afrodescendientes– sólo es capaz de producir menos formas artísticas que artesanas (utensilios domésticos, rituales, momentos ceremoniales, pinturas corporales). Otorgarle dramaticidad a esas complejas formas de la nominación del ser y el arte indígenas, reconociéndolas en tanto manifestaciones de una politicidad, promueve no sólo el reconocimiento de esas formas sino, más profundamente, el del sujeto humano que las produce. Promueve también otra percepción del sujeto indígena: reconocerlo ya no como un ser humillado, expoliado y marginado por la larga noche de los 600 años, sino como elaborador de formas simbólicas e imaginativas que expresan otra visión del mundo (apoyada en una identidad social), que al mismo tiempo tienen validez universal. A esta concepción *escobariana* responde de algún modo la fundación del Museo del Barro, cuyo resorte íntimo se corresponde con el reconocimiento de una diferencia –“vivir y pensar, creer y crear de manera propia”– que sintetiza la idea de *Tekoporā*, el bien común, que tiene una finalidad más abarcativa: la del bienestar general de la comunidad.

¿Y cómo hizo el colonialismo europeo para desarticular los fundamentos del ser indígena? Socavando sus ceremonias, sus prácticas rituales, sus expresiones míticas. Al atacar esos pilares o esos fundamentos –que construyen referencias colectivas– toda comunidad entra en el torbellino de una crisis identitaria. Por caso, el Estado unitario italiano socavó el ser campesino y una historia de unos cinco mil años atacando su lengua a través del sistema de instrucción nacional. A partir de esas operaciones de “civilización”, el campesinado del sur de Italia enmudeció y las formas culturales campesinas (esto es: un sistema de saberes vinculado con una producción específica de la tierra) desapareció de un día para otro. Son las formas de la deculturación coercitiva

que se verificaron también en América Latina (o Indoamérica) y en lo específico, en el Paraguay *ticiografiado*:

Los ayoreo, cazados como fieras y “reducidos” durante [la década de 1960] por los salesianos y por la Misión A Nuevas Tribus [...] de un día para otro debieron renegar de sus ceremonias y sus mitos y olvidar las formas de sus cántaros y de sus cuerpos desnudos. Gran parte de la cultura ishir sufrió un destino parecido. E igual suerte corrieron casi todos los chaqueños, que, reducidos en misiones (“convertidos y salvados”) pronto estuvieron listos para servir de mano de obra barata a los menonitas, criollos y militares, quienes [...] saludaron a coro la noble causa de la “civilización” del indígena.

Las relaciones coloniales en gran parte han desmantelado y hecho sucumbir las culturas colonizadas o partes conspicuas de ellas, pero también es cierto que la dominación cultural implicada en la colonización no siempre ha logrado –afortunadamente– la destrucción de las emergencias culturales de lxs colonizadx,s porque estxs han sabido entramar resistencias sociales, políticas, humanas y, en este sentido, culturales también, que han logrado mantener, relativamente intactos, ciertos núcleos simbólicos que se han revelado irreductibles a lo largo de la historia. Creo que es posible sostener que, en América Latina, la colonización, entre el acoso y la resistencia, ha dado pie a formas cruzadas, híbridas, en las que la imposición de lo ajeno encuentra allí una expresión de lo propio, figuras de cruce y mezcla, que expresan una nueva sensibilidad bajo la forma de una destacable “impureza”, en cuya emergencia se condensan tiempos, encuentros y fricciones que recuperan una vibración antigua y casi desaparecida, el nombre de un dios (la historia, la lengua, las formas de convivencia, de la caza, de la agricultura, de la pesca, de la sociabilidad) que, aunque

desteñado aparece, con un nombre trastocado, en las formas estéticas del arte indígena. Y tal vez un caso emblemático de esa “impureza” sea el *areté guasu chiriguano*:

la gran ceremonia es una verdadera celebración de la diversidad que, sobre el fondo desteñado de la memoria guaraní, incorpora máscaras chané, motivos subandinos, capas y gorros católico-coloniales, insignias militares, imágenes menonitas, plumas nivaklé y anteojos oscuros procedentes de cualquier lado. Pero este revoltijo promiscuo expresa, exacto, el derrotero de un tiempo intrincado que hubo de abrirse paso entre encrucijadas polvorientas y laberintos sombríos. Es una síntesis, rigurosa y sugerente, de la experiencia colectiva; de ahí la lógica impecable del conjunto.

Mantener activas las formas artísticas indígenas –incluso mestizadas– significa activar procesos de defensa de identidades que la razón occidental quiso hacer desaparecer transformándolas en otra cosa dentro de los contextos nacionales: en la cestería mbyá o aché (“la ornamentación plumaria avá, los tejidos nivaklé o ayoreo de caraguatá o la pintura corporal y las frondosas diademas ishir siguen desarrollando sustancialmente sus mismos principios visuales desde épocas prehispánicas, aunque lo hagan a partir de negociaciones interculturales permanentes”) se sintetizan las formas de una memoria obstinada que no está dispuesta a desaparecer; memoria que retiene los antiguos símbolos del poder y que custodia las tradiciones de tal o cual etnia. Como no están dispuestos a desaparecer los pueblos acosados desde el momento de la emergencia de la experiencia colonial desplegada en ese territorio que hoy en día llamamos América Latina. Esa memoria es resistencia cultural afirmativa de un momento ontológico en el que el ser indígena se reconoce y en el que sigue siendo, pese a estar

obligado a tener dos nombres: todo indígena en Paraguay “debe usar dos nombres, como dos rostros, para poder transitar el espacio ajeno que se abrió en su espacio”.

En síntesis, la *escobaría* que habita las páginas de *Contestaciones* hace resonar también las reflexiones contenidas en *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Ese texto de Ticio trata tempranamente la necesidad de afirmar epistemologías y conceptos propios plantados de cara a la hegemonía euro-occidental. Esta posición, que podría decirse *decolonial*, impulsa a forjar, desplazar y adulterar figuras de la teoría tradicional del arte en cuanto sirven para trabajar situaciones particulares, extrañas a las categorías de esa teoría y opuestas, muchas veces a sus intereses. Nelly Richard, una gran conocedora de la obra de Ticio, sostiene que *El mito del arte y el mito del pueblo* se inscribe en una constelación teórica de textos, configurada también por *Culturas híbridas* de García Canclini y *De los medios a las mediaciones* de Martín Barbero, pléyade que produce “el giro de la teoría cultural latinoamericana en la década de los ochenta” (2018, s/p). Incluso creo que Richard se queda corta porque el “decolonialismo” de Ticio supone también una crítica radical al extractivismo (aunque sea info-cognitivo) y apunta a dotarlo de un subsuelo humanista novedoso.

## **Crepuscularia**

El arte ha podido cumplir también un papel cuestionador y contestatario ante los totalitarismos modernos. Y no lo ha hecho desde sus gastadas consignas revolucionarias y sus envalentonadas proclamas, sino desde pequeñas, y no siempre deliberadas, tareas de desestabilización y desajuste de la órbita suprema que impidieron algunas veces el autoencastramiento de los grandes decires míticos.



La otra cuerda –aunque sea una de las tantas que se encuentran vibrando en *Contestaciones* y que éstas tañen– es la dictadura, que en Paraguay, como en otros parajes de América Latina, tuvo respuestas revolucionarias con consignas que incluso con sus desgastes siguen sugiriendo cosas nada despreciables, sobre todo a las derechas nacionales en estado de permanente apropiación de tradiciones y lenguajes populares.

Hacer pie en el (no) lugar de la cultura durante la dictadura implica una relectura del propio stronismo en una clave a la cual Ticio nos conmina y que debería ser en algún momento interpelada por sociólogos e historiadorxs dedicadxs a ese período lúgubre de la historia latinoamericana. Tiene además otro sentido: disponer el lugar para situar otra pregunta, por la cultura después de Stroessner. Hablar de Paraguay implica de alguna manera –siempre, aún hoy– decir lo no elidido, inaugurar una larga conversación sobre uno de los períodos de más larga duración en el Cono Sur: el stronismo. Va en este sentido también la pregunta de si existe (existió) una cultura stronista. En los pliegues internos de Abdo Benítez o de Cartes se halla la descarnada respuesta, entroncada con los “patios cerveceros”. Para reflexionar sobre los tiempos aciagos suspendidos entre 1954-1989, Ticio mira la trocha angosta de las políticas culturales encabalgadas con las generales de esa experiencia autoritaria: represión y persecución.

Porque Ticio integró los microcircuitos transgresores culturales que hacían microcontactos y microchisporroteos durante una de las experiencias más tormentosas de la historia de Paraguay. A lo largo de una de las dictaduras más larga de América Latina, las comunidades culturales paraguayas –diversamente integradas por intelectuales, artistas, trabajadorxs de la cultura, periodistas– configuraron un frente identitario reactivo a esa experiencia luctuosa que trató de sustraer lo diversamente deseante de la geografía nacional enchufada al Plan Cóndor para extirparla

de la propia realidad continental. Instante histórico-político sin nada de fugacidad que elaboró una política de la censura, apropiada para un modelo autoritario. Cuando, culturalmente, balbuceó algo fue una política contraria a los conflictos de la diferencia. Frente a ese “bloquismo”, la diversidad cultural resistente entramó formas contraculturales –mitos que trataban de activar imaginarios adormecidos al atravesarlos por símbolos desestabilizadores que aludían a la necesidad de formas democráticas de convivencia–, en un momento en el que sus integrantes estaban “parapetados en claustros, encaramados en cornisas, concentrados en terrenos baldíos y en parajes vacantes”. Desde esas fragilidades angostas dijeron la barbarie stronista que tal vez, desde su interioridad, creía estar entramando un documento de civilización.

La racionalidad del stronismo implicó entretejer –dice Ticio– una cultura de la complacencia, una pedagogía del letargo y una estética de la falsificación. Estas ideas encontraban un correlato en la idea de “progreso” de la dictadura, que afectaba malamente la ecología, el patrimonialismo histórico, los muchos grupos étnicos (o, incluso, lo digo mal: pueblos indígenas y mestizos), las memorias paraguayas, emergentes todos que trató de achatar y homogeneizar hasta aplastar los deseos colectivos. Pero al mismo tiempo hay que decir que las fragilidades –fueran sociales, institucionales, políticas, culturales– paraguayas (no sólo relacionadas con el stronismo, por cierto) le permitieron a Ticio ser lo que es. Pues, en cualquier otro lado, Ticio sería otro. Y siguiendo un movimiento parecido, pese a que la cultura del stronismo perseguía lo que no reconocía en su articulación contradictoria (configurada, para decirlo rápido, por una dialéctica entre lo retrógrado y lo desarrollista), en los lugares que escapaban a su acción autoritaria dejó leves rebordes en los que prosperaron sistemas culturales (con sus imágenes, narraciones, cosmologías, experiencia, formas

de mirar, deseos y temporalidades) campesinos, indígenas y urbanos. Es lo que Ticio llama *la cultura a pesar de* Stroessner, quien con su sistema de fuerzas persiguió la cultura popular, negando, desconociendo o banalizando su valor artístico.

Hablamos acá de lo popular en un sentido muy general y refiriéndonos al conjunto de sujetos sociales subalternos: las grandes mayorías o los sectores minoritarios excluidos de una participación efectiva en lo social, económico, cultural o político. En este mismo sentido, la cultura popular comprende la producción simbólica de cada sector subordinado que se autorreconoce como diferente.

En cambio, por lo que concierne a la cultura ilustrada –heredera del legado liberal–, Ticio identifica en uno de sus sectores cierta docilidad frente a las formas del hegemonismo stronista, mientras que en otro distingue una fuerza reactiva que, en su complejidad, constituyó un “hecho marginal”. Paradójicamente (y no tanto), este sector supo cruzar o abrir –con algunos actores– pequeños tajos en el discurso autoritario. Y apelando a un lugar común propio de nuestros debates (me refiero a la categoría del *pensamiento crítico*) refiriéndose a esos años lúgubres de la historia paraguaya, Ticio no deja de decir algo digno de la mayor atención:

El pensamiento crítico, la imaginación y la creación funcionaron en ámbitos incontrolables. Desde allí, cumplieron su papel destabilizador al ayudar a demostrar a través de conceptos y, sobre todo, de figuras e imágenes que el orden inalterable y armónico del Paraguay eterno es un mito del stronismo; que la historia está animada por tensiones y

cruzada por conflictos, que está movida por sujetos concretos y que su construcción supone mil riesgos y otras tantas opciones.

En ese entramado encontramos una ausencia, si por política cultural entendemos la planificación del sector de la cultura de un país en función de las necesidades colectivas de un pueblo con muchos clivajes, en articulación con otros proyectos relacionados con lo social. Educación y cultura son sectores que tendemos a pensar de manera próxima sin saber exactamente cuál engloba a cuál. En un fragmento corto y vertiginoso, Ticio lee el sistema educativo paraguayo bajo el stronato, en un arco que va desde la primaria a la universidad, y le destina algunas palabras punzantes. Si bien la educación recibió más atención respecto de la cultura por parte del régimen, lo que se fomentó fueron valores como “la adaptación y la pasividad” y las instituciones se organizaron alrededor de órdenes “verticalistas y métodos repetitivos” que dejaban fuera “la creación, la imaginación y la crítica”. Podemos decir que las “políticas educativas” del stronato fueron, paradójicamente, anteriores en términos temporales a las que había imaginado Serafina Dávalos en *Humanismo* (1907) que, en cuanto a contenido, eran ultra emancipadoras. Las reflexiones de Ticio son útiles para explicar y entender la propia situación –achata– de la Universidad paraguaya hoy, porque desde el stronismo “no pudo constituirse en una alternativa de pensamiento crítico ni en una instancia de investigación y generación de conocimientos”. Y de hecho, el propio Ticio en otro país sería un gran profesor en desborde sobre el campo intelectual, que podría dar clases en La Sapienza, La Sorbonne, el King’s College o la Patrice Lumumba, y en Paraguay tuvo que fundar –afortunadamente porque podemos visitarla– su propia institución, una suerte de escenificación de su lengua, junto con lo más vibrante del gran arte y de la gran

cultura paraguaya: el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. No existe en todo el Cono Sur institución parecida que combine el centro cultural con la editorial, la universidad con la biblioteca nacional, la filosofía con el movimiento social, el lugar del encuentro y el arte popular con la colección de imágenes imperecederas. Menos Museo que –casi– *Enciclopedia Paraguaiensis* viva.

Luego del golpe a Stroessner, en lo fundamental, la percepción y el enfoque cultural anterior no se modificó y el “nuevo Estado” no se abocó a la formulación de una tarea sistemática capaz de articular una política cultural, dice Ticio, pero lo más relevante que muestra su escritura son las formas de entender una palabrita aparentemente sencilla, de uso diario y digna de la más alta reflexión filosófica: cultura. ¿Y qué es una cultura? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quisiera explicarlo a quien indaga, no lo sé (decía San Agustín acerca del “tiempo”). Cuando aquí se dice “cultura” se lo hace en el sentido del devenir de una identidad singular, como impulso de la vida, como una racionalidad que determina el actuar cotidiano de toda una amplia comunidad, una lengua, un modo de ser, una relación con la naturaleza y el mundo social. Y las *Contestaciones* de Ticio se encaminan también por esta senda y por esa misma razón, al hablar de las formas culturales poststroenistas, aparece el nombre del INDI, la institución estatal abocada a los asuntos indígenas, y ahí al respecto indica que “sigue sosteniendo, maquillada, la anterior política integracionista incapaz de respetar las particularidades étnicas”. Repasa también una suerte de frente cultural identificado con el nombre de “Trabajadores de la Cultura” y otro, autodenominado “Arte vivo”, que dieron un debate gremial-cultural –ciertamente fugaz, pero efectivo– en función de una revisión crítica de la historia reciente y también de los nuevos contornos cultural-identitarios coincidentes con la nueva etapa política que se (supone) se abrió a partir de 1989, cuando arrancó la llamada “transición” (esto es: la apertura de una escena

política), que en realidad, si revisitáramos la historia política paraguaya, no se dio o se dio de forma sardónica y lateral. Esos espacios pudieron llegar a un momento de síntesis en el que emergió la idea de que lo cultural y lo político podían entrar en diálogo para constituir un nuevo lazo, producto de un mutuo cruce, pero su constitución tuvo breve duración. Su condición de fragilidad encontraba un evidente correlato, tanto en los movimientos sociales como en los partidos políticos en busca de un rumbo democrático. Y en este punto, *Contestaciones* esboza unas hipótesis de políticas culturales derivadas menos de una teoresis abstracta que de la participación del propio Ticio en distintos lugares de elaboración artística, reflexiva, imaginativa y simbólica para un Paraguay democrático.

En el período postdictatorial, las distintas comunidades culturales empezaron a organizarse desde el Museo del Barro, al menos por un tiempo:

se define el imperativo de organizar, especializada y democráticamente, la administración pública de la cultura. Aquella posibilidad y esta exigencia colocan en una encrucijada difícil a los artistas e intelectuales que dudan entre concentrarse en su lugar natural de pertenencia, la sociedad civil, para reforzar allí sus instancias propias de acción o bien incursionar en el nuevo terreno que se abre promisorio, amenazante, para echar las bases de una democrática gestión estatal de la cultura.

Y en cuanto a las políticas culturales en los gobiernos postdictatoriales –para los cuales lo cultural empieza a ser integrado a un proyecto moderno de desarrollo, aunque no se sepa cómo hacerlo–:

En primer lugar, las políticas culturales actuales apuntan a promover la participación de los diferentes actores sociales en una doble instancia: a) en la formulación misma de los objetivos que delinearán; b) en la producción de los símbolos que sostienen lo social. Por eso debe evitarse tanto el trazado verticalista de los proyectos colectivos como la tendencia a concebir la administración cultural como mera difusión de paradigmas únicos. [...] Para garantizar el carácter autogestionado de la producción cultural y evitar el riesgo de que las políticas culturales se basen en la divulgación/imposición de modelos hegemónicos, estas deben asumir un estatuto básicamente formal. Formal en el sentido de que no es competencia del Estado pensar y crear sino promover condiciones adecuadas para que la sociedad produzca cultura: garantizar la existencia de ámbitos diversos en donde esta sociedad habrá de representarse de muchas maneras.

## Pronto y de golpe

El 22 de junio de 2012 un golpe de Estado derrocó al presidente paraguayo Fernando Lugo, ganador de las elecciones generales de 2008. Treinta y nueve parlamentarios, aliados *ad hoc* para destituir al presidente, invocaron la figura constitucional del juicio político y en un tiempo prodigiosamente breve invocaron el cumplimiento del proceso correspondiente, depusieron al presidente y nombraron en su remplazo al vicepresidente, Federico Franco.

Estas son las primeras líneas referidas a un golpe que, creo, Ticio vivió emotivamente de modo doble: a la manera de un militante

y bajo la investidura de ministro del gobierno Lugo. ¿Por qué encaminarnos así hacia unas conclusiones vacilantes? El golpe en Paraguay forma parte de unas “tecnologías del derrocamiento” o, más bien, de un mismo conjunto de operaciones políticas. Tecnologías u operaciones que configuran una genealogía lúgubre para los gobiernos de izquierdas en América Latina. El de Paraguay fue el tercero de los llamados malamente “golpes blandos” en tener éxito desde el inicio de este siglo. Haití, Honduras, Paraguay y Brasil fueron golpes *exitosos* porque antes ya había habido tentativas que fracasaron en otras latitudes latinoamericanas: Venezuela (2002), Bolivia (2008), Ecuador (2010). En este sentido, Paraguay se convirtió en modelo para los golpes institucionales de la derecha, por lo menos en el Cono Sur. De hecho, el golpe en Brasil reeditó los dramas que marcaron y dividieron a Paraguay. El golpe paraguayo fue señalado como el antecedente inmediato y modelo seguido por esos sectores de derecha neoliberal brasileña, que bajó del poder a un gobierno democrático y de vibraciones altamente populares: el del PT. Y lo hicieron por la vía de ese mecanismo constitucional que se llama juicio político o “golpe a la paraguaia”, tal como lo nombró la misma presidenta del Brasil, Dilma Roussef. Luego del golpe en Brasil, el Cono Sur volvió a conmocionarse, de un modo aún más descarnado, si eso es posible, con el golpe en Bolivia. Y del Brasil postgolpe, que de alguna manera quiere decir “de Paraguay postgolpe”, se nos legó otra categoría innoble en lo concerniente al ataque que implica a las luchas populares: *lawfare* (la alianza de un sector de la justicia con una facción del arco político para perseguir y minar las posibilidades de acción de sus contrincantes). Con este leve alegato quiero decir que un país como Paraguay, que en ocasiones parece adherirse al “desierto de las teorías”, ha colaborado paradójicamente con la acuñación de una nueva categoría política e intelectual, gracias a la derecha. Esa categoría es: “golpe a la paraguaya”.



Con Ticio, ese presunto desierto de las teorías, una escena a menudo *arroventata* por los conflictos sociales-étnicos-lingüísticos-clasistas-culturales-políticos que la sostienen, de colores abigarrados, de fuertes contrastes, con un olor inmediatamente perceptible en las narinas apenas se pisa su suelo, vuelve a ser lo que *también* es: Paraguay, un punto crucial, un aleph de donde emerge con estas *Contestaciones* una teoría estética diversa, ya que Ticio hace del pensamiento visual una clave de la historia. Y de otra teoría, política, apartada de esquematismos, citas rituales y cerrojos por medio de una lengua hablada por una disciplina que aquí –entre vericuetos, fragilidades propias de la época y vacilaciones de lo más diversas–, tratamos de nombrar: *escobaría*.

## **Bibliografía**

Richard, Nelly (2018). “Categorías impuras y definiciones en suspenso”. Presentación de la edición chilena de *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Museo de Arte Popular Americano de Santiago de Chile.



**TEXTOS REUNIDOS DE  
TICIO ESCOBAR**



# Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay\*

## Introducción al tomo I

Este trabajo tiene como objetivo constituirse en una de las posibles interpretaciones de la práctica estética desarrollada en el Paraguay, encarada fundamentalmente en un sentido de proceso. Por eso no pretende cubrir exhaustivamente y en un sentido documental todas las manifestaciones estéticas producidas en cada período, sino que intenta referirse a las características fundamentales del quehacer visual paraguayo en un proceso que arranca de los aborígenes, se enfrenta con los sistemas artísticos coloniales y se resuelve en formas que pueden llegar a ser propias en la medida en que sean capaces de expresar las nuevas condiciones del mestizo y el criollo provincial e independiente.

En general, consideramos los fenómenos estéticos en cuanto expresivos de sus propias condiciones históricas y analizamos el conflicto cultural como imposición de nuevas pautas o como

---

\* *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay* fue publicado originalmente en 1982 (Tomo I) y 1984 (Tomo II) en la Colección de las Américas, CCPA, Asunción, Paraguay. Se incluyen la introducción al Tomo I, la introducción al tomo II, y el capítulo I del Tomo II.

asimilación de las mismas en función de un desarrollo cultural propio.

Esta primera parte se refiere a las artes visuales indígenas, las coloniales y las desarrolladas durante el siglo XIX; la segunda tratará sobre las producidas en el siglo XX. El término “arte” está usado en un sentido amplio, comprensivo de toda producción de fenómenos estéticos. No nos referimos a la arquitectura porque, a pesar de que la consideramos un fenómeno visual especialmente significativo, entendemos que constituye un sistema complejo no reductible a este nivel de análisis.

El trabajo está concebido originariamente en tres secciones: la relativa a la cultura indígena, la colonial y la del período independiente correspondiente al siglo XIX, pero debido a la extensión de la segunda sección, la dividimos a su vez en otros capítulos: el choque cultural, el arte indígena colonial, el mestizo popular, el criollo y el misionero.

La ausencia de estudios acerca del arte indígena en el Paraguay nos lleva a basarnos esencialmente en los análisis etnográficos acerca de la cultura material aborigen (muy especialmente los de la Dra. Branislava Susnik), así como en las piezas obrantes en el Museo Etnográfico “Andrés Barbero”, en colecciones particulares y en la producción actual de las etnias paraguayas. En ocasiones tomamos en cuenta investigaciones acerca de otras etnias sudamericanas, especialmente brasileñas, que pueden servirnos no sólo por la vía analógica, sino porque en muchos casos recaen sobre grupos etnoculturales emparentados con los habitantes del Paraguay y con iguales pautas visuales. La unidad de la cultura indígena dificulta la consideración de la práctica artística en el sentido específico en que la entendemos hoy; siempre la segmentación del hecho estético inevitablemente corresponde a un análisis arbitrario basado en modernas epistemologías y en un concepto de la “autonomía estética” forjado por la filosofía del arte de Occidente.

A partir del capítulo II se estudian el choque de las culturas y el inicio de los diferentes sistemas de aculturación colonial. En realidad, la Conquista y la colonización no constituyen sino el comienzo de un largo proceso de desestructuración de las culturas indígenas que continúa hasta hoy; acá planteamos sólo el inicio de ese proceso, pues creemos que corresponde al momento esencial en el cual se definen distintas situaciones que básicamente se mantienen: la progresiva desarticulación sociocultural indígena y el desarrollo de una cultura mestizo-popular. Por razones metodológicas, al analizar el arte colonial indígena y el popular no detenemos sus desarrollos, sino que los estudiamos hasta la época actual, pues creemos que son los únicos fenómenos visuales cuya continuidad formal no se vio esencialmente interrumpida desde la Colonia.

En cuanto al “Barroco” misionero, no nos referimos más que a aquellos aspectos relacionados con el proceso que seguimos; en este caso, con la posibilidad que tuvo el pensamiento visual indígena de integrar diferentes aspectos de la cultura impuesta por las misiones.

En el período independiente, no volvemos a mencionar el desarrollo del arte popular, que continuó bajo Francia y los López, sino que analizamos solo los nuevos factores que aparecieron entonces.

Queremos dejar constancia de la valiosa colaboración de la Dra. Branislava Susnik, del Prof. Miguel Chase-Sardi y de todas las personas e instituciones que nos han facilitado material bibliográfico, informes y fotografías o nos han dado acceso a las piezas de sus colecciones cuyas fotografías ilustran este texto.

Asunción, 10 de julio de 1980

## Introducción al tomo II

Así como el análisis desarrollado en la primera parte, el contenido de esta pretende fundamentalmente constituirse en una interpretación de la plástica producida en el Paraguay –en este caso en el siglo XX– y no intenta agotar hechos o fenómenos, sino referirse a ellos en cuanto se vuelven relevantes para comprender y explicar un proceso. Una interpretación supone necesariamente una selección de acuerdo a un punto de vista que, en ningún caso, se presenta como único. El intento de volver comprensibles los hechos ordenándolos según cierta perspectiva, así como el proyecto de encontrar una conexión y una continuidad en los complejos y variados fenómenos de la práctica creativa concreta, empobrecen la dinámica del acontecer real, pero constituyen el inevitable precio de la búsqueda de un proceso dotado de cierto sentido. Por otra parte, el hecho de que esa búsqueda no pueda apoyarse en la tradición de un sistema teórico –que, en lo referente a la plástica, en el Paraguay no existe– dificulta sus alcances y vuelve más provisionales sus presupuestos.

Tanto la reducción del campo de estudio, como la utilización de criterios de periodización y la elección de ciertos problemas considerados pertinentes para estudiar el desarrollo de la plástica están condicionados por esa simplificación de la realidad que imponen las explicaciones y por esa falta de un pensamiento global acerca del quehacer creativo.

En primer lugar, dejamos de lado algunos aspectos de la producción estética visual (fotografía, arquitectura, diseño, artes gráficas, escenografía, etc.) en la medida en que la fragmentación del campo cultural en el Paraguay –hecho que analizamos en el texto– ha promovido el aislamiento de sus diferentes prácticas y la falta de una relación orgánica entre ellas que determinaron a seguir dinámicas particulares y estudios compartimentados. Por



eso se vuelve metódicamente eficaz restringir nuestro campo de trabajo refiriéndonos solo a aquellas expresiones visuales integradas en un proceso específico.

En segundo lugar, la segmentación de ese proceso en períodos históricos determinados es inevitablemente arbitraria y corresponde a una necesidad de ordenar el material en esquemas explicativos.

La utilización de determinados problemas que sirven de base a este estudio también se apoya en criterios de pertinencia interpretativa. Por un lado, la oposición forma/contenido se dirige a aprehender el hecho estético tanto en su estructura propia como en el marco de sus condicionantes sociales; por otro, la relación particular/universal busca comprenderlo en su particularidad histórica sin desconectarlo de la creación universal. La absoluta carencia de estudios sistemáticos acerca de una sociología de la cultura paraguaya, la ausencia, incluso, de una interpretación social de la historia en el Paraguay dificultan en gran medida la posibilidad de una inscripción adecuada del discurso estético en su inseparable contexto histórico-social y hacen que, muchas veces, debamos recurrir al desenvolvimiento inmanente de las formas estéticas como variable principal, sin que esto signifique, al menos como postura teórica, una actitud formalista que desconozca la gran presencia de las fuerzas sociales en la configuración de lo visual.

Por otra parte, conscientes de que una interpretación de los procesos artísticos, aunque deba considerar fundamentalmente los condicionantes históricos, las tendencias y los problemas en términos colectivos, no puede desvincularse del hecho creativo singular, incluimos en cada capítulo un apéndice que comprende análisis particulares de obras concretas y permite individualizar mejor a cada artista. La elección de las obras comentadas obedece tanto a criterios de valoración estética como de relevancia histórica; por lo

que a veces nos referimos a piezas que, si bien distan mucho de ser sobresalientes, pueden expresar aspectos de su tiempo y alcanzan, por lo tanto, un valor representativo. Como contrapartida, no analizamos separadamente obras de artistas como, por ejemplo, Julián de la Herrería o Guevara, que, aunque hayan logrado resultados estéticos innegables, se desarrollaron esencialmente fuera del proceso que nos ocupa. El hecho de que la creación plástica va adquiriendo un sentido explícito de proceso recién a partir de la década del 50, lleva a considerar a ciertos artistas anteriores a ese momento como individualidades aisladas. Por ejemplo, Samudio, de la Herrería, Bestard, Bandurek e, incluso, posteriormente Rossi, Plá, Abramo (iniciadores ya del movimiento renovador) son aún tratados en forma individual como representantes singulares de determinadas posturas, mientras que los artistas que aparecen luego son estudiados bajo las tendencias en las que se ubican sus obras o los problemas que las mismas enfrentan.

Dado que, una vez más por razones metodológicas, hemos optado por analizar solo una obra de cada artista, la ubicación de esta en un período determinado es, en muchos casos, convencional; trabajos como los de Edith Jiménez, Olga Blinder, Carlos Colombino, Ignacio Núñez Soler, etc. son situados en un cierto momento sin que este hecho signifique la ausencia de una obra relevante en otros.

Los comentarios sobre las obras utilizan aproximaciones metodológicas diferentes y distintos criterios, según se busque resaltar tal o cual aspecto que las relacione mejor con el proceso analizado en el texto. Así, por ejemplo, cuando se pretende señalar la importancia que va tomando la organización formal en una obra, se hace hincapié en los aspectos compositivos y estructurales, mientras que en una obra conectada con las direcciones analíticas o fantásticas se subraya el sentido discursivo de la imagen o se recalcan ciertos contenidos expresivos.

Para terminar, queremos agradecer la colaboración de las personas que, como José C. Rodríguez, desde su experiencia en distintas disciplinas, aportaron valiosos comentarios y sugerencias; la de Osvaldo Salerno que diagramó página por página y supervisó cuidadosamente todo el proceso gráfico, así como la de Francisco Corral, que tuvo a su cargo la dificultosa tarea de tomar las fotografías, y la de todas las instituciones y particulares que nos han facilitado material bibliográfico, informes e ilustraciones o nos han dado acceso a las obras de sus colecciones cuyas fotografías ilustran este texto.

Asunción, 3 de enero de 1984

## Capítulo I del tomo II

### Los inicios

Terminada la Guerra de la Triple Alianza se impone un naturalismo de signo decimonónico difundido fundamentalmente por los maestros europeos llegados con las primeras migraciones de posguerra. Los tímidos componentes de origen impresionista traídos por estudiantes becados en Europa y alimentados por los modelos rioplatenses, aunque dinamizan la imagen e introducen aislados gérmenes renovadores, no logran romper las pautas académicas. Sólo la caricaturesca ilustración gráfica de cierto periodismo de comienzos de siglo revela una actitud contemporánea y una alternativa de expresión propia.

La *Guerra Guasú*, la gran guerra desarrollada entre los años 1865 y 1870 contra la Argentina, el Brasil y el Uruguay, al haber devastado instituciones, destrozado y saqueado prácticamente toda manifestación material y exterminado casi el total

de la población masculina adulta, corta profundamente la continuidad de los procesos culturales y abre un abismo tajante en el quehacer colectivo sorteado sólo por la inercia centenaria y obstinada de manifestaciones artísticas populares que pueden ser recogidas casi siempre sólo por mujeres (*v.g.* cerámica y tejidos).

Mutilado y vencido, acorralado, el Paraguay pierde sus posibilidades de autonomía económica y política y pasa a depender del capital británico intermediado fundamentalmente por Buenos Aires. El proceso de desnacionalización de la economía se desenvuelve rápidamente a través de los ruinosos empréstitos contratados en Londres apenas terminada la guerra, del control rioplatense del ferrocarril, las compañías de navegación y el comercio exterior y de la legalización de las ventas masivas de tierras públicas (que representaban más o menos el 80% del territorio nacional) que puso en manos de capitales extranjeros enormes extensiones de praderas, bosques y yerbales a precios irrisorios, posibilitando la consolidación de grandes empresas extranjeras agroexportadoras.

La modalidad misma de esta desnacionalización agrava el estancamiento socioeconómico de posguerra. Un latifundio improductivo basado en relaciones sociales precapitalistas, semi-esclavistas, mediatiza la dominación extranjera y empeora sus consecuencias, postergando las posibilidades de crecimiento del país.

Por otra parte, el Paraguay, aislado en su mediterraneidad, enclavado en la Cuenca del Plata en una situación geopolítica en la cual sus ríos (su salida principal) desembocan en Buenos Aires, de hecho dependía de ese puerto que tenía el control de la región y constituía un inevitable cedazo en su contacto con el exterior. Sin acceso directo, con un mercado regional carente de productos que interesasen al mundo, con una ciudad capital extremadamente

pequeña,<sup>1</sup> el Paraguay tenía como metrópolis fundamental a Buenos Aires (Bareiro, 1979). (Esta situación recién cambiaría en la década del 60 a partir de la construcción de un sistema de carreteras con el Brasil y del proceso de internacionalización de la economía).

El posterior proceso de recuperación del país fue desarrollándose lentamente, arrastrando la carga de la fuerte dependencia, el atraso económico y el aislamiento. Durante el largo período liberal, que se mantiene hasta la llegada al poder de los militares en la década del 30, estos condicionantes históricos dotan de rasgos específicos a un quehacer plástico planteado esencialmente como práctica de “bellas artes”. Estudiaremos estas características en los siguientes puntos.

## **Las condiciones de la producción de las bellas artes**

### ***Una vieja marginalidad***

La creación artística iniciada sobre las ruinas de la guerra comienza a desarrollarse fuera de las preocupaciones del Estado, sin el apoyo de una burguesía local y desvinculada de la práctica popular. Nace y crece marginal como el arte mestizo colonial y como la genuina producción estética del siglo XIX, pero desconectada de ellos. Por otro lado, el proceso de la plástica está desde un comienzo tanto separado de las otras manifestaciones culturales producidas entonces en el país, como aislado del quehacer estético latinoamericano. Además, el considerable retraso del desarrollo paraguayo en relación a su entorno regional condicionaba un

---

1. Al comenzar este período, recién terminada la guerra, Asunción quedó con apenas 24.000 habitantes. Su población fue creciendo paulatinamente, pero, aún así, en 1936 la misma alcanzaba sólo 110.000 habitantes (Datos tomados de la Dirección General de Estadística y Censo. Asunción, 1983).

notable rezago de la plástica paraguaya con respecto a la de Latinoamérica. Este hecho aparece bien claro, puesto que la cultura paraguaya debe comenzar prácticamente desde cero su proceso terminada la guerra, y la posibilidad de que el mismo exprese y simbolice sus propias condiciones se posterga durante varios decenios debido al largo tiempo que supone reponer las generaciones perdidas y asegurar formas capaces de una posición crítica ante la dependencia.

El Estado, fuera de algunos programas esporádicos, impulsados por el interés concreto de particulares (otorgamiento de ciertas becas, encargos de algunas pocas obras públicas), no desarrolló ningún intento sistemático de promover, no digamos ya el arte popular, sino las incipientes manifestaciones de pintura que comenzaban a darse en Asunción, ni de encarar la enseñanza del arte y la conservación de algunas expresiones criollas que sobrevivieron a la guerra.

En 1906, el escritor Viriato Díaz Pérez se asombraba de que no hubiera prosperado la propuesta de Godoy de crear un museo con la donación que este hiciera de su biblioteca y su colección de arte y de “valiosas curiosidades históricas”,<sup>2</sup> y proponía que, ante la paulatina desaparición de “lo que quede por los campos y ciudades del antiguo Paraguay poderoso”, por lo menos se hicieran excursiones con el objeto de resguardar de la desaparición lo que aún podría salvarse para algún futuro museo.

---

2. “Este generoso dador, que pudo labrar su definitivo bienestar, si en él cupiese la idea de permitir que manos extranjeras usufructuasen lo que a su parecer sólo a su patria pertenece, después de varias tentativas encuentra que su ofrecimiento resulta inútil. Circunstancias políticas imprevistas impidieron el cumplimiento de los trámites necesarios para la cesión. Y he aquí el caso singular de un hombre que espera un momento de tranquilidad gubernamental que permita al Estado aceptar una fortuna” (Díaz Pérez, 1982, p. 13).

La creación del *Museo Godoy* recoge con claridad algunas características del momento. Juan Silvano Godoy (1850-1926), desterrado a Buenos Aires por razones políticas, desarrolla en estrecho contacto con la élite porteña su pasión por el arte y la literatura e inicia una colección que, en cuanto hecha por una sola persona y referida a la circunstancia paraguaya de entonces, constituye un hecho excepcional. Formada casi íntegramente en Buenos Aires y, en mínima proporción, en Europa, la colección consta de un importante lote de piezas expresivas, en su mayoría (sobre todo, en las obras contemporáneas) del gusto dominante en la época: un naturalismo hijo de las academias europeas o rioplatenses del siglo XIX. Por supuesto que no sería apropiado juzgar a Godoy por no haber tenido la visión de adquirir en Europa (donde estuvo entre 1880 y 1881) obras de los innovadores de entonces; evidentemente, su percepción marcada por el gusto citado le impidió ver y sentir más allá de los límites pre-impresionistas de las bellas artes. La historia del *Museo Godoy* manifiesta bien el predominio del naturalismo decimonónico en el Río de la Plata, pero también expresa la debilidad de la participación estatal en los proyectos artísticos; todo el peso del museo recayó sobre el esfuerzo y la fortuna personal de Godoy. En 1903, don Juan Silvano llegó del destierro con la colección ya formada en Buenos Aires. El museo fue inaugurado oficialmente como *Museo de Bellas Artes* en 1909 y fue adquirido por el Estado recién 30 años después.

Por otra parte, Godoy fue una excepción como miembro de la clase alta de posguerra. Difícilmente una élite debilitada por la falta de integración y la sujeción a intereses extranjeros podría constituirse en sostén de prácticas artísticas. Es que la dependencia había determinado en el plano político una profunda crisis de hegemonía y un permanente estado de tensión entre diferentes facciones. La presencia de las tropas aliadas argentinas y brasileñas contribuyó a exasperar el desastroso clima de inestabilidad

política; aun después del retiro de las fuerzas de ocupación, los ex aliados mantuvieron una permanente injerencia en la política interna del Paraguay, alimentando contradicciones que estallaban en continuas revueltas, golpes de Estado, cuartelazos y guerras civiles. En las primeras décadas siguientes, la incipiente clase dirigente comenzó a buscar el apoyo de un pensamiento positivista que empezó a adquirir cierto desarrollo, pero el arte, aun manteniendo su encuadre de cultura dominante, no formaba parte de las preocupaciones ni siquiera de esa pequeña élite pensante; en vano Díaz Pérez apela a ella buscando un apoyo activo para la creación del museo:<sup>3</sup> Godoy ya no tuvo continuadores.

Pero la creación pictórica careció de la fuerza suficiente como para sacar ventaja de esta suerte de autonomía ideológica y también se aisló de la práctica popular. Después de un corto intento frustrado por la guerra, las “bellas artes” surgen en el siglo XX sin ningún canal comunicante con la rica tradición del arte popular; no hay siquiera un intento de tipo nacionalista o americanista de recuperar símbolos de todavía fuerte presencia, de recoger las imágenes aún recientes de los periódicos guerreros, de partir de algún supuesto cultural propio.

La falta de un apoyo orgánico de los sectores de poder estaba en parte subsanada a través de las conexiones sociales concretas de los artistas. Si bien no existían instituciones sistemáticamente encargadas de mediar entre la práctica artística y el público, ni se daban casos de mecenas que sostuviesen dicha práctica, de hecho no pocos miembros de la clase alta asuncena ayudaban a los pintores –a quienes muy probablemente conocían en forma

---

3. “No nos ocuparemos de la masa indiferente”, escribe el citado autor en 1906, “... sondeemos las opiniones que deben sondearse. Veamos qué piensan los Dres. Báez, los Morenos, los Gondra, los Domínguez... Y ellos dirán por los que nada dicen” (Díaz Pérez, 1982, p. 21).



personal— comprando directamente de ellos paisajes para decorar sus viviendas o retratos familiares pintados por encargo, lo que abría un mínimo espacio para la profesionalización. Como los artistas eran tan pocos (aun relativamente a la escasa población asuncena de comienzos de siglo), no requerían un apoyo muy grande para cubrir sus modestas necesidades (los primeros pintores, aunque provenían en general de sectores pudientes, tuvieron una existencia austera y aun pasaron serias dificultades económicas). Los eventuales auspicios de ciertas instituciones también habrían estado basados más en relaciones individuales o en el casual interés de personas concretas que en programas organizados tendientes a promover el desarrollo artístico. Pero los pintores tenían además la alternativa del magisterio, usado por casi todos ellos. En general, la enseñanza del arte era planteada como el complemento de una educación social adecuada, especialmente para el sexo femenino, carente entonces de muchas oportunidades de formación. Gran parte de las discípulas de los primeros maestros estudiaban pintura (como estudiaban francés o piano) como una forma de adquirir “cultura general”.

Desde otro punto de vista, a pesar de la cierta autonomía de la pintura, la persistencia del naturalismo europeo expresaba, en cierto sentido, la visión con que la burguesía latifundista latinoamericana (y paraguaya, en particular) veía su circunstancia. Esta visión reproducía el viejo pensamiento europeo (recogido en parte por Hegel) que consideraba América Latina como un “baldío sin historia” apto para ser civilizado por la migración, la cultura y los capitales europeos y, por lo tanto, valioso especialmente por sus recursos naturales. El naturalismo de los paisajes idílicos correspondía en parte, a nivel de imagen plástica, a esa concepción de la propia circunstancia, identificada con recursos naturales interesantes para Europa. Esta visión colonialista no veía la región como el asiento de una colectividad históricamente considerada,

sino como constituida por paisajes tranquilos y floridos que hablaban de lo maravilloso de estas tierras: fértiles geografías atractivas para inmigrantes y capitales extranjeros. Incluso los hechos históricos también son considerados desde esta perspectiva: sus personajes no son actores sociales, sino elementos de un paisaje ideal adornados con abstractas virtudes morales, así como la tierra está adornada de apetecibles cualidades naturales. Esta visión corresponde especialmente a la de los primeros artistas europeos que llegaban al Paraguay y proyecta sus expectativas con respecto al promisorio baldío que venían a poblar.

Condicionada por las circunstancias recién señaladas, durante este período la creación artística aparece como fundamentalmente desgajada de sus condiciones sociales, como fuera del tiempo; por un lado, la figuración (generalmente paisajística) se muestra impermeable a los agitados sucesos de la historia; por otro, no existe en casi cuarenta años un cambio formal apreciable: los mismos presupuestos estilísticos permanecen idénticos e inmutables. La pintura de entonces no acusa el discurrir histórico, no registra cambios ni tensiones. Sus bucólicos paisajes y sus escenas idílicas no parecen tener conexión alguna con el conflictivo entorno de sus autores.

La ausencia de un proceso visual previo que actúe como base, oposición o límite a las enseñanzas traídas de Europa, hace que las mismas se vayan acumulando sin un movimiento que las absorba. Por eso no hay contradicción entre formas más renovadoras (como ciertos elementos impresionistas o pequeños atisbos posimpresionistas usados posteriormente) y las convenciones académicas. (En rigor, no puede hablarse de un “academicismo paraguayo”; los sistemas de representación eran demasiado vacilantes como para sostener códigos académicos).

Desde esta suerte común, cada artista utiliza los elementos lo mejor que le permiten su talento personal y su creatividad.

Muchas de sus obras entran dentro de lo que puede ser considerado como “buena pintura”. Pero, en general, corresponden a poéticas rezagadas y están amenazadas por el riesgo de amaneramiento y el desgaste que conlleva la larga repetición de los temas y las formas.

En la década del 20, la Societé des Nations se dirigió al gobierno del Paraguay solicitando informes acerca del movimiento cultural en el país. El Ministerio de Justicia e Instrucción Pública encomendó al Dr. Viriato Díaz Pérez, entonces Jefe del Archivo Nacional, una información al respecto. El estudio que presentó Díaz Pérez a Henri Bergson (presidente de la Comisión de Cooperación Intelectual de la sociedad) es revelador de muchas de las circunstancias recién descritas. Creemos importante remitirnos rápidamente al trabajo de Díaz Pérez (1924) en cuanto significa el único documento de la época que se refiere globalmente a la situación de la plástica.

En primer lugar, el escrito menciona el hecho de que “el desenvolvimiento artístico del país hallara ambiente poco favorable para producirse paralelamente con el de otras naciones continentales” ya que había tenido obstáculos mayores que estas como “el deplorable aislamiento geográfico, agravado con el espiritual que engendraran las repetidas dictaduras y las trágicas consecuencias de la gran Guerra de la Triple Alianza”. Después de enumerar algunas exposiciones importantes, cuyo número puede dar una idea de lo parco de la actividad plástica de entonces,<sup>4</sup> Díaz Pérez cita los contados centros de educación artística “que (...), como el Museo, no cuenta(n) con apoyo oficial adecuado a los

---

4. La exposición de los “pensionados” en Europa, en 1909, la de la Academia de Bellas Artes en mayo de 1918, la de Campos Cervera y Samudio en 1920 y otras recientes como las de Delgado Rodas, Bestard y Edmundo Salerno. En otra parte también cita la exposición de Acevedo.

importantes fines de cultura que representa(n)”<sup>5</sup> a “la falta de estímulo en el ambiente y la casi nula atención oficial”. Más adelante señala que “el público se interesa secundariamente por los temas y asuntos de arte debido a la escasa divulgación de la enseñanza estética”. El autor menciona “la influencia que en lo artístico ejercen las naciones extranjeras”, pero no analiza dichas influencias en términos de dependencia cultural ni advierte la mediación rioplatense.<sup>6</sup>

Para terminar, Díaz Pérez considera indispensable: a) la protección o atención del Estado; b) la introducción de la enseñanza del arte “ya que se da el caso de que no existe en todo el país una sola cátedra oficial ni libro de divulgación artística, de enseñanza artística, de historia del arte antiguo ni moderno”; c) la creación de comisiones oficiales que sirvan de intermediarias entre el Estado y los asuntos relacionados con las artes, y d) la especialización de la crítica de arte (“que en realidad no existe”, aclara, “por escasez de intelectuales a ella dedicados especialmente”). Y más adelante se refiere a la necesidad de institucionalizar oficialmente el intercambio con la creación artística extranjera.

---

5. Su condición de extranjero y la índole oficial de su informe hacen que a veces Díaz Pérez atenúe con eufemismos el desinterés oficial: “El Estado, absorbido por atenciones de índole impostergable y escaso de recursos, no puede disponer de los efectivos necesarios, siendo de loar que, aun en medio de los apremios urgentes de la complicada vida administrativa, halle medios de sostener algunas becas en el extranjero”.

6. “Tanto en las bellas artes en su aspecto trascendente –arquitectura, pintura, escultura– como en las derivaciones industriales y de aplicación, no existe otra inspiración hasta el presente que la de los modelos europeos, siendo Francia, Italia y España quienes suministran las normas. En cuanto a influencias más determinadas podríamos afirmar que la italiana y la francesa son por hoy las predominantes”.

Después de 60 años, la mayoría de las situaciones denunciadas por Díaz Pérez siguen teniendo vigencia y casi ninguna de sus exhortaciones ha recibido respuesta.

### ***Una nueva dependencia***

La primera gran aculturación dada en el Paraguay, la colonial, se impone en contra de todo el pasado cultural indígena; la segunda, la de los López, ignorando los tres siglos de mestizaje que generaron formas y tradiciones culturales; la tercera, instalada luego de la guerra, no tiene nada a qué enfrentarse, ni siquiera nada qué ignorar: se emplaza en una ausencia sin proyecto y sin recuerdo y crece sin resistencias, carente de obstáculos, con el raquitismo de las formas que no se alimentan de un tiempo previo ni se curten con sus tensiones.

En este período, el predominio regional mayor es el argentino y las incipientes manifestaciones culturales desarrolladas en el Paraguay pasan a depender fundamentalmente de la europeizada cultura finisecular rioplatense. Durante las últimas décadas del siglo XIX, y, por lo menos, la primera del XX, la plástica argentina se mantenía dentro de una concepción verista y documental que los artistas europeos, o los argentinos que habían estudiado en Europa, trajeron al Río de la Plata con su bagaje naturalista y sus reglas académicas. La pintura de entonces es esencialmente un arte europeo de segunda mano cuyo único elemento “local” está dado por el tema paisajístico, histórico o costumbrista, anecdótico siempre.

Esta pintura es deudora especialmente del arte decimonónico italiano; muchos artistas argentinos se forman en Italia y desde ese país llegan al Río de la Plata artistas, aficionados y maestros. La avalancha inmigratoria, desarrollada durante el siglo XIX, había facilitado el flujo cultural con determinados países, especialmente Italia (más tarde sería Francia), cuyo arte, en ese momento el más atrasado de Europa, se adaptaba bien a la actitud

poco crítica entonces dominante en el Río de la Plata.<sup>7</sup> Es decir que, como lo señalan Bedoya y Gil, aunque fue el capital inglés el que más radicalmente se instaló en América Latina, este hecho no trajo el predominio de las formas artísticas de tradición británica, sino que resultó transmisor de los contenidos y formas de otras culturas de mayor presencia en América (1973, p. 54). (Los autores mencionan, en general, la cultura francesa, pero en el Río de la Plata se dio primero la influencia italiana). Analizando el arte argentino de entonces, Córdova Iturburu se refiere a esta preponderancia:

Desde el punto de vista estético predomina en los primeros años del decenio (se refiere a la primera década del siglo XX), como ocurrió en los últimos años de la centuria anterior, la influencia italiana. En los medios artísticos argentinos se miraba entonces hacia Italia de manera obsesiva, como años después habría de mirarse hacia Francia. El hecho se explica: Italia era aún para el mundo, por antonomasia, el país del arte. Los pintores surgidos de *Estímulo de Bellas Artes* y de *El Ateneo* –además– habían adquirido las primeras nociones aquí en el país, o las superiores, luego, en Europa, bajo la dirección de maestros italianos (1958, p. 21).

---

7. Córdova Iturburu señala que la pintura argentina de fines del siglo XIX y comienzos del actual está fuertemente influenciada por el arte italiano de entonces “no sólo por las razones expuestas –maestros italianos aquí y en Europa– sino, además, porque las particularidades de las corrientes peninsulares, veristas, románticas y hasta sentimentales en proporción nada desdeñable, las hacían accesibles y gratas, de modo muy especial, a la rudimentaria sensibilidad ambiente y a la mentalidad racionalista y practicista dominante en el país” (1958, p. 24).

El Paraguay, condicionado a su vez por la dependencia de Buenos Aires, repite esta situación. Las primeras inmigraciones latinas de posguerra llegan vía Buenos Aires; en realidad son las migajas de las corrientes principales. Vienen algunos artistas (fundamentalmente italianos) pero ninguno tiene la importancia que –aún desde los viejos parámetros académicos– alcanzan ciertos pintores europeos llegados a la Argentina. Posteriormente, la metrópoli cultural por excelencia es París. De allí pasa a depender Buenos Aires y de allí, mediatizados siempre por esa dependencia y por las distorsiones de la historia, llegan tardíos rebotes del impresionismo.

Un primer momento se caracteriza así, por el naturalismo finisecular italianizante traído por los primeros maestros europeos y aprendido en Italia por artistas paraguayos; un segundo momento, por los enrarecidos aires del impresionismo que llegan sin la fuerza suficiente como para conmover los endurecidos moldes de ese naturalismo.

### **Los primeros maestros europeos**

Héctor Da Ponte (1870-1956) constituye un caso característico del primer momento. Llega al Paraguay en la última década del siglo con la formación de la Real Academia Albertina de Turín y desarrolla una actividad intensa: es el “maestro de pintura y dibujo” de la época, funda la Academia de Arte, dependiente del Instituto Paraguayo,<sup>8</sup> y el Primer Salón de Bellas Artes y durante más de

---

8. El Instituto Paraguayo, fundado en 1895, constituyó el centro cultural más importante y el único intento sistemático de integrar la creación artística e intelectual de la época. Su revista (1896-1909) reunía la producción literaria y científica del momento y su Academia de Arte fue la primera institución

medio siglo enseña infatigable, e invariablemente, llevando a generaciones enteras por los caminos académicos.

La obra de Da Ponte desarrolla el amplio espectro de temas característicos de una pintura cuyo significado se agota en el asunto: retratos (como el del Presidente Emilio Aceval), gestas guerreras de vago sentido patriótico-romántico (*Batalla de Curupayty*; *Los defensores de la bandera tricolor*), escenas de costumbres locales (*Vuelta de la fuente*; *Idilio campestre*; *El tropero*) y, sobre todo, numerosísimos paisajes constitutivos del género predominante de la época: un naturalismo bucólico y la visión idealizada de un campo en el que los crepúsculos, los amaneceres y los plenilunios son los acontecimientos fundamentales.

Otros europeos, artistas o aficionados, casi todos latinos y todos poseedores de una formación mediana que no sobrepasaba el nivel de las academias, pasan por el Paraguay empujados por el movimiento migratorio, pero su influencia es nula.<sup>9</sup> Boggiani y Mornet tuvieron una presencia mayor. Guido Boggiani (1864-1902) es el más importante pintor europeo que viene al Paraguay. Italiano, llega desde Buenos Aires y participa de las

---

de enseñanza artística. El instituto se unió en 1933 al Gimnasio Paraguayo para convertirse en el Ateneo Paraguayo.

9. Algunos de ellos son: los italianos Bartolo Baglietto y Fosca (escultores) y Salvador Pane y los hermanos Guillermo, Agustín, Antonio y Mario Movia ("pintores decoradores"); los franceses Federico Chauvelot (que actuó en el Instituto Paraguayo), Duvivier y Charles (que también trabajó en la "enseñanza artística"); los españoles Pedro Blanqué, Pacheco Ochoa, Veamonde, Hidalgo y Garbero y el alemán W. S. Scheller. Díaz Pérez también menciona la visita de Maristany al Paraguay (1982, pp. 145-6), hecho no recogido por otros autores. En ocasiones se nombran posibles estadías de Guillermo Da Ré en Asunción –Carlos Centurión incluso afirma que estuvo viviendo en esta ciudad durante unos años (1961, p. 336)–, pero la ausencia de otras referencias al respecto hace probable que sus pinturas sobre temas asuncenos hayan sido realizadas en Buenos Aires.



actividades del Instituto Paraguayo enseñando y exhibiendo obras suyas. Aparentemente fue el gestor de las becas concedidas a los primeros artistas paraguayos que fueron a estudiar a Italia. Su obra también está fundamentalmente encuadrada en el programa del naturalismo finisecular italiano (su formación proviene de la Academia de Brera, Milán), pero tiene un tratamiento más libre de la forma y la luz, probablemente proveniente de sus contactos con la escuela lombarda (fue discípulo de Filippo Carcano), más abierta a cierta soltura romántica de influencia francesa. Boggiani, como etnógrafo, realizó numerosos dibujos de índole descriptivo y documental acerca del hábitat chaqueño y las características de los indios caduveo-chamacoco. (Una importante colección de cerámica caduvea fue enviada por él al Museo de Nápoles). Murió en el Paraguay a manos de indígenas chamacoco.

Julio Mornet, francés, también participó con Da Ponte y Boggiani en las primeras enseñanzas de arte del Instituto Paraguayo durante el decenio en que vivió en el país (1896-1906) y también desarrolló su obra condicionado por una concepción finisecular tardía. Sin embargo, la misma demuestra cierta desenvoltura en el tratamiento de la imagen, quizá derivada de la práctica de *plein air* del realismo francés ochocentista.

No puede, pues, concluirse que la obra de estos primeros maestros extranjeros haya promovido la posibilidad de expresiones estéticas propias. Aunque indudablemente contribuyeron con la enseñanza elemental del manejo de los agentes plásticos y de las técnicas primeras, no lograron asegurar la continuidad de esa enseñanza: sólo los alumnos que habían ido a Europa produjeron una obra de cierta significación. Este hecho se repite luego con los becarios que vuelven de Europa. Samudio y Alborno fundan la Academia de Bellas Artes y, disuelta esta después de varios años, el primero enseña en el Gimnasio Paraguayo y Alborno, en diferentes colegios oficiales. Colombo, por su parte, abre la Escuela

de Artes y Oficios, que tiene corta duración; pero ninguno de los alumnos de estas instituciones logró sobresalir.

### Las nuevas tendencias

Los primeros estudiantes de bellas artes son becados, naturalmente, a Italia. Aunque con apoyo gubernamental, es una institución privada –el Instituto Paraguayo– la que organiza el concurso para usufructuar becas ofrecidas por el Gobierno italiano (al parecer, a iniciativa de Boggiani), ganadas por Alborno (1877-1958), Samudio (1880-1935), Julián Sánchez (c. 1880-c. 1908) y Colombo (1882-1959). Posteriormente, por sus propios medios, otros artistas también viajan a Europa: Andrés Campos Cervera (1888-1937), Modesto Delgado Rodas (1884-1964), Amadeo Peña (1898-1960) y Francisco Almeida (1882- 1960).

El arte italiano de comienzos de siglo arrastraba aún la situación que durante el siglo XIX le mantuviera esencialmente al margen de los movimientos renovadores que se gestaban ya en el resto de Europa.<sup>10</sup> Y, así, un sentido clasicista del retrato, una concepción escenográfica del episodio histórico y una

---

10. Italia tuvo una débil participación en el romanticismo y su provinciano convencionalismo pictórico fue poco afectado por el cercano avance del impresionismo francés o, incluso, por su versión propia: el movimiento de los *macchiaioli* (o manchistas), desarrollado fundamentalmente entre 1850 y 1860. Recién con el futurismo –cuya misión histórica, según Argan, será precisamente la de colmar la laguna romántica (1976, p. 189)– el arte italiano toma lugar en la actual cultura artística europea. Hasta entonces predominaba un naturalismo rígido y extemporáneo, resultado sincrético de tendencias ya superadas, como el neoclasicismo, o no bien asimiladas, como el realismo francés o el romanticismo. El neoclasicismo sobrevivía sólo en sus convenciones académicas, mientras que un romanticismo periférico, que no caló realmente en el espíritu peninsular, sólo dejó sus aspectos literarios y un gusto teatral por la representación histórica. Por otra parte, la influencia del realismo de Barbizon, de Corot y

visión anecdótica del paisaje configuraban el vocabulario pictórico fundamental que fuera enseñado a los artistas paraguayos de comienzos de siglo (tanto en Italia como en el Paraguay mismo a través de los maestros italianos y la influencia argentina).

En general, estos artistas comienzan desarrollando cierto academicismo finisecular confusamente mezclado con los rasgos sueltos de sistemas románticos o realistas no bien digeridos. El problema se complica porque estos elementos no pueden inscribirse en el marco de una tradición previa, ya que la aislada pintura decimonónica paraguaya constituyó un hecho esporádico, incapaz de integrar ningún proceso, tanto por la debilidad de sus formas como por el abrupto corte que significó la guerra. De manera que lo aprendido en las academias italianas difícilmente podría confrontarse con una práctica anterior. Esta es una de las causas del largo tiempo que necesitaron esas formas iniciales para desarrollarse. Había que reponer toda una generación capaz de asimilarlas y traspasarlas; ese proceso llevó casi cuatro décadas.

Desde unos años después de la llegada de los primeros becarios (1908), la situación comienza a cambiar. Hacia mediados de la década del 10 se empiezan a usar elementos y técnicas provenientes del impresionismo y, posteriormente, se introducen algunas tímidas soluciones posimpresionistas.

Muchas obras de Samudio y Albornó, alguna de Colombo<sup>11</sup> y no pocas de Delgado Rodas, más tarde, utilizan pequeñas manchas y pinceladas cortas y sueltas y suponen una concepción más

---

Coubert, al no estar mediatizada por una real experiencia romántica, no logró zafarse de la dependencia del tema.

11. Carlos Colombo se dedicó poco a la pintura luego de su vuelta; más bien ejerció la arquitectura. Sólo conocemos las obras suyas que figuran en el Museo de Bellas Artes de Asunción. Salvo un retrato de niña de notable calidad plástica y basado en un empaste grueso y bastante libre, sus cuadros no sobrepasan la mediana corrección académica.

dinámica de la luz. Se ha hablado por eso del impresionismo de este momento cotejándolo con contemporáneas situaciones del arte latinoamericano. Antes de analizar el origen de estos ambiguos barruntos de renovación, es necesario estudiar el alcance y el sentido que pudo tener un supuesto impresionismo en el Paraguay de comienzos de siglo. Salta a la vista que la aplicación de algunos métodos y técnicas del impresionismo correspondió a principios muy diferentes a los que sostuvieran dicha tendencia en Europa. Es que la dependencia cultural de entonces plantea el problema del sentido diferente que adquieren los lenguajes visuales al ser aplicados en distintas circunstancias. Cuando en la década del 60, por ejemplo, hablamos de abstracción y neofiguración; o en la del 70, de arte conceptual, nos estamos ya refiriendo a conceptos que, genéricamente, tienen el mismo significado universal; nuestro pensamiento visual ya ha sido tan mediatizado por experiencias comunes (o manipulaciones ideológicas) que hemos gestado una estructura perceptiva que nos permite compartir los códigos universales (para organizar o no nuestras propias historias). Pero a comienzos de siglo, nuestras artes visuales no estaban sostenidas ni por una tradición propia ni por historias comunes y ni siquiera por una colonización cultural efectiva que le pusiera “al día” con los estilos europeos.

El romanticismo, el realismo o el impresionismo funcionan diferentemente, tienen otros destinos y otras historias. Por eso, ¿hasta qué punto podemos hablar de un impresionismo paraguayo sin una concepción renacentista del espacio que romper, sin la vieja antinomia sujeto/objeto que superar, sin revolución industrial que enfrentar?

El naturalismo de base académica tuvo mayores posibilidades de mantener los significados originales de sus formas precisamente por el carácter fijo e inmediatesta de esos significados y la cualidad ahistórica de estas formas. Una estética idealista de las

“bellas artes” funciona con matrices universales y abstractas referibles a cualquier realidad en cuanto no está comprometida a simbolizar concretamente ninguna. Un paisaje paraguayo está concebido en los mismos términos visuales que uno florentino; sólo cambian los detalles temáticos, las particularidades que especifican los tipos ideales.

Las visiones renovadoras europeas pudieron desempeñar a veces un papel crítico; otras, fueron absorbidas por los códigos académicos de base. Por ejemplo, en la Argentina el romanticismo y el realismo decimonónico también se disuelven en los esquemas naturalistas de fines de siglo, pero el impresionismo, aunque no cumpla el papel revolucionario que le tocara desempeñar en Europa, constituye al menos un definido primer paso hacia una preocupación en centrar la pintura en sus valores específicamente plásticos, preocupación que se irá desarrollando en los siguientes decenios. Pero en el Paraguay, los principios del impresionismo, o mejor, ciertas técnicas suyas, no llegan a cuestionar la estructura del naturalismo, sino que se inscriben con naturalidad en ella apuntalando las imágenes, modelando las figuras, subrayando contornos y sugiriendo puntos de fuga.

Cuando Samudio, Albornó y, luego, Delgado Rodas usan pequeñas manchas y dividen el tono están introduciendo elementos pictóricos más dinámicos y espontáneos que los utilizados por las convenciones académicas, pero los mismos están aún sostenidos por el armazón tradicional de la perspectiva fija, la línea contorno y el modelado. Los lapachos de Albornó son compactos, de una frondosidad volumétrica y pesada; la atmósfera que rodea con nitidez los contornos es clara; el horizonte, lejano.<sup>12</sup> Samudio es más

---

12. Albornó tomó del impresionismo sólo algunas técnicas de aplicación del color y nunca incorporó elementos posimpresionistas, presentes en la obra de Samudio y Delgado Rodas. El azul casi cobalto de su obra es usado

suelto y mucho más riguroso, pero sus paisajes, a los que se dedicó casi en exclusividad, por más de que se construyan con toques rápidos y colores divididos, no suponen esa preocupación por la mera visualidad característica de los impresionistas; las manchas temblorosas, espesas, sus estrías alargadas y pastosas, sus pequeños puntos de colores simultáneos, se ordenan en las figuras firmes y en los planos perspectivas que exige una representación “adecuada” del tema. Pero, aun así, es indudable que la mayor soltura en la aplicación de los colores y la mayor libertad en el uso de los mismos, constituían, al menos, un mínimo adelanto con respecto a la rígida y estancada imagen naturalista; aunque tragado por los códigos anteriores, este “impresionismo” nativo posibilitó a veces una elemental actitud interpretativa ante el paisaje basada en medios propiamente plásticos. Por ejemplo, no pocas pinturas de Samudio tienen indudablemente una capacidad expresiva desarrollada a través de agentes estrictamente pictóricos. A partir de los mismos puede manifestarse cierta manera de ver y sentir el paisaje y una posibilidad de recoger algunos significados suyos.<sup>13</sup>

---

fundamentalmente para definir mejor nociones naturalistas (el color esfumado de los cerros lejanos, la sombra).

13. Juan Silvano Godoy intuía en Samudio a un iniciador y encontraba que su “impresionismo” era adecuado para expresar el paisaje paraguayo; “en el temperamento... de Samudio creemos presentar a alguien que se asemeja a un precursor cuyo pincel, agitado por las inconsciencias del ingenio, fuese capaz de fijar en los cambiantes (tonos) de luz una escuela original, apta para interpretar nuestra naturaleza” (Díaz Pérez, 1982, p. 124). Y Alsina escribía que “su técnica había cedido al avasallador influjo del impresionismo, y a los tonos sombríos de su primera época suplantaban ahora los claros y brillantes, fieles traductores de la naturaleza del trópico” (1983, p. 173). Por otra parte, es interesante señalar que, aunque nosotros consideremos que la utilización de técnicas impresionistas no tuvo un papel realmente innovador, la misma fue conceptuada por ciertos contemporáneos como una práctica renovadora. Refiriéndose a Samudio, Viriato Díaz Pérez escribe que “habiendo surgido en otro medio donde pudiese revelar sin escándalo sus aptitudes, habría sido ya ensalzada su temperamento

Ahora bien, el hecho de que los “pensionados” revelaran las influencias impresionistas recién desde su vuelta y que los mismos hayan estudiado fundamentalmente en Roma, alejada entonces de novedades, plantea el problema del origen de aquellas influencias.

No es descartable la posibilidad de que, sobre todo Samudio y Alborno, hayan recibido más influencia de los *macchiaioli* (o “manchistas”) italianos que del impresionismo francés.<sup>14</sup> De hecho, la pintura de los “pensionados” tiene resultados parecidos a la de los *macchiaioli* en lo que a posibilidades innovadoras se refiere. El impresionismo supone la superación del espacio en perspectiva naturalista por uno esencialmente pictórico, construido rigurosamente con valores propiamente visuales; el tema comienza a ser considerado nada más que como un pretexto en un proceso que aspira a constituirse en un discurso específicamente estético. A primera vista, el método de los manchistas italianos es muy similar al creado por los impresionistas: pinceladas breves y densas, manchas, puntos, división del tono, notas cromáticas que sustituyen los cuidadosos contornos y las gradaciones tonales naturalistas. Pero, en realidad, la tendencia italiana no altera fundamentalmente un esquema que tiende a “representar la realidad”: las manchas recubren una composición esencialmente tridimensional y rellenan un

---

exótico, descentrado y aún incomprensible para su país”; y más adelante considera su trabajo como “osado” y “atrevido” y al mismo artista como “un perseguidor de las nuevas fórmulas” (1982, p. 122).

14. Esta hipótesis tiene varios puntos a favor. En primer lugar, está el hecho de que los citados pintores se formaron en Italia y, aunque la rigidez de la academia romana fue poco permeable a los principios de los *macchiaioli*, aun gestados estos ya varias décadas atrás, los becarios viajaron por toda Italia y estuvieron trabajando por lo menos un tiempo en Florencia, sede de la tendencia renovadora italiana. En segundo lugar, los becarios estuvieron sometidos a la influencia rioplatense, afectada a su vez por el citado movimiento italiano en la primera década del siglo. En lo referente a la influencia de los *macchiaioli* en Buenos Aires véanse Pellegrini (1967, p. 21) y Córdoba Iturburu (1958, pp. 21-22).

espacio preestablecido desde un punto de vista que continúa siendo naturalista. Por eso los manchistas italianos no llegan a dar el gran salto impresionista hacia la conquista de la autonomía pictórica y se detienen en el límite de un mero sacudón de la visión tradicional; el significado fundamental de la obra sigue siendo hijo de una retórica determinada por el motivo. Cosa similar ocurre con los pintores paraguayos que estamos estudiando, quienes, según vimos, mantienen los principios naturalistas por detrás de las apariencias de un método más renovador. De cualquier modo, estos artistas pudieron haber coincidido con los *macchiaioli* desde caminos muy diferentes y aun sin contacto alguno con ellos. En el Paraguay, la imposibilidad de asimilar profundamente una experiencia ajena la redujo casi a una simple técnica colorística, incapaz de abrir un punto de vista nuevo acerca de lo real; en la Italia decimonónica había sido la ausencia de una auténtica experiencia romántica la que frustró las posibilidades innovadoras del manchismo. Estas distintas situaciones históricas pudieron haber dado resultados parecidos entre sí.

Por otra parte, no debe descartarse la posibilidad de que los becarios, en sus múltiples viajes por la península, hayan podido entrar en contacto con experiencias impresionistas<sup>15</sup> o con otras expresiones más o menos renovadoras. Consta que por lo menos Samudio conoció el puntillismo de la escuela de Segantini, que dejó huellas en algún cuadro suyo.<sup>16</sup>

Pero todas estas influencias (manchistas, impresionistas y hasta neoimpresionistas) se habrían mantenido en estado latente y manifestado recién desde el contacto de los artistas con las

---

15. Según Alsina, tanto Samudio como Albornoz conocieron en Venecia a Ettore Tito, de quien recibieron lecciones. Tito conocía el impresionismo y aplicaba técnicas de esta tendencia (1983, pp. 71-171).

16. Alsina habla de la filiación de Samudio con respecto a dicha escuela (1983, p. 172). Viriato Díaz Pérez también menciona la influencia del neoimpresionismo de Sagantini, así como la del puntillismo español (1982, p. 92).



circunstancias de su país y las tendencias provenientes del Río de la Plata. Mientras trabajaron en Europa, los “pensionados” fueron decididamente naturalistas; no conocemos obras realizadas en Europa que no estén sujetas a los postulados de dichas enseñanzas.

En 1910 se realizan en Buenos Aires las celebraciones del Centenario de la Independencia, en cuyo contexto se inaugura la gran Exposición Internacional de Arte, el más importante certamen artístico realizado hasta entonces en América del Sur. De los 14 países participantes con casi 2400 obras, Francia tenía el indiscutible predominio, tanto por el número de piezas (casi 500) como por la tendencia renovadora de su representación y la calidad de mucho de lo expuesto. El impresionismo era hegemónico, pero había poca pintura posimpresionista y al lado de piezas de Monet y Renoir se mostraban obras de Denis, Marquet, Bonnard y Vuillard. A partir de esta exposición se afianza en Buenos Aires la preponderancia de la influencia francesa y el impresionismo (hasta entonces sólo representado por Malharro) gana terreno rápidamente y se impone como tendencia dominante hasta finales de la década del 20, matizada a veces por algunos gérmenes posimpresionistas. Pensamos que es acá donde debe buscarse esencialmente el arranque del “impresionismo” paraguayo, ya sea que el mismo se haya originado a partir del rioplatense, o que –aun engendrado en Italia, como resonancia de la tendencia francesa o como manchismo– se haya exteriorizado desde la acción de nuevas circunstancias que favorecían esa tendencia. Un tiempo después, Samudio y Alborno, representantes paraguayos en la Exposición Internacional y ganadores de distinciones en la misma (así como Delgado Rodas) comenzaron a usar una técnica más suelta a partir de la influencia que tuvo el impresionismo en el Río de la Plata y de condiciones propias que ya comenzaban a requerir formas más ágiles de representación.

La exposición de Andrés Campos Cervera (Julián de la Herrería) marcó otro momento importante. Campos Cervera, después de haber estudiado con Da Ponte, también había viajado a Europa, pero, a diferencia de los artistas anteriores, no se instaló en Italia sino que se formó en Madrid y, principalmente, en París, entonces ya el centro artístico fundamental. Allí estuvo seis años estudiando en forma libre, fuera de las academias. La pintura que trajo de allá tuvo importancia, sobre todo porque actuó como indicadora de nuevas concepciones plásticas. En abril de 1920, en su exposición realizada en El Belvedere, un público acostumbrado apenas a las novedades impresionistas se enfrentó a un paisaje estilizado de colores arbitrarios y cargados empastes. *La Tribuna*, en su edición del 13 de abril de ese año, afirmó que esa muestra “rompía moldes vulgares y hacía trizas el arte convencionalista”. El juicio parece hoy exagerado; si bien es indudable que la obra presentaba una imagen nueva y las posibilidades de un lenguaje fundamentalmente plástico, lamentablemente la misma no tuvo continuidad acá ni fue desarrollada en nuestro medio; terminada la muestra el artista volvió a Europa y unos años después se dedicó casi exclusivamente a la cerámica.

Por otra parte, la pintura de Campos Cervera consistió fundamentalmente en una búsqueda de medios expresivos; fue el primer artista paraguayo que planteó su trabajo centrándolo conscientemente en la investigación de relaciones formales. Su pintura no intentó una interpretación de las circunstancias concretas; nutrida fundamentalmente del impresionismo, de Cézanne y de los *fauves*, se desarrolló desde los efectos contrastantes de colores fuertes, casi sin modelado, con un firme sentido constructivo y desde una mirada fundamentalmente europea. Pero si la obra de Campos Cervera, basada en esa preocupación colorístico-formal, eludió un pronunciamiento acerca de las condiciones del medio paraguayo, dejó grandes claves para un acercamiento

específicamente pictórico a ciertos aspectos de ese medio; es significativo que Samudio, el pintor que mejor sintió y expresó una “manera paraguaya” de ver el campo,<sup>17</sup> haya dado algunas de sus mejores obras en la década que se iniciaba entonces y que estas se definan precisamente por el uso mucho más libre del color y una voluntad compositiva más decidida; y parece ser que Bestard, que entonces tenía ya 30 años y una obra sin importancia, decidió su viaje a París en parte desde la impresión que le causara la muestra de 1920.

En realidad, aquella pintura de Campos Cervera, desarrollada desde formas simplificadas y precisas, estilísticamente pertenece ya al momento “posimpresionista” que estudiaremos después. Pero la falta de una profunda inserción de su obra en el proceso histórico de la plástica paraguaya hace que la misma preceda aunque no anticipe ese momento. (Algo similar pasará más tarde con Guevara, cuya obra se adelanta a la ruptura de la década del 50, pero no puede ser considerada como un antecedente de la misma).

En el grabado de Campos Cervera se advierte aún más claramente su preocupación por los aspectos formales y compositivos de la imagen. En la citada muestra de El Belvedere el artista expone una serie de xilografías, grabados en metal y linograbados que constituyen los primeros grabados que aparecen como tales en lo que va del siglo; los mismos desenvuelven una figura simplificada,

---

17. No sostenemos acá que un buen artista sea quien pinte adecuadamente lo característico de un paisaje (lo que equivaldría a una posición tematicista), sino quien, con una retórica específicamente plástica, sea capaz de expresar su interpretación ante el tema que fuere. Lo “paraguayo” de la obra de Samudio –concepto a menudo mencionado– no se define por su fidelidad a la descripción correcta de especies vegetales o caracteres del terreno, sino por su capacidad de captar valores, sentimientos y percepciones ligados a ese paisaje. Por supuesto que, cuanto más libre esté el artista de la normativa académica, más capaz será de organizar libremente sus formas para expresar estos contenidos.

basada en los contrastes planos del color y en los valores decorativos de la línea, en el caso de la xilografía, y en un mesurado claroscuro, en el de las distintas modalidades de aguafuerte.<sup>18</sup> Algunos grabados suyos fueron reproducidos en periódicos locales. Entre 1927 y 1929 aparecen, bajo el género de la ilustración, xilografías y linograbados de su esposa, Josefina Plá (1903-1999), que firma bajo el seudónimo de Abel de la Cruz; son imágenes que siguen los presupuestos gráficos de Campos Cervera, pero con una seguridad expresiva indicadora de sensibilidad propia.

El grabado de Campos Cervera se apoya, pues, fundamentalmente en valores formales; “el hombre como campo de íntimas tensiones no le interesó nunca...”, escribe Josefina Plá (1963, p. 31).

En el grabado pues, como antes en el óleo y la acuarela, sus preferencias fueron al paisaje: la figura le atrajo sólo en cuanto encarnación de ritmo o de color. No se aproximó al hecho vital, a lo íntimo humano. El artista bien dotado, técnicamente maestro, pasó a la orilla de las dramáticas latencias ambientales que reclaman como cauce de elección las gubias o el buril –aquellas más que éste, quizá–. No descendió, sin embargo, como ya se ha dicho, al pintoresquismo anecdótico que con rara excepción sentencia la obra de sus coterráneos. Sus obras persiguen la construcción rítmica, la forma y el color *per se*, y las impregna un penetrante lirismo (Ibíd., p. 32).

En otro plano, la obra de Julián de la Herrería implicó también un intento de renovación temática que, si bien tampoco tuvo una presencia activa en el desarrollo de nuestra experiencia plástica al darse fundamentalmente en España, constituyó un primer

---

18. Para una descripción detallada de la evolución del grabado de Campos Cervera, véanse: Plá (1963) y (1977).

planteamiento consciente de lo específicamente americano y paraguayo en la pintura nacional. El indigenismo, antecedente de esa ansiosa búsqueda de derroteros propios ya comenzada entonces en América Latina, no había penetrado en el Paraguay, que había iniciado ya su largo retraso con respecto al resto del continente. Desde 1922, aisladamente, comienza Julián de la Herrería a desarrollar en su cerámica una densa imaginería basada en las antiguas mitologías precolombinas de América. El cuestionamiento que hoy hacemos al intento de fundar un lenguaje visual “latinoamericano” resucitando viejos signos o representando al aborigen y a su entorno se basa en la crítica a toda una postura histórica que privilegió el tema por sobre el propio discurso estético. El indigenismo y, en general, los nacionalismos americanistas, pretendieron definir lo “específicamente americano” tematizando el hecho autóctono y las tradiciones indígenas o mestizas sin alterar en lo esencial el impugnado punto de vista europeo y cayendo, una vez más, en lo inmediato del motivo. De cualquier modo, el indigenismo correspondió a un intento inicial y precario de partir de condiciones propias. Por otra parte, la utilización de temas precolombinos y cierto tratamiento esquemático y geometrizable dado a algunas formas ceramísticas tiene además indudable influencia *art decó* traída, por supuesto, de Europa.

Pero, en la obra de Campos Cervera el americanismo no significó más que un momento; los resultados mejores, el lenguaje seguro, recién se alcanzan en la serie de motivos criollo-populares que manifiesta una intensa comprensión del humor del paraguayo y expresa un agudo retrato de su cotidianidad que va mucho más allá del pintoresquismo del asunto. Sus figuras esquemáticas y simples recogen representaciones de los mates mestizos, recuerdos de la cerámica popular (de sus figurillas de animales y personajes) y motivos ornamentales de los *pará* coloniales en una imagen directa y clara que sortea con naturalidad el riesgo del folclorismo.

Si bien para Campos Cervera la cerámica constituía un medio expresivo de máxima importancia (a ello dedicó casi íntegramente los últimos quince años de su vida), la presencia de contenidos ausentes en su pintura se emparenta con cierta distancia creada entonces entre la pintura como género mayor y serio y ciertas manifestaciones paralelas mucho más sueltas que acogen elementos humorísticos y caracteres populares, libres de los compromisos con las “bellas artes”. Este desdoblamiento se encuentra claro en pintores como Samudio, que soltaban eventualmente una vena expresionista en dibujos picarescos, se mantendrá después en Bestard, que no llevaría al óleo valiosas experiencias, y es notorio en el hecho de que, en general, el dibujo caricaturesco se desenvuelve por cauces propios, sin comunicación alguna con las “artes mayores” y con un sentido expresivo muchas veces más vivo y siempre más concreto que el de dichas artes.

El motivo político y social, el humor y la sátira, presentes en la cultura popular y mantenidos a raya por la estética idealista de la pintura, irrumpen en la ilustración gráfica del periodismo surgido a comienzos de siglo y producen el acontecimiento visual quizá más importante –aunque menos conocido y reconocido– de ese momento. El 1 de mayo de 1913, los transeúntes de la calle Palma, la principal de la ciudad, se ven sorprendidos con una exposición de caricaturas que aparece en los escaparates de la casa comercial Rius y Jorba. El autor, Miguel Acevedo (1889-1915), aunque había recibido algunas lecciones de Da Ponte en el Colegio Nacional, era, de hecho, un autodidacta. La muestra de la calle Palma, que causó viva impresión en el público<sup>19</sup> y fue seguida por otra poco después, caricaturizaba a personajes de la época con un

---

19. Véanse las transcripciones que hace Sánchez Quell de periódicos de la época que comentan la muestra de Acevedo: *El Colorado*, *El Liberal*, *El Nacional*, *El Tiempo* y *El Diario* (1972, pp. 26-28).

trazo suelto y seguro que pasó a ilustrar diversos periódicos (como *Crónica* y *El Diario*). Pero la obra más significativa de Acevedo está contenida en las revistas *Tipos* y *Tipetes*, que constituyen un caso insólito dentro de la historia del periodismo latinoamericano. Las publicaciones, iniciadas en 1907, constan de ejemplares únicos, cuidadosamente escritos y dibujados a mano durante años, que circulaban de mano en mano y volvían luego al archivo del autor.<sup>20</sup>

Este osado medio periodístico se conecta, indudablemente, con la figuración gráfica de los periódicos guerreros *Cabichú* y *El Centinela*, y recoge aspectos del sentido del humor rápido y mordaz, propio del ingenio popular. En un lenguaje vital y espontáneo, la revista *Tipos* y *Tipetes* manifiesta fundamentalmente la inquietud por el ámbito de la política nacional y los grandes temas internacionales del momento encarada con desenfado y valentía. Pero también se refiere a todas las cuestiones concretas que aparecen en la diaria escena de la vida asuncena: caricaturiza personajes de la cultura, se mofa de la moda o la publicita en avisos, crea viñetas que alegorizan cualquier acontecimiento de interés colectivo, se ocupa con seriedad de pequeñas anécdotas desconocidas u olvidadas y hace comentarios, reflexiones, bromas, siempre atenta a todo lo que sucede en su tiempo, que ella capta con agudeza y expresa con imaginación. Pero, además, la diagramación ágil, la información vigente, la creatividad utilizada en la ilustración y en las soluciones técnicas, además del tono variado del texto suponen una concepción actualizada del periodismo que, indudablemente,

---

20. No existe otra explicación para este fenómeno. Los números, recientemente descubiertos por el CAV, están indudablemente concebidos para su difusión: contienen actualizada información nacional, internacional e, incluso, publicidad comercial. El hecho de que la colección esté bastante completa y haya llegado a través de una hermana del dibujante, permite suponer que las revistas eran recogidas por Acevedo luego de su peculiar sistema de distribución.

no existía en la producción pictórica. La misma imagen gráfica de Acevedo incorporaba con soltura muchas soluciones formales contemporáneas (provenientes fundamentalmente de la ilustración *art nouveau* y el grabado expresionista) que demostraban una actitud mucho más abierta a innovaciones que la conservadora postura de las bellas artes.

Por otra parte, la espontaneidad de la imagen satírica y las licencias que concede la exageración de los rasgos liberan la caricatura de muchos de los cánones tradicionales de la representación y hacen de ella un medio de gran capacidad expresiva; el trazo rápido y la necesidad de síntesis, las deformaciones y simplificaciones de la figura, así como las posibilidades que introducen los códigos humorísticos de usar con mayor libertad las asociaciones retóricas, conducen a formas mucho más contemporáneas que las de la figuración pictórica naturalista. Acevedo no tuvo tiempo de desarrollar esas formas; murió a los 26 años, apenas vuelto de París adonde había viajado con una beca del gobierno, pero influyó fuertemente en Sorazábal, quien lo declara “su único maestro”.<sup>21</sup> Juan Ignacio Sorazábal (1902-1944) también lleva el género

---

21. “Por aquellos días aparecieron en los escaparates de una casa céntrica de Asunción unos cuadros, trabajos de aquel virtuoso del lápiz que se llamó Miguel Acevedo, tan prematuramente desaparecido...”. “Aquellos cuadros –nos dijo Sorazábal– calmaron mi sed de ver algo nuevo en nuestro ambiente, y se dio mi espíritu un banquete de esos que hacen época y no se olvidan jamás”. “Por Miguel Acevedo tuvo Sorazábal un profundo respeto... Puede decirse –nos expresaba– ‘que es el único maestro que he tenido’ y ésa era la huella que él anhelaba seguir” (Ortiz Mayans, 1946, p. 16). Alsina, sin embargo, no cree en la influencia de Acevedo: “Ni el estilo ni la intención denuncian la influencia; son dos talentos que se definen por sí mismos; en Acevedo más delicadeza; en Sorazábal, más fuerza” (1983, p. 182). Sorazábal estuvo además influenciado por artistas de Buenos Aires. Ortiz Mayans se refiere a las constantes visitas que hacía a esa ciudad en la que se ponía en contacto “con los adelantos de la técnica y con las modernas tendencias estéticas” (1946, p. 32).



satírico a un alcance mayor y más rico que el del retrato caricaturesco; en muchas de las ilustraciones que realiza para varios periódicos y revistas<sup>22</sup> manifiesta una notable agudeza para la captación de la coyuntura sociopolítica y su expresión pronta y certera. Las convulsiones sociales y la ascensión de movimientos populares que se gestaban en las primeras décadas del siglo, ignoradas por una pintura aséptica, se reflejan en este dibujo mordaz e incisivo en un sentido que tampoco puede dejar de recordar la imaginería de los periódicos de la *Guerra Guasú*. El compromiso político de Sorazábal –expresado especialmente en su imagen del periódico anarquista *La Palabra*– le llevó en 1931 al destierro, del que volvió recién pasado un lustro. Es en el periódico citado donde su figuración se vuelve más crítica y su humor más afilado. La alusión a situaciones y personajes del gobierno de su época se apoya en un expresionismo elemental pero firme y en un manejo eficiente de los recursos gráficos.

Pero tanto en Sorazábal como en Acevedo se advierte también una dualidad entre el género caricaturesco y sus trabajos “en serio”: aquel supone un temperamento expresivo ausente en este. Cuando Acevedo dibuja paisajes y alegorías, su diseño enseguida se vuelve rígido y pierde fuerza comunicante; la línea se torna dificultosa y torpe y los significados, pobres. Sorazábal no pierde la sutileza del diseño en sus obras naturalistas, pero sí su intensidad signifiante: aunque sus escenas populares son minuciosas y limpias, no sobrepasan la literalidad del pintoresquismo folclórico. En realidad, en estos dibujos de Sorazábal se advierte cierta

---

22. Sorazábal, quien a veces firmaba con el seudónimo “Chuchín”, ilustró *El Diario*, el principal periódico de la época, las revistas *Juventud* y *Alas* y otros diarios como *La Palabra*. En Buenos Aires dibujó para el diario porteño *Crítica* y colaboró con las revistas paraguayas que allí se editaban como *Paraguay* y *Asunción*.

problemática “americanista”: su actitud romántica ante el “hombre de la tierra” como expresión ideal del “ser nacional” y la idealización de la figura del campesino y el obrero como arquetipos populares abstractos<sup>23</sup> traducen una postura anclada en el tema y conducen a una sobrevaloración del mismo. El anhelado arte propio es entendido, así, como el que impone los motivos locales y no como aquel capaz de promover una lectura propia de la realidad.

En cuanto a la escultura, en principio, sus tímidas manifestaciones se mantuvieron dentro del naturalismo estatuario y la concepción monumentalista académica. Las pocas piezas realizadas consisten, por lo general, en modestos bustos de plaza; pequeños monumentos públicos motivados más por encargos oficiales que por exigencias expresivas.

Francisco Almeida pertenece al grupo de los primeros becarios que fueron a estudiar a Italia en 1905. Cursó estudios de escultura en la Academia de Bellas Artes de Roma y se encontró a su vuelta, en 1911, con que sus conocimientos difícilmente tendrían aplicación en Asunción, salvo los esporádicos pedidos oficiales: algunas esculturas medianas, figuras de animales para ornato de parques y jardines y estatuas de héroes o alegorías nacionales.<sup>24</sup> La obra de Amadeo Peña, alumno del escultor Serafín

---

23. “Aquel amor por los pobres hizo embellecer de auroras al dibujar los rostros humildes, a los cuales inundaba con su más cálido afecto”, escribe Antonio Ortiz Mayans al analizar las imágenes de Sorazábal y en otro lado: “Nada de rostros anémicos, endebles, agotados o decadentes... en la gama multitudinaria de siluetas de gentes humildes y proletarias que viven a través de su lápiz, el signo vital es la característica” (1946, pp. 32-42).

24. “Entre sus principales obras se destacan las estatuas de José Gaspar Rodríguez de Francia, Carlos Antonio López, Francisco Solano López y José Félix Estigarribia, que se hallan en el Panteón de los Héroes y Oratorio de la Virgen de la Asunción; de Juan de Salazar y Espinoza, en bronce, erigido en la Plaza del Congreso, en su ciudad natal; de Pedro Juan Caballero, en el pueblo de su nombre; de La Libertad, en Concepción; la estatua del Soldado del Chaco, en Pilar,

Marsal, se desarrolla en el mismo sentido: sus bustos desenvuelven la estereotipada iconografía de los personajes históricos,<sup>25</sup> sin distinguirse por un valor creativo propio.

El desarrollo de este género es, pues, escaso y pobre. “Aunque tenemos escultores –escribía Jorge Báez– no aparecen las esculturas por ningún lado, salvo las importadas que decoran nuestras plazas, pero que también están como que lanzan un desafío a lo que debe ser la interpretación de nuestras cosas por el propio sentir del escultor paraguayo” (1941, p. 73). Es que si en pintura existían limitaciones de escuela y de medios económicos, las mismas se agravan en una práctica que, además de utilizar materiales más caros y requerir técnicas más especializadas, exige una infraestructura mucho más completa (talleres, transporte, etc.) y depende casi íntegramente del tibio interés oficial.

Las pequeñas piezas de Marsal tienen características diferentes. Serafín Marsal (1861-1956), español, viene al Paraguay en 1907 vía Buenos Aires trayendo estudios de dibujo y pintura de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. En Asunción ejerce la

---

San Bernardino, Paraguarí y en el Centro Militar, Naval y Aeronáutico de la capital paraguaya; la del Cristo en oración, en Paraguarí, y la de José Díaz que, hace más de cuarenta años espera su erección en Pirayú” (Centurión, 1961, p. 346). Además, Almeida esculpió la pantera ubicada en el jardín del Panteón de los Héroes, según maqueta realizada cuando estudiaban en Europa, y el ciervo que adornaba los jardines del Parque Carlos Antonio López.

25. Jorge Báez se refiere a los bustos de Peña: “De estos mereció la perdurabilidad del bronce, el del Tte. José María Fariña, héroe de los lanchones, que el reconocimiento público del pueblo de Caacupé mandó levantar en la placita de recreo de esa localidad en memoria de su glorioso compueblano. Tiene además varias cabezas bien caracterizadas de hombres ilustres desaparecidos. Las de los historiadores Moreno y Domínguez y del ex gran intendente Guggiari figuran entre ellas. Su gran yeso del Soldado Paraguayo es una escultura simple, sin afectación exterior, tal como era el soldado labriego que emprendió las rudas campañas del Chaco, exento de arrogancia y de alarde de su valor guerrero. Esa escultura se levantará próximamente en Villa Florida...” (1941, p. 78).

cátedra de dibujo y escultura<sup>26</sup> y realiza algunos monumentos públicos,<sup>27</sup> pero su obra más propia está constituida por las pequeñas piezas de terracota que representan tipos característicos del Paraguay. Son figuras naturalistas de un valor esencialmente documental, que a veces alcanzan un cierto nivel de expresividad. Algunas piezas de cerámica de Julián de la Herrería realizadas a partir de 1922 presentan soluciones mucho más sueltas: las definidas estilizaciones de ciertas terracotas esmaltadas, aún determinadas por el motivo indigenista, sugieren ya un tratamiento nuevo de la forma.

## Bibliografía

- Alsina, Arturo (1983). *Paraguayos de otros tiempos*. Asunción: Napa.
- Argan, Giulio Carlo (1976). *El arte moderno*. Tomo I. Valencia: Fernando Torres.
- Báez, Jorge (1941). *Artes y artistas paraguayos*. Asunción: El Liberal.
- Bareiro, Olinda (1979). *Land in La-Plata Beckem* (Magister Arbeit). Heldelber.
- Bedoya, Jorge M. y Gil, Noemí A. (1973). *El arte en América Latina*. Biblioteca fundamental del hombre moderno. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

---

26. Recién llegado, Marsal fue nombrado profesor de Dibujo en el Colegio Nacional de la Capital y de Dibujo y Escultura en el Instituto Paraguayo. Vivió en el Paraguay hasta su muerte.

27. Monumento del General Díaz en la ciudad de Carapeguá, bustos de José Artigas y José Zorrilla de San Martín. El monumento a los Próceres de Mayo, escultura alegórica que, aun terminada, no llegó a levantarse en la Plaza Independencia, a la que estaba destinada; se conservaba un león sosteniendo la bandera patria y al pie una mujer escribiendo sobre una estela el lema "A los héroes del Setenta" (Plá, 1973, p. 44).

- Centurión, Carlos R. (1961). *Historia de la Cultura Paraguaya*. Tomo II. Asunción: Biblioteca Ortiz Guerrero.
- Córdoba Iturburu, Arturo (1958). *La pintura argentina del siglo veinte*. Buenos Aires: Atlántida.
- Díaz Pérez, Viriato (1982). *Del arte*. Palma de Mallorca: Luis Ripoll.
- Díaz Pérez, Viriato (28 de febrero de 1924). Un estudio sobre pintura y escultura en el Paraguay. En *Diario El Liberal*. Asunción.
- Ortiz Mayans, Antonio (1946). *Sorazábal, su vida y su obra*. Buenos Aires: Edic. del autor.
- Plá, Josefina (1963). *El grabado en el Paraguay*. Asunción: Alcor.
- Plá, Josefina (1973). *Treinta y tres nombres en las artes plásticas paraguayas*. Asunción: Cultura.
- Plá, Josefina (1977). *El espíritu del fuego. Biografía de Julián de la Herrería*. Asunción: Impr. Alborada.
- Pellegrini, Aldo (1967). *Panorama de la Pintura Argentina Contemporánea. Mundo Moderno*. Buenos Aires: Paidós.
- Sanchez Quell, Hipólito (1972). *El caricaturista Miguel Acevedo y su época*. Asunción: Casa América.



# El mito del arte y el mito del pueblo

## Cuestiones sobre arte popular\*

### Introducción

Este trabajo no pretende llegar a conclusiones definitivas, sino remover cuestiones, identificar algunos de los obstáculos que se interponen en la comprensión de ciertas prácticas culturales producidas en América Latina y sumarse, así, al debate desarrollado en torno a éstas. En el curso de tal intento, debe enfrentar ciertos conceptos que, aun confusos y molestos, integran el paisaje de aquellas prácticas y el trasfondo de estos debates y expresan las ambigüedades que nublan vastas regiones de la incipiente teoría latinoamericana. Por eso algunas de las categorías básicas empleadas en este texto son problemáticas y discutibles, pero no pueden ser soslayadas.

El concepto de “popular”, por ejemplo, es insorteable. Teóricamente incierto e ideológicamente turbio, deviene fuente de problemas antes que instrumento esclarecedor; pero está ahí, prendido de tantos nombres y agazapado en el fondo de tantas historias que no puede, sin más, ser reemplazado por nuevas

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (1986). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: RP Ediciones y Museo del Barro. El libro fue reeditado en 2008 por editorial Ariel en Argentina de donde se incluye el prólogo a la segunda edición.

convenciones que ignoren su presencia inveterada. Para referirnos a ciertas prácticas tradicionalmente definidas desde esa presencia, no tenemos, pues, más remedio que cargar sus conceptos con el atributo de lo “popular”, aun conscientes de la zozobra que puede producir fardo tan pesado. Por otra parte, es evidente que la oscuridad del vocablo en cuestión no es gratuita: expresa bien esa mezcolanza propia de nuestro momento, cuando distintas historias y tiempos diversos se entremezclan y superponen sobre una realidad escurridiza y compleja, difícilmente asible por una sola palabra.

Por eso, tratando de abarcar la mayor extensión que ocupa su curso errante, usamos el término “popular” para nombrar la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros y considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación. Éstas, a su vez, son entendidas a partir de distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizadas en diferentes ámbitos (políticos, económicos, culturales, sociales, religiosos, etc.) en perjuicio de sectores que resultan, así, excluidos de una participación efectiva en cualquiera de tales ámbitos. Se incluyen en la categoría de lo popular las comunidades indígenas, puesto que éstas constituyen el término subalterno de las relaciones de exclusión establecidas con la Conquista y desarrolladas a lo largo del periodo colonial y los tiempos poscoloniales.

El uso del concepto “arte” presenta desafíos similares al de “popular”: a pesar de las muchas confusiones que genera, su larga y terca trayectoria vuelve más práctico contar con él que ignorarlo. Si decidimos promoverlo para referirnos a ciertas zonas intensas de la cultura popular, lo hacemos más para esquivar manipulaciones ideológicas que por confiar demasiado en su fidelidad teórica, comprometida por devaneos frecuentes y derroteros dudosos.



El término “mito” es también esencialmente vago. Incluye tanto las ficciones de origen como ciertas actuales ilusiones profanas; se refiere igualmente a la extraña tarea de cimentar el sentido como a la falsa conciencia ideológica; designa tanto un mecanismo tramposo que encubre la historia como el deseo ineludible de lo incondicionado. Antagonista obstinado del logos, el mito es alienación o poesía, simbolización o mistificación, oscura rémora sin destino o refugio del sueño amenazado. A veces deliberadamente, otras no, partimos de sus posibilidades o caemos en la trampa de sus sentidos inestables. Por eso, el contexto en el que se usa es a menudo el único responsable de cada acepción concreta.

Por otra parte, el término “arte popular” es teóricamente híbrido: el vocablo “arte” proviene de la jurisdicción de la Estética, mientras que el “popular” es oriundo de los dominios de las ciencias sociales. Tanto la doble ciudadanía de sus componentes como el carácter apátrida que acaba adquiriendo el término, son causantes de desencuentros que no pueden resolverse por la falta de un territorio propio donde puedan coincidir esos vocablos nómadas y someterse a los mismos códigos. Si no todas, por lo menos muchas de las incongruencias metodológicas del tema que nos ocupa se originan en esa falta.

Aunque pretendemos que las cuestiones tratadas en este texto puedan ser referidas genéricamente al arte popular de América Latina, ellas parten, y toman sus ejemplos, de la realidad del Paraguay, pues es la que mejor conocemos. Análogas razones de competencia temática promueven que el término “arte” se refiera fundamentalmente a las manifestaciones visuales, sin que ese recorte implique el menoscabo de otras expresiones de la cultura popular, que bien podrían ser comprendidas en la mayoría de los temas que se exponen acá (teatro, música, literatura, etc.).

En este texto se utiliza la grafía del idioma guaraní para escribir vocablos pertenecientes a esta lengua. Se mencionan las

convenciones más comunes: la *y* indica la sexta vocal del guaraní, gutural; las diéresis colocadas sobre las vocales vuelven éstas nasales; la *h* se pronuncia en forma aspirada, como en inglés, y la *j*, como la *y* en español; por último, en guaraní sólo se marca el acento de las palabras llanas: todas las que no llevan tilde son leídas como agudas. Sin embargo, se ha optado por obviar en este texto la última convención citada y marcar los acentos de las palabras agudas a los efectos de facilitar la lectura por parte de los no guaraní-parlantes. Siguiendo la tradición, no se emplea la grafía guaraní en la escritura de los nombres étnicos. Se mantiene la convención de no pluralizar los nombres de las etnias atendiendo a que los mismos responden a sistemas propios de pluralización (los ayoreo, los nivaklé, etc.).

Tanto la necesidad de incursionar en terrenos que nos son desconocidos como la de confrontar nuestras posiciones con otras que encaran momentos diferentes de un devenir sociocultural complejo, nos llevaron a recabar consultas, pedir opiniones y recibir sugerencias y correcciones de otras disciplinas. En este sentido agradecemos la colaboración de Line Bareiro y José Carlos Rodríguez, con quienes, desde el inicio de este trabajo, discutimos largamente conceptos fundamentales para su desarrollo. También reconocemos los aportes de Carlos Colombino, Osvaldo Salerno, Benjamín Arditi, Luis Carmona, Jorge Lara Castro y Adolfo Colombres, que leyeron los manuscritos y aportaron valiosas observaciones.

*Ticio Escobar*

10 julio 1987, Asunción

## CAPÍTULO I. LA CUESTIÓN DE LO ARTÍSTICO

### Otros conceptos, otros mitos

A la hora de considerar lo artístico popular latinoamericano, aparece enseguida el escollo de una carencia: la falta de conceptos para nombrar ciertas prácticas propias y el escaso desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales en una comprensión orgánica. Aunque se parta del bien nutrido cúmulo de conceptos de la teoría universal, siempre habrá categorías que, gestadas en otras historias, no encastran en el casillero de experiencias diferentes y deban ser readaptadas o sustituidas en un proceso de inevitables reformulaciones.

Este proceso ocurre a menudo en el plano de la práctica artística<sup>1</sup>. Pero está aún a medio camino en el ámbito de un pensamiento que debe producir o recrear muchos conceptos capaces

---

1. Desde los inicios coloniales, el trasplante de las tendencias estilísticas a terrenos diferentes produce un fenómeno de refracción que obliga a reajustes y recreaciones. Tanto las tendencias renacentistas, barrocas y rococó, durante la Colonia, como el neoclasicismo, el romanticismo y el realismo, durante el periodo independiente del S. XIX; tanto el impresionismo de comienzos de siglo como las primeras vanguardias posteriores, tienen en América Latina versiones tardías y adulteradas que sólo logran salvarse del destino de constituir meros remedos cuando, forzados por otros proyectos, consiguen erigirse en respuestas propias que se zafan de sus modelos. Por eso, sólo por una casi forzada reconvencción lingüística podemos, por ejemplo, hablar de *barroco* para referirnos a esas simétricas y despojadas imágenes producidas en las misiones jesuíticas latinoamericanas, y por eso, para utilizar un ejemplo más contemporáneo, en sentido estricto no cabe hablar en América Latina de surrealismo, sino, quizá, de realismo mágico o fantástico; nosotros estamos exentos de la necesidad de desmontar los mecanismos de un racionalismo exagerado que nunca padecemos, y nuestra apelación a lo mítico y lo irracional, al desvarío y al sueño, deben más a una tradición cultural que a una reacción antiintelectualista.

de asumir realidades particulares. Uno de ellos es el correspondiente al arte popular; es decir, a lo que en América Latina se entiende comúnmente por arte popular: ese enrevesado conjunto de formas provenientes de culturas diversas, entre las que las indígenas y mestizas adquieren una presencia marcada. Como lo relativo a esas formas tiene en las metrópolis otro sentido, se plantea el desafío de forzar las categorías para que puedan adaptarse a los irregulares contornos trazados por la diferencia. El reto es difícil porque se encuentra condicionado por los intrincados efectos de la dependencia cultural. Por un lado, la cultura hegemónica internacional no sólo propone pautas y métodos, sino que extrapola sus verdades volviéndolas válidas para todas las situaciones. Por otro, el pensamiento de los países periféricos suele aceptar, seducido y gustoso, los modelos centrales sin preguntarse demasiado acerca de la vigencia que puedan éstos tener en circunstancias diferentes.

El uso del concepto *arte* es especialmente ilustrativo de esa dificultad y de las ambigüedades que genera: aunque la teoría ilustrada parta del supuesto de que hace miles de años la humanidad entera produce esas formas sensibles cuyo juego funda significaciones (eso que en sentido estricto llama *arte*), de hecho, el modelo universal de arte (aceptado, propuesto y/o impuesto) es el correspondiente al producido en Europa en un periodo históricamente muy breve (siglos XVI al XX). A partir de entonces, lo que se considera realmente *arte* es el conjunto de prácticas que tengan las notas básicas de *ese* arte, tales como la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y, fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción. La unicidad y, especialmente, la inutilidad (o el desinterés) de las formas estéticas son rasgos contingentes del arte occidental moderno que, al

convertirse en arquetipos normativos, terminan por descalificar modelos distintos y desconocer aquel supuesto, tan proclamado por la historia oficial, de que el arte es fruto de cada época y don de todas las sociedades. Como los conceptos no bastan para resolver esa paradoja y justificar la vigencia de ese modelo único, se recurre a los mitos.

Extracto de experiencias sociales cuajadas al costado del tiempo, los mitos constituyen esquemas de interpretación de lo real y resguardo contra los estragos de la contingencia; inmensas, rígidas, construcciones dejadas por el esfuerzo de enfrentar el origen y la muerte, que rebasan todos los símbolos. El poder que tiene el mito de capturar momentos y liberarlos de sus condicionamientos –de fundar arquetipos y sustraerlos del cambio– deja a menudo figuras coaguladas, pesos muertos que lastran el devenir social. La oposición entre esos residuos estancados y las formas míticas movilizadoras de nuevos sentidos anima los procesos culturales e impulsa desarrollos desiguales, distintos ritmos.

Con frecuencia, la cultura dominante manipula ideológicamente el mito, se sirve de su capacidad de paralizar ideas, imágenes y valores e inscribirlos en un nivel extratemporal que los fundamente. En estos casos, ciertas figuras míticas no significan construcciones colectivas, sino medios de propaganda. Entonces, el arquetipo deviene clisé y deja el relato de ser ficción para ser falsificación: deja de mitificar para mistificar. Sus mecanismos retóricos de escamoteo y ocultamiento, que sirven para recubrir aspectos oscuros de lo real y descubrir sentidos claros, son empleados para disfrazar conflictos; su capacidad de suspender el tiempo en un origen que funde el orden y los ritos fuera de la historia, es usada para eternizar arbitrariamente aspectos que conengan al discurso de la dominación. Así, a través de mitos, este discurso pretende absolutizar las formas artísticas en las que se siente representado y justificado; intenta convertirlas en esencias,

principios de un canon absoluto, dechado ideal de toda práctica que aspire al título de arte. El resultado es el mito del arte, uno de los grandes relatos de la modernidad.

Nombrado por conceptos ajenos y enfrentado a ese modelo mítico, el arte popular aparece empobrecido y mutilado: gran parte del menosprecio que sufren sus expresiones se infiere del mito de que determinadas prácticas producidas en Europa (y después en los EE. UU.) constituyen, por superiores, el único parámetro de lo que debe ser el arte. Pero el desmedro de lo artístico popular también deriva de la vieja tendencia a importar conceptos referidos a esas prácticas y trasplantarlos reflejamente a otros sistemas culturales, sin tener en cuenta sus particularidades. Ambos factores intervienen siempre en la descalificación de estos sistemas en cuanto no encajan en las categorías importadas; es decir, en cuanto carecen de algunos atributos coyunturales de la cultura hegemónica erigidos en normas suprahistóricas. Estas notas provienen básicamente de una figura central del arte occidental moderno: la autonomía estética, asegurada por el movimiento que separa las formas para que sean consideradas en sí mismas, eximidas del denso bagaje de responsabilidades con que se empeña en cargarles la historia. Pero esa emancipación es reciente y circunscrita: sólo se produce dentro de los límites de una cultura concreta y en cierto momento de su curso. El proceso histórico de las culturas populares latinoamericanas no necesitó independizar sus formas. Como originariamente la cultura indígena tenía sus propios mecanismos míticos para procesar sus contradicciones internas, aparece ella como una gran síntesis, una unidad ajustada que disuelve en sí momentos que en el contexto de la cultura occidental moderna funcionan separados. Muchos de los problemas que presenta el análisis del arte indígena traducen, precisamente, la dificultad que tiene un pensamiento dualista para comprender esa práctica presentada como una realidad compleja pero

compacta. Ciertas parejas de oposiciones conceptuales (como útil-bello, arte-sociedad, forma-contenido, lo estético-lo artístico, etc.) que seccionan y sostienen los terrenos de la teoría del arte no convienen a un modelo cultural que se autorrepresenta entero.

La ruptura de aquel mundo ajustado se produce desde afuera. Por eso no da como resultado una ordenada diferenciación de sus diversos aspectos -como en la cultura europea que, según sus necesidades, pudo ir desgajándose en distintas regiones, subsumidas en otra unidad-, sino una fractura arbitraria cuyas partes no encajan en el casillero categorial occidental. Como los pedazos de un espejo roto que reflejan, uno a uno, el todo, muchos de esos fragmentos conservan en sí ese principio unificador y recapitulan, en sus siguientes desarrollos mestizos e indígenas, la identidad de momentos que la Estética desdobra en categorías enfrentadas.

Los principales problemas para encarar la especificidad del arte popular surgen, básicamente, de la aplicación mecánica de un concepto basado en el desdoblamiento de lo artístico y lo estético. Esta oposición, que sin duda ha resultado fecunda para comprender el mecanismo del arte occidental moderno, extrapolada al campo de lo popular se muestra poco eficiente y concluye, por lo general, en el menoscabo de sus expresiones. Simplificando al extremo un problema complicado, cabe acá recuperar la vieja distinción entre el nivel *estético* y el *poético*, o propiamente artístico: el primero se refiere al momento perceptivo y sensible: la maniobra formal que recae sobre el objeto; el segundo, a la irrupción de la verdad que convoca esa maniobra. Así, lo estético involucra el ámbito de lo bello, la búsqueda de la armonía formal y la síntesis de lo múltiple en un conjunto ordenado, mientras que lo artístico se abre a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real, movilizar el sentido. La práctica del arte supone, así, un trabajo de revelación: debe ser capaz de provocar una situación de extrañamiento, para develar significados y promover miradas nuevas

sobre la realidad. No todo lo estético tiene esta preocupación: mucho quehacer suyo permanece a nivel de la manipulación de las formas con la sola finalidad del deleite sensible, al margen de la cuestión del sentido.

Ya queda indicado que en el arte indígena original, y posteriormente en el popular, es difícil despegar la forma del contenido y, consecuentemente, lo estético de lo artístico. Esta dificultad se traduce en una subvaloración de sus expresiones, a las que se les retacea el acceso al arte acusándolas ya de formalistas, ya de contenidistas. Es que, por un lado, la acusada tendencia a la abstracción geometrizable de muchos signos parece sugerir la mera intención ornamental de formas graciosas, exentas de responsabilidades simbólicas, mientras que, por otro, el peso abrumador de ciertos contenidos socioculturales y la rotunda presencia de funciones utilitarias parecen aplastar la forma.

Frecuentes discusiones, más claramente definidas en el plano de la cultura indígena, se desarrollan en torno a la posibilidad de, o bien rastrear los significados sociales entrañados en muchas formas simétricas y depuradas (tan distantes del concepto naturalista de figuración), o bien rescatar las formas de ese terreno anegado por funciones y contenidos torrenciales. Según será expuesto después, parte de esa dificultad deriva del hecho de que en ciertas culturas, particularmente las indígenas, la forma estética es aparentemente más libre de la naturaleza que de la sociedad, a diferencia de las culturas occidentales modernas, en las que parece ocurrir lo contrario; por eso, medidas aquéllas con la vara de éstas, sobran por un lado y faltan por otro.

Es que la extrapolación de la dicotomía forma/contenido al campo de la cultura popular siempre lleva a la conclusión de que ésta se encuentra en falta con uno de los términos de esa oposición, considerada en forma binaria y fatal. Y esto aparece claro en ciertos análisis aun referidos estrictamente al contexto de la cultura



europea. Así, Mukarovsky sostiene que, dado que el arte requiere la supremacía exclusiva de la función estética y que, en la cultura popular esa función se confunde con las otras (sociales, religiosas, etc.), entonces, las creaciones *folclóricas* no alcanzan a ser artísticas. El arte popular (en general) queda asimilado, de este modo, a las artes meramente decorativas: tanto aquél como éstas constituirían fenómenos *extraartísticos* (Mukarovsky, 1977, p. 44 y ss.)<sup>2</sup>. Gramsci recalca el carácter pasivo y contenidista de la cultura popular; según él, el *folclore* se distingue por sus tendencias de “contenido” (Ver Prestipino, 1980, p. 84). Para H. Read, en cambio, la inferioridad del arte popular deriva exactamente de lo contrario: éste es formalista y vacío; la cerámica, por ejemplo, es considerada un “arte sin contenido” (Read, 1964, p. 24). Discutir este tipo de descalificaciones de lo artístico popular exige el manejo de conceptos adecuados a sus particularidades. En los próximos puntos se propondrá una definición más amplia de arte que, no circunscrita al modelo dicotómico de la modernidad, permita incluir la diferencia.

## Los bajos fondos del arte

Esencializadas en sus términos, inapelables, las oposiciones binarias se encuentran en el origen del pensamiento moderno. Ellas son responsables de algunas profundas disyunciones que, aun apostatadas o ignoradas, sobrevuelan sobre toda la cultura artística contemporánea. La Estética crece sobre una plataforma

---

2. Por supuesto que el predominio de lo estético no significa en Mukarovsky un formalismo exagerado que devore todos los contenidos; según este autor la supremacía estética se define por su “capacidad de organizar estéticamente una multiforme presencia de factores extra-estéticos” (En Prestipino, 1980, p. 76); el arte culto no sólo subraya los elementos formales, sino que expresa, desde su núcleo estético, los diversos contenidos históricos.

escindida que tiende a polarizar sus conceptos y enfrentarlos en batallas muchas veces inútiles. Una de las consecuencias más fastidiosas de esta herencia dualista es el binomio *arte/artesanía*, que plantea inevitablemente dificultades y problemas a la hora de analizar la cultura popular. La cultura occidental entiende por *arte* toda práctica que, a través del juego de sus formas –pero más allá de él– quiere enfrentar lo real. Sin embargo, en los hechos, el término *arte* se reserva a las actividades en las que ese juego tiene el predominio absoluto; sólo a través de la hegemonía de la forma se desencadena la genuina experiencia artística. En el arte popular, la forma estética –aun reconocible– no es autónoma ni se impone sobre las otras configuraciones culturales (con las que se entremezcla y se confunde). A partir de este hecho, se considera que el vocablo *arte* afecta ciertos fenómenos culturales en los que la forma eclipsa la función y funda un dominio aparte, por oposición al terreno de las *artesanías* o *artes menores*, donde la utilidad convive con la belleza y alguna veces le hace sombra.

A mediados del s. XVIII, la Estética se consolida en el curso de un afán emancipador de la forma, expresivo de la concepción autosuficiente del nuevo sujeto burgués como actor histórico privilegiado. La reciente disciplina encuentra en la obra de Kant una formulación sistemática y un fundamento epistemológico firme, desde el cual la representación artística se desentiende de sus fines tradicionales (usos y funciones utilitarias, rituales, etc.) para centrarse fundamentalmente en la forma estética. El privilegio de la estructura formal del objeto es la base del “gusto estético” entendido como posibilidad de apreciar sensiblemente dicho objeto sin interés alguno, a partir del juego libre de las facultades y la mera contemplación pura y libre; es decir, sin tener en cuenta posibles finalidades prácticas del mismo.

Esta concepción de la experiencia estética basada en el desinterés y en la inutilidad práctica genera una profunda escisión

entre lo que Kant llama “juicios puros” y “juicios impuros” del gusto. A los primeros, como cabe esperar de la asignación del nombre, corresponde el gusto verdadero, perfecto y legítimo, mientras que a los segundos -comprometidos con intereses utilitarios y finalidades extra-artísticas-, el gusto inauténtico, superficial y vulgar. Los unos, los gustos puros, develan la belleza pura (*pulchritudo vaga*); los otros, la adherente (*pulchritudo adherens*), en la que la forma -inmersa en otros objetivos y funciones- no logra sobreponerse de manera absoluta y se debe adaptar a las necesidades impuestas por la función del objeto (Kant, 1977). Las artes “mayores” poseen una belleza pura, autónoma y autosuficiente, fruíble en sí; mientras que las “aplicadas” o “menores” dependen de otros valores y condiciones y carecen de formas que puedan ser valoradas aisladamente.

La cisura corre a lo largo del pensamiento estético moderno con estribaciones que llegan hasta nuestros días; a veces como brecha profunda, a veces como mera cicatriz, recuerdos apenas de antiguos cortes, pero frontera al fin. Ella marca los lindes, infranqueables, entre el ámbito sacralizado del objeto artístico considerado en forma mítica y fetichista y las otras expresiones que no cumplen el indispensable requisito de inutilidad que caracteriza la gran obra de arte. El resultado de tales límites es la marginación de estas expresiones que son relegadas a una zona residual y subalterna que conforma lo que Eduardo Galeano llama “los bajos fondos del arte”. Es que la oposición arte/artesanía no es ideológicamente neutra. En primer lugar encubre ciertas consecuencias derivadas de la mercantilización del objeto artístico. Aunque éste se declara libre de finalidades extra-artísticas, en realidad, se ha emancipado de su destino utilitario, pero no de su función de mercancía, que lo sujeta a nuevas dependencias y funciones provenientes del predominio del valor de cambio sobre el valor de uso. Benjamin se refiere a la polaridad existente entre lo que él

llama el valor “cultural” (relativo al culto) y el valor exhibitivo de la obra. En las sociedades llamadas “primitivas” las expresiones artísticas están al servicio del ritual y portan un valor de uso social. La sociedad contemporánea desritualiza el objeto, subrayando su valor exhibitivo (la mera contemplación artística), pero, paralelamente, sacrifica el valor de uso social y promueve la apropiación privada del objeto devenido mercancía (Benjamin, 1973, p. 28).

Por eso, en verdad, el arte moderno no es totalmente “inútil”, en el sentido kantiano del término; siempre tiene, más allá del reino de las formas, funciones que cumplir, aunque no sean las rituales o cotidianas de los pueblos “: no es tan puro como pretende. Escribe en ese sentido Francastel:

Ni hoy ni nunca el verdadero arte ha revestido un carácter de gratuidad. Los valores estéticos no son valores separados de toda contingencia, valores inútiles. Sé muy bien que la opinión de Kant ha sido tomada por varios y muy importantes pensadores... (pero) no podríamos estar de acuerdo con su fórmula, porque si el arte fuera realmente una finalidad sin fin, o si el artista no se propusiera otro fin fuera de la obra misma, tendríamos que negar al arte todo significado. Y, de hecho, ocurre todo lo contrario: el arte, que ha servido a todas las épocas como medio de expresión y de propaganda, es uno de los vehículos de la ideología de su tiempo. (Francastel, 1970, p. 76)

El hecho de mantener límites insuperables entre los conceptos de arte y la artesanía también ha sido vehículo de ideologías. En el Paraguay, como en toda América Latina, la dominación colonial supuso la privación del estatuto de *arte* a las expresiones indígenas y mestizas. Por supuesto que ni a los primeros conquistadores ni a los misioneros se les pasó por la cabeza que las manifestaciones

culturales de los indígenas que habitaban estas tierras pudieran tener valor estético alguno: ni siquiera se detuvieron a describir, aunque más no fuera por curiosidad, aspectos de tales manifestaciones, y sólo vagamente y con un sentido manifiestamente peyorativo se refirieron a prácticas consideradas siempre salvajes y desprovistas de todo valor. Como en el Paraguay ni siquiera había metales preciosos que pudieran al menos conferir un interés crematístico a los objetos de la cultura local, ésta pasó desapercibida e ignorada. Recién desde comienzos del s. XX la obra de los indígenas comenzó a despertar el interés de los misioneros, etnógrafos, antropólogos y arqueólogos, pero siempre como objeto de cultura material y no como soporte de valores artísticos.

Las misiones jesuíticas desarrollaron en el Paraguay un intenso trabajo de talleres artesanales, pero la idea de considerar artísticas las producciones de los mismos se encontraba al margen de las intenciones de los misioneros. Este desinterés se traducían en dos hechos claros. En primer lugar, el sistema de trabajo de los talleres de escultura, pintura, retablo o grabado se basaba en la copia de modelos celosamente controlada y, en lo posible, sin margen alguno para la creatividad del indio (filtrada, no obstante, en muchas piezas copiadas que pasaron a impregnarse de un carácter propio). En segundo, esta práctica, aun remedada de la metrópoli, en la medida en que pudiese significar por lo menos destreza artesanal, estaba totalmente desvinculada de la experiencia real del indio, de su vida cotidiana y, por supuesto, de sus antiguos ritos y creencias. De este modo, existía un corte tajante entre el trabajo artesanal destinado al lujo y las pompas del culto y el relacionado con la cotidianidad del indígena, rigurosamente despojado de cualquier elemento estético y desarrollado dentro de los estrictos límites fijados por sus funciones utilitarias (sólo en la privacidad de sus casas y a contrapelo de la dirección misionera el indígena realizaba la forma de sus propios objetos). En el mejor de los casos,

el indio era considerado un buen copista del arte de Europa y su obra tenida por un trasunto imperfecto y degradado de las verdaderas creaciones, cuya aura reflejaba pasivamente desde lejos<sup>3</sup>.

Es cierto que hoy se tiende a borrar los límites entre el arte y la artesanía, pero promovida desde el centro, esta tendencia no cautela la diferencia de lo popular, que queda disuelta sin mayores justificaciones. Por eso, cuando se analiza la cuestión desde el otro lado, el de la cultura popular, la brecha aparece intacta; y si se decide saltarla sin más, el gran arte, aristocrático y exclusivo, se resiste a aceptar en su terreno manifestaciones consideradas de menor categoría y crea dificultades y complicaciones. En los siguientes puntos nos referiremos a algunas de ellas.

### **Lo artístico y lo artesanal**

La primera dificultad se basa en el supuesto de que, comprometidas con ritos y funciones cotidianas, las creaciones populares no alcanzan ese grado superior, autocontemplativo y cerrado en sí que distingue las formas superiores del arte, y permanecen, por lo tanto, atrapadas por su propia materialidad, su técnica y sus funciones. Según ya lo sostuvimos, en la cultura indígena, y aun en la mestiza, resulta impensable desmarcar la función estética de la compleja trama de significados sociales en la que aparece

---

3. Ya el padre Sepp, uno de los primeros misioneros, después de reconocer que los indígenas “imitan como monos todo lo que ven” (Sepp, 1973-a, p. 270), escribe: “estos pobres diablos son como artesanos tan hábiles y tienen tanta facilidad para aprender que (aunque) parece increíble y suena como una fábula... todo lo que tienen ante sus ojos lo pueden confeccionar muy hábilmente” (Sepp, 1973-b, p. 178-9). Y aun en pleno s. XX, Furlong mantiene intactos los postulados del colonialismo misionero que asimilaban la producción de los talleres a los oficios mecánicos y la empujaban en la dirección de una habilidad técnica desprovista de cualquier posibilidad creativa.

confundida. Es que aquella cultura soldaba tan cumplidamente funciones rituales, estéticas, religiosas, políticas y aun lúdicas, que pretender arrancar aquello que hoy llamamos “lo estético” de su apretada matriz simbólica constituiría una segmentación arbitraria y una operación a la larga poco eficiente; los límites de ese recorte permanecerían inevitablemente esquivos y nunca alcanzarían la nitidez requerida por el gran arte. En la producción cultural mestiza tampoco es posible seccionar un terreno autónomo sobre el que se erijan las construcciones artísticas: sus imágenes se encuentran siempre animadas por impuras funciones. Las lenguas indígenas no cuentan con un término que designe lo que la cultura occidental entiende por *arte*; el guaraní actual, el lenguaje popular, tampoco. Ante tales complicaciones cabría la posibilidad de dejar de englobar bajo el concepto de arte actividades que, de atenernos con puridad a los alcances originales del término, no encuadran en su básica definición.

Esta posibilidad es considerable y, de hecho, ha sido utilizada. Mirko Lauer se refiere a las creaciones populares, que acá serían tratadas de artísticas, definiéndolas así:

(...) Conjunto de manifestaciones plásticas que, por el carácter de su existencia, no pertenecen (...) a la categoría *arte* y que llamaremos a partir de aquí plásticas del capitalismo contemporáneo... Este sería, pues, un texto dedicado a la parcela específica de *no-arte* que ha sido llamada artesanía, folclore o –como una concesión o transacción– arte popular (Lauer, 1982, p. 23).

En el Paraguay, como en otros países de América Latina, gran parte de la producción estética de los sectores populares se canaliza exclusivamente a través de los rituales y las artesanías; la cuestión se complica porque sólo éstas se exteriorizan en objetos,

únicos soportes tangibles de su creatividad. Pero llamar “artesanías” a esas expresiones sería referirse sólo al aspecto manual de su producción y anclar en la pura materialidad del soporte, desconociendo los aspectos creativos y simbólicos y cayendo en la trampa de una actitud discriminatoria que segrega las manifestaciones populares erradicándolas del reino de las formas privilegiadas<sup>4</sup>.

El filón idealista, filtrado en todo el desarrollo de la estética occidental, promueve dos movimientos básicos. Por un lado, la sacralización del arte, que pasa a ser considerado una manifestación superior del espíritu, ajena a los valores de la productividad de la artesanía; por otro, la mitificación del artista que –considerado un creador original, provisto de talento y genio– se diferencia del artesano –dependiente de funciones prosaicas y munido sólo de habilidad e ingenio–. La tendencia a considerar mera destreza manual las manifestaciones indígenas y populares tiñe, pues, el término artesanía, marcándolo con el estigma de lo que no llega a ser arte aunque apunte más o menos en esa dirección. Por eso, utilizar ese vocablo para designar genéricamente las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el *gran arte*, que recibe una consideración favorecida, y la artesanía, como *arte menor*, marcada siempre por el estatus desventajoso de pariente pobre. Esta división esconde siempre un más o menos solapado intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante y, consecuentemente, desestimar las expresiones populares. Por eso, a pesar de las dificultades que el término acarrea y las inevitables limitaciones que su utilización impone,

---

4. Desde el punto de vista de su técnica productiva, la mayoría de las manifestaciones artísticas populares es artesanal. Lo que acá se discute es que se adopte ese punto de vista como definitorio, desconociendo el nivel poético de aquellas manifestaciones. Al fin y al cabo, gran parte de las grandes obras del arte erudito es asimismo artesanal; de atenernos al criterio del proceso material de su realización deberíamos también llamarlas *artesanías*.



es preferible usar el término *arte popular* para nombrar el conjunto de formas que producen ciertas comunidades subalternas buscando replantear sus mundos.

Puede argumentarse en pro de este término apelando a la arbitrariedad del lenguaje, que permite ampliar extensiones o profundizar comprensiones de conceptos según usos y conveniencias distintos. La historia occidental no ha tenido empacho en otorgar retroactivamente el título de arte a formaciones anteriores a la gestación de tal concepto. Y lo ha hecho, para legitimar la tradición de la cultura dominante, declarando “artísticos” fenómenos que apuntalan sus valores o coinciden con sus propias convenciones formales<sup>5</sup>. Invocando, pues, el carácter convencional del lenguaje, cabe hablar con todo derecho de *arte popular*, así como se habla, por ejemplo, de *economía* o de *religión indígena* aunque tales conceptos tampoco recorten ámbitos diferenciados en el contexto de las culturas étnicas. No existe otra manera de designar ciertas producciones populares sin caer en prejuicios que limiten su espacio y releguen sus consecuencias. Si el lenguaje se encuentra tan marcado por la cultura dominante, que carece de conceptos adecuados para nombrar lo producido fuera de ésta, no queda otro remedio que forzar el contorno de sus propios conceptos para no confinar lo estético popular al reino de lo inefable. Pero habría

---

5. “Tal tradición, escribe Lauer refiriéndose a este hecho, viene a ser una interpretación interesada, como en el caso del manejo que hace el sistema europeo de las artes respecto de la antigüedad... son lecturas artísticas de fenómenos que no son artísticos en el sentido histórico occidental de la palabra... Es así como el concepto de arte estructura un sistema de las artes occidentales, y éste, a su vez, genera las categorías de una historia del arte cuyo objetivo es proyectar hacia atrás los valores y las subcategorías con las que opera un sistema desde el presente” (Lauer, 1982, pp. 23-24). En verdad, ningún teórico moderno dudaría en hablar de arte egipcio, mesopotámico, cretense o romántico, aunque las manifestaciones designadas no llenaran muchos de los requisitos impuestos por el arte erudito de Occidente.

que dar un paso más y fundamentar el uso del término en cuestión no sólo en la flexibilidad de los códigos lingüísticos, sino en razones históricas, epistemológicas y políticas, que serán consideradas en los siguientes puntos al analizar otras dificultades que se presentan cuando se nombra el arte de los pueblos.

### **Cuestiones de autonomía**

Para comenzar, habría que discutir las distorsiones que sufren, tanto como las posibilidades que presentan, algunos de los conceptos referidos a atributos que el arte de Occidente reconoce como suyos y que actúan como obstáculos para el reconocimiento de la diferencia popular. Estironeada desde lugares diferentes, la misma “autonomía de lo estético”, pieza clave del arte occidental, ve deformados sus perfiles y cambiadas sus notas. Una cosa es la consideración de la especificidad de los procesos artísticos, la necesaria particularidad de sus lenguajes –a mucho costo conquistada– y, otra, la absolutización de esa autonomía, que sacraliza la esfera de lo artístico y la convierte en un sector autosuficiente, metafísicamente cercado. La versión más radical de esta tendencia a esencializar la particularidad de lo estético se expresa en el s. XIX en la teoría del *arte por el arte*, que diseminó secuelas en grandes zonas del pensamiento actual.

Determinadas razones históricas, que se gestan en Europa en el s. XVI y rematan en el XVIII, van apuntalando el proceso diferenciador de las prácticas culturales y remarcando sus particularidades. Este proceso alcanza su punto más alto después de la Revolución Industrial, cuando el artista, apartado de la producción, adquiere independencia y genialidad y su obra se convierte en objeto único. Uno de los desafíos más arduos que tiene hoy la teoría del arte está dado por la necesidad de reconocer la especificidad del momento estético formal sin olvidar las condiciones

concretas de su producción. En este sentido, el concepto de *autonomía condicionada* puede servir para resguardar ese momento sin ceder a reduccionismos esteticistas que lo aíslen de sus determinaciones históricas y borren las marcas de su producción material<sup>6</sup>. Por otra parte, en cuanto ese concepto también permite asumir la particularidad de culturas diferentes, puede resultar útil para evitar, una vez más, la tentación de absolutizar un momento del arte occidental y hacer de sus notas prescripciones.

En las sociedades occidentales modernas, lo estético puede ser desgajado de los distintos factores que actúan sobre su producción, no sólo porque éstos tienden a aparecer camuflados para complacer a una dirección demasiado preocupada por la forma, sino porque, prácticamente desde el Renacimiento, sus articulaciones están preparadas para que pueda ser desprendido del cuerpo social (lo estético constituye un módulo concebido para ser desarmado; un dispositivo epistemológicamente desmontable). En los dominios de la cultura popular se vuelve mucho más difícil circunscribir un ámbito propio para lo perceptivo formal. Pero esa dificultad no impide identificar, seccionar conceptualmente, operaciones estéticas, aunque se encuentren ellas confundidas con los contenidos y funciones sociales a los que atienden. En este caso, el estudio de la especificidad de las formas artísticas exigirá readaptaciones metodológicas que consideren el peso de aquellos contenidos y funciones en la configuración de estas formas. Se trata de un peso importante: la creación colectiva (propia del arte popular) depende de sus circunstancias históricas mucho más que el arte entendido como acto individual; por eso, las formas de

---

6. En principio, la crítica social del arte está hoy de acuerdo en impugnar tanto el determinismo sociologista, que hace del arte un mero reflejo de lo social, como el reduccionismo esteticista que lo deja varado en el reino de las formas.

aquélla, sujetas a los códigos sociales, son menos flexibles que las otras.

Por eso, aunque pueda localizarse un nivel estético –median- te un recorte metodológico en gran parte arbitrario– será impos- ible desprenderlo limpiamente del trasfondo de sus condiciones sociales; el mismo estará inevitablemente contaminado con otros fines, arrastrará los residuos de otras funciones. Estos fines y fun- ciones impregnarán lo idealmente estético oscureciéndolo, y los bordes confusos de aquel recorte nunca coincidirán con los pre- cisos límites de una idea previa de lo artístico. Aunque atrapa- do por un instante, el objeto incierto y esquivo tenderá siempre a escurrirse de su propio concepto, deslizándose enseguida hacia el ámbito indiferenciado al que pertenece; su aparición marcará un momento fugaz, una imagen instantánea tragada de inmedia- to por el flujo turbulento del acontecer social.

Desde otro ángulo, el relativismo cultural, oriundo de la antro- pología contemporánea, ayuda a reconocer la diferencia de las cul- turas alternativas y a valorar sus producciones artísticas no desde un modelo único de arte, sino a partir de las situaciones históri- cas concretas que generan los diversos sistemas de expresión: cada uno de ellos (en cuanto expresa una de las formas posibles de en- frentar imaginariamente lo real) deberá ser comprendido a par- tir de las particularidades de sus códigos y sus funciones sociales. La asignación de “artisticidad” de ciertos fenómenos no depende, por lo tanto, de cualidades inherentes suyas, sino de la perspectiva desde la cual cada cultura los enfoca y de criterios basados en con- venciones históricas contingentes. Un ejemplo del carácter conven- cional y arbitrario de los códigos que determinan que una situación sea o no artística está bien dado por Mukarovsky. Según queda re- ferido, este autor comienza definiendo lo artístico, en una direc- ción kantiana, como aquel terreno donde la función estética tiene la supremacía sobre las otras. Pero este predominio no depende de

características intrínsecas del objeto, sino de su posición en el marco de relaciones sociales específicas. Así, el filósofo checo analiza el fenómeno de objetos de la cultura “folclórica” que originariamente no eran artísticos, pero que devinieron tales cuando, debilitadas o extinguidas, muchas de sus funciones utilitarias retrocedieron en un movimiento que permitió la aparición de la función estética, que antes se encontraba cubierta. Es decir, en el objeto nada cambió; lo que produjo su artisticidad fue una lectura diferente suya realizada desde convenciones extrañas a su producción (Ver Mukarovsky, 1975, p. 59).

Tanto la propia práctica del arte como la teoría crítica, siempre unos pasos atrás, no pueden menos que reconocer las consecuencias de la desconcertante lección de Duchamp que autoriza a rotular como artísticos los objetos más banales. Pero los *ready made* no hicieron más que demostrar por el absurdo una verdad hace tiempo presentida: que lo artístico no es una cualidad propia del objeto, sino que depende de la ubicación que se le otorga en determinadas situaciones socioculturales. El aporte de la semiótica ha sido decisivo para recordar la arbitrariedad de la lectura artística y la importancia del contexto y el concepto en la definición del nivel poético del signo. Es a partir de estas aportaciones que el arte actual ejerce con tanto entusiasmo su facultad de “artistizar” la situación más ordinaria trastornando brusca, brevemente, su economía significativa.

Apoyada en estos supuestos, la impugnación de las estéticas idealistas (que proponen un mundo de objetos bellos en sí) discute los estrechos límites de un concepto del arte identificado con un tipo específico de creación surgido en las sociedades capitalistas modernas y, así, permite considerar la particularidad de sistemas expresivos generados en otras condiciones históricas. Una de las salidas que se le presenta hoy al cuestionado término arte está dada, precisamente, por su posibilidad de rebasar los límites

impuestos por el modelo moderno y abrirse a las maneras diferentes de fundar mundo a través de la forma.

## Los límites

La ambigüedad de los contornos del concepto “arte popular” es responsable de otra dificultad: aunque lo artístico popular tuviera un terreno propio, éste sería confuso y poco apto para las delimitaciones precisas que necesita la Estética. Si no existen objetos en sí mismos artísticos (sino que adquieren ese estatus a partir de convenciones culturales), entonces es evidente que los códigos según los cuales un observador occidental valora, por ejemplo, una vasija indígena, son diferentes a los del alfarero que la produjo. E inmediatamente salta la cuestión de los límites de lo artístico popular: ¿cuáles objetos, cuáles hechos, pueden ser comprendidos dentro de la categoría de arte y cuáles no? ¿por qué tal vasija adquiere esa categoría y esta flecha no? El problema es bastante difícil porque, una vez más, se encuentra planteado desde la perspectiva exclusivista del arte moderno: por más que se ensanche la extensión del término arte, se vuelve a recurrir a sus atributos esenciales a la hora de aplicarlo: esta vasija configura una obra de arte porque su diseño o sus patrones decorativos pueden ser objeto autónomo de percepción sensible; no es artística esta flecha porque su función instrumental oscurece esa percepción (lo sería si el arma depusiera sus usos y fuera considerada en sus puras soluciones formales; así, aislada en una vitrina, su seguro diseño aerodinámico la convertiría en verdadera pieza escultórica). O bien, puede ser catalogada como una obra de arte esta vasija porque se distingue en su unicidad y originalidad de cualquier otra, mientras que no puede serlo esta flecha porque, desprovista de carácter singular, irreductible, se confunde con cualquier otra y no demuestra la creatividad de su autor.

Sucedee que, desde aquella perspectiva moderna, al ampliar la línea demarcatoria entre lo que es y no es arte, se sacrifica el cumplimiento de ciertas notas a fin de mantener las fundamentales. Así, para que determinadas expresiones populares puedan quedar comprendidas dentro del concepto de arte se hacen algunas concesiones: cierta vista gorda a la ambigüedad de la autonomía formal, cierta tolerante disculpa a la hora de examinar la originalidad de la obra; pero, en última instancia, la soberanía de las formas y la rúbrica del genio individual deben aparecer por algún lado: son innegociables. Es decir, como salida de emergencia, se reconoce a regañadientes la existencia segundona del arte popular, pero este reconocimiento está sujeto a la condición de que se mantengan ciertas cualidades que definen el arte culto.

Las paradojas de esta transacción se originan en el trasvase a la cultura popular de categorías forjadas en el contexto de una modernidad que diferencia los dominios que la integran. Si arrancamos una figura de un sistema, ella mantendrá la configuración que le hacía engranar en el mecanismo de ese sistema; podremos aumentar su extensión, pero su esquema seguirá siendo el mismo. Según fuera señalado, la teoría del arte popular se encuentra a medio camino entre la teoría estética, por un lado, y la antropología, la sociología y la política, por otro. Desde esta posición incierta presta conceptos de diversas áreas sin contar con una parcela disciplinal propia sobre la cual integrarlos y desde donde articular metodologías necesariamente plurales. Sin pretender llegar a ningún resultado definitivo, imposible en este campo, podría adelantarse la discusión tomando prestados de otras áreas ciertos análisis y conclusiones vinculados con las figuras de *desinterés* y *unicidad*, requisitos básicos de lo artístico ilustrado.

## Los oficios de la belleza

Para considerar las divisorias del arte popular desde la perspectiva del propio creador, este título se basa en la cultura indígena, en cuyo interior aparece más definida esa cuestión, pero también podría hacerse extensivo su contenido a gran parte de la cultura popular de origen mestizo. Se ha discutido mucho acerca del valor estético que otorga un indígena a sus creaciones. No las considera, ciertamente, obras de arte, pero es evidente que muchas de ellas apelan a la sensibilidad y están animadas por un impulso expresivo y una intención decidida de re-presentar imaginariamente su propio mundo. La cultura indígena intensifica y puntúa retóricamente determinados momentos de su desarrollo para crear esas configuraciones crispadas que nosotros llamamos arte. Y este extraño movimiento no solamente involucra un nivel estético, que convoca la percepción formal (los sentidos), sino moviliza un momento poético: una apertura al replanteamiento de los significados sociales (el sentido). Pero en la cultura indígena ambos niveles se confunden; la práctica artística constituye una actividad socialmente cohesionante; los objetos y el propio cuerpo se invisten de belleza para ingresar en un nivel ritual que sintetiza la experiencia colectiva.

Por una parte, es irrefutable la presencia de intenciones estéticas: para los adornos son elegidos los elementos visualmente más relevantes (las plumas más hermosas y coloridas, las mejores combinaciones formales); los diseños de la cerámica y la cestería buscan siempre las soluciones más seguras, las formas más depuradas; y los rituales están impregnados de figuras fuertemente expresivas. Sería absurda la importancia concedida a lo visual sin la existencia de una verdadera fruición en el indígena, que ornamenta su cuerpo con cuidado y produce objetos y representa situaciones cuyas formas tienen un desarrollo mucho mayor que el



requerido por las necesidades estrictamente rituales o instrumentales. Por otra parte, esas formas están siempre habitadas por contenidos urgentes con los que se confunden enseguida; tienen un rápido reflejo poético que les impide cerrarse sobre sí y que las renvía siempre al todo social.

En las culturas étnicas, la eficacia de las formas estéticas no debe, por lo tanto, ser estimada desde su mayor o menor independencia de funciones, sino desde su mayor o menor capacidad de reforzar los muchos contenidos colectivos e imaginar la unidad social. Al igual que los mitos (pero también, a través de los mitos) esas formas actúan como significantes condensadores de identidad y avales del contrato social. Por eso, las formas artísticas fundamentales, las más significativas y ajustadas, son las que mejor insertas están en zonas medulares del orden socioétnico; aquellas que sostienen las principales funciones religiosas, sociales y económicas. Esas formas son las referidas a las ceremonias rituales y la producción de objetos vinculados con el culto y los usos de subsistencia elementales<sup>7</sup>. La celebración ritual intensifica, remata y sobrepasa la experiencia comunitaria; en su representación convergen, potenciadas, las diferentes manifestaciones estéticas (elementos visuales, danzas, música y representación). Paradójicamente, cumple, así, el viejo sueño occidental de un arte total. Por

---

7. En general, el arte plumario, la cestería y la cerámica, entre los guaraní, y las pinturas corporales, los tatuajes y los tejidos de caraguatá, entre los chaqueños. La ornamentación corporal (con plumas, pinturas o tatuajes) significa funciones sociales, religiosas y políticas, mientras que los tejidos, la cestería y la cerámica se refieren especialmente a funciones subsistenciales básicas: la agricultura guaraní y la caza, la pesca y la recolección de los chaqueños. Todas estas formas expresivas apoyan (y se apoyan en) profundos significados rituales y míticos que aseguran aquellas funciones y avalan su continuidad. A los efectos de este trabajo, bajo la denominación de grupos "chaqueños", usada en sentido amplio, son englobadas las distintas comunidades étnicas no guaraní establecidas en la región occidental del Paraguay.

eso, el hecho artístico se constituye desde su posibilidad de anticipar imaginariamente la síntesis de la cultura. En esta complicada operación el momento formal actúa, por cierto, pero no lo hace en forma aislada y predominante, sino acoplado con las funciones que representa y que secunda desde los argumentos de la apariencia. La belleza de los cuerpos guarnecidos para el ritual y la de los objetos exaltados en sus ornamentos y sus contornos, no valen por sí mismas, sino como avales de los oficios prosaicos y las graves certezas que precisa la comunidad para subsistir. Involucradas con el destino más profundo de esa comunidad, las figuras del arte indígena deben ajustar sus formas al máximo para que puedan sostener el peso extremo de los deseos colectivos.

Este equilibrado maridaje entre las formas estéticas y sus significados sociales tiene un precio muy alto: la paulatina desintegración de aquéllas, una vez diluidos éstos. Los procesos de desestructuración de las culturas étnicas carcomen muchos de los contenidos originales y vacían progresivamente las correspondientes formas expresivas hasta debilitarlas y convertirlas en signos huecos y dispersos. Pero esto constituye ya otro problema que será considerado más adelante.

### **Dispersiones, desbordes**

El contenido desarrollado bajo el anterior título se refirió específicamente a las originarias culturas indígenas, en cuanto ellas ilustran nítidamente la remisión de las formas estéticas al conjunto social. Pero debe considerarse que en el arte mestizo, aunque menos sistemáticamente, también se repite el vínculo de lo estético con las diversas fuerzas que intervienen en cada proceso histórico; menos sistemáticamente porque el universo cultural del mestizo, como el del indígena aculturado, carece de aquella cohesión primera, míticamente aglutinada y ritualmente reiterada.

Las identidades mestizas (básicamente rurales) fueron construidas sobre un terreno fracturado y abierto, erosionado por la cultura impuesta. Por eso sus representaciones operan de manera disgregada y, desconectadas entre sí, pocas veces logran confrontarse, cruzarse y trazar perspectivas que faciliten la anticipación imaginaria del conjunto.

La propia diversidad que caracteriza las culturas populares, así como las direcciones complejas y a veces contrapuestas de los factores que actúan en su desarrollo, dificultan las empresas integradoras. Ante la unidad y la homogeneidad impuestas de la cultura nacional, “no puede oponérsele sino una pluralidad o, mejor dicho, una atomización de culturas pequeñas e inermes de resistencia local, especialmente en zonas con larga tradición indígena y campesina” (Blanco, 1982, p. 24). Pero esas dispersiones no perturban solamente la constitución imaginaria de un “nosotros” más amplio y mejor integrado (la construcción de identidades que sobrepasen el pequeño grupo, el sector reducido o la comunidad local), sino que bloquean la concertación de las identidades sectoriales en encuadres ciudadanos más complejos. Esta situación plantea un fundamental desafío político a las identidades populares tradicionales (incluidas ahora las indígenas): el de entrecruzar sus representaciones en conjuntos que apunten a la esfera pública y, desde allí, fortalecer las posiciones de los sectores particulares.

Pero volvamos al tema del arte, que tiene un papel fundamental no sólo en la expresión de las identidades populares, sino en su misma constitución (y que podría también actuar como una fuerza importante para imaginar colectividades políticamente más complejas). A pesar de la tendencia dispersiva que afecta los sectores de origen rural tradicional, los puntos más altos de su producción artística se encuentran en ciertos objetos de uso cotidiano ligados en su vértice a las funciones más vitales y vigentes o bien a algunas formas conectadas a través de los rituales

profano-religiosos. Ciertas festividades patronales por ejemplo, reinterpretan el culto eclesiástico oficial mediante imágenes y altares contruidos por la comunidad y a través de escenas levantadas con máscaras y atuendos ceremoniales y completadas con bandas de música (de antiguos ritmos reelaborados, tributarios siempre de sus orígenes indígenas o aun negros)<sup>8</sup>. Más allá del escenario, la representación se prolonga en juegos y entretenimientos, danzas, chanzas y procesiones, convites y oraciones que conforman un conjunto híbrido en el que la función estética sirve, una vez más, de aglutinante de las otras: religiosas, sociales, lúdicas, etc.

Ciertos montajes hechos en ocasiones de fiestas religiosas también exponen con claridad su vocación híbrida, que las hace oscilar entre la religión y la fiesta civil, entre la forma sensible y la función social; tal el caso de desmesurados *pesebres* navideños, capaces de imaginar espacios imposibles y tiempos superpuestos empleando con desenfado cualquier material del entorno (arbus-tos, frutos y flores, imágenes de barro, fotografías, productos industriales, etc.). O el caso de la ceremonia del culto a las cruces funerarias (*kurusú jeguá*), que integra ofrendas votivas, oraciones fúnebres y festejos en torno a una construcción de frondas, adornadas con figuras caprichosas de panes de maíz, comidos colectivamente como parte del ritual. Irónicamente, si estas manifestaciones carecieran de sus propios significados rituales y tuvieran una mera intención estética, podrían ser cómodamente clasificadas bajo diversas categorías eruditas del arte actual (*happening, performance, body art, ambientaciones, enviroment e, incluso, eat art*).

---

8. Sirvan como ilustración las festividades de San Pedro y San Pablo (Altos), San Baltazar (Tobatí e Itá), San Juan (diversos pueblos), San Francisco Solano (Emboscada), la Natividad de la Virgen (Altos), etc.

Pero, en verdad, hay varias coincidencias entre aquellos montajes y estas expresiones de origen vanguardístico: unos y otras trabajan el espacio, apelan a la participación del espectador, invocan la integración del arte con la vida cotidiana, integran distintas disciplinas y géneros (danza, plástica, música, teatro) y emplean los más variados soportes, incluido el cuerpo humano. Es justamente a través de este repertorio diverso que el arte experimental de hoy cuestiona el concepto restrictivo de arte; esos desbordes de la escena tradicional le permiten considerar como artísticos fenómenos que no eran reconocidos como tales por no cumplir con las convenciones impuestas por ese concepto.

### **Industria, forma y función**

Para volver sobre los problemas que plantea la oposición forma/función, puede resultar útil repasar algunas consecuencias del debate que, a partir del s. XIX, se instaló en Europa en torno a las relaciones entre el arte, la producción industrial y la artesanía. El reemplazo del sistema artesanal de producción por la etapa industrial y el desarrollo tecnológico promueve el desprendimiento entre la forma y la función, que bifurca todo el devenir del arte moderno y promueve diversos intentos de conciliación entre los términos enfrentados.

Por un lado, debe considerarse la valorización de la producción manual artesanal hecha por los ingleses Ruskin y Morris (*Arts and Crafts*); por otro, las preocupaciones de la Sezeccion vienesa por la inautenticidad del producto industrial y, posteriormente, el intento de renovar las “artes decorativas” a través de la máquina para promover la difusión de la producción estética (Van de Velde, Gropius). Estas situaciones generan una larga y ardua controversia acerca de las posibilidades artísticas del objeto industrial, debate que vuelve mucho más complejo el concepto mismo de función. Para la Estética Industrial deviene éste un

término problemático y a veces ecléctico que complica y renueva la discusión acerca de sus difíciles relaciones con la forma pura<sup>9</sup>. Desde las posiciones declaradamente antikantianas que propugnan una “belleza funcional”, hasta los muchos intentos de conciliar, si no identificar, belleza y utilidad a través de la “racionalidad funcional”, o la franca declaración de incompatibilidad entre ambas nociones, los teóricos de la estética industrial, aun reexaminando los términos, vuelven a avivar una distinción que parecía olvidada: la establecida entre las artes libres y las aplicadas. Sin pretender en absoluto abordar esta polémica, que se desenvuelve en otro ámbito que el referido a este trabajo, parece oportuno extraer de la misma algunas consecuencias que pueden servir de aporte al tema que viene encarando este texto.

El mencionado debate comienza por revisar el mismo término *función*; impugna definitivamente la acepción que lo identificaba ingenuamente con el fin práctico o técnico, el destino inmediato del objeto (la función de una vasija es contener agua, etc.), y remite a un concepto más complejo que considera que, en pureza,

---

9. En realidad, dicho concepto se va alterando y complicando a lo largo del enrevesado discurrir del pensamiento moderno. Paradójicamente este pensamiento comienza exigiendo castidad a la forma, pero, al mismo tiempo, precisa cada vez más apoyar el funcionalismo, que progresivamente va ganando terreno hasta llegar a convertirse en uno de los paradigmas de la modernidad. Por eso dice Baudrillard, refiriéndose a la funcionalidad, que “este término, que encierra todos los principios de la modernidad, es perfectamente ambiguo. Derivado de *función*, sugiere que el objeto se consume en su relación exacta con el mundo real y con las necesidades del hombre. De hecho, de los análisis anteriores se desprende que *funcional* no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino a un orden o a un sistema: la funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto. Para el objeto es la posibilidad de rebasar precisamente su *función* y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos” (Baudrillard, 1985, p. 71).

no puede darse el caso de que una forma sea tributaria de una sola función, sino de una intrincada combinación de funciones. Y muchas de estas “funciones de conjunto”, para usar un término de M. Bill, no implican finalidades prácticas o utilitarias, sino contenidos socioculturales varios, connotaciones complejas, símbolos.

Hasta acá nada nuevo; por caminos bien diferentes aunque a veces cruzados, la antropología y la semiótica habían arribado a esas mismas conclusiones menos trabajosamente. Pero hay una distinción tampoco tan nueva de la Estética que, conectada con lo anteriormente expuesto, vuelve a actualizarse en el terreno del *Industrial design* y puede contribuir a adelantar este estudio. Según a qué tipo de funciones correspondan las formas, se habla tradicionalmente de tres modalidades de objetos: los bellos (varias funciones del mismo valor), los expresivos (una función fundamental hegemónica) y los ornamentales (una función secundaria). Cualquiera de estos objetos puede tener un carácter estético, dice la Estética Industrial, pero sólo se convierte en artístico cuando se le acopla una significación poética; es decir, cuando dicho objeto es capaz de provocar una conmoción develadora, la eclosión de una realidad nueva<sup>10</sup>. Según esta perspectiva –desde la cual puede argumentarse en pro de las posibilidades artísticas de lo popular–, la “artisticidad” no está medida por la carencia de funciones, sino por la posibilidad de que las formas lleguen a provocar ese choque desencadenante de nuevos significados que constituye el efecto artístico fundamental. Muchos objetos, aun bellos (estéticos), aun totalmente desvinculados de intenciones utilitarias, pueden carecer de estatuto artístico si sus formas no tienen la fuerza necesaria para impugnar su pura presencia y abrirla a otros sentidos; es decir, si carecen de la convicción necesaria para producir

---

10. Para un desarrollo de este tema, véase Morpurgo, 1971, pp. 476-8.

un desfase con su propia realidad por el que se cuelen otras realidades. Así, aunque provistos de la “inutilidad sin fin” requerida por el idealismo estético, esos objetos no pueden ser considerados obras de arte si no son capaces de convocar el develamiento de la verdad al que se refiere Heidegger o producir ese fenómeno de asombro o turbación ante la eclosión de algo nuevo del que hablaban ya los antiguos.

Morpurgo-Taglaiabue sostiene que el producto industrial es a menudo estético, pero difícilmente artístico, y no precisamente porque sea funcional, sino porque la estandarización industrial tiende a consumir las formas impidiendo el efecto poético de choque, y a fijar las funciones estorbando la generación de significaciones nuevas:

Se ve aquí cómo precisamente la funcionalidad constituye un obstáculo para el arte, no porque lo útil y lo bello sean incompatibles entre sí (por el contrario...) sino porque en este caso lo útil es conocido, descontado, y su funcionalidad está fija, estandarizada.

(...)Así se explica por qué los antiguos artesanos para hacer obras de arte con objetos de uso corriente con una función fija recurrieron a la ornamentación... la función que exhiben de este modo no es jamás la función propiamente utilitaria sino una función secundaria, la función ornamental (Morpurgo, 1971, pp. 479-80).

Es que el arte resulta incompatible con las lecturas unívocas, las referencias establecidas, el sentido único. Por eso los objetos son artísticos, sean útiles o no, en la medida en que puedan zafarse del brete de temas o destinos prefijados y desatar significados plurales que escapen del cerco cerrado de su propio sistema de producción



estética y se abran a los contenidos complejos de su tiempo. Desde esta perspectiva, la cuestión de los límites del arte popular no difiere del tema de los lindes del arte erudito. Por supuesto que no toda la producción visual de una comunidad popular deviene hecho artístico; muchos de los objetos no trascienden su materialidad: son, en realidad, meros productos artesanales, incapaces de desafiar su propio estatuto de instrumento. Pero, consecuentes con este criterio, debemos reconocer que hay otras tantas creaciones del arte culto que, aun bellas y armónicas, no rebasan su presencia y permanecen como simples esculturas, pinturas o dibujos inertes, desprovistos de nervio poético, incapaces de resignificar.

Es por eso que hay tanta dificultad en trazar las fronteras no sólo de manifestaciones artísticas populares, sino de cualquier otra. Los particulares contextos históricos, que afectan toda producción de arte, no sólo plantean problemas y proveen imágenes, sino que determinan empleos diferentes de lo estético. El mismo Mukarovsky, para quien –según queda señalado– la distinción entre lo que es y no es arte está en teoría tan claramente marcada por la hegemonía de la función estética, reconoce que:

Es evidente que la transición entre el arte y la esfera extraartística (...) es tan poco distinguible y de comprobación tan complicada, que una delimitación realmente precisa es ilusoria. Es necesario, pues, renunciar a cualquier intento de establecer un límite entre arte y no-arte, entre lo estético y lo extraestético (Mukarovsky, 1975, p. 50).

El carácter borroso y huidizo de las fronteras, así como la índole resbalosa del campo de la producción simbólica, aminora en los hechos las consecuencias de clasificaciones demasiado tajantes, y constituye cierta garantía contra los excesos formalistas de

conceptos que, al clausurar sus contornos e intentar delimitarlo todo, terminan dejando afuera demasiadas cosas.

### **Acerca de lo único**

La unicidad constituye otro atributo histórico del arte culto exigido como pasaporte para ingresar en el reino de lo artístico en general. Para conseguirlo, no pocos estudiosos de la cultura popular reformulan la oposición arte/artesanía distinguiendo entre los productos artesanales –que repiten cánones colectivos– y los artísticos –que introducen una diferencia singular que vuelve la pieza un ejemplar único–. En verdad, el culto a lo singular y exclusivo proviene de la fetichización del objeto tradicional y no hace a sus verdaderas potencialidades artísticas; corresponde a un momento histórico ligado a la conversión del producto artístico en mercancía y a su consiguiente autonomización, cuyas consecuencias en la definición de lo artístico moderno ya fueron señaladas. Marchán sostiene que este fenómeno es el responsable directo de la distinción entre artes liberales y artes bellas, así como de la concepción humanista de la realidad superior del arte. “La independencia del artista frente al artesano se conjuga progresivamente con la concepción aristocrática de la obra como algo único, singular, irreductible” (Marchan, 1975, p. 50).

El concepto ilustrado de arte resulta estrecho e insuficiente precisamente porque se basa en un reduccionismo: se identifica con un producto histórico determinado y deja de lado objetos y hechos de la cultura popular que, por haber sido creados en otras condiciones, tienen cualidades y posibilidades diferentes. La singularidad nunca ha sido una pretensión del arte popular, ajeno tanto a la ideología humanista de la autonomía creadora como a los sueños románticos del genio original. El fuerte peso social que tienen los patrones estilísticos en su constitución descarta de

entrada toda posibilidad de que el arte popular sea valorado desde la creación individual, y hace que ésta no tenga el mismo sentido para un artista popular que para uno culto; el creador popular debe siempre remitirse a la experiencia colectiva para producir, aunque la elabora y transforma continuamente. Es cierto que, en general, cada pieza hecha a mano por un artista popular suele incorporar, aunque fueren mínimas, variaciones propias, pero es evidente que aun las piezas hechas con moldes pueden ser consideradas obras de arte, en la medida en que sus fuerzas tengan la potencia para expresar y renovar contenidos sociales. Muchas veces cambian las circunstancias en las que se genera el arte popular y aumenta la importancia del artista individual y de la particularidad de su obra, pero ese destaque de la persona del creador debe ser entendido como fruto de nuevas contingencias históricas y no como el cumplimiento de una condición abstracta de artisticidad.

Por último, es importante recordar que dentro de la modernidad el valor de lo único ha debido reformularse desde los inicios mismos de la industrialización: la era de la reproducibilidad técnica (y la de las nuevas tecnologías) ha debido disfrazar el deseo del ejemplar único con nuevas razones que extienden el valor aurático de los productos aun a los realizados en serie, pero retacea ese valor a la hora de considerar creaciones provenientes de otras culturas (nadie niega obviamente la artisticidad de la fotografía, el cine, el video, el grabado, etc. mientras sean producidos en los circuitos de filiación ilustrada).

## **Recapitulaciones**

Para hablar de arte popular se hace necesario partir no sólo de una licencia lingüística ni de una concesiva ampliación del concepto de arte, sino de un análisis de cuáles son las notas básicas que, de hecho, reconoce la propia teoría estética a este concepto,

más allá de las barreras que levanta la cultura dominante para preservar la exclusividad de su terreno. Para esto es necesario discutir el mito que sostiene que sólo determinadas prácticas de la cultura moderna occidental, en cuanto más maduras y superiores, consiguen alcanzar ciertas cumbres iluminadas del espíritu y convertirse, en consecuencia, en expresiones únicas de la humanidad.

Si tal enunciado no conllevara juicios discriminatorios, no habría problema alguno en aceptar lo que constituiría simplemente una denominación distinta para una práctica específica. Pero cuando el título de arte aparece como un privilegio autoconcedido por la cultura dominante y se convierte en un obstáculo para el derecho al reconocimiento de las otras particularidades culturales, entonces, tanto por razones políticas (reivindicación de tal derecho) como por exigencias teóricas (necesidad de desmitificar historias) se justifica la discusión de los alcances reales de aquel término esquivo.

De hecho, lo que desde la perspectiva de la cultura occidental caracteriza de modo amplio una obra de arte es la acción de dos momentos inseparables: la manipulación de formas sensibles y la manifestación de nuevos sentidos de lo real. Por cierto, ambos operan con intensidad en ciertos fenómenos de la cultura indígena. En efecto, ésta se halla cruzada (y sostenida en gran parte) por fuertes nervaduras formales que tienen una misión estética. Se encuentra compuesta por imágenes, figuras sensibles, estructuradas según criterios determinados de manejo de color y equilibrio, de composición y movimiento. En cuanto esas imágenes se hallan enredadas en la trama de lo social, es difícil aislarlas sin deshilar un tejido apretado ni contrariar su destino, pero, encubiertas, ellas actúan subrepticamente como fuerzas ocultas que apuntan a lo real y apuran, así, el camino del sentido, o los sentidos, sociales.

Insistimos: ambos momentos, el *estético*, que juega con las formas, y el *poético*, que reconstruye la realidad desde ese juego, están presentes en ciertos recodos del enrevesado discurrir de las culturas populares. En las culturas occidentales modernas esos momentos se manifiestan de manera diferente; el arte que surge en aquéllas incuba entre éstos conflictos que cada situación histórica va solucionando contingentemente. El desajuste entre significado y significante y el viejo e inútil intento de empalmarlos dinamizan sus procesos y les otorgan rasgos característicos. Lévi-Strauss lo dice muy bien: “el arte se queda siempre a medio camino entre el objeto y el lenguaje” (Lévi-Strauss, 1968, p. 97). Ni mera forma ni puro contenido, oscila inevitablemente entre ambos polos buscando colmar la carencia que deja abierta su realidad escindida<sup>11</sup>.

El pensamiento occidental necesita aclarar las fronteras de sus complejas y vastas regiones y divide meticulosa y obsesivamente su reino en porciones ordenadas y subporciones exactas: cada una de ellas es epistemológicamente autónoma (aunque todas mantienen entre sí oscuros vínculos capaces de reconstruir en secreto las totalidades perdidas). Por eso la modernidad independiza el terreno de la emoción estética y le reconoce leyes y códigos propios. Pero ese afán separatista es hijo de determinadas condiciones históricas y no hace a lo que la propia cultura occidental reconoce, de

---

11. Desde sus orígenes el arte moderno se afana en pos del sueño imposible de ese equilibrio esquivo. El Renacimiento parece inaugurar la historia moderna con una síntesis, pero ese momento, como dice Wölfflin, es apenas un punto ideal, una “sutil cresta” enseguida tragada por su propio movimiento. De inmediato, el Renacimiento se bifurca: el manierismo es más bien formalista, el barroco, contenidista. Y a partir de ahí, clásicos y románticos, impresionistas y expresionistas, cubistas y surrealistas, desde distintos ángulos luchan siempre por compensar el exceso o el defecto de las posturas contrarias. Y así hasta hoy. ¿Acaso el expresionismo salvaje actual no es en parte un alegato de los contenidos en contra de los abusos conceptuales de la década anterior que a fuerza de cargar sobre la forma estaban a punto de romperla?

hecho, como definitorio del arte; ciertas culturas alternativas no sólo no precisan clasificar sus espacios, trazar linderos y marcar fronteras, sino que, por el contrario, fundan la misma representación de la realidad en el acuerdo de sus diversos aspectos.

Por otra parte, aun reconocidas las razones de una sociedad para aislar metodológicamente el momento formal de acuerdo a sus necesidades históricas, esta misma pretensión deviene en gran parte una ilusión, un otro mito. Aunque suene paradójico, ciertas formas de tapices indígenas son más autónomas, más puras, que las de un paisaje renacentista o, aun, impresionista: no están lastradas por la fuerte carga referencial que arrastran siempre las formas del arte occidental y comprometen su autonomía. Ya en 1927, Franz Boas había observado la independencia de la forma respecto a la naturaleza en el estilizado arte de ciertos pueblos. Merquior cree que esa soberanía ocurre a nivel de la representación pero no en el plano sociológico, ya que el arte *primitivo* se encuentra al servicio de lo social (Merquior, 1977, p. 14). Con el arte occidental ocurriría lo contrario: sus formas son más autónomas con respecto al cuerpo cultural en el cual se encuentra inserto, pero no pueden terminar de despegarse de la apariencia sensible de los fenómenos naturales.

Cuando Lévi-Strauss compara el arte “primitivo” con el occidental (que se aparta del primero sólo a partir del Quattrocento, salvo el intervalo del arte griego clásico) dice que “la diferencia corresponde a dos órdenes de hechos: por una parte, lo que podríamos llamar individualización de la producción artística, y por la otra, su carácter cada vez más figurativo o representativo” (Lévi-Strauss, 1968, p. 51). Ambos aspectos tienen para él un sentido de pérdida: en primer lugar, el decaimiento de los vínculos colectivos y, en segundo, la rarefacción de la significación (el figurativismo proviene del “debilitamiento de la función significativa de la obra”). El arte indígena esquivo el figurativismo porque,

en gran parte, su objeto se encuentra vinculado con experiencias socio-religiosas en sí mismas irrepresentables; por eso es fundamentalmente abstracto: al desentenderse de las exigencias de la denotación inmediata, se mueve mucho más por construcciones retóricas que por referencias directas. (Lo que, paradójicamente, constituye uno de los principios centrales del arte occidental).

Pero, a partir de una situación tomada sólo como ejemplo, lo que se quiere destacar acá es un principio del relativismo cultural (que no conviene neutralizar absolutizándolo): la particularidad de cada forma histórica de arte. No hay procesos artísticos peores o mejores como no hay lenguajes superiores ni inferiores: todo sistema simbólico debe ser considerado de acuerdo a los requerimientos a que responde. Por eso el arte popular, como cualquier forma de arte, es el resultado de una determinada manipulación de formas sensibles que, al encarar lo real, promueve una comprensión más intensa del mismo y revela accesos secretos suyos sólo accesibles imaginariamente. Y, por eso, debe refutarse el mito que pretende que determinados rasgos históricos se vuelvan verdades eternas. En cuanto ciertas notas coyunturales de la creación moderna dejen de ser entendidas como arquetipos metafísicos y esgrimidas como modelos normativos universales, se estará consolidado el reconocimiento de la diferencia cultural. Pero discutir la hegemonía de los principios modernos también permite abrir una salida al propio concepto occidental de arte que, confinado en límites infranqueables e identificado con un solo tiempo de una historia múltiple, se encuentra expuesto, una vez más, a la condena fatal que pronunciara Hegel.

## **Bibliografía**

Esta lista comprende sólo las publicaciones citadas en el texto. Para identificar la bibliografía referida por cada cita se ha

empleado el apellido del autor, el año de publicación y el número de página. Ante dos títulos de un mismo autor correspondientes ambos a un mismo año, se ha individualizado cada uno de ellos con la letra a o b según correspondiera al primero o segundo de los editados en ese año.

Arditi, Benjamín (1987). *Estado omnívoro, sociedad estatizada. Poder y orden político en el Paraguay*, Documento de Trabajo N° 10 (abril). Asunción: Centro de Documentación y Estudios (CDE).

Arditi, Benjamín et al. (1986). *Comunidad cultural y democratización en el Paraguay*. Asunción: Rafael Peroni Ediciones.

Barthes, Roland (1981). *Mitologías. México: Siglo XXI*.

Bartolomé, Miguel A. y Robinson, Scout (1971). Indigenismo, dialéctica y conciencia étnica. *Journal de la Société des Américanistes*, Tome LX, Extrait, Au siegue de la Société Musée de l'Homme, París.

Bartra, Eli (1983). Retorno de um mito: a arte popular. *Questão Popular. Arte em Revista*, N° 3, 2ª edición, CEAC (Centro de Estudos das Artes Contemporâneas), São Paulo.

Baudrillard, Jean (1985). *El sistema de los objetos*. 8ª edición. México: Siglo XXI.

Benjamin, Walter (1973). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.

Blanco, José Joaquín (1982). Los intereses privados y la cultura popular. En *Culturas populares y política cultural*. México: Museo de Culturas Populares.

Bobbio, Norberto y Matteucci, Nicola (1981). *Diccionario de Política*, tomo II. México: Siglo XXI.

Bogarín, Monseñor Juan Sinforiano (1986). *Mis apuntes. Memorias de Monseñor Juan Sinforiano Bogarín*. Asunción: Editorial Histórica.

Bourdieu, Pierre (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.



- Brunner, José Joaquín (1985). *Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad*, Material de discusión, Programa FLACSO N° 70, Santiago de Chile, junio.
- Castells, Manuel (1979). *Clases sociales y crisis política en América Latina*. Seminario en Oaxaca coordinado por Raúl Benítez Zenteno, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 2ª edición. México: Siglo XXI.
- Colombino, Carlos (1986). *Kambá ra'angá, las últimas máscaras*. Asunción: Textos de Cultura Popular, Museo del Barro.
- Colombres, Adolfo (1986). *Liberación y desarrollo del arte popular*. Asunción: Textos de Cultura Popular, Museo del Barro.
- Chauí, Marilena (1986). *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Dufrenne, Mikel (1982). El arte y la ciencia del arte, hoy. En Mikel Dufrenne y Víctor Kanpp, *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales. Arte y Estética. Derecho*. Madrid: Tecnos/Unesco.
- Eco, Umberto (1981). *Apocalípticos e integrados*. 6ª edición. Barcelona: Lumen.
- Févre, Fermín (1974). Las formas de la crítica y la respuesta del público. En Damián Bayón (relator). *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI.
- Francastel, Pierre (1970). *La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- García Canclini, Néstor (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Nestor (1986-a). *Las culturas populares en el capitalismo*. 3ª edición. México: Nueva Imagen.
- García Canclini, Nestor (1986-b). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? Materiales para el Debate Contemporáneo, N° 7, CLAEH.

- Giménez, Gilberto (1978). *Cultura popular y religión en el Anáhuac*. México: Centro de Estudios Ecuménicos.
- Kant, Emanuel (1977). *Crítica del juicio*. Traducción de M. García Morente. Madrid: Espasa Calpe.
- Lauer, Mirko (1982). *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes Peruanos*. Lima: Desco, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Lévi-Strauss, Claude (1968). *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*. México: Siglo XXI.
- Lyotard, Jean-Francois (1982). La aproximación psicoanalítica, en el arte y la ciencia del arte, hoy. En Mikel Dufrenne y Víctor Kanpp, *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales. Arte y Estética. Derecho*. Madrid: Tecnos/Unesco.
- Marchán Fiz, Simón (1974). El objeto artístico tradicional en la sociedad industrial capitalista. En C. Rodríguez Aguilera et al., *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Marchán Fiz, Simón (1982). *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Margulis, Mario (1984). La cultura popular. En Adolfo Colombres (comp.), *La cultura popular*. 4ª edición. México: Premiá, La Red de Jonás.
- Merquior, José Guilherme (1978). *La estética de Lévi-Strauss*. Barcelona: Destino.
- Morínigo, José Nicolás (1986). El impacto de la cultura urbano-industria. En *El Hombre paraguayo y su cultura*. VII Semana Social Paraguaya, Cuadernos de Pastoral Social, N° 7. Asunción: Conferencia Episcopal Paraguaya, Equipo Nacional de Pastoral Social.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido (1971). *La Estética contemporánea*. Buenos Aires: Losada.

- Mukarovsky, Jan (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Edición crítica de Jordi Llovet. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Najenson, José Luis (1979). *Cultura nacional y cultura subalterna: dos categorías para la antropología de América Latina*. México: Universidad Autónoma de México.
- Portantiero, Juan Carlos (1981). *Los usos de Gramsci*. México: Folios.
- Prestipino, Giuseppe (1980). *La controversia estética...* México: Grijalbo.
- Read, Herbert (1964). *El significado del arte*. 2ª edición. Buenos Aires: Losada.
- Salerno, Osvaldo (1983). *Artesanía y arte popular*. Asunción: Cuadernos de Divulgación, Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo.
- Sepp, Antonio, S. J. (1973-a) *Continuación de las Labores Apostólicas*, tomo II. Buenos Aires: Eudeba.
- Sepp, Antonio, S. J. (1973-b). *Jardín de Flores Paracuario*. *Continuación de las labores apostólicas*, tomo III. Buenos Aires: Eudeba.
- Weffort, Francisco (1979). Clases sociales y crisis política en América Latina. En Raúl Benítez Zenteno (coord.). *Seminario de Oaxaca*. 2ª edición. México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM/Siglo XXI.



# Etnocidio, ¿misión cumplida?\*

## I. Guerra santa en el Chaco

### 1. *Los hechos: cazando cazadores*

En la mañana del 30 de diciembre de 1986, en una comunidad silvícola de los totobiegosode, se escuchan los gritos de alerta de Bajó —una mujer que estaba recolectando frutos en las inmediaciones— avisando que se acercaban *coñone* (blancos). Las mujeres y niños se refugian en la selva mientras que los hombres se aprestan a defender la aldea. Enseguida irrumpen los ocho primeros hombres de un grupo de 34 guidaigosode conversos que afirman venir en son de paz. Pero, temiendo que se repitan agresiones ocurridas anteriormente en casos similares, los totobiegosode atacan rápidamente a los intrusos, dan muerte a cinco de ellos y hieren a otros cuatro. Luego, viendo que los guidaigosode no reaccionan, deponen las armas, llaman a las mujeres y deciden escucharlos. Juntos entierran a los muertos, hacen las paces según las convenciones ayoreode y discuten y conversan durante muchas horas, hasta que, a media tarde, los ayoreode misionarizados convencen a los silvícolas y estos deciden acompañarlos a

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (1988). *Misión Etnocidio*. Asunción, RP Ediciones, pp. 15-49.

la misión de donde provienen. Una vez más, la evangelización había comenzado.

¿Cómo localizaron los ayoreode misionalizados a los silvícolas? Según los informes de la Comisión de Entidades Indigenistas Privadas y de la Misión A Nuevas Tribus (MANT), en los que nos basamos para describir brevemente estos hechos, el 23 de diciembre el piloto Dean Littin de la citada misión había divisado desde el avión de los misioneros la aldea totobiegosi. Dos días después, durante los solemnes rituales de la navidad cristiana realizados en el templo de Campo Loro, sede de la misión evangélica, Littin informó a los aproximadamente 120 asistentes al acto acerca de su descubrimiento. Los misioneros no perdieron tiempo: a la mañana siguiente ya llevaron a cuatro ayoreode conversos a dar un vuelo de reconocimiento para que vieran ellos mismos el lugar exacto del asentamiento totobiegosi. Esa misma tarde hubo una reunión general y se planificó la acción evangelizadora: los guidaigosode irían a llevar el mensaje de salvación a sus hermanos hundidos en las tinieblas del paganismo y tratarían de traerlos a Campo Loro en donde se civilizarían y conocerían al verdadero Dios. Se informó del plan de Norman Keefe, jefe de la misión, y se organizó el viaje: se reunieron provisiones y agua para la excursión y se prepararon armas de fuego, biblias y cebos para atraer a los “salvajes” (ropas, instrumentos y otros regalos). Según el informe de las entidades indigenistas privadas, “El día 27 a las 10 horas de la mañana salió de Campo Loro la caravana con tres camionetas conducidas por los misioneros Sr. Norman Keefe, Sr. Robert Ketcham y Sr. Dwight Brown. Las tres camionetas dejaron a los hombres en la boca del camino del monte y regresaron a Campo Loro por la noche del mismo día. Los responsables ayoreo del grupo expedicionario eran: Cadui, pastor de la iglesia de Campo Loro; Umasi, pastor de la iglesia de Campo Loro; Dejabi, diácono de la iglesia de Campo Loro, y Pajei, consejero de Campo Loro”.

Tres días después se produjo el enfrentamiento ya descrito y luego de algunos días más, el 4 de enero, llegaron los ayoreode hasta la misión. Continúa el informe: “Hacia las 6:30 hubo en Campo Loro un culto de acción de gracias con participación y discursos de los heridos. En los discursos se alabó a Dios por su acción protectora, se invitó a recibir con alegría a los totobiegosode y a no tomar ninguna venganza”. Aunque según el mismo informe los totobiegosode “en general tienen aspecto sufrido, con caras de espanto y miedo”, desde el punto de vista misionero, la acción había sido un éxito: muertos más, muertos menos, los ayoreode podían ser redimidos de su estatuto de bárbaros, perdonados de sus herejías y, quizá, hasta aceptados algún día como seres civilizados.

## ***2. Los antecedentes***

Los ayoreode constituyen el caso más reciente de indígenas silvícolas que entraron en contacto brusco con la sociedad nacional, por cuyas instituciones tuvieron que pasar para recibir un baño civilizatorio que los volviera aptos para la llamada “integración”. El caso inmediato anterior fue el de los aché colonizados en los últimos años 60 y primeros 70, después de que vivieran siempre en sus bosques tradicionales resistiéndose al contacto con los blancos<sup>1</sup>.

Los ayoreode, pueblo nómada de cazadores-recolectores ubicada en la región septentrional del Chaco paraguayo y en el oriente boliviano, también vivían hasta la década del 60 independientes en sus asentamientos ancestrales. Según Von Bremen, los ayoreode carecen de una organización política global y se dividen en grupos locales definidos por nombres que se basan en las características

---

1. A falta de un término mejor, y aun conscientes de sus ambigüedades, utilizamos el vocablo “blanco” para designar, en general, al no-indígena.

ecológicas de su territorio o en acontecimientos importantes ocurridos en la zona; la denominación de los grupos es muy flexible y puede cambiar según sus mudanzas, fusiones y subdivisiones (Von Bremen, 1988, pp. 19-20); por ejemplo, los indígenas que viven en Campo Loro son llamados hoy “campolorogosode”; los establecidos en María Auxiliadora, “mariauxiliadoragosode”, etc. Actualmente, la división más amplia de los grupos ayoreode distingue entre los garaigosode (“habitantes de los campos”), los guidaigosode (“habitantes de la aldea”) y los totobiegosode (“habitantes de la región de los pecaríes”). Los primeros fueron contactados por los salesianos a partir de 1962 y están establecidos básicamente en su misión de María Auxiliadora. Los guidaigosode comenzaron a asentarse en la Misión A Nuevas Tribus a partir de 1966 y hoy viven fundamentalmente en Campo Loro y, secundariamente, en María Auxiliadora. Los totobiegosode fueron contactados por la MANT recién en 1979 y aún tienen subgrupos en estado silvícola.

A partir de la guerra paraguayo-boliviana, llamada “Guerra del Chaco” (1932-1935), los ayoreode tuvieron roces fugaces con el mundo de los blancos, pero fue recién desde los últimos años 50 cuando comenzó a avanzar sistemáticamente sobre los territorios ayoreode un frente expansivo colonizador que progresivamente los iba arrinconando y reduciendo palmo a palmo. De golpe, cientos de cazadores, que llegaban tras las codiciadas pieles de onzas y jaguares; militares, que venían a instalar puestos y abrir caminos; compañías petroleras y camineras, así como establecimientos ganaderos, que aparecían por todos lados sin previo aviso, invadían el hábitat ayoreode depredando sus fuentes de sobrevivencia y amenazando sus vidas. Los ayoreode resistieron como pudieron: fue una época de hostilidades y conflictos que dejó muertos y heridos de ambos bandos, aunque, obviamente, fueron los indígenas los más perjudicados: las armas de fuego y las enfermedades de la civilización los colocaban en una posición de brutal desventaja.



Toda la leyenda negra de los “moros”, como se llamaba entonces a los ayoreode para connotar la idea de adversidad bélica, nació en ese tiempo violento, vivido por los nuevos ocupantes de las tierras ayoreode como una verdadera situación de guerra que permitía disparar sobre “los moros” o cazarlos; la conocida versión de que el soldado que trajera la cabeza de un ayoreo obtenía como recompensa la exoneración del servicio militar es por demás ilustrativa de este momento (Chase, 1972, pp. 13-14).

Los misioneros, apenas vislumbraron la oportunidad de presentarse una vez más como la “alternativa pacífica”, llegaron enseguida. Ya desde fines de la década del 50, los salesianos intentaban salir en busca de los ayoreode para traerlos a su misión. Ikievi, un adolescente ayoreo cazado por paraguayos en 1956, fue entregado a los misioneros y usado como señuelo para atraer a un grupo de garaigosode, sacarlos de las tinieblas y “traerlos a la luz de la fe”. En 1962 se fundó la primera reducción salesiana entre los ayoreode, definitivamente instalada en María Auxiliadora en 1963, fuera ya del territorio tradicional ayoreo. También desde fines de los años 50 la Misión A Nuevas Tribus andaba rondando a los ayoreode, con quienes ya tenían misiones en Bolivia; pero fue recién en 1966 cuando pudo tomar contacto con los guidaigosode e iniciar con ellos su labor misionera. Dos años después, la misión avanzó más hacia el sur del lugar donde está ubicada (inmediaciones de Cerro León) y se instaló a la altura de un puesto llamado Faro Moro, hasta que en 1979, siempre alejándose desde los territorios tradicionales ayoreode hacia nuevos centros de colonización (en este caso, menonitas) se asentó en Campo Loro, sede actual de la MANT.

Desde ambas estaciones misionales, María Auxiliadora y Campo Loro, habían salido ya sucesivas expediciones de ayoreode reducidos para buscar a los silvícolas. Según el informe del

INDI<sup>2</sup>, “IncurSIONES semejantes (hechas para buscar a los totobiegosode), la mayoría de ellas sangrientas, en los años 64 y 65. Estas fueron realizadas por grupos guidaigosode que partieron de la Misión de María Auxiliadora. Expediciones semejantes ya realizaron a su vez, en los años 68 y 71, los guidaigosode asistidos por las Nuevas Tribus, pero no hubo muertes totobiegosode en ellas. El evento de diciembre último no constituye, pues, más que un eslabón en esta cadena, la última en el curso del tiempo” (Diario La Tarde, 6 de marzo de 1987). A estas incursiones habría que agregar la de 1979, cuando fueron reducidos 24 totobiegosode según el tradicional método de la MANT de utilizar señuelos (27 guidaigosode), localizar a los indígenas desde aviones y rastrearlos; esa fue la primera vez que los misioneros tomaron contacto con un grupo totobiegosi. Según los informes, entonces no hubo muertes de ayoreode, pero el jefe del grupo, su esposa y su hija se negaron a tomar alimentos y murieron enseguida de ser reducidos y la mitad de las mujeres sufrió abortos espontáneos. Como dice Von Bremen, los misioneros tuvieron que darse cuenta de que hay muchas formas de matar a un totobiegosi (1988, p. 22).

### ***3. Las consecuencias: cuando los moros se vuelven ayoreode***

Con solo tener en cuenta estos antecedentes, casi recientes y relativos meramente a los ayoreode, podríamos concluir que lo ocurrido en diciembre de 1986 nada tiene de extraordinario; sería apenas una anécdota más –ni siquiera la más grave– en la larga historia del etnocidio misionero que busca salvar “salvajes” aunque fuera a costa de algunas vidas. Pero el caso de los totobiegosode invadidos por mensajeros evangélicos (que antes habían compartido con ellos una

---

2. Instituto Paraguayo del Indígena, organismo indigenista oficial.

misma cultura y una sola historia) fue diferente porque conmovió a la opinión pública y asustó a ciertos sectores de la sociedad nacional, que se sintieron involucrados sin saberlo en una historia oscura de cacerías humanas y persecuciones fanáticas. De pronto, el indio sanguinario que atacaba a los colonos y huía tragado por la selva sin dejar jamás huellas de su presencia, era visto por muchos *coñone* como hombre que, acorralado en su vida y en su dignidad, realiza un último gesto de resistencia y decide luego entregarse a quienes habrán de sojuzgarle: el “moro” se convertía en ayoreo.

Es que, como nunca antes, la prensa había desarrollado campañas de denuncias y diferentes instituciones indigenistas, laicas o misioneras, así como antropólogos y sectores de ciudadanos, exigieron el esclarecimiento de los hechos, la investigación del trabajo de la MANT y la garantía de que sucesos similares no volverían a repetirse. Pero, obviamente, hubo otras posiciones. Y el tiempo, siempre rápido cuando no mide otra cosa que informes y aclaraciones, ayudó a borrar el recuerdo de los acontecimientos y a calmar inquietudes ciudadanas. La MANT abandonó por un instante su tradicional hermetismo para publicar una declaración torpe y cínica que a nadie convenció. El INDI emitió un tímido informe, más preocupado en describir los rasgos de la cultura ayoreo que en delimitar la responsabilidad de los misioneros y no tomó, de hecho, intervención alguna que contribuyera en forma efectiva a proteger la integridad física de los totobiegosode recién reducidos y la autonomía de los silvícolas: al final, la MANT ni siquiera fue expulsada del FEPI (Foro de Entidades Privadas Indigenistas) y siguió compartiendo reuniones y proyectos con instituciones que se habían indignado ante la última acción de la secta norteamericana.

Después de unos meses ya no se habló del asunto. La MANT trabaja tranquilamente urdiendo, quizás, próximas excursiones para salvar a los últimos infieles destinándoles por fuerza un

cielo ajeno. Pero ciertos sectores de la sociedad nacional, desde el horror y el asombro, comenzaron a tomar conciencia de que los ayoreode, como todos los indígenas, tienen derecho a mejores alternativas que renunciar a sí mismos para poder ser admitidos en el mapa del Paraguay y formar parte de su historia y su proyecto. Y, aunque fuere a largo plazo, esta conciencia constituye cierta garantía. Ojalá haya tiempo de apelar a ella.

## II. Las misiones de la misión

### 1. *La conquista espiritual*

Cuando en el punto anterior nos referíamos al tema del impacto que tuvo la brusca colonización de los territorios ayoreode, señalamos que los misioneros, salesianos y de la MANT, apenas detectaron el inicio del proceso, acudieron veloces a cumplir su faena. Eso es significativo: indica una vez más que, en principio, las misiones son la otra cara de la expansión colonizadora con la que comparten un mismo proyecto; la “conquista espiritual” fue tan fundamental para conquistar América como la militar y la civil y sirvió durante siglos para dar a estas los argumentos teológicos a través de la teoría salvacionista de la “Guerra justa”, ya fundamentada por la bula de Alejandro VI a fines del siglo XV, y para integrar al indígena al lugar subalterno que le tenía asignado aquel proyecto. De hecho, los diferentes métodos de conquista no eran inconciliables entre sí y la cruz ha funcionado bien como complemento de la espada, como lo reconoce el propio Ruiz de Montoya cuando escribe que “La conquista espiritual es *mbo-aguiyé* en todos los aspectos de la vida; todos los medios pacíficos y violentos conllevan esta finalidad...” (Susnik, 1978, p. 131), y lo admite el padre Sepp al decir que “la pobre red

de pescar de San Pedro no era incompatible con la espada bien afilada” (Sepp, 1973, p. 188)<sup>3</sup>.

Absolutista e intolerante, autoritaria y etnocéntrica, la evangelización católica colonial se presentaba como portadora de una verdadera misión redentora: liberar a los “pobres infelices” del destino de salvajes de su condición primera y elevarlos hasta un plano de humanidad que coincidía con los últimos peldaños de un sistema verticalista y jerárquico. La imagen de inferioridad que presentaba el indígena ante el misionero, aparece hasta la obsesión desde la primera literatura jesuítica. Así, Peramás escribe: “Han entrado después los jesuitas y enarbolado el Crucifijo, han conseguido la victoria convirtiendo a nuestra fe a los que tan obstinada y ciegamente rendían vasallaje al demonio y reduciendo a vida civil y política a los que de racionales no tenían más que la apariencia” (Furlong, 1952). Lozano sostiene que “Su razón [la de los indígenas] despuntaba tan poco que casi no difieren de los irracionales; parecen más brutos en pie que hombres con alma, o si no algunos semicarpos o faunos de los antiguos poetas” (Lozano, 1874, p. 412).

---

3. La coordinación entre la conquista político-militar y la religiosa se expresa bien en la obra de Ginés de Sepúlveda, escrita en el siglo XVI, *Tratado sobre las justas causas de la guerra con los indios*. Escribe el autor: “Con perfecto derecho los españoles ejercen su dominio sobre estos bárbaros del Nuevo Mundo (...), los cuales (...) son tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos, las mujeres a los varones, como gentes crueles e inhumanas a muy mansos, exageradamente intemperantes a continentales y moderados, finalmente, estoy por decir, cuanto los monos a los hombres”. Y más adelante se pregunta qué mayor beneficio puede ocurrir a estos “siervos por naturaleza” que el quedar sometidos al imperio de quienes “los han de convertir de bárbaros y apenas hombres, en hombres civilizados en cuanto pueden serlo, de viciosos en honrados y probos; de impíos y siervos de los demonios en cristianos adoradores del verdadero Dios y de la verdadera religión”. Y concluye: “Afirmando que los bárbaros pueden ser sometidos a nuestro dominio con el mismo derecho con el que pueden ser compelidos a oír el Evangelio (...) y ¿cómo han de predicar a estos bárbaros (...) si previamente no se ha sojuzgado a ellos?” (en Lipschutz, 1975, p. 71 y ss.).

Sepp, que “De esta historia se desprende cuán poca inteligencia tiene nuestro pueblo paracuano, de manera que los primeros misioneros con razón dudaban si los indios tenían suficiente juicio como para poder recibir los Santos Sacramentos” (Sepp, 1973, p. 99), y Cardiel que “Hallaron los misioneros unos indios los más bárbaros, sangrientos e incultos del mundo (...) Y entre continuos trabajos y peligros de la vida, lograron domesticar aquellas fieras, reduciéndolos primero a racionalidad en pueblos grandes, y después, a vida cristiana” (Cardiel, 1913, p. 518).

A partir de estos supuestos, la tarea aparece clara: el indígena debe abjurar de su universo de sentido y aceptar en bloque el cristiano; toda su religión, como conjunto de “niñerías que hacen sin reflexión ni culto” (Cardiel en Ortiz, 1969, p. 75), “supersticiones y locuras de los hechiceros” (Del Techo, 1897, p. 35), “boberías y necedades” (Montoya en Maeder, 1979, p. 38) o hechicerías propias de hombres “maliciosos y charlatanes” (Sepp, ídem), debe ser radicalmente extirpada en beneficio de la religión dominante. En beneficio de todo el sistema de conquista, en realidad. Colombres escribe que, desde los primeros encuentros “se recitaba a los grupos indígenas largos bandos concernientes a un Dios que no admitía otro a su lado, a un Papa que lo representaba legítimamente y a ese ejército invasor, como mandatario del Papa y brazo armado de la Iglesia, encargado de evangelizar tal rincón del mundo” (Colombres, 1977, p. 133).

La metodología misionera de estos tiempos está bien explicada por José de Acosta en su obra *De procuranda indorum salute* (*Predicación del evangelio en las Indias*). Schwartzman la resume así:

Desenmascarar a los hechiceros; refutarlos, burlarse de sus necesidades; separarlos, castigarlos; acentuar las formas exteriores del rito cristiano, “porque con ellas se deleitan y entretienen los hombres animales”; destruir los monumentos de la

superstición; “imbuir suavemente las almas tiernas de los niños, que todavía no están manchadas con la superstición de sus padres, en la disciplina y costumbres cristianas y... enséñeles a hacer mofa y burlas de las bagatelas y niñerías de sus padres. Atraiga y excite a los niños con premios y alabanzas, y a los mayores avergüéncelos y atemorícelos con el ejemplo de los niños”. La estrategia misional está desplegada y... la predicación en lengua indígena sigue punto por punto el guión de Acosta (1987, p. 158).

Esto se llama lisa y llanamente etnocidio; etnocidio institucionalizado, etnocidio sistemático. Más allá de los objetivos redentores declarados, la consecuencia del desmantelamiento de las culturas propias es la resignada sumisión del indígena y su integración, degradada siempre, al modelo civilizatorio occidental. Por supuesto que los misioneros actuaron a menudo como un freno para la hiper-explotación civil de la Colonia, constituyeron una alternativa a los enfrentamientos armados y una posibilidad para el indígena de compartir un Dios que le protegiese de los estigmas de su origen y le brindaron un, al menos teórico, derecho a la igualdad. Pero estas ventajas ofrecidas al indígena fueron el fundamento de un paternalismo aprovechado al máximo por el misionero para generar dependencia: en sus manos estaba convertir a aquel en un ser humano y defenderlo de los excesos de la encomienda, las “rancheadas” (saques militares) y el exterminio. Los jesuitas, especialmente, fueron sofisticados estrategas de la dominación y representaban bien las características de esa “conquista espiritual”, más basada en la sutileza de seducciones, presiones y chantajes morales que en la violencia de la fuerza física, aún no descartada ésta como último recurso.

Los Estados surgidos en América Latina en el periodo independiente encuentran en este proteccionismo paternalista una salida interesante para el problema indígena; deciden confiar a la

Iglesia la ingrata tarea de cristianizar-civilizar a los indígenas y se desentendían de la suerte de éstos cuando están reducidos en las misiones. Así, el mecanismo de la “conquista espiritual” sigue teniendo plena vigencia, y las misiones conservan, básicamente, sus clásicas tareas readaptadas a las nuevas necesidades de la sociedad nacional, y consistentes en, por una parte, amortiguar el choque de los indígenas con la “civilización” a través de la dosificación de los dispositivos deculturantes, de modo tal que los indígenas, relativamente aislados en las estaciones misioneras, puedan ir absorbiendo paulatinamente los patrones occidentales, y por otra, facilitar, el proyecto neo-colonial de integración a la sociedad envolvente (integración que supone la previa desintegración de las culturas propias). Así, arrancados de sus hábitats, enganchados como furgones de cola en sistemas ajenos, vaciados de sus creencias y rellenos con una religión extraña y vestidos con los desechos de los vestidos cristianos, los indígenas están listos para un encuentro con la sociedad, que les asignará, pacíficamente, un lugar en su sistema.

En pleno siglo XX, el modelo misionero colonial católico se mantiene intacto; si atendemos el concepto que tienen los salesianos de la evangelización en el Chaco, nos encontramos aún en pleno espíritu de la conquista espiritual; las misiones constituyen, según esa congregación, “una empresa divina... hacia la luz de la fe”, “una empresa de almas” que busca “arrancar de las garras infernales a tantos salvajes sumidos en la ignorancia y en la barbarie para traerlos a la luz de la fe, de la civilización, del cristianismo (Alarcón y Pittini, 1926, pp. 85-86).

A partir de esta situación, general en América Latina, el simposio antropológico realizado en Barbados en 1971 y organizado por la Universidad de Berna y el Consejo Mundial de Iglesias, se pronunció duramente en contra del carácter regresivo de las misiones tradicionales, a las que acusa de reproducir relaciones



colonialistas de dominación. “La presencia misionera ha significado una imposición de criterios y patrones ajenos a las sociedades indígenas dominadas, que bajo un manto religioso encubren la explotación económica y humana de las poblaciones aborígenes”, dice la Declaración de Barbados, y explica el contenido etnocéntrico de la actividad evangelizadora y su pertenencia a la ideología colonialista a partir de los siguientes rasgos: su carácter discriminatorio, que hostiliza a las culturas indígenas considerándolas paganas y heréticas; su naturaleza vicarial, que cosifica a los indígenas y justifica su sometimiento con promesas de compensaciones sobrenaturales; su carácter espurio, que esconde intereses personales (materiales o espirituales) de los misioneros; y el hecho de que las misiones se han convertido en una gran empresa de recolonización y dominación, en connivencia con los intereses dominantes. A partir de estas características de la misión, el documento de Barbados llega a la conclusión de que lo mejor para las poblaciones indígenas, y aun para preservar la integridad moral de las propias iglesias, es poner fin a toda actividad misionera. Pero hasta que se alcance este objetivo, las misiones podrían apoyar la liberación de los pueblos indígenas toda vez que puedan:

1. Superar sus mecanismos de colonización y alienación de las culturas indígenas.
2. Asumir una posición de respeto a las culturas indígenas que ponga fin “a la larga y vergonzosa historia de despotismo e intolerancia que ha caracterizado la labor de los misioneros”.
3. Poner fin al robo de propiedades indígenas por parte de misiones religiosas que se apropian de su trabajo, tierras y demás recursos naturales.

4. Extinguir el espíritu santuario de las misiones basado en la explotación del indígena.
5. Poner fin a la competencia entre confesiones religiosas por las almas de los indígenas que conduce a menudo tanto a “operaciones de compra-venta de catecúmenos” como a divisiones y luchas intestinas.
6. Suprimir las prácticas seculares de ruptura de la familia indígena a partir de la inculcación a los niños de valores opuestos a los suyos en un sistema educativo que les impide vivir tanto en la sociedad nacional como en sus propias comunidades.
7. Romper con el aislamiento pseudo-moralista que impone una ética falsa que inhabilita al indígena para una convivencia con la sociedad nacional.
8. Abandonar los procedimientos de chantaje consistentes en ofrecer a los indígenas bienes y favores a cambio de su total sumisión.
9. Suspender las prácticas de desplazamiento o concentración de poblaciones indígenas con fines de catequización o asimilación, prácticas que agravan la morbilidad, la mortalidad y la descomposición familiar de las etnias.
10. Abandonar la práctica criminal de servir de intermediarios para la explotación de la mano de obra indígena.

“En la medida en que las misiones no asuman estas obligaciones mínimas –continúa el documento– incurren en el delito de etnocidio o de connivencia con el genocidio”.

Ahora bien, este modelo misionero católico comienza a ser profundamente cuestionado desde el seno mismo de la Iglesia a partir de los primeros años 70 e, impulsado por nuevos vientos que vienen del Concilio Vaticano II, las conferencias episcopales latinoamericanas de Puebla y Medellín y, posteriormente, la

teología de la liberación, el enrarecido y sofocante clima de intolerancia religiosa comienza a ser removido y aparecen sectores misioneros, dispuestos a respetar las opciones religiosas de los indígenas, apoyar sus reivindicaciones y hasta a comprometerse activamente con sus causas liberadoras. Surge, pues, otra dirección dentro de las misiones que contraría su secular rumbo etnocida y entra en conflicto con la orientación tradicional, aún fuertemente arraigada, que entiende la evangelización como redentora imposición de dogmas extraños. Esta nueva tendencia expresa sus principios en el Documento de Asunción, surgido luego de una consulta llevada a cabo en la capital paraguaya y auspiciada por el Consejo Mundial de Iglesias; consulta en la que participaron miembros de las iglesias católica y evangélica, indigenistas y antropólogos, entre los que se encontraban tres firmantes de la Declaración de Barbados (Georg Grünberg, Miguel Chase-Sardi y Gonzalo Castillo Cárdenas). El documento reconoce que “nuestras iglesias más de una vez han sido solidarias o instrumentalizadas por ideologías y prácticas opresoras del hombre”, que “no han sido capaces de impregnar las sociedades latinoamericanas con un amor cristiano liberador, sin discriminación de raza, credo o cultura”. Y que no han sido ajenas “a estas prácticas (discriminatorias) en las cuales criterios racistas han suplantado al criterio del Evangelio”, pero considera que, a pesar de estas fallas, la actividad misionera no tendrá que terminar, como pide la Declaración de Barbados, sino corregir su derrotero asumiendo las siguientes tareas:

1. Abandonar toda ideología o práctica connivente con cualquier clase de opresión.
2. Denunciar los casos de explotación de la sociedad nacional y de las mismas iglesias.

3. Proclamar el Evangelio de Cristo, que “es esencial para la liberación plena del indígena, y que liberará a la Iglesia, siempre de nuevo, para dar un testimonio auténtico”.

Por eso el Documento de Asunción propone que,

por nuestra obediencia a Cristo debemos hacernos judíos con los judíos, sin ley con los sin ley (I Cor. 9, 20-21), y por tanto, indígenas con los indígenas. Esto nos llevará a veces a tener que dar con un testimonio silencioso de Cristo, cuando por circunstancias históricas concretas el cristianismo se identifica con estructuras de opresión que han hecho que el nombre de Cristo sea blasfemado, en otros casos nos impelerá a proclamar con voz de denuncia, en palabras y en vida, que Cristo es justicia y amor para todos sin discriminación.

Por otra parte, la declaración referida plantea la necesidad de que las iglesias entablen un franco diálogo acerca de la situación de los indígenas en el que éstos deben estar presentes, y en el que se debe contar con la participación de especialistas y técnicos. Y aconseja a aquéllas que apoyen decididamente la formación de organizaciones propiamente indígenas.

El padre Bartomeu Melià, pionero de la nueva tendencia, fue expulsado del país en un acto que expresa bien que estos nuevos vientos liberadores no convienen a una política oficial cuyo modelo de integración se basa en la sumisa aceptación por parte del indígena de la ciudadanía de segunda que le ofrece el Estado a cambio de la renuncia (aun solo aparente tantas veces) a su derecho a la diferencia.

A la nueva posición, encabezada por los sectores más progresistas de la Iglesia Católica, se suman misiones protestantes en torno al Consejo Mundial de Iglesias. Unos y otros intentan hoy

una labor de acompañamiento a las comunidades en un proceso autogestionado y algunas instituciones, como el Equipo Nacional de Misiones de la Conferencia Episcopal Paraguaya, desarrollan una eficaz lucha por hacer efectivos determinados derechos étnicos, especialmente los relativos a la tierra propia, requisito esencial para la autonomía indígena.

Por supuesto que esta tarea no puede ser fácil: se acopla a una historia lastrada por siglos de autoritarismo paternalista y se enfrenta a los sectores más conservadores de las diferentes instituciones, en cuyo interior se desenvuelven, y al ya citado desarrollismo oficial que, más allá de lo que proclama, entiende al indígena como un obstáculo para el progreso. De hecho, dos de los misioneros entrevistados en este trabajo como representantes de la nueva tendencia católica (los padres Pytel y Zanardini), por los motivos que fueren y por ahora al menos, ya no ejercen labores misionales y se encuentran trabajando en Asunción.

Por eso, este brusco cambio de orientación en la labor misionera tiene limitaciones: parte de comunidades ya sometidas a largos procesos etnocidas. Cuando en la entrevista hecha al indígena Bruno Barrás se le pregunta si la nueva dirección misionera puede constituir una alternativa para que el indígena conserve su propia religión, él contesta que, en principio, sí podría, pero luego condiciona esa posibilidad: “Toda vez que quede algo de ella” (de esa religión), dice (pág. 71). Esta situación determina que, cuando se habla de “respetar la cultura indígena”, en la mayoría de los casos se está pensando en una cultura que ya ha hecho un enorme esfuerzo por no contradecir los principios básicos cristianos. Por eso, refiriéndose al “punto de vista moderno de la misión”, von Bremen escribe:

Tras ese punto de vista no puede dejar de percibirse el peligro de que el diálogo que se pretende establecer permanezca siendo unilateral, debido a que se acepta como un hecho

la existencia de una base étnica cristiana en las culturas indígenas tradicionales, de la que puede partir el misionero para su trabajo, de manera que elementos “no cristianos” (paganos) no se mencionen en el diálogo. Y así, aunque por una parte se subraya la importancia de respetar lo positivo de la cultura indígena, este concepto de lo “positivo” se entiende según el plan universal de salvación de Dios; es decir, conduce a los indígenas hacia los mismos objetivos que pretende alcanzar el misionero. Si bien, por una parte, se exige que la evangelización debe partir de elementos indígenas, al final de la difusión de la palabra de Dios se perciben los verdaderos objetivos implícitos: la renovación de la forma de vida de los indígenas y la transformación de sus culturas (1987, p. 42).

Aun así, es indudable que esta posición, en la medida en que vaya consolidándose en oposición a las fuerzas que empujan en contra, podría constituirse en un vigoroso apoyo para las reivindicaciones de las tierras indígenas y en una opción válida para las etnias que vienen desarrollando procesos sincréticos de religiosidad según el ritmo de sus propias historias.

## ***2. La Santa Alianza Evangélica***

Convocada por exigencias neocoloniales, aparece en escena otro estilo misionero que busca responder con mayor eficacia a la ideología de los estados industriales desarrollados y, como contrapartida, a las del capitalismo dependiente latinoamericano.

Las diferentes entidades misioneras que configuran este fenómeno son englobadas por algunos autores bajo el nombre de “Nuevas Misiones”, que representan con mayor coherencia las necesidades de la expansión capitalista a través de un particular protestantismo norteamericano individualista, reaccionario y

puritano que, según W. César “es fruto de una invasión extranjera como lo fue anteriormente el catolicismo, y nada tiene que ver con nuestro origen real y nuestros procesos históricos” (Cano, 1981, p. 120).

Así, aunque no estén orgánicamente integradas, instituciones misioneras confusas que no se asumen a sí mismas como órdenes religiosas, pero que actúan fanáticamente como tales, coordinan sus acciones, se complementan y se ayudan en una política evangelizadora agresiva que, según Marquina, se basa en la predestinación divina de los EEUU como pueblo elegido para evangelizar/civilizar al mundo (1981, p. 108), y pretende imponer el *american way of life* y sus valores a las etnias más “salvajes” a través del acoso, el estudio sistemático de sus lenguajes, la desvertebración comunitaria, la evangelización compulsiva y la seducción tecnológica. Por eso, diferentes sectas protestantes norteamericanas, aparentemente autónomas, son, en realidad, “diferentes caras de una ideología única”. Según Pereira, este contubernio entre SIM (South American Indian Mission), SAM (South American Mission), ILV (Instituto Lingüístico de Verano) y la MANT, aparece claro en el hecho de que todas esas organizaciones comparten un mismo local central en Cochabamba, Bolivia, donde las diferentes oficinas están intercomunicadas entre sí (1981, p. 109).

Comentando la ideología específica del ILV, ideología que comparte con sus vecinos de Cochabamba, Hualfof y Aaby analizan la dicotomía maniqueísta que impulsa la predicación de “la Palabra” como medio único de salvación eterna; ésta supone el triunfo del Bien sobre el Mal, de la luz divina sobre Satán. Pero, según los autores, para este pensamiento, Satán no es un concepto abstracto, sino una encarnación social, cuya manifestación más clara es el comunismo. Como contrapartida, la expresión de Dios, sería el Pueblo Americano (1981, p. 11).

Con la aparición de las “Nuevas Misiones” se definen los contornos del actual espectro misional latinoamericano que se extiende desde la posición de los misioneros que han logrado renegar de su tradicional destino de colonizadores y se han pasado al bando que apoya la causa de los pueblos indígenas, hasta la intransigente posición de las nueve sectas evangelistas que devienen herederas del viejo proyecto colonial y continúan, en pleno final del siglo XX, con las estrategias bélico-religiosas de la conquista espiritual. Por supuesto que las fronteras que separan los modelos opuestos nunca serán demasiado tajantes; de hecho, entre ambos se despliega una variada gradación de posturas que ocupan lugares intermedios y están a diferentes distancias del riesgo de etnocidio y la manipulación paternalista que ronda siempre a los proyectos que imagina el blanco para el indígena; pero, por razones ya invocadas en la introducción, simplificamos las posturas considerándolas en sus extremos y estudiamos la Misión A Nuevas Tribus como ejemplo paradigmático de una evangelización compulsiva que, lamentablemente, no sólo esta institución utiliza.

### **III. Los nuevos soldados de la fe**

Remozada con nuevos conceptos de integración y con los aportes de la tecnología, la MANT es la versión superviviente más ilustrativa de la catequesis religiosa puesta al servicio de la dominación colonial sobre el indígena. Por eso, muchos caracteres y objetivos suyos, así como los de otras misiones “clásicas”, son notablemente similares a los ya utilizados desde los inicios de la conquista evangélica. Nos referiremos esquemáticamente a ellos en los puntos siguientes.



### 1. Los caracteres de la MANT

Aunque en diferentes países latinoamericanos las críticas contra los nuevos enclaves evangélicos (complejo integrado por ILV, MANT, NIM, etc.) llegaron hasta acusaciones tan graves como las de infiltración y espionaje científico y político, control de territorios extranjeros, violación de soberanía nacional, constitución de transnacionales religiosas al servicio de los intereses imperiales, contubernios con la CIA, atentado a la seguridad nacional, detección y/o extracción de materiales estratégicos, construcción de pistas de aterrizaje clandestinas, manejo de información no conocida por el Estado, ejecución de esterilizaciones masivas sin consentimiento de los afectados, etc., etc., etc.;<sup>4</sup> este trabajo sólo se ocupa de la acción evangélica en cuanto actúa sobre la autonomía cultural indígena, aunque, obviamente, no puede desconocer la repercusión que aquélla tiene sobre otros aspectos socio-étnicos, a los que, tangencialmente, nos referimos. Por eso, según queda señalado, nos interesan fundamentalmente aquellas características que tengan que ver con la función etnocida de la MANT.

#### A. Una teología de salvaciones y de martirios

Como es bien sabido, los principios teológicos de la MANT no son demasiado complicados; se basan en un salvacionismo mesiánico

---

4. Hay abundante bibliografía que recoge estas imputaciones; las mencionadas fueron extraídas fundamentalmente de Cano *et al.* (1981, p. 25); Marquina (1981, pp. 36-38, 48, 55, 84-85 y 103); Hualfof y Aaby (1981, pp. 182-184 y 111-112); y Mosonyi *et al.* (1981, pp. 15, 17-26, 41, 46, 57-59, 74, 76, 92, 194, 203). Los "Nuevos Misioneros" fueron denunciados ante diferentes foros internacionales, como el IV Tribunal Russel en la Declaración de los Pueblos Indígenas celebrado en Rotterdam en 1980; el Primer Encuentro de Pastoral Indigenista celebrado en Manaus, Brasil; el Congreso Mundial Indígena celebrado en el Perú, en 1980; la Declaración de Barbados II, en 1977, etc.

convencido de que su verdad es la única y que, por lo tanto, debe ser impuesta sobre cualquier otra para redimir a los paganos que la sostengan. El nuevo fundamentalismo norteamericano parte de la infalibilidad de la Biblia, la aceptación literal de sus palabras, su lectura acrítica<sup>5</sup> y la validez universal de sus principios, tenidos por normas ahistóricas aplicables a cualquier realidad.

El evangelio es, pues, considerado como una entidad absoluta, principio y fin de acción humana: en su nombre todo está permitido y ante él deben inclinarse todas las culturas purgadas de sus elementos diabólicos que las hacían diferentes<sup>6</sup>.

Según un maniqueísmo, no por necio menos eficaz, los seres humanos, aunque en sentido estricto sólo coincidan con el primero, se dividen en dos grupos inconciliables: los que conocen la palabra de Dios (el Dios suyo, por supuesto) y los que no; los primeros serán salvados, los otros, condenados.<sup>7</sup> Es, pues, tarea de aquéllos, presentar o imponer esa palabra. Por eso su objetivo es “buscar a los que no conocen a Dios con el propósito de salvarlos, porque Jesucristo es el único salvador, los que conocen a Dios están salvados y entrarán por siempre en la gloria del Señor”, y los argumentos bíblicos invocados, desde versiones de sus traductores, para justificarlo, son los siguientes: “A mí se me ha dado toda autoridad en el cielo y en la tierra. Vayan, pues, a las gentes

---

5. “Lo que dice la Biblia es lo que debe creerse, sin añadir ninguna interpretación a las palabras de Jesús”. Argumentación de la MANT citada en el Informe de la Comisión de Entidades Indigenistas Privadas. Es claro que los propios misioneros no dudan en manipular la interpretación de tales palabras según sus conveniencias ideológicas (ver entrevistas de Holland y el padre Godoy).

6. “La palabra de Dios no tiene ni conoce de fronteras, es válida para todos y no se detiene ante las razas o nacionalidades, sean estos americanos, alemanes o totobiegosode” (Ídem).

7. “Cuando se es creyente no hay lugar a dudas, el que cree en el Hijo de Dios no es condenado, pero el que no cree ha sido condenado por no creer en el Hijo único de Dios” (Ídem).

de todas las naciones y háganlos mis discípulos; bautícenlos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo y enséñenles a obedecer todo lo que yo les he mandado a Uds. y sepan que yo estoy con Uds. hasta el fin del mundo. Amén (San Mateo 18:19)” (Informe de la Comisión de Entidades Indigenistas Privadas).

El corolario de tanta apocalipsis es el altar del sacrificio; un holocausto redentor que anuncia, gozoso, glorias eternas. Según el informe que comentamos, Dejabi y Cadui, agredidos por los to-tobiegosode, veían sus heridas como símbolos salvíficos, “sufrimientos para la gloria del Señor” y el informe oficial de la MANT transmitido por ZP3 dice: “Para aquellos que han dado su vida por amor a Jesucristo, elevemos nuestras oraciones... hijos y parientes quedaron con dolor pero con una felicidad tremenda por cuanto que han ganado un paso hacia la victoria de Nuestro Señor Jesucristo. Gloria a Dios”. Es que si uno sostiene que lo único que realmente importa es el alma y que el alma de los paganos se condena, entonces es lógico que prefiera un nuevo cristiano muerto antes que un hereje vivo y, aun, que celebre con regocijo perverso la sangre derramada (sobre todo cuando existe la ventaja de que ésta sea ajena). Por eso, la MANT entiende que los guidaigosode muertos son “cinco nuevas semillas” de la fe; un artículo titulado con ese nombre (“*Five more seeds*”) termina así:

Antes que los hombres dejaran sus hogares para ir a buscar a sus compañeros ayoreode en la selva, ellos habían evaluado los riesgos. Desde el comienzo sintieron la posibilidad de que algunos no volvieran vivos. ¿Valdría la pena? ¡Sí! Excitados con la idea de que podrían tener una participación en alcanzar a otros con la Biblia, ellos siguieron adelante con un anticipado gozo. ¿Estaría Ud. dispuesto a hacer lo mismo que ellos por la causa de la Biblia y de hacerlo lleno de regocijo? (Ketchamp, 1981).

Por otra parte, este texto demuestra por escrito una cuestión que, aun demasiado obvia y mil veces señalada, vale la pena traer una vez más a colación: la incitación constante que hace la MANT a los indígenas para que vayan a buscar a los selvícolas.

### *B. Etnocentrismo e intolerancia*

De la total incapacidad de aceptar la postura del otro, se explica una intolerancia ciega que trata las opciones diferentes como desviaciones y entiende que “cualquier actitud o tendencia a impedir o frustrar la enseñanza del Testamento a cualquier persona, cualquiera sea el medio usado, es un intento satánico de interferir con la construcción de la iglesia de Dios y debe ser tratado sin ninguna contemplación” (Survival, 1987). Es imposible, pues, un intercambio cultural positivo y, menos aún, un diálogo con la MANT, y cualquier asimilación que pueda hacer la cultura indígena para su propio desarrollo será hecha *a pesar de* y no *a través de* la intención misionera.

El desprecio de la cultura propia del indígena es consecuencia del supuesto de que aquella cultura es motivo de condena, por eso los misioneros fomentan en los indígenas una autopercepción negativa de sus creencias y rituales: el indígena no puede valorizar la misma causa de su perdición. Pero también deriva de una sistemática descalificación de esa cultura, presentada como inferior y atrasada en oposición a la blanca, tenida por desarrollada, poderosa y depositaria de la única verdad. Cano dice que la supuesta superioridad del Dios de los blancos trae implícita la idea de que el hombre blanco es mejor y tiene mayor sabiduría que el aborígen (Cano *et al.*, 1981, p. 233).

Este menosprecio de lo diferente se expresa bien en el total desinterés que tienen los misioneros hacia la cultura del indígena, la profunda ignorancia de sus instituciones y sus símbolos. Es

que para conocer al otro debe partirse del reconocimiento de una diferencia, si no respetada, por lo menos aceptada; por eso –dice Holland en la entrevista que publicamos– la MANT no respeta la religión indígena, porque no puede respetar lo que considera que no existe y Marquina sostiene que la MANT no busca la realización del hombre, sino la incorporación del prosélito (1981, p. 106). El único aspecto de la cultura indígena que la MANT tiene en cuenta es el idioma, pero, siguiendo la vieja lección jesuítica, esa atención se desarrolla no a partir de la necesidad de comprender mejor al indígena y comunicarse con él con vistas a un diálogo con su cultura, sino a una necesidad manipuladora: la lengua es el inevitable canal por donde se filtrará la luz en esas cabezas consideradas oscuras por dentro y por fuera.

### *C. La formación de los misioneros y sus afinidades ideológicas*

Puesto que estos misioneros sólo buscan “redimir” salvajes para humanizarlos y hacerlos dignos del cielo civilizado, no necesitan esforzarse mucho en especializaciones técnicas o profesionalizaciones científicas; basta conocer bien algunos textos de la Biblia (empaquetados y traducidos en los EE.UU. y Bolivia) y aprender las lenguas consideradas conducto adecuado para atraer a los indígenas y embutirles los versículos pertinentes.

Por eso los misioneros de la MANT no son antropólogos ni etnólogos ni médicos ni expertos en educación o en religión; en realidad ni siquiera son pastores. Según el informe de las Entidades Indigenistas Privadas, entre los miembros de la misión de Campo Loro hay un ingeniero mecánico (el jefe de la misión), un agrónomo, dos enfermeras, cuatro bachilleres predicadores y/o traductores, dos licenciadas (?) predicatoras y una predicatora a secas. El mismo informe señala que existen tres niveles de formación: la “Escuela bíblica”, que enseña durante dos años el Antiguo

y el Nuevo Testamento, el “Curso misionero”, que enseña la predicación del Evangelio entre las poblaciones nativas, y la “Comunicación transcultural”, donde se estudia la comunicación “con estas culturas específicas”. Y como la MANT no es ella misma una iglesia, ni una orden, secta o congregación religiosa, entonces cualquier persona proveniente de organizaciones religiosas puede trabajar en ella con tal que su institución tenga las mismas “afinidades ideológicas y doctrinarias”.

¿En qué se basan esas afinidades? Ya nos referimos al estilo de las nuevas misiones protestantes latinoamericanas relacionadas con las últimas necesidades expansivas de muchos capitales (y de pocas capitales) y presentadas como apóstoles de una evangelización identificada con la ideología moderna del progreso; una ideología evolutiva que entiende las sociedades como engarzadas en una línea recta que parte de lo pre-capitalista y avanza, de lo inferior a lo superior, según un parámetro dorado y único que mide la acumulación y “el desarrollo”. Y ya nos referiremos a los efectos que causa la imposición del modelo liberal cristiano sobre las comunidades indígenas forzadas a asumir sin cuestionamientos la única salida ofrecida: la de acoplarse al último eslabón de la cadena haciendo esfuerzos por sacudirse del prefijo que lastra su condición (considerada “pre-capitalista”) y le impide el ascenso hacia el paraíso de la civilización y/o del cielo. Por ahora nos basta una significativa cita de Cano: “La equiparación del modo de vida norteamericano con el cristianismo esconde el verdadero motivo del ‘desarrollo’ norteamericano e impide a los indígenas desarrollar contra él cualquier clase de crítica, (...) conforma la ideología de esos protestantes que procuran convencer a los indígenas que trabajando esforzadamente y ahorrando podrán llegar a lograr una riqueza personal, prueba visible de su bondad, que será acicate para que otros sigan su ejemplo. Nada dice, sin embargo, acerca de la inutilidad de tal esfuerzo” (Cano *et al.*: 1981, 84).

En cuanto a las otras instituciones con las cuales la MANT mantiene afinidades, evidentemente las más importantes son las menonitas, con quienes comparten promesas celestiales, amenazas infernales y eficiente mano de obra. Pero fuera de las misiones también cultivan otras afinidades; especialmente con las dictaduras de los países donde trabajan. Preocupada en espirituales expediciones de conquista, la MANT declara total neutralidad política y un desdeñoso desinterés por las cosas de este mundo, pero este dualismo sirve para, alternadamente y según las conveniencias, escamotear los conflictos de prosaicas situaciones históricas y esconder una opresión, percedera y terrenal al fin y al cabo, o bien hacer la apología del régimen de Stroessner y cantar loas al sistema norteamericano.

## ***2. Los métodos de la MANT***

Para ser justos, la metodología de la MANT no difiere esencialmente de la tradicional estrategia misionera utilizada por los católicos durante siglos y, en muchos casos, aun hasta hoy; sobre el filo del siglo XXI, los misioneros norteamericanos no hacen más que continuar tácticas y procedimientos, reactualizados a veces, ya utilizados desde el siglo XVI. Nos referimos rápidamente a los principales:

### *A. Acción sobre caracteres étnicos*

Uno de los éxitos de la acción misionera se basa en su hábil manejo de ciertos elementos propios de la cultura indígena. Porque, si bien los contenidos catequísticos están formulados en forma abstracta y no se especifican de acuerdo a las características étnicas concretas, los métodos tienen en cuenta, necesariamente, el temperamento y la historia de cada grupo, pero sólo a los efectos de su

mejor manipulación. En primer lugar, la MANT especula con la situación histórica de culturas desesperadas, pueblos acorralados por una civilización implacable dispuesta a arrasar hasta el último rincón del territorio nacional. La especialidad de la MANT son los grupos ubicados exactamente en el punto crítico de dramáticas opciones entre la supervivencia o la claudicación. Por eso, dice el padre Robins, en la entrevista que publicamos, la MANT actúa sobre sociedades vulnerables: entra por heridas ya abiertas e intenta corromper desde adentro el cuerpo social.

Provistos de un interés minucioso, del que carecen para comprender otros aspectos de la cultura que intentan destruir, los misioneros presionan sobre determinados elementos, fomentan otros, distorsionan acá, cambian o conservan allá. Por ejemplo, Miguel Bartolomé habla del aprovechamiento misionero de los ciclos nomádicos ayoreode (ver entrevista correspondiente); Von Bremen señala que las búsquedas de ayoreodes selvícolas están conectadas con tradiciones guerreras del mismo pueblo (1988, pp. 25-27), y Pytel cree que los misioneros parten de la fuerte presencia del fuego entre los aché para inculcar nuevos terrores y del manoseo de los cánticos aché para convertirlos en remedos de salmos extranjeros (ver entrevista).

Los misioneros enfatizan cierto procedimiento característico de diferentes instituciones modernas, actúan sobre los conflictos generacionales, especialmente graves en estas sociedades embreadas, en las que tradición y futuro –una vez roto el proceso que los convertía en momentos de una fecunda oposición dialéctica– se enfrentan en una disyunción inconciliable y abstracta que exige la opción entre lo propio, que atrasa y condena, y lo ajeno, que redime y hace progresar. Por eso los misioneros parten de la mayor disponibilidad de las generaciones jóvenes a aceptar novedades y agudizan sus contradicciones con los viejos, obviamente, más orientados hacia las costumbres tradicionales.



Pero quizás el ejemplo mayor de esta estrategia sea el de la sistemática utilización del lenguaje indígena para tergiversar su destino de construcción de símbolos y de historia y volverlo mero vehículo de colonización.

### *B. Maldiciones y espejitos*

La estigmatización de las culturas indígenas, la demonización de sus creencias y la ridiculización de sus ritos y sus símbolos son mecanismos propios del etnocidio evangélico, que se complementan con la glorificación que hace el misionero de su propio mundo.

Dice Goffman que la estigmatización de lo indígena tiene tres pasos: recalcar las diferencias entre colonizador y colonizado, valorizarlas en beneficio propio y detrimento del otro y trasladarlas al campo de lo absoluto afirmando que las mismas son definitivas (en Colombres, 1977, p. 32).

Así, la descalificación de la cultura indígena es la otra cara de la exaltación de la propia. Este mecanismo está bien ejemplificado en ese didáctico manual de etnocidio que es la obra “La derrota del Dios-pájaro”, donde, a través de un discurso triunfalista desarrollado a medio camino entre el cinismo y la candidez, los misioneros describen sus tácticas de destrucción (o de intento de destrucción) del culto a Asojnë, uno de los puntos centrales de la cultura ayoreo. Bill, el héroe del libro, encargado de la “difícil tarea” de “borrar de las mentes costumbres y creencias viejas”, describe sus tretas: comienza por ridiculizar lo que ellos llaman con torpe ignorancia “Dios pájaro”, pero, luego, al darse cuenta de que esta actitud era contraproducente porque enojaba a los ayoreo-de, opta por cambiar la táctica y mostrarse más simpático, por un lado, y, por otro, compadecerse de éstos por tener una “deidad”. Vayamos al propio texto:

Comai fue el primer ayoreo que perdió el miedo a Asojné y el primero en darse cuenta de que su hechizo podía ser roto. Una mañana comentó a Bill una discusión que había tenido con una anciana ayoreo, él sugería que ésta dejara de temer a Asojné y recibiera al hijo de Dios como su Salvador. Ella se enfureció, le tomó de la camisa y le dijo: “Comai, debes tener cuidado, algo terrible te sucederá, pues dejaste las costumbres de nuestro pueblo y Asojné te castigará”. “¿Crees eso, Comai?”, preguntó Bill al muchacho. “Por supuesto que no”, contestó éste y pidió a aquél que le prestara un rifle para cazar. Bill lo vio apartarse hacia el río con el arma en la espalda, oraba silenciosamente por esta persona que tuvo el coraje de romper antiguas costumbres y miedos. Seguramente Satán, el hijo de Asojné, no podría estar contento con él, pensó Bill en sus adentros. Al rato estaba Comai frente a la puerta, blanco y tembloroso. Bill le preguntó qué le ocurría, pues parecía haber visto un fantasma. La voz de Comai temblaba emocionada, preguntó si conocía un determinado lugar camino al río, a lo que Bill contestó que sí. Entonces Comai le contó que en ese sitio había sentido un ruido y vio cerca de sus pies una serpiente tan gruesa como un brazo suyo; estaba lista para atacar pero cuando él saltó, el ofidio quedó en su lugar. “No sé por qué no me mordió”, dijo. “Yo sé”, dijo Bill poniendo los brazos cariñosamente sobre los hombros del muchacho; “Asojné está furiosa por el testimonio que diste ante la anciana; pero Dios demostró que es más fuerte que Asojné”. Comai respiró aliviado y dijo: “Es bueno saber que uno pertenece a Dios” (Wagner, 1975, pp. 141-142).

Este texto no necesita comentarios; ilustra con obviedad la satanización de toda postura cultural diferente, la grosería simplista con que son consideradas complejas construcciones simbólicas,

las astutas maniobras del misionero que sabe cuándo amenazar y cuándo sonreír y la incoherencia de un sistema que se escandaliza ante lo que considera supersticiones y hechicerías de religiones atrasadas y no tiene empacho en interpretar la conducta de una serpiente como señal divina.

La última consecuencia metodológica de tanta maldición de la cultura ajena es el terrorismo moral, una de las especialidades de los conquistadores espirituales, quienes, a fuerza de amenazas infernales e imágenes sangrientas<sup>8</sup>, lograron inculcar la culpa (o por lo menos su concepto) en indígenas hasta entonces preocupados por el pecado original y sus terribles consecuencias. Comentando los sermones de Yapuguay, escribe Cadogan: “El indio es condenado a fuego por ratero; por comer en día de ayuno; por enamorarse pecaminosamente; por desobediente. El sermón (...) demuestra lo difícil que sería para un indio normal cualquiera librarse del fuego eterno, *tatá guasú apyre* y, descrito en términos tan vívidos por los misioneros” (1968-1969). Estas amenazas son literalmente utilizadas hasta hoy por la MANT y por otras misiones. “La táctica de la misión”, dicen Cano y otros, “se basa en el principio de la guerra psicológica de atemorización, siendo esta expresión lastimosamente exacta”, y dan el siguiente ejemplo: “La New Tribes Mission consiguió (según su propia revista *Brown Gold*) que una mujer atemorizada se confesara bajo la amenaza de tormentos eternos” (1981, p. 124). Es que la “ira de Dios”, “el pecado mortal”, “el fin del mundo”, “la hoguera eterna del infierno”, “el reino de las tinieblas”, etc., constituyen el inquietante repertorio de imágenes que utilizan los misioneros para intimidar y

---

8. Hoffman se refiere a cierta imaginaria jesuítica basada en la representación de torturas y de castigos infernales de un modo tan feroz que la convierte en un teatro de la crueldad en “el sentido de Artaud” (1973, p. 19).

presionar a sus prosélitos para que acepten “la luz” y poder exorcizar, así, al demonio que ven en cada rostro diferente al suyo.

Como contrapartida a los agravios hechos a las “costumbres y creencias viejas”, los misioneros presentan su propia cultura, enaltecida y bendita, como el único camino digno que se abre al indígena. Y acá entran a tallar las promesas de civilización/redención, la seducción de la tecnología y otros bienes civilizatorios y, en general, la apología del “progreso”. Desde el vamos, la utilización de cebos y señuelos forma parte de este procedimiento tramposo que manipula ilusiones y adultera los deseos. Los jesuitas usaban ya los “donativos”, paternal eufemismo con que denominaban a las carnadas para pescar indígenas. En ese sentido el padre Sepp daba útiles indicaciones: “Así debemos proceder con estos seres o animales salvajes, usando como cebo carne, yerba, tabaco, agujas y alfileres, perlas de vidrio o cosas semejantes para sacarlos de sus montes y cuevas” (1973, p. 99). Hasta hace muy poco, los salesianos desplegaban ropas, trozos de hierro, caramelos y otros “frutos de la civilización” para seducir a los ayoreode y dejarles entrever un mundo pletórico de objetos subyugantes. Riester registra un relato de cierto misionero de la MANT que describe sin muchos pudores el procedimiento aplicado con los yuquí (mbiá) de Bolivia: “Nosotros hacemos sendas en la selva y sobre palos de dos metros de altura colgamos una cosa brillante, sea papel o un trapo, para que de lejos se lo pueda ver. Abajo, en el palo, dejamos regalos como ser ollas, machetes y ropa. La gente yuquí se alegra cuando lo encuentra y así se van acostumbrando a las cosas y un día salen y es ahí que les regalamos primero ropa” (1987, p. 6).

Los señuelos, cebos humanos, cumplen una función equivalente: son los emisarios que hacen publicidad –en directo y en la propia lengua del indígena– anunciando las bondades de ese mundo amenazante y misterioso que asusta y hechiza, repele y atrae al silvícola, consciente éste de que, tarde o temprano, sucumbirá

ante la presión de su fuerza o sus tentaciones o deberá acercarse tratando de descifrar sus claves y sus secretos.

*C. Paternalismo y dependencia: las nuevas reducciones*

Si la Biblia es la puerta de entrada a la madurez y a la razón, y los misioneros tienen la llave, entonces de éstos depende la humanización de los indígenas, quienes antes de traspasar el dintel que separa civilización y barbarie, conforman una especie de casi-hombres ignorantes de la “verdadera verdad”, la única capaz de volverlos seres humanos plenos, “en cuanto puedan serlo”, como decía Ginés de Sepúlveda.

Una vez más, son los jesuitas los pioneros de este método: los indígenas no gozan de entera razón: son como los niños<sup>9</sup> o como los locos<sup>10</sup>. Schwartzman escribe que esta niñez convenía porque pedía tutelaje y para eso estaban los padres (1983; 1987) y se refiere a un juicio de Susnik que dice que la supuesta situación de puerilidad de los indígenas con respecto a los misioneros tiende a anular la proyección social de la paternidad biológica transformando a los jóvenes –objeto privilegiado de la enseñanza misional– en fiscales de sus propios padres (1966, p. 12).

Las misiones actuales repiten estos métodos. Cuando las culturas silvícolas, apremiadas por la lógica inexorable del colonialismo interno, salen “de sus montes y cuevas”, se encuentran enseguida con un misionero que les ofrece seguridad de sobrevivencia, derecho a ser consideradas como seres humanos y, como

---

9. “Su entendimiento, su capacidad eran y son muy cortos, como de niños, su discurso muy débil y defectuoso” (En Furlong, 1963, p. 73).

10. “La capacidad que tienen, la tienen a temporadas, y de repente salen con sus dichos y hechos, a manera de los lúcidos intervalos que tienen los locos” (En Hernández, 1913, p. 65).

si fuera poco, el cielo. La misión es el primer puesto fronterizo de la civilización; allí el indígena entrega sus armas, sus plumas y (dice que) su alma y recibe como salvoconducto ropas y nombres cristianos y la garantía de tutela y protección, ciertos trámites evangélicos de por medio. Desde entonces, desprovisto de la protección de su propio sistema, pasa a depender de la atención médica, la educación, el trabajo y el sustento que le dan las misiones y éstas se erigen en administradoras únicas, mediadoras e intérpretes de su relación con la sociedad nacional. La misión asume, así, un papel que, según las leyes vigentes, compete al Estado, sin que éste se haga cargo de su obligación de proteger al indígena de presiones y hostigamientos y evitar hechos de etnocidio, y sin que tome medidas de control o intervenga para regular los sistemas de enseñanza y salud de las misiones, así como la vigencia en éstas de las leyes laborales y de ciertas garantías constitucionales básicas. Está claro que, más bien, el Estado considera que las misiones le sacan un peso de encima, propiciando su modelo oficial de integración basado en la negación de lo diferente. Por eso no suena extraño que el informe del INDI (Instituto Paraguayo del Indígena, organismo oficial) acerca de la acción de la MANT realizada en diciembre de 1986 termine diciendo que “es justo reconocer que, por encima o independientemente de las omisiones, falencias y puntos de vista discutibles de la Misión, ésta ha prestado y sigue prestando positivos servicios para la seguridad, el acrecentamiento, la salud y la autogestión de los indígenas que se encuentran bajo su influencia”.

El antiguo régimen de las reducciones resulta, pues, aún el más conveniente; arrancando a los indígenas de sus hábitats propios, instalándolos en lo que Miguel Bartolomé llama “campos de concentración evangélicos” (de los que generalmente sólo salen para ganarse el sustento, según las nuevas pautas que genera la misión) y aislándolos del mundo exterior –del que pasan una imagen amenazante–,

los misioneros intentan controlar y cuidar mejor a “sus” indígenas. Refiriéndose a la acción de la MANT sobre los ayoreode, Von Bremen describe bien este mecanismo según el cual los misioneros se interponen entre el indígena y la sociedad envolvente: “Con esta posición negativa hacia el mundo exterior, lleno de pecadores e ignorantes de la verdadera salvación por Cristo, impiden las posibilidades de contacto de los ayoreode, fortaleciendo a su vez su poder y control interno. Cuando ocurre que los ayoreode se relacionan con gente que ellos consideran como amigos y de confianza –como ocurrió en nuestro caso–, los misioneros los insultan imponiéndoles fuertemente que corten estos contactos, atemorizándolos con que, caso contrario, Dios no los aceptaría como hijos salvados, que para los ayoreode trae consecuencias muy destructivas a ellos, las cuales amenazan su sobrevivencia. Así es que los misioneros siguen manteniendo cierto monopolio en su papel de líderes y guías que los ayoreode no quieren ni pueden, todavía, destruir, ya que la inseguridad de mantenerse libres de los misioneros en el ambiente nuevo determina su comportamiento” (Von Bremen, 1988, p. 17).

Este paternalismo clientelista es continuo generador de dependencia; el misionero siempre mantiene la llave en sus manos y vive postergando la mayoría de edad del indígena: allí radica su poder sobre él. Por eso la MANT sólo abandona una misión cuando fracasan sus intentos evangelizadores o cuando es expulsada de un país, cosa frecuente por cierto, pero nunca cuando considera que la comunidad puede manejar adultamente sus relaciones con la sociedad nacional, porque nunca le ha dado posibilidades de hacerlo.

#### *D. Educar para alienar*

La dependencia no se genera solamente en situaciones de hecho; es formal y sistemáticamente inculcada a través de un modelo educativo diseñado especialmente para instituirlo. Pero la

educación tiene otro objetivo: reforzar las relaciones colonialistas y preparar al indígena para que sea “integrado” a la sociedad nacional; es decir, al lugar específico que esta le reserva: el de los oprimidos y marginados.

Para esta función enajenante de la educación, el indígena es un objeto que debe ser reajustado para que funcione bien dentro del engranaje del nuevo sistema. Por eso la educación misionera tiene objetivos contradictorios: por un lado, debe eternizar la minoría de edad del indígena, lo que garantizará su dominio sobre él; por otro, debe prepararlo para que no obstaculice el proyecto nacional de desarrollo. La MANT soluciona esta oposición proponiendo un modelo pedagógico que podríamos llamar “educación a medias”: provee vagamente rudimentos de la cultura occidental, pero sin profundizar en nada y, sobre todo, sin conectar esas inconsistentes informaciones con la experiencia propia del indígena ni con necesidades cuya satisfacción puede llevarle a enfrentar positivamente a la sociedad nacional y defenderse de sus embates, o bien, a beneficiarse con sus posibilidades. Entonces se produce ese truco de ilusión alimentada y abortada por el cual al indígena simultáneamente se le ofrece y se le niega un mundo mitificado fomentando siempre el sentimiento de inferioridad y de dependencia.

¿Qué enseñan, pues, estos misioneros a los indígenas? ¿Les enseñan sus derechos declarados en la Ley 904? ¿Les enseñan cómo funciona la cultura dominante, cuáles son sus posibilidades de consolidar su autonomía étnica ante ella? ¿Parten de un imaginario colectivo en el cual los indígenas puedan reconocerse, de un referente común que pueda volver concretos y útiles los conocimientos para enfrentar el nuevo destino que impone otra historia?

Nada de eso. Enseñan la Biblia, “abundante literatura bíblica traducida a la lengua ayoreo, como el Nuevo Testamento y cuentos bíblicos selectos” dice el informe de las Entidades Indigenistas



y agrega que el texto utilizado para la enseñanza es *Mi Manual* y algunos textos procedentes de Bolivia, como la historia de Bolívar. Según el mismo informe, la escuela ofrece hasta el cuarto grado primario y sigue un sistema en el que, progresivamente, van introduciendo el español. Sin embargo, sólo cuatro personas hablan este idioma: uno lo habla aprendido en María Auxiliadora; las otras tres, entre patronos paraguayos. Entonces, o los misioneros mienten o su programa de enseñanza, después de veinte años de práctica, es absolutamente inservible. Sin descartar el primero, el segundo término de la disyunción es bien posible si tenemos en cuenta que los señores de la MANT no tienen la menor idea acerca de propuestas pedagógicas o teorías y métodos contemporáneos de enseñanza, ni la lejana intención de tenerlos o aplicarlos; ya señalamos que la secta carece de expertos en educación y, obviamente, de educación especializada para indígenas. El sistema de enseñanza está coordinado por un bachiller, Bruce Higham, “mientras que los maestros son familiares de los misioneros”, continúa el documento que seguimos, y señala que “la escuela no está reconocida por el Ministerio de Educación y Culto, ni hay supervisión y evaluación de las enseñanzas impartidas”.

Dejemos que J. Riester, desde Bolivia, haga el resumen del programa de la MANT:

después de 17 años de labor entre los Mbiá, los misioneros no les han enseñado absolutamente nada de la nueva vida que tienen que enfrentar. Viven aisladamente en una misión, donde el misionero hace y deshace, donde él es el patrón absoluto que decide las cosas y que hace depender en su totalidad al indígena. El único afán que tiene el misionero es llevar la palabra de la Biblia (1987, p. 6).

Es decir, la MANT sólo busca incrustar unilateralmente trozos de evangelio, textos que no guardan relación alguna con la memoria, las vivencias y las expectativas de la comunidad y que, por lo tanto, no pueden ser digeridos por ella. Evidentemente, un método educativo que no arranque del mundo del educando y no sea capaz de incluir su historia y sus sueños, está destinado al fracaso. En realidad, ni siquiera es un método de educación, sino un mecánico dispositivo de deculturación y adoctrinamiento.

Pero volvamos al punto inicial; si consideramos la educación impartida por la MANT no desde lo que debería ser la educación indígena (un sistema al servicio del desarrollo autogestionado de la comunidad), sino desde los reales objetivos que plantea la misión, y desde una consideración más amplia que no la agote en la enseñanza formal, entonces es necesario reconocer que es una educación bastante eficiente: consigue, en parte al menos, inculcar pasividad y sumisión, conformismo y resignación, valores cristianos fundamentales para la expansión del colonialismo interno y la aceptación de la explotación; logra, muchas veces, encubrir la miseria con el antiguo mito de la pereza congénita del indígena y esconder la injusticia terrena con promesas de una remota justicia celestial; puede, aunque no siempre, imponer un individualismo espurio, relajador de los vínculos comunitarios.

### ***3. Los efectos***

Aunque muy de paso, al referirnos a los objetivos y a los métodos de la misión no pudimos dejar de mencionar algunas consecuencias que los mismos acarrearán sobre la comunidad indígena reducida (agudización de conflictos generacionales, introducción de pautas disolventes, promoción de una autopercepción negativa, etc.). Ahora analizaremos dos efectos básicos: la destrucción

de la comunidad y la vigencia de los nuevos modelos de integración a la sociedad nacional.

### *A. El desmantelamiento sociocultural*

La primera consecuencia buscada (ya que no siempre conseguida) por la acción de la MANT es la desvertebración de la comunidad. Los sistemas simbólicos estructuran y organizan la relación del hombre con su hábitat, sostienen la organización sociopolítica y la subsistencia; son grandes armazones de sentido; la matriz de los mitos y las imágenes colectivas. En los casos en que los misioneros consiguen extirpar este núcleo articulador, acusado de ser fuente de herejías y pecados, la sociedad entera se desmorona y, perdidas las referencias comunitarias, borrado el rumbo étnico y roto el vínculo secreto que los hermanaba con su entorno, los individuos se sienten sueltos y desorientados.

Obviamente no siempre sucede esto; ya veremos que las culturas resisten y reacomodan sus formas a las condiciones nuevas en un esfuerzo desesperado por seguir generando símbolos que las expliquen y por sobrevivir a contramano de las mismas. Pero acá nos referimos a los casos extremos que, lamentablemente, no son pocos: a comunidades despedazadas por el fanatismo y la intolerancia, cuyos hombres deambulan como sombras de sí mismos por obrajes, estancias o diversas colonias para ofrecer sus brazos por cualquier precio, y sus mujeres, vencidas, llegan a los pueblos para entregarse como semiesclavas o prostitutas.

Este es el efecto más trágico del etnocidio misionero que rompe el espinazo de un pueblo, intenta convertir a sus miembros en caricaturas de occidentales y luego, como no tiene ningún proyecto razonable que ofrecerles, los empuja irresponsablemente al comercio de pieles, a la entrega de sus bosques y sus símbolos y a la explotación directa, o les envía, sin

proponerse, a ese submundo marginal de la mendicidad, la prostitución, el alcoholismo y la pequeña delincuencia donde terminan los seres que no tienen ningún sitio en su cultura ni en la ajena.

Por otra parte, una vez que se disuelve la comunidad, también se disuelve el pacto que la unía a la naturaleza según designios comunes; de pronto, el indígena se encuentra enfrentado a un universo con el que se identificaba y ve adulteradas sus relaciones con su entorno ecológico; al final, él mismo se vuelve un depredador. También se disuelve la tradición colectiva: el anatema lanzado contra sus antiguas creencias levanta una muralla artificial de olvido que interfiere el metabolismo transmisor de la cultura: una negación fóbica del pasado y una fractura esquizofrénica del tiempo inventan un puro presente sin fantasmas ni recuerdos y tratan de eliminar el momento mítico primero y el desarrollo de sus múltiples versiones, desplegadas a través de la historia de cada pueblo. Hoy, muchos indígenas no pueden volverse sobre el acervo de sus propios discursos ni apelar a su memoria para conservarla o impugnarla ni recobrar deseos guardados en algún punto de un camino ya transitado. Todo su mundo de creencias y de mitos ha sido enterrado en bloque, negado en abstracto sin pasar por ese necesario mecanismo de superaciones dialécticas que aseguran el flujo cultural y nutren los procesos con el substrato fecundo de los momentos pasados.

Ante un proyecto común disuelto, un pasado maldito y una naturaleza enajenada, ante valores profanados y humillados, las formas estéticas se aflojan. Los objetos artísticos, las ceremonias, las pinturas corporales y los atuendos plumarios, perdida la verdad que los fundaba, se convierten en signos degradados, remedos de sí mismos hechos más para complacer los caprichos de mercados ajenos que para expresar la experiencia íntima del grupo o el propio deseo.

La MANT, obviamente, prohíbe la realización de cultos y expresiones colectivas, que bien podrían cobijar fuerzas satánicas y pecados innombrables, pero, en aras de nobles dividendos, fomenta la producción artesanal de ciertos elementos que, desvinculados de sus destinos originales, domesticados y asépticos, han perdido la fuerza de su convicción primera y se convierten en signos opacos deshabitados de sueños e incapaces de expresar una historia que ya no tienen. Así, en su sede de Asunción, los misioneros venden imitaciones de fustes plumarios que ellos no comprenden y que ya no usan los ayoreo. Los compran los makás, indígenas asentados en los alrededores de Asunción, que usan vistosas plumas de loros, que jamás utilizaron, para representar una parodia de danza ceremonial ante turistas ansiosos de excitaciones exóticas.

### *B. La alternativa evangélica*

Después de destrozarse las culturas étnicas (o de intentarlo al menos) la MANT ofrece a cambio, generosamente, la suya propia: recordemos que había prometido al indígena selvícola civilización y progreso, bienestar, educación y tecnología. Había sugerido un acceso digno a la sociedad nacional a través de la famosa “integración” a sus filas como un ciudadano más. Veamos qué es, en realidad, lo que da.

Básicamente, las misiones socavan la base económica tradicional “precapitalista” considerada, ya lo dijimos, atrasada, primitiva e inferior, para integrar al indígena a la economía del dinero. Pero lo hacen despreocupadamente sin prever las consecuencias ni planificar responsablemente la implementación concreta de los nuevos procesos de producción, así como las posibilidades del grupo de ir asimilándolos. Atraen a los indígenas alegremente (llenos de gozo, dirían ellos), los reducen y luego no saben qué hacer con

más de 500 cazadores-recolectores sedentarizados bruscamente fuera de sus territorios<sup>11</sup>. De hecho, la introducción de los ayoreode a la civilización fue realizada brutalmente a través de dos medios: la caza indiscriminada y la explotación del propio indígena. Al principio, los misioneros tuvieron una idea más genial: basándose en el *ethos* cazador del ayoreo, aunque tergiversando, obviamente, el sentido de la cacería, lo dotaron de una significativa cantidad de armas de fuego y de trampas y lo largaron a la selva a ganarse el sustento como Dios manda. Cuando prácticamente se extinguieron los jaguares y las onzas, presas privilegiadas por el valor de sus pieles (sabiamente comercializadas éstas por los misioneros), y cuando se dictó una tardía y ya casi innecesaria ley que reglamentaba la caza, los misioneros se sentaron a pensar en otra profesión para sus prosélitos. La solución no se hizo esperar: desde mediados de los años setenta, y partiendo de nuevo de un rasgo propio del carácter étnico (su continua movilidad, en este caso), los misioneros avanzaron disimuladamente hacia territorios de los menonita para crear las condiciones favorables para la proletarización de los ayoreode en sus colonias. Hoy, casi todos los campolorogosode trabajan como jornaleros en las mismas.

Este caso corresponde a un ejemplo concreto tomado de los ayoreode, pero el modelo es el mismo para otras etnias. Por ejemplo, ciertas fracciones ebytoso-ishir provenientes de comunidades destrozadas por los misioneros, se dedican activamente hasta hoy a la caza desafortunada de yacarés (caimanes) y lagartos y/o son explotados en establecimientos vecinos. Restringida la cacería de

---

11. Refiriéndose a Campo Loro, un documento de la Asociación Indigenista del Paraguay dice que: "La misión no solo no pudo encontrar una alternativa de vida digna para los ayoreo después de su salida del monte, sino que tampoco aseguró tierras óptimas y suficientes para los mismos, lo cual constituye uno de sus más graves problemas" (A.I.P., 1983, p. 6).

felinos, también los ayoreode se dedican al negocio de venta de cueros de reptiles fomentado por algunos ávidos intermediarios de la zona que obtienen fuertes ganancias con la abismal diferencia de precios que tienen las pieles en el Chaco, en Asunción y en el exterior respectivamente.

Los móviles de la gran propuesta civilizadora aparecen, entonces, claros: la MANT busca quitar del medio culturas que obstaculizan cierto modelo de desarrollo y adaptar al indígena a la sociedad nacional como fuerza de trabajo no calificado<sup>12</sup>. Pero, como, por otro lado, deben asegurar la sumisión y la dependencia, de las cuales depende el éxito de su empresa, entonces el sistema que terminan por crear se encuentra a caballo entre una asimilación que suprime las diferencias y el aislamiento en reducciones separadas de toda posible contaminación proveniente de la sociedad nacional.

Es que, así como la “educación a medias” dejaba al indígena a medio camino entre la pérdida de su cultura y la imposibilidad de adquirir efectivamente la ajena, la “integración a medias”, a la que aquella conduce, lo separa de sus fuentes tradicionales de subsistencia pero no le permite acceder dignamente a los nuevos

---

12. Los misioneros introducen las básicas pautas laborales de Occidente (“quisimos enseñarles que en la civilización el trabajo se paga en relación al trabajo (...) y pueden ya trabajar ocho horas sin quejarse”, etc.) (Cano *et al.*, 1981, p. 313), pero nunca llegan a promover una especialización que califique el trabajo, según ellos mismos lo reconocen: “Se hizo muy poco para formar a los ayoreode para trabajos de mayor responsabilidad en Faro Moro. Formas de enseñanza para guardianes, tractoristas o profesores no existen” (*idem*). En este mismo sentido, Fischerman escribe que, mientras los misioneros “trabajan un extenso campo con tractor, los ayoreode siguen trabajando sus tierras con el habitual sistema de roce, con lo cual los árboles y raíces quedan en el suelo. Con las posibilidades técnicas existentes, lo natural sería una agricultura comunitaria de grandes extensiones, lo que correspondería a las costumbres tradicionales de los ayoreode. Ellos estarían dispuestos a eso” (Fischerman, 1976, p. 112).

sistemas económicos, ante cuya puerta trasera queda esperando turno para ofrecer su fuerza laboral a cambio de vales o un sueldo que, en el mejor de los casos, puede alcanzar Gs. 60.000 mensuales (aproximadamente 70 dólares).

Esta dualidad en que se basa la semi-integración, así como el estatuto equívoco que la misma promueve, se manifiesta a su manera en diferentes dimensiones de la vida étnica. Así, por ejemplo, en el plano de la salud, el indígena pierde su complejo sistema propio de curaciones chamánicas y medicinales y pasa a depender de una medicina occidental pésimamente administrada y retaceada siempre. En lo relativo a la alimentación, su equilibrada dieta es sustituida por la caricatura de la nutrición “cristiana”; y en cuanto a la vestimenta, el indígena debe cubrirse para entrar en el mundo del blanco, pero jamás tendrá posibilidades de comprar la misma ropa que éste usa y debe contentarse con los andrajos que, caritativamente, le pasa. Estas diferentes situaciones repercuten sobre la autopercepción que tiene el indígena y alimentan su sentimiento de inferioridad y de predestinado fracaso. Dice Colombres: “Vemos entonces que se impulsa al colonizado hacia la asimilación pero que, por otro lado, se le niega el paso a ésta para mantener la distancia étnica y generar en él tensiones neuróticas de frustración” (1977, p. 219).

Por eso, ubicado ante un pasado cancelado y un futuro prohibido, el indígena converso termina cargando con las desventajas de una integración, de la que participa en el prefijado papel de perdedor, y de una asimilación que le impide disfrutar plenamente de derechos y garantías reservados a los blancos.

Esta situación ambigua de asimilado/marginado se expresa en la desconexión existente entre el indígena y el poblador del mundo rural que le rodea, con quien comparte, sin embargo, la carga pesada de opresiones y de olvidos. Independientemente de que en la gestación de este hecho intervengan otros factores (Von Bremen,



1987, pp. 6-7), el mismo se agrava cuando los misioneros se interponen entre el indígena y el mestizo con su extraño repertorio de valores, mitos, imágenes y pautas en todo ajeno al universo vivencial del paraguayo. Y para un sistema que proclama un nacionalismo homogéneo y compacto, un arquetipo de “paraguayidad” que excluye toda diferencia, esta situación es grave: genera nuevas discriminaciones y exclusiones que se van añadiendo a las ya existentes y termina por enfrentar al indígena a una sociedad presentada en bloque, sin fisuras ni contradicciones, en una situación en la que aquél parece ser el único oprimido y marginado<sup>13</sup>. Por supuesto que no estamos responsabilizando a la MANT de todo este sistema que toma al indígena en cuanto le conviene y lo aparta en cuanto no; pero es evidente que dicha secta funciona muy bien en su engranaje y, en el campo misionero al menos, es uno de sus puntales.

Para resumir este punto, relativo a los efectos que produce en la comunidad una civilización extraña impuesta como una condena, hagámoslo con las palabras que un líder ayoreo dijo a J. Riester:

Vivo aquí en la misión desde hace quince años. Nos dieron ropa y nos enfermamos. Nos dieron harina y azúcar y se nos cayeron los dientes. Nos contaron de Dios y nuestros hijos murieron. Ahuyentaron los animales de cacería, debilitaron nuestros huesos; nuestros perros murieron. Nos dieron remedios sin eficacia; la tos y las enfermedades venéreas mataron a nuestras mujeres e hijos. Nos tratan como a niños que no saben lo

---

13. Por eso Colombres escribe que “las diferencias étnicas neutralizan por lo común las diferencias sociales, como lo pone en relieve la subsistencia de la distancia cultural. Así, en Puerto Casado vemos cómo los campesinos paraguayos se oponen a que los indígenas ingresen a su sindicato. Este sindicato, por otra parte, nunca ha protestado ante el hecho de que al indígena se le pague la mitad de lo que gana un paraguayo, y a veces menos” (1977, p. 42).

que quieren y nos dan qué hacer. Nos prometieron tierra para el cultivo. Todavía oigo al misionero Don G. cuando nos encontramos con él en la selva, cuando todavía nada sabíamos de esto: “vengan con nosotros, el tiempo del sufrimiento en la selva se acabó”. ¿Dónde está la tierra? ¿Dónde está nuestro sufrimiento: ahí en la selva o aquí? Nuestras chicas se fueron a la línea del tren y allí viven como prostitutas. ¿Quién nos dijo: “ganen plata”? (Cano *et al.*, 1981, pp. 309-310).

#### **IV. El indígena frente a la comunidad**

Hasta ahora estuvimos analizando la acción misionera –específicamente la de la MANT– y sus efectos sobre las culturas étnicas. Pero, obviamente, éstas no son entes dóciles manipulables a voluntad del colonizador, sino que tanto claudican, ceden y son vencidas, como resisten, salen al paso de los signos invasores o los adulteran para adaptarlos a sus propias necesidades y proyectos. En primer lugar, intentaremos analizar el régimen misionero desde la otra cara de la cuestión, desde el punto de vista del indígena, aventurando las razones de su aceptación de dicho régimen. Después, veremos cuáles son las posibilidades que tienen estas culturas embretadas por un modelo civilizatorio que no parece dispuesto a admitir alternativas.

##### ***1. Las razones de Chiri***

Partamos de las palabras de Chiri, un totobiegosi:

En el monte ciertos días había escasez de alimentos; se tenía que ir lejos para buscar miel, animales; también el agua escaseaba.

Hay muchas picadas en el monte y tenemos miedo de los cazadores y de los blancos; nuestra superficie de monte se fue restringiendo cada vez más.

... en Campo Loro veo muchas cosas que no sabría cómo llamar: los perros y las bicicletas; yo pensaba que los perros sabían ir en bicicletas, pero no es así.

La ropa de los civilizados es linda; no tengo dificultad de vivir entre mucha gente.

En el monte hacíamos un fuego pequeño por temor a ser descubiertos.

Si se organiza un viaje para buscar a los otros totobiegosode, yo voy a participar porque tengo parientes allá: un hermano, una hija y otros<sup>14</sup>.

La respuesta de Chiri resume bien la perspectiva del ayoreo que decide aceptar el contrato ofrecido por las misiones. Obviamente no se desprende de estas palabras ninguna insatisfacción por la cultura propia, ni muchísimo menos el deseo de aprender del *coñone* la “verdadera verdad” o buscar en otra religión consuelos redentores. A los totobiegosode les impulsaban motivos bien diferentes cuando accedieron a seguir a los guidaigosode a Campo Loro. Nos referiremos a ellos en los próximos puntos.

---

14. A la Comisión de Entidades Indigenistas, encargada de investigar los sucesos de diciembre de 1986, le fue negado un contacto directo con los totobiegosode de Campo Loro. Entonces, los miembros optaron por enviarles una grabación con algunas preguntas a ser contestadas del mismo modo. La respuesta de Chiri corresponde a una de las dadas en esa oportunidad a dicha Comisión.

*A. Nuestra superficie se fue restringiendo...*

El ayoreo tiene plena consciencia de que desde hace pocas décadas todo cambió; sus territorios vienen siendo ocupados, su ecosistema, depredado: ya no hay lugar para los cazadores-recolectores en esta historia nueva que surca de rutas y picadas los palmares y llena de trampas los últimos reductos de especies condenadas.

Y como para los indígenas no existe esa dicotomía que asigna destinos adversarios a la naturaleza y al símbolo; esa encrucijada que bifurca, dolorosa, la memoria de Occidente escindiéndola en rumbos separados, entonces la clausura de sus territorios físicos acarrea la de sus espacios culturales. Si se encogen los bosques, si menguan los pecaríes o las tortugas; si el hombre deja de cazar y la mujer; de recolectar, ¿qué pasa con los mitos que fundan su vida trashumante; qué con las ceremonias que ordenan y explican el universo, dan sentido al hacer del hombre y lo relacionan con todos los otros seres en un solo proyecto?

Con los últimos jaguares y territorios libres se extingue todo un sistema de vida y de pensamiento, una manera de imaginar y de comprender la naturaleza. Y el indígena teme correr la suerte de las palmas y de las fieras, la suerte de otros indígenas eliminados por los *coñone*; tiene miedo “de los cazadores y de los blancos”: reduce sus fogatas, se repliega, se esconde. Le faltan alimentos y debe cruzar bosques, de golpe ajenos, para conseguir buenas pieles y presas de caza. La naturaleza retrocede y, con ella, los espíritus que generaba y que acogía. Y ante ese mundo ahora esquivo, el hombre siente que se le escapan sus poderes: pierde confianza en su capacidad de renovar la armonía continua de su propio cosmos.

¿Hasta cuándo podrá seguir huyendo, comiendo, viviendo? ¿Hasta cuándo inventando imágenes que remienden su universo averiado y exorcicen el acoso de espíritus y fuerzas que no conocía? El ayoreo debe enfrentar esta situación, buscar una salida al

mundo que se cierra. Y sabe que el contacto con los blancos hecho a través de sus propios compañeros puede ser el menor de los males que anuncia el horizonte oscuro de un futuro incierto.

### *B. Cuando los perros montan en bicicleta*

Aparte de la búsqueda de un resguardo y de un canal de intermediación, el temeroso respeto de una tecnología desconocida, la seducción de un mundo poblado de objetos extraños y el intento de apoderarse de sus poderes para enfrentar las nuevas situaciones, son otros motivos importantes que impulsan al indígena silvícola a aceptar la salida que le ofrece el misionero.

El argumento más convincente de éste no son las promesas de salvación, las palabras redentoras o el anuncio de una luz fulgurante y extranjera, sino los incentivos materiales; las promesas de objetos tentadores, ya dejados entrever a través de sebos y “donativos”; la imagen remota y turbadora de aviones y automotores, la presencia asombrosa de radiograbadoras que circulan de grupo en grupo llevando y trayendo mensajes como eficientes emisarios interclánicos; las noticias mitificadas, siempre aumentadas, que éstos traen acerca de radios y relojes, heladeras y bicicletas.

El cristianismo interesa, pues, no como alternativa religiosa sino como medio de acceso a otros objetos y poderes necesarios para enfrentar las nuevas condiciones. En ese sentido, Von Bremen dice que para el pensamiento de los pueblos cazadores-recolectores, basado en el acceso directo a los recursos naturales, hecho desde el dominio de las fuerzas y poderes que las rigen, la apropiación de los “bienes de la civilización”, supone el manejo de su sabiduría, el previo conocimiento de sus poderes específicos. Por eso, el interés que demuestran los indígenas hacia la religión cristiana no se basa en un deseo de convertirse a la “verdadera verdad”, sino en aprender la clave mágica que le permita cazar/recolectar los nuevos bienes que desea.

Como las experiencias obtenidas de la vida en común indican que los blancos conocen la manera de influenciar los nuevos fenómenos, se supone que los blancos conocen también las cualidades y la sabiduría que son inherentes a dichos fenómenos. El interés de los indígenas consiste, pues, dentro de este contexto, en que los blancos les comuniquen a ellos la sabiduría que encierran los nuevos fenómenos.

dice el autor. Y continúa:

Estos motivos sirven de explicación al hecho de que, en ocasiones, se observe en grupos completos un intenso afán colectivo de hacerse bautizar, de tomar parte en cursos escolares, etc.... De esta manera, se abren vías que hacen factible una comunicación con los espíritus de las cosas desconocidas hasta el momento, lo cual posibilita ganarse para sí dicho espíritu y utilizar para el beneficio propio (1987, p. 19).

Al igual que los chamanes y los guerreros tradicionales, los misioneros y los colaboradores de los proyectos tienen que legitimarse siempre de nuevo para demostrar, así, que siguen estando capacitados para asumir esta función protectora. Si esto no es así, o si algún otro se muestra más capacitado para desempeñar este papel, el grupo reacciona abandonando la localidad donde radica la Misión y yendo hacia otra (idem, p. 23).

Esta actitud indígena explicaría también los sucesivos bautismos en diferentes religiones que acumulan algunos indígenas como una manera de muñirse de salvoconductos evangélico-civilizatorios que los protejan y aseguren la vigencia de poderes mágicos para moverse en el mundo del blanco.

Los fenómenos recién mencionados revelan el mecanismo del contrato indigenista-misionero por el cual aquél acepta su

asentamiento en las misiones a cambio de la protección y las enseñanzas de éste. Tal acuerdo dice poco en pro del poder convincente de “las palabras”.

Ahora bien, así como muchas veces la misión etnocida neutralizada por el indígena no se cumple, otras tantas éste no puede controlar el nuevo poder del que pretende adueñarse; en estos casos, la “sabiduría” de las nuevas cosas se le escapa de las manos y se le vuelve en contra: en pos de nuevos conocimientos se queda sin éstos y sin los suyos. Ya hablamos de los efectos desastrosos que produce la fractura del eje cultural comunitario; hecho añicos su universo de sentido, muchos indígenas se encuentran desesperados y se aferran a los nuevos signos tomándolos como sustitutos de su tiempo perdido; entonces es común que se fanaticen arrastrados por esta estrategia de supervivencia que busca reponer cierto orden en un mundo devastado.

Este es el momento más codiciado por los misioneros. Y, lamentablemente, es un momento bastante común en el proceso aculturativo de los pueblos que llamamos “cazadores” para no usar el clásico término “paleolítico”, tan expuesto a las simplificaciones a que conduce una lectura lineal de la historia. Las comunidades itinerantes bruscamente enfrentadas a una sociedad poderosa, aunque disponen de una gran flexibilidad para esquivar o asumir el choque, están por eso mismo más expuestas al peligro de sucumbir ante él; su propio dinamismo, que le ofrece tantas posibilidades de acomodación y supervivencia, a veces le juega una mala pasada abriéndole de golpe a formas tan potentes que no pueden ser asimiladas por el cuerpo social y amenazan su funcionamiento y aun su unidad. En este sentido, estas comunidades pueden ser más vulnerables a la deculturación que las sedentarias que, aunque más estables y conservadoras, se arriesgan menos al contacto y tienen mayores posibilidades de elaborar con tiempo sus embates. Sobre estos caracteres propios de los pueblos

nómadas, menos sujetos a un territorio fijo y provistos de mayor adaptabilidad y movimiento, actuaron ciertos condicionamientos históricos como la súbita sedentarización a que son sometidos y la índole de un impacto capaz de quebrar la cohesión comunitaria; sumados, estos factores determinaron que el vaciamiento cultural fuese a veces, fulminante. Por eso es que ciertos pueblos guaraníes de la Región Oriental, aun después de siglos de contacto, mantienen, readaptados, sus núcleos simbólicos, sus imágenes y sus ritos, a diferencia de algunas comunidades chaqueñas que, en menos de tres décadas, fueron étnicamente arrasadas. Y ante el aniquilamiento cultural, el hombre no tiene posibilidades de rescatar elementos para conservarlos o transformarlos; sin derecho al rostro y a la memoria, sin derecho a ser otro que enfrente al otro, termina por olvidarse de sí mismo o convertirse en retazo de recuerdo ajeno<sup>15</sup>.

### *C. Visitando a los parientes pobres*

La última razón invocada por Chiri para aceptar la propuesta de los misioneros es usada por éstos para justificar su supuesta neutralidad en las incursiones y explicar la invasión de los guidaigosome como una mera visita de parientes.

Evidentemente, el parentesco entre individuos de diferentes grupos ayoreode, así como la tradicional utilización de lo que Susnik llama “mensajeros interclánicos” que comunican entre sí a esos

---

15. Colombres analiza el caso de ciertos aché que, capturados y vencidos, se ven a sí mismos como muertos y no tienen más opción que aceptar ese rol y enfrentarse a los aché que quedaron en la selva: ellos “se sienten condenados a una gran nada, sin otra perspectiva que la ofrecida por el mundo de los blancos. De ahí que piensen que para subsistir, deben imitarlos ciegamente, poniendo un celo propio en la tarea y aceptando el destino que estos le asignen” (1977, p. 169).



grupos, pueden constituir una motivación importante para la búsqueda de los totobiegosode. Pero esta búsqueda se alimenta, a su vez, de otras razones; por un lado, la tradición guerrera ayoreode, bien expresada en los últimos tiempos en los conflictos interétnicos en los cuales los totobiegosode eran continuamente perseguidos por los otros grupos; y, por otro, el hecho, ya considerado en el punto anterior, de que muchos ayoreode conversos asumen con tal convicción los nuevos principios religiosos que quieren llevar la palabra a sus hermanos como los misioneros hicieron con ellos. Los campolorogosode aseguran haber cambiado sus ímpetus bélicos por afanes evangélicos; lo cierto es que fueron desarmados para atraer a los totobiegosode. Un hecho similar había sucedido con los aché, cuando los “mansos” iban a buscar a los “bárbaros”; dice Münzel que aquéllos se habían convertido en jaguares, tradicionales perseguidores de los hombres, y como tales debían asumir su nuevo destino de cazar a los aché. Ahora, aseguran orgullosos los campolorogosode, ya no llevan armas sino biblias, pero, a la larga, los efectos conseguidos con un medio u otro no difieren demasiado.

Lo destacable es que, hayan sido cuales fueran los rasgos étnicos que impulsaron a tan ingrata visita, es indudable que los mismos fueron manipulados por los misioneros, quienes después de años de observar a sus prosélitos para captarlos mejor, aprendieron bien cuáles son los resortes de sus temores y de sus deseos; conocen el talón de Aquiles indígena y saben cómo presionarlo.

## ***2. El derecho a la diferencia***

Hasta acá insistimos en los efectos devastadores del etnocidio misionero; ahora trataremos de considerar qué posibilidades tiene el indígena de burlar o tergiversar la agresión cultural y de mantener, a pesar o a través de ella, un espacio propio que asegure la continuidad étnica y el derecho a la diferencia.

Una vez reducidos en misiones, y descartada por consiguiente la resistencia activa, un pueblo tiene la siguiente alternativa básica, cuyos términos acá simplificamos: o se entrega, vencido, renunciando a toda posibilidad crítica o replantea la posición de sus formas propias con respecto a las ajenas y las reacomoda a los nuevos tiempos buscando cambiar para conservar. El primer caso ya fue analizado; se refiere a las comunidades que no tienen tiempo, espacio o fuerza como para oponerse al bloque invasor y reponerse de su aplastamiento; grupos que capitulan y se diluyen resignadamente en otro evitando una mirada atrás que le revelará su estatuto de escultura de sal o de sombra, y una mirada hacia adelante que solo le hará ver un futuro ajeno. Es que si las nuevas condiciones son tan apabullantes que no dejan un margen desde el cual la comunidad pueda reinterpretar las nuevas circunstancias, un suelo propio básico sobre el cual reconstruir un imaginario social que las incluya, el grupo perderá el manejo de sus símbolos, olvidará su propia experiencia y difícilmente podrá crear de nuevo formas en las que se reconozca.

El segundo caso se refiere a las culturas que pueden mantener el dominio de la matriz de sus códigos simbólicos, ir reelaborando desde ella las formas culturales propias y adaptarlas para contestar los desafíos que le impone un tiempo ajeno. Mientras una comunidad mantenga la cohesión interna y disponga de un mínimo espacio objetivo donde construir sus símbolos, aun sitiada por una cultura extraña y presionada por proyectos que no son los suyos, podrá seguir siendo la dueña de su pasado y de sus deseos y recusar el destino oscuro que le asignan esa cultura y esos proyectos que la asedian.

Pero esta posibilidad está sujeta a riesgos. Dejando ya de lado los derivados de una posición que abiertamente niega la alternativa de una cultura propia (como la mantenida por la MANT, que ya analizamos), ahora nos detendremos en los provenientes de un

pensamiento fatalista que, aunque dice admitir tal alternativa, termina por desmentirla desde argumentos diversos. En primer lugar, cierto filón romántico, casi siempre colado en nacionalismos e indigenismos varios, nutre el pensamiento de que lo indígena debe permanecer impermeable al cambio y al devenir del tiempo y concluye en la idea de que la única salida que queda al “buen salvaje” es refugiarse en un pasado original puro, anterior a sí mismo siempre, congelado al margen de la historia e incontaminado por sus avatares. Esta posición es paternalista (pretende decidir en nombre del indígena dictaminando desde afuera lo que conviene o no a éste, tenido como eterno menor de edad) y discriminatoria (considera que sólo la cultura occidental moderna tiene el derecho, y el deber, de renovar sus discursos para responder a las exigencias de un movimiento insaciable); ignora el derecho de las culturas dominadas a elaborar, como estrategia de supervivencia, complejos sincretismos u ocultar su verdadero rostro bajo una protectora máscara blanca y cristiana; desconoce que son las comunidades mismas las que deben elegir qué conviene conservar y qué cambiar, qué seleccionar de la cultura dominante en cuanto puede servir a la propia y qué mantener de la tradición aun a contramano del rumbo único señalado por Occidente.

El mito de las culturas puras, mito de antiguos orígenes y resonancias fascistas, bebe, a su vez, de otros pozos y alimenta otras corrientes; detrás del pensamiento que sostiene que las culturas étnicas dependen de sistemas perimidos y ya no pueden cambiar, y que, por lo tanto, no tienen otro futuro que remedar su pasado mientras puedan y ser enterradas luego con nostalgia anticipada, está la vieja ilusión idealista que intenta compensar agravios y despojos petrificando en bronce y arquetipo el discurrir de tiempos diferentes.

Este pensamiento usa a veces argumentos remozados. El fuerte vínculo existente entre las condiciones socioeconómicas y el

mundo de las creencias es a menudo invocado, explícitamente o no, para decretar la muerte de determinados sistemas simbólicos cuando zozobran las estructuras que los sostienen. El razonamiento, simplista pero eficaz, que fundamenta tal condena es el siguiente: las comunidades indígenas parten de un determinado sistema social y crean ritos, mitos e imágenes que les permiten comprender ese sistema y actuar sobre él. Si dicho sistema se vuelve obsoleto y cambia sustancialmente, todo el imaginario colectivo que sostenía se derrumba. Este argumento encuentra ejemplos claros en las culturas llamadas “pre-capitalistas”, uncidas inexorablemente a modos perimidos de producción, y, muy especialmente, en los sistemas considerados más anacrónicos, como los “paleolíticos”: la estructura simbólica de los ayoreode, por ejemplo, se organiza desde una circunstancia concreta a cuyos desafíos responden las formas culturales y religiosas: son símbolos, rituales y ceremonias de cazadores y recolectores supuestamente amenazados de muerte cuando la caza y la recolección dejen paso a la agricultura, el trabajo asalariado o la búsqueda de pieles para la venta.

En realidad, esta posición considera los procesos de significación como fatalmente identificados con la suerte de las condiciones que expresan, sin admitir ese fecundo desfase entre éstas y aquéllos por los que se cuelan las posibilidades de construir discursos y prácticas que adulteren el sentido de un orden impuesto. Según la misma, sólo las culturas puras pueden sobrevivir como diferentes; si éstas se contaminan, están irremisiblemente destinadas a la desaparición, y como el contacto con la sociedad blanca es inevitable, entonces aquellas sociedades que abandonan la selva no tienen más opción que entregarse: los pueblos que han perdido sus condiciones originales, estarían condenados a vivir sin símbolos y sus sistemas culturales se convertirían en armazones vacíos que deberían ser llenados con los contenidos salvadores de una nueva religión: la cristiana.

A la larga, esta postura empuja la cuestión hacia un callejón sin salida, una falsa disyunción que Line Bareiro llama “de integración o de *apartheid*”, según la cual los pueblos indígenas silvícolas solo pueden diluirse en la sociedad nacional o vivir incommunicados en florestas remotas y exóticas, apartados de cualquier contacto pernicioso con la civilización.

Ante esta posición, es fundamental reivindicar el derecho que tienen estas etnias a reformular su universo de imágenes y creencias cuando han cambiado las formas de vida que lo sostenían. Es muy probable que muchos signos pertenecientes a la cultura cazadora pierdan su vigencia y deban ser repuestos. Pero si esa cultura mantiene la posibilidad de hacer ella misma las sustituciones y de seguir trazando su derrotero, entonces podrá reinterpretar las nuevas condiciones “civilizadas” de existencia desde sus claves de siempre, desde una cosmovisión readaptada pero aún propia. La comunidad tiene derecho a asumir nuevas posiciones ante una historia que cambia; sólo así tendrá oportunidad de sobrevivir como alternativa étnica en un mundo homogeneizador, cada vez menos tolerante con las particularidades.

Por eso, la cuestión no está en dictaminar en función de una alternativa abstracta (asimilación o aislamiento) cuyos términos conducen, ambos, a discriminaciones y suponen una postura tutelar que elige desde afuera entre dejar a los indígenas en el monte o integrarlos. Lo único que puede hacerse desde un lugar exterior a las etnias es apoyar tanto el derecho de las mismas a ser protagonistas de su propia historia como las reivindicaciones de espacios físicos y simbólicos necesarios para ejercerlo. Pero sólo ellas deberían decir dónde y cómo vivir cuando, arrastradas por el flujo de una historia ajena que no previó lugares para sueños diferentes, consideren que deben abandonar la selva y acercarse al blanco.

De hecho, pueblos que parecían destruidos plantean hoy la reconstitución comunitaria a través de encuentros intergrupales

orientados a favorecer la cohesión de sus miembros; por ejemplo, comunidades aché y ayoreode están buscando, con dificultad por cierto, reconstituir una manera propia de comprender y representar la circunstancia nueva; están intentando la posibilidad, aún lejana, de participar, desde el lugar de sus discursos alternativos, como actores en esa trama que siempre les asignó el papel de objetos.

Peor, aun indispensable, la reorganización interna de la comunidad no basta para un pleno ejercicio de los derechos postergados. Si las minorías étnicas, ubicadas siempre en posiciones subalternas, no cuentan con un ámbito exterior capaz de aceptar opciones específicas, si no están respaldadas por una sociedad nacional dispuesta a ofrecer en pie de igualdad un lugar en su sistema sin exigir a cambio la destribalización, estarán siempre amenazadas por el despojo de sus tierras y sus símbolos que desde el comienzo marcó sus relaciones con los blancos.

Por eso, sólo una sociedad tolerante y pluralista capaz de asumir su composición multiétnica y de promover la participación no solo de las grandes mayorías, sino de las muchas minorías en el proceso de toma de las decisiones que a todos compete, podrá asegurar a los indígenas tanto el usufructo efectivo de sus derechos y garantías constitucionales como la posibilidad de conservar y desarrollar sus formas de vida y creencias propias. Y sólo en un Paraguay democrático será alguna vez posible el respeto a la diferencia y el cese de las muchas misiones etnocidas. Esperemos que el cumplimiento de este sueño antiguo no llegue demasiado tarde.

## **Bibliografía**

Alarcón Cañedo, José y Pbro. Pittini, Ricardo (s/f). *El Chaco paraguayo y sus tribus. Apuntes etnográficos y leyendas. La Misión Salesiana*. Turín: Soc. Editora Internacional.

- Cadogan, León (1968). Oñe'e pype ñote ñande moña... Acotaciones a Sermones y ejemplos en lengua guaraní de Nicolás Yapuguay. En *Chonó Kybywyrá. Aporte al conocimiento de la mitología guaraní*, separata del Suplemento Antropológico de la *Revista del Ateneo Paraguayo*, vol. 3. N° 1-2.
- Cano, Ginette y otros (1981). *Los Nuevos Conquistadores. El Instituto Lingüístico de Verano en América Latina*. Quito: CEDIS y FENOC.
- Cardiel, José (1913). Breve Relación de las Misiones del Paraguay. En Hernández, Pablo, *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*. Tomos II. Barcelona: Gustavo Gili.
- Colombres, Adolfo (1977). *La colonización cultural de la América Indígena*. Buenos Aires: El Sol.
- Chase-Sardi, Miguel (1972). *La situación actual de los indígenas del Paraguay*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica.
- Del Techo, Nicolás (1897). *Historia de la Provincia del Paraguay y de la Compañía de Jesús*. Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz. Madrid: Librería y Casa Editora de A. de Uribe y Cía. Asunción: Biblioteca Paraguaya.
- Fischerman, Bernd (1976). Los Ayoreode. En Riestler, Jürgen. *En busca de la Loma Santa. Indígenas en el Oriente Boliviano*. La Paz-Cochabamba: Los amigos del Libro.
- Furlong, Guillermo, S. J. (1952). *José Manuel Peramás y su Diario del Destierro*. Buenos Aires: Librería del Plata.
- Furlong, Guillermo, S. J. (1962). *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Imprenta Balmes.
- Hernández, Pablo (1913). *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*. Tomos I-III. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hoffman, Wagner (1973). *Ediciones Críticas de la obra de Antonio Sepp*. Buenos Aires: Eudeba.

- Hvalkof, Soren y Aaby, Peter (1981). Introducing God in the Devil's Paradise. En *Is God an American? An Anthropological Perspective on the Missionary Work of the Summer Institute of Linguistics*. Copenhagen: Edit. IWGIA y Survival International.
- Ketchamp, Robert y Ketchamp, Cheryl (1987). (Ayoré Tribe Paraguay). *Five More Seeds. Brown Gold*. Sanford.
- Lipschutz, Alejandro (1975). *El problema racial de la Conquista de América*. México: Siglo XXI.
- Lozano, Pedro (1874). *Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Tomos I-IV. Buenos Aires: Casa Edit. Imprenta Popular.
- Maeder, Ernesto (1979). La evangelización entre los guaraníes según el testimonio de los misioneros cronistas de la Compañía de Jesús. En *La evangelización en el Paraguay, cuatro siglos de historia*. Asunción: Edic. Loyola.
- Marquina, Brígido (1981). *Las Nuevas Tribus*. Caracas: Comité Evangélico Venezolano por la Justicia.
- Mosonyi, Esteban *et al.* (1981). *El caso Nuevas Tribus*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Münzel, Mark (1972). Tortuga persigue a Tortuga. *Acción*, 14, 17-21.
- Ortiz, Diego (1979). *Los catecismos y la evangelización*. Traducción condensada de la tesis doctoral por la que Bartomeu Melià S. J. obtuvo su doctorado en ciencias religiosas por la Universidad de Estrasburgo en 1969. En *La evangelización en el Paraguay, cuatro siglos de historia*. Asunción: Edic. Loyola.
- Perasso, José A. (1987). *Crónicas de cacerías humanas. La tragedia ayoreo*. Asunción: El Lector.
- Pereira, Luis A. (1981). Go Forth to Every Part of the World and Make All Nations My Disciple. The Bolivian Instance. En Hvalkof y Aaby (Eds.), *Is God an American? An Anthropological*



- Perspective on the Missionary Work of the Summer Institute of Linguistics*. Copenhagen: IWGIA y Survival International.
- Riester, Jürgen (1976). *En busca de la Loma Santa*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Riester, Jürgen (1987). *Cazadores cazan cazadores*. Santa Cruz de la Sierra: A.P.C.O.B. (sin impresión).
- Schvartzman, Julio (1987). Entrada misional y correría evangélica: la lengua de la conquista espiritual. En Iglesia, Cristina y Schvartzman, Julio. *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Sepp, Antonio, S. J. (1973). *Continuación de las Labores Apostólicas*. Tomo III. Ediciones críticas de las obras de Sepp a cargo de Werner Hoffman. Buenos Aires: Eudeba.
- Susnik, Branislava (1966). *El indio colonial del Paraguay II. Los trece pueblos guaraníes de las misiones (1767-1803)*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- Susnik, Branislava (1978). *Etnografía Paraguaya. Parte I. Manuales del Museo Etnográfico Andrés Barbero*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- Von Bremen, Volker (1987). *Fuentes de caza y recolección modernas. Proyecto de ayuda al desarrollo destinados a los indígenas del Gran Chaco (Argentina, Paraguay, Bolivia)*, Carlos Fernández Molina (Trad.). Stuttgart: Servicios de Desarrollo de las Iglesias (AG-KED).
- Von Bremen, Volker (1988). *Los Ayoreode cazados*. Servicios Profesionales Socio-Antropológicos y Jurídicos. Asunción: Ed. El Foro.
- Wagner, C. Peter (1975). *Defeat of the bird god*. South Pasadena: William Carey Library.

## **Informes y declaraciones**

*Declaración de Barbados – Por la Liberación del Indígena.* 30 de enero de 1971. Este documento se encuentra publicado en *Por la Liberación del Indígena. Documentos y testimonios.* Compilación del Proyecto Marandú. Prólogo y notas de Adolfo Colombres. Buenos Aires: Edic. El Sol, 1975.

*Documento de Asunción.* 10 de marzo de 1972. Publicado en *Por la Liberación del Indígena.* Buenos Aires: Edic. El Sol, 1975.

Asociación Indigenista del Paraguay (A.I.P.). *Propuesta de proyecto en beneficio de los ayoreo del Paraguay.* Asunción, 1983.

*Informe de la Misión a las Nuevas Tribus. Temor y esperanza en un encuentro con los Ayoreo.* Este documento se encuentra publicado en Perasso, José A. (1987). *Crónicas de cacerías humanas. La tragedia ayoreo.* Asunción: El Lector.

*Informe de la Comisión de Entidades Indigenistas Privadas.* Este documento se encuentra publicado en Perasso (1987).

*Informe del Instituto Paraguayo del Indígena (INDI).* Este documento se encuentra publicado en Perasso (1987).

Survival International. *Boletín de Acción Urgente. Paraguay. Indígenas mueren en cacerías de hombres.* Londres, febrero de 1987.

# Cultura y transición democrática

## El lugar excluido\*

### I. La cultura bajo Stroessner

#### 1. *¿Una cultura stronista?*

Se ha dicho muchas veces que la dictadura de Stroessner careció tanto de propuestas oficiales en el plano de la cultura como de expresiones culturales propias. Rigurosamente hablando, es indudable que el stronismo estuvo desprovisto de un modelo cultural explícito y falta de artistas e intelectuales capaces de expresar y analizar ese periodo oscuro. Pero también es indudable que durante los largos años en que mantuvo el poder, la dictadura necesariamente hubo de ir trazando estrategias y manejando propuestas tácitas en el ámbito de la cultura. Y hoy es posible reconocer las formas que diseñan a su modo un modelo stronista; las imágenes que definen un espíritu de época, marcan el contorno de la sensibilidad y el pensamiento y tiñen no pocos de sus productos.

Es complicado detectar a primera vista aquellas estrategias y propuestas porque las mismas actuaron básicamente en forma

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (1992). *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*. Asunción: Agencia Española de Cooperación Internacional/Centro Cultural Español Juan de Salazar.

negativa: a través de la censura y la autocensura (que recayeran sobre publicaciones, emisiones radiales, proyecciones cinematográficas, cursos y conferencias, representaciones teatrales), así como de la ausencia de apoyos (desinformación y escamoteo de sistemas de becas internacionales, inexistencia de financiamientos y subsidios elementales). Las intervenciones activas funcionaron en forma desordenada, aunque puntualmente coincidentes con los criterios oficiales (diferentes sistemas de represión y persecución, regulación de medios informativos, especialmente T.V., otorgamientos de privilegios y prebendas en ámbitos involucrados con actividades culturales).

Por cierto que no existió, como no existe aun hoy, una política cultural en el sentido de una planificación coherente del área de la cultura en función de las necesidades colectivas y en articulación con los otros proyectos que encaran lo social. Es que para la dictadura militar stronista, oscurantista y retrógrada, los haceres simbólicos no constituían una dimensión fundamental de la sociedad, sino un conjunto de prácticas extravagantes, apenas tolerables en el mejor de los casos. Ese profundo desinterés de la dictadura explica que ciertos rasgos suyos no se expresaran en los típicos proyectos culturales desarrollados en América Latina por regímenes similares. Así, en el Paraguay, ni el nacionalismo estatal se preocupó en desarrollar proyectos de conservación del patrimonio (museos folclóricos o histórico-épicas, adecuada documentación del “acervo tradicional patrio”, etc.), ni el populismo impulsó los característicos programas divulgacionistas, ni el desarrollismo generó un mecenazgo empresarial sistemático más allá de apoyos dispersos y poco generosos.

La educación recibió una atención mayor. Buscando promover la adaptación y la pasividad, el modelo pedagógico stronista se organizó a través de instituciones verticalistas y métodos repetitivos, a través de programas de los cuales fueron sistemáticamente

erradicadas la creación, la imaginación y la crítica. Este esquema se coló en las universidades, que continuaron promoviendo estructuras jerarquizadas y represivas, así como sistemas mecánicos de aprendizaje. Por eso, bajo Stroessner la universidad no pudo constituirse en una alternativa de pensamiento crítico ni en una instancia de investigación y generación de conocimientos. Considerada menos relevante, la educación “artística” fue abandonada a oscuros institutos estatales y municipales que, sin mucha convicción y con famélicos medios, fueron empujados a remedar como podían modelos académicos o esmeradas muecas folclóricas.

Por otra parte, aunque no existió una estética stronista organizada, las figuras solapadas de la dictadura afloraron en la arquitectura modelo “Segunda Reconstrucción” (el funcionalismo indigente de los edificios públicos y los grotescos castilletes privados de los jefes), en ciertos monumentos oficiales (provistos de una retórica decimonónica y pésima realización), en determinadas ceremonias gubernamentales (festejos protocolares, rituales militares, festivales, conmemoraciones, colaciones y carnavales municipales, animados todos por torpes alegorías y fingidos recuerdos) y en la imaginería propagandística del régimen (una suerte de realismo socialista, aun más desabrido que el original).

Aunque obvia y elemental, esta propuesta funcionó en forma eficiente: marcó con fuerza aspectos diversos de la sensibilidad y el pensamiento colectivo y proveyó de argumentos a la continuidad del régimen. No pocos ámbitos del imaginario social quedaron contaminados por los signos dóciles de una cultura de la complacencia, por las resignadas formas de una pedagogía del letargo, por las imágenes tramposas de una estética de la falsificación. Valgan como ejemplos las muchas formas de adulteración de lo “tradicional”, lo “auténtico” y lo “moderno”, generadas tanto desde las posiciones que, románticamente, caricaturizan lo popular o lo histórico como desde las que, cándidamente, buscan

simbolizar un *status* de poder o privilegio social: el costumbrismo del autotitulado “teatro popular”; el tipicalismo de los ballets de “inspiración y raigambre nacional” o el desesperado “clasicismo” de los que imitan, con poca suerte, el modelo del Bolshoi; la imagen *international style* de los nuevos empresarios de Itaipú, la ilustración periodística de las “efemérides patrias”, las variadas formas del *kitsch* eclesial, la iconografía escolar de las “gestas épicas”; la sórdida imagen que comienza en Luis Alberto del Paraná y desemboca, no se sabe por qué, en el Hotel Excelsior, la pequeña pretensión de las flamantes casas coloniales, sus porcelanas de Lladró y sus gobelinos, así como de los kilómetros de balaustradas bastardas y versallescos herrajes que surcan, desorientados, la ciudad.

Es que los fundamentos ideológicos de la cultura estatal, bien enraizados en diferentes tradiciones culturales del Paraguay, no sólo sirvieron como avales legitimadores de la hegemonía militarista oficial, sino que se apuntalaron mutuamente con los aspectos autoritarios de la cultura eclesial y se filtraron en los precarios discursos culturales de la oposición y aun en los de sectores que pretendían constituirse en un modelo cultural alternativo.

## ***2. El modelo autoritario***

Prestando ingredientes varios de los básicos discursos políticos desarrollados en el Paraguay e invocando tanto las utopías desarrollistas como los mitos militar-nacionalistas, el stronismo fue consolidando un modelo cultural jerárquico, intolerante y personalista. Las ideas básicas, las ideas fijas, de este modelo se forjan en torno a la explicación de la Historia como evolución lineal de un tiempo que culmina en Stroessner, el concepto de la Nación como contenido homogéneo del Estado omnipotente y la representación del Pueblo como sujeto idealizado y abstracto; como

síntesis congelada de diferentes sectores oprimidos y opulentas oligarquías, vertidos en molde único.

Al cruzar, desafortunada y voraz, esta escena inerte, la propuesta stronista de Progreso avanzó depredando la ecología, el patrimonio histórico y las identidades étnicas e intentando desesperadamente homogeneizar la memoria y los deseos colectivos sobre el fondo real de discriminaciones y diferencias brutales.

Este sistema contradictorio (al mismo tiempo retrógrado y desarrollista, simultáneamente nacionalista y cipayo, tanto populista como oligárquico, indigenista como etnocida) logró cuajar en una firme matriz cultural cuyas claves (Nación, Pueblo, Indio, Progreso, Anticomunismo) inficionaron imaginarios y conceptos no siempre oficiales y conformaron un común espacio de autoritarismo compartido por discursos diferentes. Tanto el nacionalismo militarista, que invoca el Ser Nacional como fundamento último de toda expresión auténtica, como las posiciones liberales, que entienden lo cultural como un exclusivo proceso de selección ilustrada, y las vanguardias populistas, que pretenden estar hablando siempre en nombre de un pueblo que debe ser tutelado, terminan convergiendo en cierto punto. En un ámbito autocentrado que no permite divisar la pluralidad ni acceder, en consecuencia, al lugar propio desde donde hablan las culturas diferentes.

Pero los impulsos encontrados que generan estas culturas, así como el recuerdo, casi dormido siempre, de una cierta tradición autoritaria, llevaron a que en el Paraguay se desarrollasen, aun a pesar de aquellos 34 años, diversos sistemas culturales campesinos, indígenas y urbanos que crecieron a un costado de los presupuestos de la cultura oficial y a contrapelo de la dirección por ésta marcada, aunque perseguida siempre por sus sombras y nutrida muchas veces por sus figuras. Bajo el siguiente título nos referimos a ellos.

## **II. La cultura a pesar de Stroessner**

Por encima de la manipulación y la exclusión, a despecho de la censura y el hostigamiento, imágenes provenientes de mundos diferentes, formas configuradoras de experiencias y deseos diversos, lograron conservar su conexión con otros tiempos o inventar una nueva inserción en puntos nodales de la sensibilidad colectiva y produjeron una cultura furtiva de la resistencia o la sobrevivencia, capaz de acoger y expresar verdades, recuerdos, valores o sueños ignorados o perseguidos por el régimen.

### ***1. La cultura popular***

Hablamos acá de lo popular en un sentido muy general y refiriéndonos al conjunto de sujetos sociales subalternos: las grandes mayorías o los sectores minoritarios excluidos de una participación efectiva en lo social, económico, cultural o político. En este mismo sentido, la cultura popular comprende la producción simbólica de cada sector subordinado que se autorreconoce como diferente. Este recorte de lo específicamente popular tiene, básicamente, objetivos metodológicos y no quiere desconocer los cruces, las superposiciones, mezclas e interacciones que tienen entre sí las diferentes prácticas culturales en un contexto histórico determinado.

Ante las diferentes formas de la cultura popular, el régimen stronista tuvo las siguientes actitudes:

- A. Persecución de aquellos aspectos que pudieran significar una amenaza a la armonía impuesta del modelo oficial o un menfís a la propuesta de “modernización, progreso y desarrollo”. El etnocidio es ejecutado escrupulosamente a través de los misioneros religiosos, quienes, salvo recientes excepciones, han heredado la misión colonial de “civilizar” a los indígenas



extirpando todo rastro de barbarie y herejía (rituales, prácticas chamánicas, relatos míticos, etc.). Especialmente en el Chaco paraguayo, los militares y los menonitas también actúan institucionalmente como grandes sistemas represores de las diferencias étnicas.

- B. Desconocimiento del valor artístico, la calidad expresiva y la seriedad de las imágenes y los discursos populares, considerados siempre manifestaciones de segunda. Para la cultura oficial, los sectores populares no producen formas artísticas sino artesanías, no generan sistemas medicinales sino hechicerías, no tienen creencias religiosas sino supersticiones.
- C. Banalización de las diferentes expresiones de la cultura popular, consideradas objetos o situaciones curiosas y exóticas. La turistización de los ritos, la folclorización de los mitos y la conversión de las obras en *souvenirs* de aeropuerto buscan desconectar las diferentes manifestaciones populares de su carga dramática y sus funciones simbólicas y presentarlas como inofensivos y pintorescos productos de consumo a través de versiones cursis, sin contexto ni referencia.

Estas actitudes discriminatorias y manipuladoras no se generaron solamente en los espacios oficiales, sino que también provinieron de diferentes sectores de la sociedad civil. Las formas de esta discriminación, más solapadas que las del oficialismo, pueden básicamente ser reducidas a tres:

- A. La consideración de las manifestaciones del arte popular como si fueran los últimos estertores de un mundo tradicional condenado por el proyecto moderno. Según esta postura, las formas de la cultura rural e indígena son rémoras que deben aceptar resignadamente el destino de una ya cercana e

inevitable extinción o bien son valiosos ejemplares sobrevivientes del derrumbe inexorable de un tiempo arcaico que deben ser conservados en archivos, bibliotecas y museos como muestras para una posteridad nostálgica.

- B. La concepción de lo cultural popular como repertorio fijo de verdades petrificadas en un pasado original y remoto. Esta versión sostiene que el verdadero arte popular, paradigma de lo paraguayo, debe conservarse puro, idéntico a sí mismo, inmutable ante las presiones de la historia y custodiando siempre las técnicas y las pautas tenidas por “auténticas”.
- C. La lectura de lo cultural popular entendido como unívoca expresión de las aspiraciones libertarias del pueblo o como un inevitable factor de contestación a la cultura dominante. Esta posición encomienda al arte una misión redentora y preestablecida a cargo, generalmente, de vanguardias ilustradas autoerigidas en “representantes del pueblo”.

En contra o al margen de estas posturas, aunque enredadas muchas veces en sus prejuicios, diferentes comunidades étnicas y campesinas, así como sectores populares varios, continúan obstinadamente expresándose. Y lo hacen conservando y recreando sus espacios de producción significativa, reconstituyendo constantemente sus imaginarios sociales para que puedan incluir las nuevas condiciones; reacomodando, mezclando y adaptando imágenes y conceptos para nombrar la realidad de otros momentos y actuar sobre ella.

Es que mientras una comunidad controle su producción cultural y mantenga un núcleo de cohesión y de identidad, podrá asegurar una reserva simbólica desde la cual renovar sus repertorios formales y resistir el trauma de los cambios bruscos y el drama de la marginación y el olvido. Entonces, esa comunidad será capaz no sólo de sobrevivir a un tiempo adverso, sino de afirmarse

como minoría alternativa o como sector mayoritario paralelo y seguir imaginando sus historias y nombrando sus deseos aun a contramano de ese tiempo. Por eso, durante los años de la dictadura, al lado de los signos populares neutralizados y domesticados, han seguido produciéndose figuras, originales o mixturadas, muchas veces desconocidas y casi siempre marginadas, pero cargadas de convicción y de fuerza expresiva.

## ***2. La cultura erudita***

Constituida básicamente por grupos minoritarios de artistas e intelectuales provenientes de sectores medios y medios altos, la llamada cultura erudita o ilustrada ha actuado simultáneamente como dócil reproductora de diferentes imágenes de la cultura hegemónica y como una importante fuerza contestataria y crítica.

Esta actuación ambigua le provee de notas contradictorias. En primer lugar, la cultura erudita, heredera de viejos legados liberales, tiene un sentido aristocrático y cerrado: se siente la verdadera depositaria de una “cultura superior” construida sobre la especialización académica, la glorificación de lo tecnológico, la sofisticación de la sensibilidad y la acumulación de conocimientos universales. Pero, aunque aislados de las grandes mayorías que no pueden acceder a sus códigos extraños y oscuros, a sus espacios exclusivos ni a los precios de sus productos, los artistas e intelectuales intentan continuamente conectarse con la experiencia colectiva para mejor expresarla e interpretarla y buscan, llenos de esperanzas y/o de culpas, apoyar a los sectores populares en su autonomía cultural y en sus derechos sociales. Esta preocupación corre siempre el riesgo de generar actitudes mesiánicas y populistas, a menudo producidas, pero también abre la posibilidad de ir esbozando vínculos, encuentros, mezclas y confrontaciones entre

sectores diferentes, indispensables en el momento de transición hacia la democracia.

En segundo lugar, a pesar de su sentido exclusivista, la cultura ilustrada ha crecido en el Paraguay fuera del ámbito de las preocupaciones y los proyectos oficiales y, a menudo, en contra de ellos. Según queda señalado, las instituciones estatales encargadas de promover el desarrollo de la creatividad y la investigación estuvieron a cargo de funcionarios profesionalmente ineptos, custodios fieles de los dogmas oficiales y puntuales ejecutores de la represión y la censura. Consecuentemente, el arte y el pensamiento siempre fueron mirados con desconfianza y recelo por la dictadura y sólo excusados en el límite, como un mal necesario cuya presencia debía ser controlada y reducida a su mínima expresión. En versiones menos duras, esta actitud fue compartida por sectores importantes de la oposición y de la Iglesia.

También queda señalado que no existió un apoyo sistemático proveniente del sector privado; durante las últimas décadas comenzó a manifestarse cierto desganado mecenazgo empresarial, pero el mismo sólo estaba conectado con determinadas manifestaciones artísticas tenidas por más refinadas o con algunos grandes espectáculos de asegurada proyección masiva. Por lo tanto, también la cultura ilustrada creció en el Paraguay como hecho marginal. Y aunque tal situación ha presentado muchos inconvenientes (ausencia de financiamientos, canales institucionales, becas, formación académica adecuada, vínculos oficiales con el exterior, etc.), de hecho, facilitó una cierta autonomía de lo cultural desde la cual algunos sectores pudieron generar pequeños espacios más allá de la injerencia y el control dictatorial e, incluso, ocupar funciones propias de instituciones gubernamentales totalmente descuidadas por éstas.

Este aspecto de la marginalidad abrió nuevas posibilidades a ciertos operadores culturales que, parapetados en sus ámbitos

propios, han logrado crear microcircuitos alternativos desde los cuales pudieron resistir determinadas señales emitidas por la dictadura y proponer opciones a los dogmas oficiales. En este sentido, y a pesar de que las diferentes minorías productoras de cultura han visto muchas veces invadidos sus discursos y sus prácticas por contenidos autoritarios, han jugado un papel importante contra la dictadura. Y lo han hecho no desde las proclamas, apenas susurradas, que anunciaban la misión revolucionaria de lo cultural, ni desde las consignas que recordaban el disciplinado compromiso con la historia. No desde el sueño secreto de constituir frentes de artistas e intelectuales adscriptos a partidos, movimientos o grupos clandestinos: lo han hecho ayudando a remover el discurso autoritario desde el fondo. El pensamiento crítico, la imaginación y la creación funcionaron en ámbitos incontrolables. Desde allí, cumplieron su papel desestabilizador al ayudar a demostrar a través de conceptos y, sobre todo, de figuras e imágenes que el orden inalterable y armónico del Paraguay eterno es un mito del stonismo; que la historia está animada por tensiones y cruzada por conflictos, que está movida por sujetos concretos y que su construcción supone mil riesgos y otras tantas opciones. Imaginar alternativas, representar realidades paralelas y figurar tiempos simultáneos han facilitado oportunas sacudidas de la sensibilidad entumecida y posibilitado necesarias movilizaciones de los imaginarios colectivos. Los acercamientos oblicuos, los rodeos retóricos y la fabulación, mecanismos propios del trabajo cultural, han podido burlar el cerco cerrado de la censura y las reacciones de la represión. Pero, los decires oscuros de la metáfora no solamente permitieron disimular el deseo transgresor y la dirección subversiva, sino que, sobre todo, colaboraron para desmentir, a través de su juego de reflejos, de sombras y de ilusiones, desde sus trampas y sus simulacros, la existencia de una verdad fija, un orden vertical y un sentido único; han promovido la puesta en escena de la diferencia, personaje esencial del juego democrático.

### III. La cultura después de Stroessner

#### 1. ¿Un nuevo lugar cultural?

Poco tiempo después del golpe del 3 de febrero de 1989 que produjo la caída de Stroessner, los militares prohibieron la representación de una obra de teatro, *San Fernando*, de Alcibiades González Delvalle por considerar que podría constituir un atentado contra la imagen del héroe máximo de la nacionalidad, el Mariscal López<sup>1</sup>.

Este hecho es sintomático; expresa claramente que, a pesar de la apertura política, el núcleo mítico del autoritarismo cultural continúa intacto: el ser nacional, expresado en figuras epopéyicas y sagradas, no puede ser interpretado desde otra óptica que la admitida por el discurso oficial (de hecho, la obra de González Delvalle en ningún caso llega a ser irreverente en cuanto a la figura de López; simplemente plantea una lectura diferente a la del libreto oficial y nombra hechos históricos por éste encubiertos).

Las recientes presiones y represiones provocadas por la Iglesia (prohibición del rector de la Universidad Católica de representar la obra de teatro *Prosexo*, extorsiones y manipulaciones en el tratamiento del proyecto de ley del divorcio) hablan claro de que el poder eclesial tampoco está dispuesto a ceder en su intolerancia en lo concerniente a ciertos puntos claves que fundamentan sus criterios culturales.

La propuesta básica del nuevo gobierno en el plano de la cultura recayó sobre una serie de medidas que, en realidad, hacen más a cuestiones políticas que culturales: libertad de expresión

---

1. *San Fernando* recién pudo ser representada en marzo de 1992; los militares hicieron la vista gorda a una resolución municipal que decidió autorizar su puesta en escena, pero aún mantienen el criterio de que la misma es inconveniente en cuanto supone un agravio a la memoria de López.

(con las salvedades citadas) e intento de reivindicar ciertos elementos que bajo la dictadura actuaban como símbolos contestatarios (cierta música de protesta, festivales de rock, grandes figuras de la cultura nacional estigmatizadas por el stronismo, etc.). Aunque hubo tibias reformas burocráticas, de hecho no se advirtió cambio alguno en el funcionamiento y en la dirección de las instituciones encargadas de la administración de lo cultural: las ambiguas oficinas estatales creadas a tales efectos no tuvieron hasta hoy incidencia alguna en el ámbito que hace a su competencia; el nombramiento de Ángel R. Seifart como nuevo ministro de educación se basa en razones estrictamente políticas; las tímidas muestras de estética oficial continúan el gastado repertorio stronista; y el INDI, la institución oficial encargada de asuntos indígenas, sigue sosteniendo, maquillada, la anterior política integracionista, incapaz de respetar las particularidades étnicas.

Por otra parte, no se dio intento alguno de dialogar con los diferentes sectores acerca de la viabilidad de un proyecto cultural concertado. La verdad es que tampoco hubo adelantos notables provenientes de estos sectores. Apenas producido el golpe, un grupo considerable de artistas e intelectuales decidió reunirse para, desde la denuncia a la censura de *San Fernando*, reformular estrategias de cara a la escena recientemente abierta. Durante gran parte del año 1989, bajo el nombre de “Trabajadores de la Cultura”, músicos, artistas plásticos, bailarines, teatristas, literatos, historiadores y periodistas, educadores, politólogos, antropólogos, economistas, arquitectos y sociólogos, psicólogos, filósofos, críticos de arte y otros operadores culturales varios, se reunieron sistemáticamente para estudiar las condiciones nuevas, intentar redefinir papeles diferentes e, incluso, debatir con los partidos políticos acerca de las difíciles relaciones entre sus respectivos ámbitos de acción.

La falta de academias y universidades que generaran espacios de confrontación orgánica, así como la necesidad de crear

instancias sectoriales de solidaridad ante continuas represiones y aun de fijar posturas críticas comunes de frente a la dictadura, habían llevado a producir una tácita comunidad cultural, más nucleada en torno a estrategias de sobrevivencia y a razones de afinidad personal e ideológica que al desarrollo de programas académicos. El propio carácter semisubterráneo de la actividad cultural había promovido la formación de pequeños grupos, siempre sujetos al riesgo de convertirse en sectas o clientelas, y había trabado la posibilidad de una tarea sistemática capaz de encarar lo cultural desde propuestas globales.

Por eso, entre los temas encarados en las reuniones de los “Trabajadores de la Cultura” se priorizaron las siguientes necesidades: a) la de discutir el estatuto marginal de lo cultural que, durante la dictadura, se había convertido no sólo en inevitable consecuencia de una situación objetiva de exclusión, sino en motivo de orgullo y seña de identidad; b) la de emerger de los reductos y luchar por ocupar y/o conquistar espacios para la tarea crítica y creativa; c) la de crear circuitos más amplios de comunicación orientados a la articulación de quehaceres hasta entonces desconectados y a la proyección de los mismos, sobre todo el cuerpo social; d) la de afirmar la especificidad de la tarea cultural y e) la de promover la profesionalización de sus agentes.

Por una parte, estos planteamientos se conectan con el progresivo reconocimiento del potencial movilizador que tienen diferentes quehaceres desarrollados al margen del ámbito tradicional de la política. Por otra, revelan la urgencia de redefinir el perfil de la comunidad cultural: derrocada la dictadura, punto de referencia de prácticas definidas en cuanto opositoras, dicha comunidad quedó desorientada en lo relativo al lugar que debería ocupar durante la transición, al contorno de su nueva identidad y a las funciones requeridas por ese tiempo ambiguo. Aquella misión heroica de impugnar la dictadura había perdido vigencia;



antes que socavar, resistir y asegurar disimulados y austeros nichos de pensamiento y creación, ahora había que plantear, proponer, construir. Por primera vez se comienza a hablar, tímidamente primero, a voces casi en seguida, de “políticas culturales”. Durante la dictadura, había un consenso tácito en torno a silenciar ese término amenazante: el Gobierno lo hallaba subversivo (suponía conectar dos ámbitos que convenía mantener separados); los agentes culturales lo encontraban peligroso (se prestaba a intervenciones de los circuitos culturales y posibilitaba la institucionalización de la censura).

Ahora, se concluía, había llegado el momento de emerger de aquellos claustros (cuyas sombras y reductos separados habían protegido el trabajo cultural a costa de fracturarlo y aislarlo) y ocupar la escena de la transición con proyectos específicamente culturales. Y, por más que tales proyectos son pensados básicamente desde la sociedad civil, no se descarta ya la posibilidad, impensable poco antes, de plantearlos a través de instancias públicas. La comunidad cultural comenzaba a comprender que lo cultural y lo político podían reforzarse mutuamente sin necesidad de abandonar sus propios espacios ni sacrificar las lógicas particulares de sus haceres diferentes.

Pero, más que momentos constitutivos de un proyecto orgánico, de hecho, estas conclusiones significaron inquietudes, meras intenciones que, quizá soterradamente, ayuden a orientar procesos posteriores. A partir de la falta de acuerdo en torno a la constitución de un modelo organizativo más estable, los “trabajadores de la cultura” volvieron a dispersarse.

Tampoco prosperaron otras posibilidades alternativas de concretar acciones culturales de conjunto: el grupo “Arte Vivo”, después de realizar hacia la misma época y en parte con los mismos integrantes, encuentros multidisciplinarios y festivales que reunían diferentes expresiones artísticas, dejó de activar. También se

interrumpieron las reuniones de la mesa coordinadora de las organizaciones no gubernamentales que venía trabajando, aproximadamente durante los mismos meses que los grupos citados, e intentando como ellos coordinar quehaceres en gran parte vinculados con lo cultural. Lo mismo ocurrió con la tentativa de cuestionar la rigidez del diseño estético oficial realizado desde una dependencia estatal: alrededor de la directora del Museo de Bellas Artes, propulsora de un programa más renovador, se creó un efímero movimiento que apelaba a la participación ciudadana para presionar en favor de aquel programa. El intento no tuvo mayores consecuencias y la entonces directora del museo terminó renunciando a su cargo tiempo después.

Está de más señalar que si las minorías ilustradas no pudieron adelantar en la consolidación de sus espacios, los sectores populares tuvieron aun menos posibilidades de hacerlo; las condiciones que signan hoy la producción de las culturas rurales, indígenas y suburbanas siguen intactas después del golpe.

La cuestión es embrollada porque deriva no solamente de las complicaciones internas de diferentes sectores crecidos en parte dentro de los moldes impuestos por la marginación y la censura, sino de la dificultad de significar, globalmente aunque desde diferentes ángulos, una sociedad civil entrecortada y dispersa, poco apta para cuajar en imaginarios que la expresen y la contengan. Y este problema no afecta solamente los procesos de simbolización, sino que cercena frecuentemente la continuidad y la congruencia de los diferentes movimientos sociales y los partidos políticos trabando la creación de instituciones capaces de representar adecuadamente los diferentes intereses sectoriales.

## *2. La cuestión de las políticas culturales*

Se ha dicho y repetido que el problema básico que está detrás de tantas dificultades radica en la ausencia de políticas culturales. Pero, si bien es fundamental la existencia de propuestas y programas globales que diseñen las condiciones de la cultura democrática, también es indispensable recordar que tales proyectos deben surgir de la participación de los diferentes agentes culturales, de modo que sus intereses diversos estén debidamente representados y asumidos. Por eso, mientras la sociedad no pueda contar con mecanismos que regulen su gestión en los ámbitos públicos que le competen; mientras no disponga de espacios donde los intereses diversos que la constituyen puedan confrontarse sin arriesgar su pluralidad y mientras el Estado no asegure condiciones efectivas de participación, es hasta peligroso pretender un proyecto cultural totalizante. Es que sin aquellas condiciones, este proyecto podría devenir resultado o de las burocracias estatales, que comprometerían la gestión cultural con nuevas formas de dirigismos o intervención, o de las vanguardias ilustradas, que intentarían siempre tutelar la producción simbólica de los otros sectores o tratarían de imponer sus propios modelos culturales como la única opción legítima.

Mientras tanto, el desafío inmediato que tiene en el Paraguay la tarea cultural es el de —quizá a partir de proyectos concretos y posibles que vayan, a su vez, afianzando la escena social— afirmar sus espacios, especializar a sus agentes y articular las prácticas esparcidas, sin perder de vista diversidades ni diferencias.

Y hasta que los macro proyectos culturales puedan ser trazados desde arduos procesos que incluyan prácticas y discursos distintos, sueños y recuerdos paralelos, diversas historias y deseos plurales, deberían adoptarse ciertas medidas urgentes para iniciar la transición democrática en el hasta hoy excluido lugar de la

cultura. En los siguientes puntos se exponen algunas ideas que recogen aspiraciones muchas veces planteadas en sectores varios y que pueden ayudar a definir mejor cuáles podrían ser algunas de estas medidas.

### *A. La integración*

Es fundamental partir de una concepción de la cultura que no la desprenda del cuerpo social, sino que la encare como una dimensión suya que lo cruza y ayuda a integrarlo. Como una manera de considerar la sociedad: una perspectiva, ladeada y difícil, que atiende los puntos oscuros y los silencios y subraya la trama secreta de los símbolos. Este ángulo de enfoque, un tanto incómodo, permite divisar, fugazmente y al sesgo, el rumbo invisible del sentido y el contorno ausente del conjunto; permite reconocer, por un instante, el embozado rostro de la memoria colectiva, el borde fugitivo de la identidad, la verdad invertida del mito.

Los políticos de la transición deben hacer un esfuerzo por integrar el ámbito cultural a sus programas porque en él se urden, sigilosos, los argumentos cifrados del consenso y el disenso, los temibles enigmas del poder y los motivos sutiles de la credibilidad pública y la legitimidad de las instituciones. Deben terminar de comprender que el desarrollo de un país no puede ser medido sólo en términos cuantitativos. Deben asumir que un proyecto democrático no puede ser trazado dejando atrás lo simbólico porque el efectivo crecimiento de la sociedad requiere de procesos desenvueltos de manera conjunta y pareja, aunque respete los ritmos propios de sus niveles distintos. Requiere de la segura inserción de los agentes culturales en el cuerpo social para que ellos puedan representarlo e imaginarlo, enmascararlo y mostrarlo.

### B. Especialización

Reconocer la presencia intensa de lo simbólico en la configuración social no significa diluirlo bajo el pretexto ambiguo de “todo es cultura”. Lo cultural, según queda dicho, es una dimensión específica de la sociedad que, aunque la surque toda, no la ocupa entera. Trabajar en ese nivel, que tiene un orden propio y reglas particulares, requiere condiciones determinadas de especialización, capacitación e idoneidad. Obviamente, no hablamos acá solamente de técnicos, artistas o estudiosos eruditos, sino, también, de animadores y creadores populares.

Este reconocimiento de la especificidad de lo cultural y de la necesidad de la profesionalización de sus agentes supone, en primer lugar, la intervención *ad hoc* de especialistas en las cuestiones públicas que hacen a su competencia (tratamiento de leyes, tratados internacionales; diversos programas ambientales, socioeconómicos y políticos que involucren aspectos culturales). En segundo lugar, exige la creación de organismos estatales especializados en la gestión cultural. Y acá es fundamental insistir en el hecho de que estas entidades sólo se justifican desde el supuesto de la competencia profesional de los funcionarios que los muevan; sería mucho mejor que no existieran si continuase el sistema clientelista, nepotista y prebendario que marcó la anterior designación de cargos públicos. Incluso es recomendable que tales instituciones sólo sean creadas en la medida en que vayan siendo aseguradas en las mismas las condiciones básicas de participación y co-gestión de los propios protagonistas del hacer cultural. Por otra parte, aquel reconocimiento requiera la profesionalización de los diversos organismos que, aunque no ejerzan cargos de dirección global en el ámbito cultural, intervienen en la producción o transmisión de valores culturales (organismos gubernamentales y municipales que afectan programas de arquitectura,

medio ambiente, educación y urbanismo; entidades indigenistas y de promoción popular). Por último, asumir la profesionalización cultural plantea el desafío de recoger los aportes de diferentes sectores de artistas e intelectuales para rediseñar imaginativamente programas sociales varios (campañas cívicas o educativas, acciones colectivas de prevención sanitaria, medios diversos de información y comunicación, festividades comunales, diferentes intervenciones sobre la estética urbana). La sociedad civil debería instituir mecanismos aptos para enriquecerse con el ingenio, la fantasía y la calidad expresiva de aquellos sectores que hacen de la creatividad su oficio.

### *C. Pluralismo*

Implementar los conceptos anteriores supone partir de un modelo de cultura capaz de asumir el conflicto y la diferencia, escrupulosamente encubiertos por el discurso autoritario. El Paraguay no es el todo homogéneo que predicaba (y que aún supone tácitamente) el mito oficial, sino una realidad pluricultural integrada por una constelación de experiencias y proyectos étnicos, históricos, estéticos, lingüísticos y religiosos que requieren modalidades culturales específicas. Por eso, la posibilidad de que la sociedad pueda autodefinirse, sin negar la coexistencia de múltiples sistemas culturales, y pueda organizar la continuidad de la experiencia colectiva, sin sacrificar el desarrollo autónomo de tales procesos, constituye el gran desafío de la transición democrática en lo cultural.

### *D. Participación*

Asumir la pluralidad cultural supone, a su vez, reconocer la necesidad de que los diferentes sectores participen efectivamente en el

hacer cultural colectivo. Si no existe una sola opción cultural legítima, es entonces indispensable la creación de una escena donde puedan ejercerse las diferentes alternativas desde la gestión de sus propios agentes. Y es fundamental la creación de condiciones que no sólo fomenten la divulgación y el consumo por parte de sectores cada vez mayores, sino que, sobre todo, favorezcan la misma producción simbólica de estos sectores y promuevan la descentralización de la administración cultural.

En el caso de la creación estética –por citar como ejemplo uno de los campos más comunes sobre los que recaen las políticas difusionistas– se debería estimular no tanto la divulgación de las “grandes formas” de la cultura universal, sino el acceso de las mayorías y las minorías discriminadas a la creación misma de sus propios lenguajes expresivos. Por otra parte, en ningún caso la divulgación –necesaria siempre en su aspecto de formación de la sensibilidad– debería suponer el sacrificio de la calidad en nombre de una pretendida incapacidad de los grandes públicos de comprender obras consideradas superiores.

La exigencia de que los diversos sectores intervengan activamente en los procesos de significación social debe llevar a concebir políticas culturales participativas. Es decir, políticas capaces de garantizar instancias de autogestión, así como de articular los diferentes circuitos de producción cultural en modelos pluralistas y abiertos a la interacción. Se ha repetido muchas veces que la creación cultural no es tarea del Estado y que la cultura no constituye un servicio público. A partir del necesario reconocimiento de este principio básico, las políticas culturales públicas tienen una misión de carácter adjetivo y formal: deben avalar la escena donde los propios protagonistas de los diferentes procesos culturales habrán de actuar libremente.

### ***3. Ciertas conclusiones***

Como una manera de concluir y sintetizar ideas ya expuestas, reiteremos que la revolución de febrero del 89, que abrió en el Paraguay el camino de la transición hacia la democracia, aún no se produjo entera: la indispensable apertura de una escena política, así como la vigencia, flamante, de ciertas libertades cívicas impensables durante el régimen anterior, no significan hasta ahora más que posibilidades de cuestionar un esquema de poder que sigue siendo el mismo. Y –como es característico de los recientes gobiernos llamados de transición, que en el Cono Sur de América Latina están sucediendo a las dictaduras militares– ni lo económico, ni lo social, ni lo cultural acusan recibo de transformaciones reales provenientes de ámbitos sectoriales o estatales. Lo cultural ocurre todavía en una escena excluida.

Mientras que los militares o la Iglesia, la sociedad patriarcal; mientras que las viejas ideologías paternalistas, nacionalistas o liberales, o mientras que los sectores ilustrados sigan pensando que hacer cultura es imponer sus propias figuras y sus esquemas de pensamiento, sus ritos y sus mitos, sus valores y sus memorias a todo el conjunto social sin admitir las muchas maneras en que éste puede ser metaforizado y comprendido; mientras esto ocurra seguirá vigente un sistema cultural autoritario. Comenzar a socavarlo a través de figuras y discursos es comenzar a construir desde el fondo (desde el detrás de la escena) un verdadero proyecto de escena democrática. Después de una historia larga de frustraciones, la esperanza de poder hacerlo es una necesidad y un derecho; mal que le pese a ciertas sociedades descreídas y satisfechas, hay utopías que aún conforman el horizonte de la creación y de la crítica, la garantía de una cultura diferente.



# Las vanguardias furtivas\*

## Introducción

Quizás pocas veces la turbulenta escena teórica mundial haya alcanzado un consenso tan ajustado y tan rápido como el que campea en la teoría del arte desde hace quince o veinte años. La crítica de la modernidad ha sido fulminante; sus argumentos indiscutibles y sus fecundas razones movilizaron la adhesión de pensadores y artistas y una nueva sensibilidad, fundada en ella, se apresuró a trazar el horizonte de las formas que expresan el posttiempo.

A ningún teórico se le ocurrirá hoy defender fundamentos absolutos o designios infalibles de la historia. Y ningún artista que se precie de estar bien ubicado en su tiempo osará invocar misiones redentoras o demostrar veleidades vanguardistas.

Todos estamos más o menos de acuerdo cuando hablamos de las consecuencias del capitalismo posindustrial y la sociedad de la información o cuando renegamos de los macrorrelatos y abjuramos del sujeto antiguo. Pero, por eso mismo, parece razonable cierto apuro por ir adelantando las conclusiones a partir de tal

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (1992). *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*. Asunción: Agencia Española de Cooperación Internacional/Centro Cultural Español Juan de Salazar.

coincidencia y apresurando la vieja tarea de pulir los conceptos y las figuras para nombrar una historia que, condenada o no sigue gozando de buena salud; una historia que, aunque no apunte ya hacia algún destino salvífico, sin embargo, se mueve.

Por otra parte, todos sabemos que el cacareado fin del segundo milenio se acerca y que se espera que vayamos apurando los balances, los *mea culpa* y los buenos propósitos, ritos indispensables para cerrar una época con cierto decoro e inaugurar otra invocando mejor suerte.

Este trabajo quiere aprovechar tal encuadre reflexivo para referirse rápidamente a algunas cuestiones provocadas por la inoportuna persistencia de formas y temas modernos en el arte de hoy. Concebida para la discusión, pretende constituirse más en motivo de debate que en exposición coherente. A los efectos, simplifica las cuestiones hasta llegar a caricaturizarlas y sacrifica de buena gana no pocos modales del discurrir académico.

### **El doble simulacro**

“El ave de Minerva levanta vuelo al anochecer” decía Hegel para referirse al rezagado movimiento del concepto con relación a los hechos, madrugadores siempre. Quizá esta inquietante metáfora sirviera para alertar al pensamiento. Lo cierto es que, más o menos desde entonces, bandadas de sabias lechuzas han apurado el vuelo y a veces han logrado adelantarse a los acontecimientos que escrutan profundamente y hasta han podido suplantarlos con las puras formas de sus pupilas exactas.

En el tema de la crítica de la modernidad, el pensamiento se apresuró tanto que la ceñida coincidencia que alcanzaría luego con la práctica creativa llega a despertar sospechas. Una mañana, teóricos, críticos, *marchands* y público selecto amanecieron desilusionados de las cruzadas vanguardistas, curados de la ansiedad por la

innovación, bien despiertos del hechizo tecnológico y enamorados de los fragmentos, los recuerdos oscuros y los pliegues.

Despechada, la historia jugó malas pasadas. Desplegó ideales irreconocibles a primera vista y, a pesar de los sueños renegados y del sentido olvidado, logró que todos nos prendiéramos de nuevo a la esperanza de las flamantes democracias y del respeto de la diferencia. Sólo tiempo después pudimos advertir que en el terreno abierto tras el derrumbe del muro o de las dictaduras militares no se cumplían las promesas nuevas y se colaban antiguas amenazas. Y pudimos darnos cuenta de que habíamos caído de nuevo en el moderno hechizo de las utopías redentoras.

Desde inevitables reflejos modernos, se había pensado que el prefijo *pos* anunciaba, una vez más, sobre el límite del siglo y del milenio, la ilusión no admitida de un tiempo nuevo. Podía cuestionarse la modernidad porque se había cruzado algún dintel secreto y se hablaba desde otro paisaje. Curados de espanto y provistos de un cándido cinismo, estábamos prontos para morar la poshistoria y vivir un puro presente. Pero las cosas no fueron tan simples. Desde América Latina, desde nuestra ya tantas veces nombrada modernidad desajustada y periférica, reivindicamos cambios todavía pendientes. Y desde Europa se escuchan voces que nombran de nuevo cuestiones supuestamente consumadas y exorcizan fantasmas que parecían disueltos.

Muchos supuestos modernos siguen, entonces, vigentes. En parte eso ocurre porque los símbolos tienen un *tempo* propio que no les permite reajustarse instantáneamente a los requerimientos de las ideas nuevas. Y acá conectamos con el tema inicial del desfase entre el pensamiento crítico y la práctica creativa. La posición aventajada a la que aquél había arribado forzó en muchos casos a la producción artística a aceptar las nuevas reglas del juego y ocultar su todavía viva vocación moderna. No se precisa demasiado análisis para advertir hoy el camuflado impulso

vanguardístico que anima muchas de las nuevas tendencias artísticas o para reconocer sus afanes de novedad y de progreso, su dócil aceptación de los nuevos modelos hegemónicos y su intacta preocupación por ser original o estar al día. Para muchas vanguardias vergonzantes ser consideradas posmodernas significa haber llegado a un grado supremo de modernidad, haber superado y traspasado la propia modernidad empujadas por la fuerza incontenible de sus ímpetus evolutivos. Y aunque la dialéctica haya sido puesta en entredicho y, felizmente, descentrada, esa idea de superación como negación recuperadora y salvadora, como *aufheben*, que está en el corazón de lo moderno, sigue animando hoy también parte del pensamiento crítico, simultáneamente implacable impugnador y mejorado heredero de ideas ilustradas que avanzan siempre recusando y perfeccionando las ideas anteriores.

Pero volvamos a la práctica artística. Cuando, con toda justicia, comenzó a cuestionarse el mesianismo de las vanguardias y a advertirse que su atropellada carrera hacia el futuro no había dejado tiempo para consolidar formas y madurar contenidos, se pactó un alto y se declaró caduca la norma moderna de no mirar hacia atrás y a lo lejos. A partir del nuevo reglamento, nadie se convertiría en estatua de sal por volverse hacia las recientes formas pasadas ni perdería su *status* por acoger imágenes marginales. Es más, se volvió un imperativo epocal sacar conclusiones y atar los cabos sueltos de postulados que las vanguardias habían apenas esbozado y rápidamente abandonado en su desesperación por no perder el primer puesto de avanzada.

Ahora bien, aceptadas las nuevas reglas, en general los jugadores entran en escena con el impulso o con la inercia del gran partido moderno: al poco tiempo ya están de nuevo corriendo veloces y mirando alternativamente hacia los costados, para no descuidar al adversario, y hacia adelante, para no perder de vista la siguiente meta. La carrera se larga desde un lugar cercano a

la neofiguración expresionista; tampoco es cuestión de exagerar las cosas y remontarse demasiado. Desde entonces, las pos o las transvanguardias tienen luz verde para saquear todas las formas y temas, las imágenes y planteamientos de un patrimonio vuelto de golpe común y vigente. Pero lo hacen tanteando el itinerario de una soterrada lógica histórica. Mezclan tiempos dispares, fracturan, aíslan y recontextualizan ingredientes diversos con resultados eclécticos a veces desconcertantes y hasta modernamente geniales. Pero en la factura de estos *bricollages* recientes hay muchas veces una cuidadosa atención por avanzar concluyendo una etapa e inaugurando la siguiente, acrecentando un desarrollo y señalando disimuladamente el camino correcto. Progresando.

En el intento de desmentir a las vanguardias modernas, este extraño ritual recapitula ordenadamente las últimas etapas vanguardísticas y repite, puntual, el furioso ritmo de un trayecto maldito y venerado. Por supuesto que el sentido (¿el no sentido?) es otro y es otro el rumbo del camino compartido. Pero, inevitablemente, la carne de la imagen posmoderna termina siendo la por entonces ya descarnada imagen moderna. Paradójicamente, este proceso epigonal consume hasta más allá del límite el destino moderno. Es decir, el ciclo autorreferencial según el cual los discursos de la modernidad se vuelven progresivamente sobre sí hasta terminar devorándose el propio cuerpo. El último momento del proceso moderno pareció estar constituido por el arte conceptual, que logró despojarse de toda materia hasta llegar a sacrificar la propia visualidad y presentar el íntimo resorte significante. A primera vista, la figuración convulsa que llegó enseguida pareció indicar la esperada revancha de la expresión humillada: un ajuste de cuentas más en la historia del arte. Pero el contenido de esta imagen no remitía a situación histórica alguna ni impulsaba su curso la presión de las formas; el objeto semántico del expresionismo nuevo era, íntegro, el

expresionismo primero. Para acabar con el metalenguaje, el nuevo arte se convertía en un metalenguaje.

Este quizá no buscado carácter metadiscursivo causa embarazos, confusiones y problemas. Cuando, desde su reciente preocupación por la cuestión del otro, el arte comienza a trabajar imágenes marginales y lenguajes “alternativos”, ocurre que el código de base, en cuanto nutrido directamente de la realidad que expresa, tiene un vigor del que, parásito, el metacódigo carece. Es común ver propuestas que buscan reelaborar formas del arte indígena, popular o suburbano desde figuras que difícilmente tienen la consistencia como para sostenerlas. Ciertas melancólicas ironías acerca del *kitsch* y la iconografía de los *mass media*, reiteradas hasta el aburrimiento últimamente, difícilmente alcanzan la seguridad que requiere una eficiente poética del cinismo y terminan arrastradas por la fuerza de las razones que pretenden usurpar.

La cuestión se complica *ad infinitum* cuando las metavanguardias llegan en su itinerario reflejo hasta el mismo arte conceptual. Allí el enredo de las ficciones que rebotan en mil espejos enfrentados constituye un verdadero festín para la sensibilidad moderna, fascinada siempre por los devaneos entre realidad, imagen y símbolo.

### **Las encrucijadas**

Tratamos de sugerir en el punto anterior que existe un no asumido carácter moderno en muchas de las posiciones de las llamadas “posvanguardias”. Ahora bien, ¿debemos considerar este fenómeno como una traición al espíritu de los nuevos tiempos o asumir simplemente que el arte actual es en gran medida un fenómeno moderno y que, como tal, tiene aún inconfesables razones ilustradas, se alimenta de la novedad y precisa siempre rupturas y transgresiones?

La cultura moderna es profundamente ambigua. Como se intentó demostrar, la llamada “posmoderna” también lo fue o lo sigue siendo. Creo que, en realidad, todo proceso simbólico es ambivalente en cuanto, simultáneamente, legitima y recusa lo instituido. Pero las paradojas de la modernidad son especialmente evidentes porque ella se configura a partir de la conciencia bipolar de los conflictos que, opuestos en par, la animan: los tiempos modernos se definen desde el propio antagonismo entre progreso y cultura, cultura y sociedad, sociedad e individuo o entre el enfrentamiento entre estética y ciencia, lenguaje y realidad, concepto y sensibilidad, visión apolínea e impulso dionisiaco, etc. La pugna insoluble y fecunda entre significante y significado obsesiona, halaga y atormenta todo el derrotero de la cultura moderna y es motor de su movimiento, musa perversa de sus mejores formas y causa profunda de sus frustraciones.

Esta ambigüedad que sella su origen determina que la cultura moderna haya crecido al mismo tiempo mortificada por la conciencia de sus límites y ensoberbecida por su papel predestinado. Arrogante y desgraciada, la modernidad se desarrolla neuróticamente entre opciones imposibles y encrucijadas fatales.

El caso del arte moderno es especialmente ilustrativo. Su historia es la de un intento de segregar la forma estética de sus determinaciones fácticas, sus contenidos históricos y sus vínculos éticos. Desde el impresionismo, que inicia el proceso detectando el ámbito de la pura visualidad, hasta las sucesivas purgas que logran aislar la intensidad de la fuerza interna (expresionismo), el solo espacio (cubismo), la lógica propia de la imagen (surrealismo), la estructura desnuda (constructivismo), la pura materia (informalismo), el mero gesto (tachismo), el propio principio transgresor (Dadá), el lenguaje mismo (*pop art*) o la íntima propuesta (conceptualismo), etc., por no citar sino desordenadamente algunos momentos básicos, el arte va subrayando en su recorrido ordenado la especificidad de sus

ingredientes y la autonomía de su escena. Pero, paralelamente a esta paciente operación de limpieza del significante, las vanguardias, llenas de culpa temprana, admiten que se van alejando de la sociedad y de la vida misma e inventan mil subterfugios para paliar esta distancia. Y lo hacen no sólo a nivel formal, a través del característico mecanismo de sucesivas compensaciones y balanceos rítmicos (cada momento trata de remediar el déficit o el exceso del anterior), sino mediante reparaciones históricas, autoexpiaciones existenciales y desagravios éticos que suponen una tensión constante y permanente estado de alerta (por ejemplo, las ambientaciones, los *happenings*, las *performances*, el *body art*, el *land art* y diferentes manifestaciones de representación no objetual que, a lo largo de la odisea vanguardista, retoman al menor descuido el itinerario de ritos y funciones varias que habían sido abandonados, acusados de contaminar la forma).

La modernidad estética latinoamericana aportó sus propios conflictos: la alternativa angustiante entre optar por lo propio o lo ajeno, así como la penosa disyuntiva instalada entre la tradición y la ruptura, desequilibra y moviliza sus búsquedas con los vaivenes constantes de dudas, sombrías recriminaciones, amargos arrepentimientos y desesperadas justificaciones.

La bivalencia de este ámbito residual, que se resiste a ser totalmente absorbido por la todopoderosa dialéctica moderna y entra, a su vez, a menudo en conflicto con ella, configura una fuente fecunda y honda de la cual no sólo abreva el arte: los eternos conflictos entre la razón y el deseo, la estructura y el sujeto o la libertad y la necesidad cruzan y rasgan el horizonte de la episteme moderna y estropean a menudo sus proyectos. Por eso, la crítica de la modernidad se gesta desde la propia modernidad y acompaña su desarrollo recordando siempre el lado oscuro, lo otro y el límite.

Esta ambigüedad de una cultura que crece criando cuervos y que, a pesar de su vocación totalizante, discurre escindida en



carriles separados, permite que la conspiración contra su fundamento y su destino sea tramada en sus mismos reductos y se provea de sus propios argumentos y fuerzas.

La cuestión se complica más aún cuando retornamos a los territorios específicos de lo estético. El arte se constituyó, en parte como un antídoto que la modernidad generó contra sus propios excesos, aun contaminado por éstos. A la omnipotencia de la Razon, la invasión de las tecnopalabras y la inexpressividad informática, la cultura occidental moderna opone una reserva de locura y de sueño, de desorden y deseo; un reducto donde refugiar los retazos arcaicos y los ritos bárbaros. Por supuesto que el despliegue de la Idea tiene asignado un rol bien claro a estos aspectos sombríos y descarriados, pero, de hecho, la cosa no es tan fácil; la marcha confusa de los símbolos (el discurso ebrio, diría Nietzsche) se resiste a menudo a seguir el paso disciplinado de las categorías y pierde continuamente el programado rumbo señalado por el sistema. Por eso, el arte ha podido cumplir también un papel cuestionador y contestatario ante los totalitarismos modernos. Y no lo ha hecho desde sus gastadas consignas revolucionarias y sus envalentonadas proclamas, sino desde pequeñas, y no siempre deliberadas, tareas de desestabilización y desajuste de la órbita suprema que impidieron algunas veces el autoencastramiento de los grandes decires míticos.

### **La misión**

Afortunadamente, la ilusión trascendental moderna nunca pudo consumarse. Y nunca pudieron conciliarse sensibilidad e idea en una síntesis total, hermosa y muda para siempre. Es que –otra paradoja– la progresiva secularización de la razón fue socavando el lugar de lo absoluto; perdidas sus bases religiosas, míticas y metafísicas, éste debe cobijarse en los dominios del arte. He aquí otro

difícil encargo que la modernidad ha encomendado a la bella forma: hacerse cargo de lo innombrable y, desde su propia ausencia y a través de la máscara, mostrar lo que no puede estar presente ni puede nunca develarse entero. A la prepotencia del *logos* que quiere iluminarlo todo, el arte debe enfrentar el enigma y el secreto. Al discurso recto, nivelador y transparente, debe oponer figuras crepusculares que deambulan entre laberintos o permanecen calladas de espaldas ante el abismo.

Para cumplir esta misión suicida, el lenguaje estético debe volverse sobre sí y negarse. Es tarea del artista moderno el perforarlo y transgredirlo, el torcerlo y doblegarlo. Sólo desde fuera de sí, los signos pueden recuperar el espesor de la expresión perdida y pueden decir lo indecible. El arte moderno es un romántico incurable.

Cuando la crítica posmoderna de la modernidad (o, lo que es más o menos lo mismo, la radical autocrítica moderna) termina por liquidar el sujeto trascendental y abolir la creencia en la totalidad suprema, lo que está haciendo es llevar hasta las últimas consecuencias el proceso desacralizador moderno. Por eso, en el fondo, el rol del arte no cambia demasiado: sus dispositivos retóricos están preparados para actuar desde el rodeo de lo negado. Desde hace tiempo, no se trata ya de expresar el absoluto, sino de nombrar el deseo de él y, por lo tanto, su ausencia. Las imágenes, los espejos y las metáforas pueden representarlo sin presentarlo ni suponerlo un referente. El arte moderno ha logrado afianzar suficientemente sus figuras como para sobrevivir al sujeto cartesiano que lo engendrara.

Esta astuta estrategia de sobrevivencia es responsable, en parte, de su famoso y no siempre bien reputado formalismo. El arte se vuelve progresivamente autorreflexivo no sólo para reivindicar mejor aquella autonomía disciplinaria que obsesiona a los modernos, sino, especialmente, para afirmar el significante.

Por eso no es tan difícil impugnar el arte moderno con argumentos sustantivos (sean éstos históricos, ideológicos, éticos o sociológicos). Y por eso, mal que nos pese, la escena de la representación estética aun coincide palmo a palmo con aquel campo de batalla donde se enfrentan lo ficticio y lo real en un pleito irresponsable que admite infinitas posiciones. La informática y las últimas multimedias, como antes la fotografía y el cine, por citar ejemplos concretos, han alterado, por cierto, los esquemas de sensibilidad y el repertorio de las verdades contemporáneas y han descubierto nuevos métodos de exploración formal y espacios semánticos diferentes. Pero no han logrado desplazar el lugar desde donde opera lo estético: el mecanismo de significación artística y las retorcidas maniobras de sus tropos se traman siempre en territorios modernos y según las reglas que rigen en ellos. Aunque el arte llamado “posmoderno” exalte, afectado, la trivialidad, sustituya la representación por el simulacro, presuma de superficial e irresponsable e ironice acerca del comprometido dramatismo de la modernidad, sus afanes íntimos siguen siendo modernos; apuntan a revelar verdades desde el desfase abierto entre el signo y la cosa por la torsión dolorosa del lenguaje; mantienen la inquietante promesa de una jugada riesgosa, intensa y única, capaz de descubrir un acceso invisible y mostrar por un instante, y a medias siempre, el detrás, el adentro o el más allá de la inocua apariencia.

Sólo así se explica la obstinada continuidad de un espécimen cultural cuyos procedimientos lucen anacrónicos en el *massmediatizado* paisaje cultural actual. Las técnicas artísticas contemporáneas continúan linealmente la tradición renacentista; incluso las experiencias no objetuales asumen presupuestos irónicos, coreográficos y espaciales que desarrollan (aunque complejicen y discutan) el cubo escenográfico y las artimañas ficcionales iniciadas en el Quattrocento.

## La persistencia

Constatar esa vigencia de formas consideradas obsoletas produce a menudo decepciones y malestares. Es posible que estos deriven del intento extemporáneo de etiquetar el propio tiempo como radicalmente nuevo y diferente. Para periodizar, la historia suele mirar atrás y, desde cierta prudente distancia y según determinados criterios de persistencia, inevitablemente arbitrarios, selecciona fenómenos, figuras o ideas para dibujar desde ellos el contorno de una etapa que, atendiendo a aquellos criterios siempre, considera diferente. Pero, cuando uno mismo traza en pleno presente la frontera y se ubica rápidamente de este lado, difícilmente puede advertir que, a pesar de que muchas formas y verdades cambian, la misma atmósfera epocal envuelve todavía las figuras nuevas y que una memoria disfrazada y un sueño antiguo de nombre cambiado logran siempre colarse metiendo de contrabando ilusiones, sombras, frustraciones y fantasmas.

Por eso, si queremos aportar alguna conclusión al balance finisecular que se anuncia, deberíamos comenzar por reconocer tanto las estribaciones de un paisaje que no entiende de confines como los accidentes nuevos que lo alteran. Y quizá desde esta consideración resulte menos desconcertante encarar la experiencia de nuestro tiempo y aventurar una suerte de posible inventario de riesgos y aportes suyos en el ámbito del arte.

Por un lado, hay un oxígeno moderno que respiramos con ganas. Por otro, hay figuras y hay ideas flamantes. Y aunque, en gran parte, las conquistas recientes hayan sido vividas desde un moderno sentido de evolución y progreso, es indudable que las mismas han servido para remover no pocos estorbos de filiación ilustrada. Tanto la práctica creativa como el pensamiento han sabido sacar buen provecho de las fecundas mescolanzas, los microdiscursos, la atención al disenso y la fascinación por el otro.

El “todo vale” del posmodernismo temprano (que, en los hechos, permitió menos de lo prometido) al borrar las referencias y retirar los cánones, dejó al artista abandonado a su propia suerte y a sus meros recursos y promovió, en muchos casos, la intensificación de la inventiva y el ingenio. Después, aunque camuflados, llegaron otra vez los últimos modelos, pero aquella permisividad había dejado abierto un margen que permitió nuevos juegos, transgresiones y olvidos.

En América Latina, la crítica de la modernidad facilitó la reformulación de la petrificada cuestión de la identidad y el replanteamiento del maniqueo tema de las dominaciones, así como un manejo mejor del carácter multicultural y pluriétnico de la experiencia simbólica periférica. Por otra parte, la supresión de los límites que segregan los dominios del hacer artístico permitió una saludable contaminación entre géneros y entre constelaciones culturales diferentes. Pero, seamos justos y recordemos siempre que estas conquistas también significan el corolario de antiguas reivindicaciones modernas que venían desde hace tiempo cuestionando las jerarquías y el exclusivismo territorial de las Bellas Artes occidentales.

A la larga, la persistencia de la expresión artística, que ha escapado ilesa a tantos atentados, amenazas y condenas, expresa la vigencia de una necesidad que, según parece, sólo el momento poético puede enfrentar, ya que no saciar. Y descubre la permanencia en el arte de una función, si no ya redentora, sí aliada de la condición humana, amenazada ésta siempre en su densidad por las fuerzas adversas que la propia modernidad genera.

Es que, aunque la crítica de filiación humana iluminista se encuentre oficialmente abandonada, hoy se perfilan nuevos conceptos capaces de hacerse cargo de las otras formas de disidencia; de otros estilos de resistencia y contestación, que no sueñan ya con revoluciones fulminantes ni invocan apostolados mesiánicos, saberes

totales o disyunciones binarias y absolutas, pero siguen empeñados en promover mejores condiciones para el devenir social. Y, como el arte de cada tiempo, el nuestro necesita, sobre el fondo de la memoria y del proyecto nuevo, replantear sus grandes cuestiones y renovar la tarea interminable de expresar aquello que las otras formas colectivas ya no pueden. Desvanecidas hoy las totalidades, más que nunca el arte tiene la ocasión de probar su vieja tesis antimoderna de que no existe una idea única de la realidad ni una sola imagen que la represente entera. Y su misión de velar por el misterio profundo de lo otro, de lo indecible y lo informalizable, también puede constituir una defensa frente al totalitarismo del poder que intenta invadir, comprender y controlarlo todo.

# La belleza de los otros\*

## Notas preliminares

Este trabajo quiere levantar un panorama del arte indígena producido en el Paraguay, con el objeto de recalcar la presencia de universos expresivos generalmente no inventariados en el patrimonio artístico del país. En sentido estricto, no pretende constituirse en una obra etnográfica, aunque suponga un relevamiento más o menos ordenado de diferentes manifestaciones étnicas. En rigor, no es un texto de crítica de arte, aunque analice a menudo los alcances formales y expresivos de aquellas manifestaciones y constituya la teoría del arte la disciplina con la que mejor empalma mi tarea.

Es que la dificultad del término “arte indígena” deriva precisamente de su origen incierto y de su derrotero errante, que deambula por entre los dominios de la antropología, la etnografía, la estética y la historia del arte. Para seguirlo, se vuelve ineludible entonces la utilización de metodologías híbridas y no siempre bien ajustadas. A lo largo de su desarrollo, el trabajo recurre simultáneamente a registros y descripciones, utiliza interpretaciones críticas, se apoya en análisis de autores varios e incluye, de modo explícito o no, comentarios y referencias de los propios

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (1993). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Asunción: CAV/Museo del Barro & RP Ediciones.

indígenas; incorpora, en lo posible, fragmentos poéticos suyos buscando, por ese medio, sugerir la riqueza retórica de aquellos mundos extraños.

Sugerir. Creo que esta es una palabra clave, al menos para la crítica de arte. Criticar un texto, interpretarlo, es, básicamente, sugerir una lectura posible y, desde ella, provocar otras. El lugar del intérprete, entonces, también se vuelve relevante: su recorte implica una propuesta, supone un punto de vista y asume una experiencia particular. Por eso, este trabajo no reprime demasiado ni los excesos del entusiasmo ante las formas mejor sentidas ni el rodeo de las metáforas ante las cuestiones más intrincadas. Y, también por eso, recae en especial sobre expresiones actuales o bien sobre objetos que, aunque ya no se produzcan, sobreviven en ejemplares directamente observables. El mismo criterio me llevó, por un lado, a trabajar sólo aquellos rituales a cuya representación pude asistir personalmente en sucesivas oportunidades; por otro, a demorarme en las obras de ciertas comunidades que conozco mejor, en detrimento de las de otras con las que tuve poco o casi ningún contacto directo.

La metodología mestiza que exige el tratamiento de lo artístico indígena dificulta una aproximación coherente a su objeto, al que es más fácil acceder a través de acercamientos oblicuos y perspectivas cruzadas que de caminos directos. Las transgresiones a una lógica de la clasificación resultaron, de hecho, inevitables: para dividir, por ejemplo, los diferentes soportes objetivos del arte indígena, tratando de evitar al máximo las omisiones, hubo unas veces de volverse pertinente el material utilizado (abalorios, lana) y, otras, la función asignada a la pieza (collares, pendientes). Pero, aun así, es obvio que un texto como este, basado en el manejo de determinados criterios de selección del material estudiado, no pretende registrar exhaustivamente el espectro de la producción expresiva del indígena. El contenido de este trabajo



se circunscribe a ciertas manifestaciones visuales; otras, como la arquitectura, son muy poco tratadas acá no sólo porque se encuentran hoy en gran parte destruidas como alternativa estética propia, sino porque trascienden mi competencia y están lo suficientemente bien desarrolladas en obras de autores especializados en el tema.

Por otra parte, el objeto arisco de este trabajo ha requerido licencias diversas y abordajes torcidos no sólo en el ordenado ámbito de las taxonomías, sino también en el plano severo de los conceptos: muchas cuestiones son tratadas al sesgo y desde lugares distintos a través del discurrir no muy derecho del texto. Por eso, temas como “transculturación” o “estética indígena”, por ejemplo, reaparecen constantemente convocados por la necesidad de nombrar una y otra vez los fundamentos esquivos de una teoría impura.

Al definir inicialmente el objetivo de este texto, decía que el mismo está orientado a recalcar la existencia de ciertas expresiones paralelas a las de la cultura hegemónica. En otras palabras, busca argumentar en pro del derecho de la diferencia y conlleva, por lo tanto, una intención política que estorba aún más la exposición ordenada y el desarrollo científico. Sin embargo, creo que si la valoración de las otras poéticas puede ayudar a respetar mejor las culturas que las producen, el sacrificio de cierto rigor académico podría justificarse. Dado que el arte constituye uno de los pivotes de la cultura indígena, su pérdida significaría un factor de deterioro de la cohesión comunitaria y una seria amenaza a la identidad de las personas y los grupos. Por lo tanto, el reconocimiento y la mejor comprensión que reciban ciertos aspectos esenciales de aquella cultura pueden servir para promover la autoafirmación del indígena y contrarrestar el desprecio de un modelo intolerante.

## El arte otro

### Una cuestión previa: el término “arte indígena”

#### *El brazalete de Túkule*

Es la siesta blanca y vertical del Chaco: la hora en que el calor traspasa algún límite e instala una ausencia de pura luz inmóvil y ardiente. En cucullas, el indígena no rompe el hechizo que ha paralizado el palmar y la aldea; sus manos callosas se mueven apenas en torno a una breve red tendida desde una vara de algarrobo. Todo su cuerpo está quieto; parece no transpirar, parece no respirar el aire de más de 40°. Con un gesto rapidísimo, de pronto alarga la mano hasta el cuero de un loro que, con todas sus plumas puestas, está clavado a sus pies en una estaca cruzada. Arranca un manojo de plumones verdes que pasa a insertar, uno a uno, por entre la trama fina de la malla vegetal para formar con ellos una hilera. El indígena se llama Túkule, pero los paraguayos lo conocen como Feliciano Rodríguez (todo indígena debe usar dos nombres, como dos rostros, para poder transitar el espacio ajeno que se abrió en su espacio).

Túkule es el cacique de la comunidad ishir de Peichiota y está confeccionando un adorno de plumas que habrá de usar durante la ceremonia de esa misma noche. Termina la hilera verde y comienza la amarilla, cuyo trayecto paralelo luce más delgado porque las plumas de ese color son menores que las otras. Como un prestidigitador, hace aparecer en la mano izquierda un puñado de plumitas negras de *chopi* que se convierten pronto en otra franja que aprieta a las demás. Se ciñe la pieza a medio terminar sobre la muñeca para probar el efecto de la combinación; las tiras paralelas laten sobre su piel oscura, pero no alcanzan aún la intensidad suficiente: hace falta otro color. Le agrega, en el medio, una angostísima hilera de plumas rojas que enciende enseguida el adorno. Le pregunto, en mi guaraní hace tanto tiempo vacilante, por

qué le agregó esa hilera. “Para que sea más hermosa”, me responde distraídamente en su firme guaraní reciente. Pero después, sin desmentir lo dicho, agrega que el rojo significa el resplandor de ciertos seres sobrenaturales que él representará en el círculo ceremonial. Explica también, después de un silencio, que ese color llama a los frutos de la tuna y a las mieles transparentes de ciertas avispas salvajes. Por último confiesa en voz baja que esa pieza le signa como persona y como miembro de un clan.

La tal pieza es un *oikakarn*, una muñequera de sólo 3 o 4 cm de ancho que, en determinadas ocasiones rituales, sirve también como guirnalda frontal para representar a ciertas divinidades. Es realmente una pieza hermosa: sus colores vehementes, subrayados por el negro, corren en franjas muy estrechas, lo que da al aderezo el valor de una joya delicada y esencial. (Los *ishir* jamás utilizarían combinaciones tan fuertes en piezas mayores: las tobilleras, que llegan hasta los 10 cm de ancho, usan tonos blancos y rosas, verdes, pardos y aun negros, pero nunca el contraste rojo/amarillo que, en superficies tan anchas, luciría estridente). Es una pieza sugerente: estremecida sobre el brazo rudo de Túkule, habla de pájaros y de dioses, de nombres secretos, de dulcísimos frutos del bosque, de serpientes de coral, del pulso flamígero de ciertos seres míticos.

A pesar de su belleza, buscada y fruida, la muñequera de Túkule tiene un destino utilitario: sirve para reunir y diferenciar a los hombres, nombrar a los dioses y convocar los alimentos difíciles que guarda la selva. ¿Es una pieza de arte? ¿Cómo puede definirse el borde de lo estético en culturas que mezclan la pura belleza con los trajines cifrados del culto, los prosaicos afanes en pos de la comida y el complicado ejercicio del pacto social?

### *El arte de los otros*

En principio, para trazar el contorno de la producción del arte de los indígenas se deberían poder utilizar los mismos criterios que se aplican para dibujar el perfil de cualquier sistema artístico. Cuando hablamos de arte indígena, pues, nos estamos refiriendo al conjunto de objetos y prácticas que subrayan sus formas buscando nombrar funciones e intensificar y expresar mejor los recuerdos, los valores, la experiencia y los sueños de un grupo humano; en este caso, de cualquiera de las comunidades indígenas que habitan el Paraguay. Pero, a la hora de intentar aplicar este término a la situación concreta de tales comunidades, salta enseguida el problema de que en ellas lo estético no puede ser desgajado limpiamente de un complejo sistema simbólico que parece fundir diversos momentos que nosotros distinguimos desde afuera como “arte”, “religión”, “política”, “derecho” o “ciencia”. Por eso, lo que admitimos en llamar “arte indígena” no puede sin más ser aislado del intrincado conjunto social y aparece enredado en la trama de sus muchas formas, con las que termina por confundirse casi siempre.

Esta confusión genera ciertas dificultades, no solamente porque plantea el problema de la validez y el alcance mismo del término “arte” para designar el ámbito de ciertas expresiones étnicas, sino porque, incluso, estorba la comprensión de los límites de una posible estética indígena. La moderna teoría occidental del arte distingue claramente entre “forma” y “función” y determina que son artísticos los fenómenos en los que aquella se impone sobre esta; por eso, los lindes que separan sus dominios se recortan tajantes y nítidos. Pero la cultura indígena, al mezclar y, aun, identificar significantes y significados varios, desorienta a los estudiosos del tema: en un brazalete de plumas es imposible desprender su belleza de su utilidad mágico-propiciatoria; sus

papeles sociales, de sus móviles rituales. Pero aún hay más: a los indígenas tampoco les interesa establecer distinciones entre lo que nosotros llamaríamos “géneros” artísticos: las artes visuales, la música, la literatura, la danza y la representación a menudo se mezclan en un promiscuo y fecundo *maremágnum* que, en torno a algún eje invisible, es capaz de identificar manifestaciones estrictamente diferentes en nuestra cultura.

La última dificultad a la que me referiré acá deriva también de la mecánica propia del pensamiento moderno, que se desorienta al transitar regiones diferentes. A partir de determinadas razones históricas, el arte occidental moderno requiere para sus propios productos los requisitos de la genialidad individual, la ruptura renovadora y la unicidad de la obra. Ahora bien, aunque tales condiciones hayan surgido empujados por necesidades particulares, desde la extraña lógica del colonialismo pasan a convertirse en exigencias normativas aplicables, indebidamente, a todo tipo de arte. Pero el arte indígena –como el campesino, como casi todo tipo de arte no moderno– no cumple esas condiciones: ni es fruto de una creación individual absoluta (aunque cada artista reinterprete a su modo los inveterados códigos colectivos), ni se produce a través de innovaciones transgresoras (a pesar de que su desarrollo suponga una constante movilización del imaginario social), ni se manifiesta en obras irrepetibles (aun cuando cada forma específica debió haber conquistado su propia capacidad expresiva y estética).

Sin embargo, aun consciente de tales dificultades, creo que sigue siendo fundamental hablar de arte indígena. El hacerlo exige, en primer lugar, partir de las características propias de las culturas diferentes, no de las condiciones que marcan la producción occidental moderna, que son constantemente extrapoladas como normas abstractas que determinan qué es arte y qué no alcanza a reunir las notas que lo definen. Desde hace milenios y en los más

remotos lugares, diversas sociedades amodernas construyen retóricamente la experiencia colectiva: inventan imágenes y gestos en los que lo estético impone una dirección, a pesar de que lo haga de manera soterrada y se halle confundido con otros factores culturales; crean obras que aunque repitan las pautas tradicionales, dependan de funciones varias, se produzcan en serie y correspondan a autores anónimos y/o colectivos, son capaces de revelar, desde el juego de la forma, oscuras verdades por otras vías inaccesibles.<sup>1</sup>

Por otra parte, mediante el reconocimiento de un arte diferente puede contestarse una posición discriminatoria según la cual solamente la cultura occidental, en cuanto superior, es capaz de alcanzar ciertas privilegiadas cumbres del espíritu. Defender la posibilidad de un arte indígena promueve otra visión del indígena: abre la posibilidad de mirarlo no sólo como a un ser marginado y humillado, sino como a un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal. El reconocimiento de la diferencia puede, además, apoyar la reivindicación que hacen los pueblos indígenas de su autodeterminación y su derecho a un territorio propio y a una vida digna. Por un lado, la gestión del proyecto histórico de cada etnia requiere un imaginario definido y una autoestima básica, fundamento y corolario de la expresión estética. Por otro, los territorios simbólicos son tan esenciales para los indígenas como los físicos:

---

1. Presionada por interferencias ideológicas, la teoría del arte occidental debe recurrir a ingeniosos dispositivos para reconocer el potencial artístico de ciertas sociedades amodernas aunque sus obras no cumplan con los requisitos del formalismo, la unicidad y el genio, exigidos a toda expresión marginal que aspire al título de arte. Ningún tratado de Historia del Arte, en efecto, negaría el carácter estético a sistemas formales que sirven de antecedentes al propio arte occidental (grecoromano, clásico, etc.) o que coinciden con este en cuanto manifestaciones de "altas culturas" (arte egipcio, oriental, precolombino, etc.).

aquellos son expresión de estos; estos, proyección de aquellos. Por eso, es difícil defender el ámbito propio de una comunidad si no se garantiza su derecho a la diferencia; su posibilidad de vivir y pensar, de creer y crear de manera propia.

A modo de resumen y conclusión: es evidente que, aun confundidos con los otros sistemas culturales, el indígena crea obras provistas de eficientes soluciones estéticas y preñadas de un vigoroso contenido expresivo. Es imposible desconocer el gran número de utensilios domésticos y rituales, así como de representaciones ceremoniales, que están diseñados y realizados de modo tal que implican soluciones formales y trabajos ornamentales no requeridos por las meras funciones domésticas o las exigencias del culto; en esa franja excedente trabaja la forma. De hecho, el indígena elige las plumas más atractivas y las pinturas corporales mejor combinadas para el ritual religioso, la caza, el luto o, antiguamente, el combate; selecciona para sus artefactos la decoración más sugerente, la composición mejor equilibrada y el más ajustado diseño: sabe que a través de los recursos de la forma puede recalcar y manifestar aspectos profundos de la identidad social o momentos íntimos de su propia subjetividad que no pueden ser alcanzados de otra manera. En este punto, argumentar en pro de la utilización del término “arte indígena” permitiría acceder a ciertos mecanismos poéticos, retóricos y estilísticos, fundamentales para complejizar la comprensión de las culturas étnicas y generalmente ignorados por los conceptos de “cultura material”, “artesanía” o “folclore” desde los cuales suelen ser analizadas diferentes expresiones del indígena.

### **Los riesgos de la historia: condenas y alternativas**

Inevitablemente, la Conquista y los posteriores procesos de colonización, cuyas estribaciones llegan hasta nuestros días, marcan

el hito fundamental para comprender, desde el despliegue de una historia ajena, el devenir azaroso de las culturas indígenas actuales. Los bordes irregulares del mapa de la dominación colonial, así como su superficie quebrada por resistencias y persistencias, posibilitaron una cierta diversidad en la aplicación del modelo de imposición cultural. En primer lugar, el indígena reducido en las misiones jesuíticas hubo de remedar minuciosamente los modelos estéticos europeos; sólo la inercia de un temperamento visual diferente y la inevitable porosidad del rígido sistema misionero permitieron, en secreto, la continuidad o el surgimiento de expresiones propias. En segundo, el indígena sujeto al régimen civil o franciscano de los táva (pueblos provinciales de indígenas), aun sometido a la purga deculturativa impuesta por el poder religioso y al sistema imitativo de los talleres, estuvo, de hecho, menos controlado a causa de la flexibilidad o el desorden criollo-franciscano, y tuvo, en consecuencia, mayores oportunidades de manifestar su sensibilidad callada. Por último, los llamados “indígenas monteses”, los indígenas no reducidos aunque sitiados siempre y siempre perseguidos, pudieron mantener ciertos núcleos de producción simbólica, que sostuvieron diversos procesos de reajustes, renovaciones, pérdidas y asimilaciones.

Simplificados en un esbozo básico, estos casos conforman los antecedentes históricos de los diversos fenómenos de transculturación que se fueron dando a lo largo de un tiempo enrevesado. Estas diferencias permiten bosquejar rápidamente un cuadro de los diversos resultados que generó el impacto colonizador, así como de las actitudes básicas que se asumen ante el mismo en el plano de la producción artística: 1. el aniquilamiento de las formas del indígena y la imposición de las extranjeras; 2. la resistencia de las culturas indígenas, y 3. la apropiación que estas hicieran, y continúan haciendo, de las formas ajenas y, consecuentemente, el surgimiento de diferentes procesos de hibridación y



la aparición de nuevas realidades estéticas. Antes de referirme a cada uno de estos fenómenos, y aun bajo riesgo de obviedad, considero conveniente aclarar que los mismos nunca conforman casos aislados, sino que ocurren casi siempre de manera simultánea y, muchas veces, enredados unos en otros: en una misma situación cultural pueden darse casos de formas aniquiladas al lado de antiguos signos que sobreviven tercamente a su propio tiempo y de imágenes flamantes que anuncian verdades aún desconocidas.

### ***Memoria interdicta***

Sin el apoyo de la cruz, la espada no habría podido conquistar los reinos nuevos: sin el desmantelamiento étnico, a cargo de los misioneros, la Colonia no habría podido imponer sus verdades ni sus instituciones. Los indígenas sometidos al régimen jesuítico fueron culturalmente vaciados. De entrada, hubo de extirparse el meollo cultural: los rituales y ceremonias, el fundamento mítico, las creencias. Después resultó ya más fácil desmantelar las otras formas. El arte plumario no tuvo ya mucho sentido sin el universo que nombraba y se apagó con el poder de los guerreros y la magia de los chamanes; la cerámica renegó de los usos herejes que la convocaban y se convirtió en el fantasma de una vasija barroca; la cestería no encontró lugar en la escena extranjera: pronto olvidó su nombre antiguo y su función primera. En ese mundo devastado, los misioneros propusieron la alternativa de sus imágenes exuberantes, apostadas en las antípodas de la medida cultural visual guaraní. El enfrentamiento se resolvió, en los casos en que pudo hacerlo (que no fueron tantos) en algunas enmascaradas formas nuevas, capaces de aplacar la chocante convulsión barroca e imponer, por un rato, un nostálgico silencio.

Después de tantos siglos; después de conmemoraciones triunfales, recriminaciones y *mea culpa* diversos, ciertos misioneros

fanáticos continúan hoy condenando ritos y enviando a la hoguera las imágenes diferentes. Hasta aproximadamente los años 60 todos los misioneros lo hacían. Era su papel “civilizar” al bárbaro y limpiarlo de supersticiones y herejías para que pudiera integrarse, sumiso, al lugar último que el país le tenía designado; para que, juntamente con sus nombres oscuros, olvidara sus bosques; para que aprendiera a ser un fiel cristiano y un buen paraguayo: un renegado. Ya vimos que el complejo de creencias míticas y prácticas rituales constituye el eje de la cultura tribal; arrancado aquel, las diversas formas estéticas –tanto como las políticas, las jurídicas o las económicas– pierden cohesión y fundamento, se derrumban. Y ante la pérdida de las referencias colectivas, los indígenas comienzan a sufrir dolorosos procesos de destribilización y pauperización, crisis de identidad y deterioro personal.

Comunidades enteras han enmudecido de golpe. En pocos años, varios pueblos aché fueron culturalmente despedazados como resultado de una acción etnocida que complementaba bien los brutales procesos de genocidio y ecocidio; que significaba el corolario y el reflejo del constante saqueo de sus territorios y de las cacerías de sus hombres y mujeres, quienes, aun en la década de los años 60, eran en público vendidos como esclavos en San Juan Nepomuceno y otras localidades. Los ayoreo, cazados como fieras y “reducidos” durante esa misma década por los salesianos y por la Misión A Nuevas Tribus, desde entonces hasta prácticamente hoy, vivieron –viven– procesos fulminantes de deculturación coercitiva; de un día para otro debieron renegar de sus ceremonias y sus mitos y olvidar las formas de sus cántaros y de sus cuerpos desnudos. Gran parte de la cultura ishir sufrió un destino parecido. E igual suerte corrieron casi todos los chaqueños típicos, que, reducidos en misiones (“convertidos y salvados”) pronto estuvieron listos para servir de mano de obra barata a los menonitas, criollos y militares, quienes, demás está

decirlo, saludaron a coro la noble causa de la “civilización” del indígena.

Empujados por las nuevas razones de la antropología, la presión de los derechos humanos, la terrible evidencia de las etnias destruidas, no pocas convicciones personales y algún Concilio aggiornado, los misioneros comenzaron a cuestionar sus etnocidas tácticas evangelizadoras. Algunos terminaron apoyando decididamente las alternativas autogestionadas de los indígenas, otros se volvieron más tolerantes y respetuosos; más cautos, al menos. Pero el modelo de evangelización compulsiva ha sobrevivido en no pocos proyectos. La Misión A Nuevas Tribus organiza impunemente cacerías redentoras para conquistar almas y sustraerlas del infierno. Como hace quinientos años, considera que las ceremonias indígenas constituyen hechicerías satánicas que deben ser destruidas. Los menonitas ortodoxos no piensan demasiado diferente, como no piensan diferente, aunque ya no se encuentren cazando “moros” o “guayakies”, ciertos sectores fanáticos de las iglesias, el Estado o la sociedad nacional.

### ***La resistencia***

Paralelamente a los muchos casos de resistencia activa, a los tantos enfrentamientos y rebeliones que sostuvieron durante siglos para salvaguardar su autonomía, su vida y sus territorios, los indígenas fueron desarrollando dramáticos procesos de defensa de su identidad, que duran hasta hoy.

Muchas comunidades han logrado mantener celosamente núcleos simbólicos impermeables a la presión colonial aunque readaptados a las condiciones nuevas según el proceso que mencionaremos después de este punto. Los rituales sobrevivientes, simplificados y abreviados, renovados y mestizados, conservan sus razones esenciales. En ciertas circunstancias se produce

el súbito resurgimiento de ceremonias que, aparentemente, estaban extinguidas desde hacía varias décadas. Dos casos concretos ilustran bien este fenómeno. El primero se refiere a los ebytoso, quienes, desde la influencia de los tomáraho –ishir ambos–, están volviendo a celebrar el antiguo ritual abolido por los misioneros en la década de los años 50. El segundo se basa en la actual resurrección del ceremonial *enlhet-enenlhet*, en especial *enxet*, producido luego de la apertura religiosa de los anglicanos. La propiedad de las matrices expresivas se advierte también en el devenir de ciertos objetos principales que mantienen sus diseños o sus motivos originales: la cestería mbyá o aché, la ornamentación plumaria avá, los tejidos nivaklé o ayoreo de caragatá o la pintura corporal y las frondosas diademas ishir siguen desarrollando sustancialmente sus mismos principios visuales desde épocas prehistóricas, aunque lo hagan a partir de negociaciones interculturales permanentes.

Muchas formas se siguen desplegando intactas pero vacías, empujadas por la fuerza de una memoria obstinada o por las razones de una economía reciente sólo a medias adaptada. Tal es el caso del arte plumario ayoreo. Aunque pequeños grupos selvícolas lucen aún los signos del guerrero y el cazador de jaguares, la gran mayoría de los ayoreo confecciona los tocados emplumados más allá de sus funciones o sus certezas: a pedido de comerciantes o coleccionistas, los indígenas asentados en las misiones de Campo Loro o María Auxiliadora o apostados en los campamentos menonitas de Montecito para esperar trabajo, los braceros, los nuevos cazadores traficantes de pieles prohibidas, así como los mendigos ciegos, las prostitutas y los pequeños rateros que deambulan por Santa Cruz de la Sierra, reproducen, exactos, los antiguos símbolos del poder o las formas mejor custodiadas de la etnia. Pero ya no los usan. Sólo últimamente y en ocasiones especiales, algunos ancianos chamanes o jóvenes casi asustados ciñen

gargantillas de plumas verdes o blancas sobre sus cuellos oscuros para ajustar su identidad vacilante cuando susurran reivindicaciones viejas.

La resistencia cultural, la afirmación de lo propio, significa no tanto la conservación de la tradición como el uso espontáneo de formas en las que el indígena se reconoce y se siente expresado. A veces, las imágenes crecen con nuevos aportes técnicos y materiales, con nuevos usos y soluciones formales, pero los códigos estilísticos siguen siendo los mismos; este es el caso que estamos exponiendo. Pero existen otras muchas situaciones en las que, a pesar de que se conserve una identificable sensibilidad colectiva, la comunidad incorpora formas totalmente ajenas, renueva sus matrices de significación o reformula imágenes que les fueron impuestas. El siguiente punto se refiere a este hecho.

### ***De impurezas***

Cierta postura etnocéntrica, bastante arraigada en la crítica cultural, suele considerar que sólo las formas del arte erudito tienen derecho a renovarse y cambiar, mientras que las del arte indígena, como las del popular en general, están condenadas a permanecer eternamente vírgenes, idénticas a sí mismas e incontaminadas por la historia. Cuando se habla de arte moderno se está, implícitamente, nombrando siempre al arte ilustrado; a nadie se le ocurriría mencionar la modernidad o estudiar los procesos de desarrollo histórico de la creación estética indígena. Y si se admiten en ella cambios estilísticos o técnicos, se lo hace asumiendo una actitud recriminatoria o quejosa, negativa siempre. Decía que esta posición es etnocéntrica porque, al negar el derecho al cambio que tienen las culturas diferentes, sobre todo en momentos de bruscas transformaciones, se está introduciendo un principio discriminatorio que impide reconocer los nuevos hechos de creación

y las soluciones adaptativas que estas generan en situaciones de conflicto.

Esta postura se apoya, en parte, en el concepto de “aculturación”, que supone un antagonismo básico entre dos culturas: la una, más fuerte, se impone sobre la otra, pasiva y sumisa; la vacía y la rellena con sus imágenes y sus discursos. El término “transculturación”, por el contrario, busca complejizar la teoría del conflicto cultural partiendo de una relación transitiva y multifocal; no implica ya la idea de una influencia unilateral, sino la de flujos de ida y de vuelta que producen nuevos hechos simbólicos; no se construye ya desde la disyunción que enfrenta sólo dos polos, sino desde la trama de identidades múltiples que entran en procesos complejos de colisión, rechazo, cruce y mixtura, de vaciamiento, pero también de renovación.

Adriana Valdés dice que la palabra “transculturación” surgió en los años 40 en América Latina como alternativa ante la palabra “aculturación”, empleada en América del Norte, para dar cuenta mejor de ese proceso de paso entre dos culturas: implica tanto pérdida como adquisición parciales, pero, sobre todo, significa la creación de nuevos fenómenos culturales (1990, p. 34). Por eso, no todo cambio aculturativo debe ser necesariamente condenable, como no toda conservación de lo tradicional y lo “puro” es garantía de calidad estética o “autenticidad” cultural. Y, por eso, muchos “aculturados” gozan de tan buena salud. Un ejemplo: en un fundamental estudio acerca de la situación actual de las comunidades indígenas en el Paraguay, se recoge la extendida opinión de que los chiriguano constituyen el grupo más aculturado (Chase Sardi, 1990, p. 203). “No obstante –se sostiene un poco después– estos indígenas no perdieron su identidad étnica y, por ende, no disminuye la solidaridad con otros grupos de su nación (...) la colectividad tiene un liderazgo bien afianzado y una buena cohesión entre sus miembros” (Ídem). Es decir, por más que hayan disuelto

su universo “original” en un enjambre de signos nuevos, los chiriguano han logrado conservar un lugar desde donde seguir dando continuidad y sentido propio a las innovaciones.

El Arete Guasu, la gran ceremonia, es una verdadera celebración de la diversidad que, sobre el fondo desteñido de la memoria guaraní, incorpora máscaras chané, motivos subandinos, capas y gorros católico-coloniales, insignias militares, imágenes menonitas, plumas nivaklé y anteojos oscuros procedentes de cualquier lado. Pero este revoltijo promiscuo expresa, exacto, el derrotero de un tiempo intrincado que hubo de abrirse paso entre encrucijadas polvorientas y laberintos sombríos. Es una síntesis, rigurosa y sugerente, de la experiencia colectiva; de ahí la lógica impecable del conjunto. Por eso, saludar la contaminación del arte indígena no significa aplaudir la indiscriminación, sino reconocer que la constitutiva hibridez de toda producción cultural también inficiona los símbolos primeros del indígena, abiertos, como todos, a las inclemencias del tiempo, a sus muchas posibilidades y a sus tantos riesgos.

Ahora bien, a la hora de introducir el término “transculturación” se imponen dos breves aclaraciones, consecuencias lógicas de lo recién expuesto. Por una parte, es importante llamar la atención acerca de los riesgos que conlleva la fascinación del entrevero por el entrevero mismo. Cierta tendencia teórica, proveniente de la crítica de la modernidad, se demora más de la cuenta en el momento de la mixtura y descuida la consideración de lo propiamente diferente: abolidas las fronteras entre lo popular y lo erudito, muchas veces se conciben los sistemas culturales como un único *totum revolutum*, una nueva totalidad en cuyo caótico contenido es imposible identificar las diversidades. Admitidas por igual todas las diferencias, estas terminan a menudo por diluirse en el amasijo de lo indiferenciado. Ante esta posición, se vuelve fundamental recordar que aunque hoy se levanten las aduanas y los

dogmas que separaban, jerárquicos, los sucesivos estratos del arte; aunque hoy las culturas distintas sean copropietarias de un patrimonio indiviso de figuras planetarias e intercambien, entusiasmadas, metáforas y mercancías, los ingredientes se entremezclan siempre según fórmulas distintas. Lo que define la particularidad simbólica no es, en última instancia, la lista de componentes que integran cada combinación, sino la perspectiva desde donde se los filtra: la matriz simbólica de cada cultura realiza la síntesis a su manera. Desde ahí se produce la diferencia. Y también debe recordarse la cuestión del contexto propio de cada cultura, el tema de las particulares sensibilidades y epistemes que recodifican constantemente las referencias de las cosas: es evidente que los anteojos oscuros, los simulacros de condecoraciones, las medallas católicas y el dinero en billetes que los chiriguano utilizan en sus máscaras, tienen un sentido diferente y un efecto estético distinto a los alcanzados por estos mismos elementos dentro de la cultura católica, la militar o la menonita. Y está claro que la misma flor de plástico que luce como un remedo kitsch en un salón pretencioso de clase media, puede develar la verdad inquietante de su propia impostación sobre la máscara chané-arawak de un guaraní chaqueño.

Por otra parte, y según ya fuera adelantado, preferir en ciertos casos el término “transculturación” a “aculturación” no equivale a ignorar la existencia de verdaderos procesos aculturativos o deculturativos que causan el desmantelamiento o la irreparable amputación de las culturas diferentes. Hay casos de dominación cultural que producen el aniquilamiento de las mismas: el primer punto de este capítulo (*Memoria interdicta*) se refiere justamente a comunidades que no tienen tiempo, espacio o fuerzas para oponerse al bloque invasor y reponerse de su aplastamiento; a culturas que sucumben ante el impacto de la modernización impuesta y la intolerancia de una religión ajena. También es cierto



que existen situaciones en las cuales las culturas acosadas pueden resistir o esquivar el choque y mantener, intactos, ciertos núcleos simbólicos íntimos; este tema fue tratado en el segundo punto (*La resistencia*). Pero ahora se está hablando de culturas que, cruzadas por figuras ajenas –y contaminadas por su paso permanente– han podido asimilarlas desde su propia sensibilidad y adaptarlas a sus requerimientos particulares. O bien, han seleccionado ellas mismas los signos extranjeros para conectarlos con las nuevas necesidades, aun desnudas de formas, y poder expresar, a través de ellos, la realidad de una historia diferente.

Una de las posibilidades mejores que tiene el arte indígena actual es la de hacerse cargo del desafío de renovar sus imágenes a medida que se transforma, se rompe o se pierde el tiempo primero que ellas nombraban. Mientras sea la propia comunidad la que decida el cambio, la que pueda apropiarse de los símbolos que le convienen y reformular los que se les metieron adentro, es seguro que producirá formas certeras capaces de reafirmar, otra vez, la tradición profanada y convocar, una vez más, a los dioses de nombre cambiado.

## **Bibliografía**

- Valdés, Adriana (1990). “América Latina: Mujeres entre culturas”, en *Revista de Crítica Cultural*, N°1, Santiago de Chile.
- Chase Sardi, Miguel *et al.* (1990). *Situación sociocultural, económica y jurídico-política actual de las comunidades indígenas en el Paraguay*. Asunción: Centro Interdisciplinario de Derecho Social y Economía Política de la Universidad Católica.



# Sobre cultura y Mercosur

## La cultura después del desencanto\*

### Culturas furtivas

Cuando se rompió en el Paraguay aquel hechizo que, según figura de Hegel, suele a veces congelar el curso de la historia, corrieron rápidas las aguas de un tiempo desconocido, aunque tantas veces anunciado. Entonces, el curso de los muchos haceres colectivos se vio a menudo desbordado y la escena política sufrió inundaciones y desórdenes varios. Y, entonces, comenzó a oscurecerse la figura de los actores, a languidecer sus posiciones y a volverse confuso el libreto mismo del drama.

Durante la dictadura estaba bien delimitado el papel de los llamados despectivamente “culturosos”, ambiguamente “trabajadores de la cultura”, o, simplificadaamente, “artistas e intelectuales”. Conformaban un sector ignorado cuando no perseguido, y, aunque internamente estaban separados por los aislamientos y sectarismos que impone la oscuridad más allá de los márgenes, presentaban un frente común en su clara postura antidictatorial y su vocación progresista. Stroessner era el adversario. Stroessner como síntesis y corolario del oscurantismo y la corrupción, de

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (1995). *Sobre cultura y Mercosur*. Asunción: Ediciones Don Bosco - Ñanduti Vive.

la mediocridad, del autoritarismo y la humillación. De antivaleores que escapaban de su figura y se propagaban como una peste inficionando a su paso instituciones y personas e impregnando el aire de un no aire sofocante. Y si es cierto que las dictaduras militares latinoamericanas desmembraron el cuerpo civil y deshilaron sus tejidos delicados, no es menos cierto que muchas veces la comunidad cultural encontró certezas e insignias de identidad en su oposición a la dictadura, en sus miedos y esperanzas.

La dictadura careció de un cuerpo explícito de políticas culturales, eso es cierto. Pero no lo es menos que necesitó mantener criterios tácticos, proyectos embozados, aunque no fuera más que para fundamentar la censura y legitimar sus paradigmas. Es obvio que el stronismo generó, mal que nos pese, una cierta cultura de la “Segunda Reconstrucción” declamatoria y epicista, y suficientemente *kitsch* por supuesto, pero, a su manera, eficiente para expresar los argumentos básicos del modelo autoritario: un mundo ideal congelado, sustraído a los embates de la historia e impermeable a los conflictos de la diferencia.

Los sectores culturales se sintieron responsables de la tarea de anteponer a ese modelo formas contraculturales capaces de resistir sus señales y, aun, de socavar sus fundamentos: capaces de nombrar las muchas tensiones de una historia compleja. Parapeitados en claustros, encaramados en cornisas, concentrados en terrenos baldíos y en parajes vacantes, los productores de cultura no sólo denunciaron la injusticia y la barbarie, sino que, sobre todo, propusieron opciones a los dogmas oficiales y discutieron sus supuestos. Y pese a que estos nichos fueron contaminados muchas veces por el autoritarismo que infiltraba sus ámbitos casi secretos, lograron constituir microcircuitos culturales transgresores.

Mucho más que a través de proclamas y de consignas, de frentes vanguardistas y de incursiones revolucionarias, estos sectores desempeñaron un papel contestatario importante desde su

propia producción simbólica. Es decir, mediante figuras y discursos que, al asumir y expresar el conflicto, desestabilizaron no pocos mitos oficiales orientados a justificar una verdad inmutable, un orden vertical y un significado fijo. A través de otras presentaciones y de otras representaciones de la historia, el pensamiento y la creación han logrado, en muchos casos, sacudir el devenir de discursos oxidados, zarandear una sensibilidad demasiado tiesa y reactivar los imaginarios dormidos. Han sido capaces, a veces, de reavivar la memoria rancia y el deseo desgastado, pilares viejos de la identidad. Y hasta han podido, en ocasiones, asumir lo diferente, pieza clave del juego democrático.

Ignoradas o perseguidas por la cara moderna del stronismo y sus paradigmas de Desarrollo y Progreso; banalizadas y/o fetichizadas por la contracara nacionalista de la dictadura, las culturas populares, por otra parte, han logrado resistir o eludir presiones y represiones distintas, conservar y recrear sus expresiones, reformular constantemente sus imaginarios y reconstruir y reafirmar sus identidades distintas, sus ritos oscuros. Pero en esta ponencia me centraré en el caso de las minorías productoras de cultura ilustrada (por llamarla de alguna manera), puesto que las condiciones que envuelven hoy la cultura popular e indígena son básicamente las mismas que regían durante la dictadura y requieren un tratamiento específico.

### **La otra escena**

Cuando cae la dictadura y se abre un espacio de libertades formales, el bien o mal llamado “periodo de transición hacia la democracia” significó un fuerte desafío para el hacer de las minorías productoras de cultura.

Al comienzo, las cosas no parecieron demasiado distintas. Apenas comenzada la posdictadura, la presión militar logró que

se prohibiera la representación de *San Fernando*, una obra teatral de Alcibiades González Delvalle, por considerarla atentatoria al Mariscal López, metáfora sacra del Ser Nacional. Bien familiarizados con el tema, los artistas e intelectuales iniciaron enseguida sus procedimientos rutinarios: protestas, comunicados, reuniones de evaluación y de discusión de estrategias, etc. Pero pronto comenzó a advertirse el cambio. Desmontados los mecanismos represivos, abandonada poco después la censura; asegurada, por fin, una nueva escena de libertades civiles, los conjurados comenzaron a emerger de las catacumbas y a enfrentarse a un paisaje llano y extraño. Ahora, los imperativos eran otros. Había que superar el aislamiento, la marginalidad y el sectarismo. Había que conquistar un terreno propio, diseñar nuevas relaciones con el poder público, discutir con los otros actores sociales y reacomodar posiciones.

Es justo reconocer que no se perdió el tiempo. En febrero de 1989, mes en el que la dictadura fuera derrocada, ya se constituyó un colectivo de discusión llamado “Trabajadores de la Cultura”, encargado de analizar sistemáticamente el lugar de las comunidades culturales en el nuevo tiempo que se abría. Durante las discusiones (que se sucedieron durante casi todo el año en el Museo del Barro de Asunción) se llegó a conclusiones importantes: los artistas e intelectuales debían regresar de aquellos territorios extramuros adonde habían sido exiliados por la dictadura y donde habían fundado reductos más o menos seguros y hogares casi cómodos. A partir de esa emergencia a la escena visible, debían ganarse en ella ámbitos propios, consolidar sus organizaciones sectoriales y establecer vínculos sistemáticos con diferentes segmentos del cuerpo social sin sacrificar la especificidad de sus haceres.

Por primera vez se estaba planteando la posibilidad de un poder específicamente cultural que irrumpiera como personaje autónomo en el escenario social dispuesto a ocupar allí posiciones,

medir fuerzas, negociar acuerdos y discutir espacios. Los agentes culturales advertían la necesidad de afirmarse como profesionales antes que insistir en su estatuto de marginales y excluidos. Y tomaban conciencia de un potencial histórico autónomo; ya no precisaban convertirse en polizones de los partidos o furgones de cola de los otros movimientos para actuar como sujetos políticos.

Pero después de conclusiones tan claras y de tan arduas tareas, el colectivo se disolvió. Y, más aún, comenzó a desteñirse la presencia de la comunidad cultural, que pareció perder sus empujes y sus bríos, su mirada crítica y su postura alerta. ¿Qué estaba pasando? ¿Es que el nuevo clima de apertura democrática era poco favorable al desarrollo de la cultura? ¿Es cierto que, al exigir desafíos y alertas constantes, las dictaduras curten mejor los reflejos de la producción simbólica?

### **Transiciones, transacciones (¿traiciones?)**

Lo que estaba pasando era que, al acceder al nuevo ámbito de la transición se había sintonizado con un momento especial de los tiempos modernos marcados por el desencanto y las posturas *light*, el abandono de los sueños emancipatorios y el descrédito de las utopías. El tiempo heroico durante el cual los artistas e intelectuales resistían las dictaduras y el imperialismo en el contexto de un gran proyecto orientado a cambiar definitivamente la sociedad, había terminado bruscamente. La nueva situación exige negociaciones y concertaciones y el término “democracia”, anteriormente mirado con desconfianza por las izquierdas en cuanto comprometido con la “formalidad institucional burguesa”, sustituye sin más a la idea de “revolución”, que hoy provoca más connotaciones de candidez que de esperanza y levanta nostalgias antes que ímpetus místicos.

El clima ambiguo y crepuscular que ocupa nuestro presente a partir de la secularización de ciertos grandes mitos modernos,

coincide con lo que desde hace más de quince años se viene llamando, casi empalagosamente, “posmodernidad”. Hoy nadie entiende ya lo posmoderno como una etapa que releva a la moderna, sino como una sensibilidad, bien moderna por cierto, despierta a partir de las muchas decepciones que provocaron las promesas incumplidas de la Ilustración. Personalmente creo, incluso, que el poco feliz término “posmodernidad” no expresa más que el corolario del pensamiento crítico moderno que, al recaer sobre sí –narcisista, suicida–, consume una forma de autoconciliación histórica, figura favorita del pensamiento ilustrado (vuelto sobre su mismo cuerpo, el dispositivo secularizador de la modernidad desmonta sus propios mitos). Pero, aunque no está concebida como un segmento temporal, es evidente que nuestra contemporaneidad está sumergida en un clima específico, un espíritu antirromántico y descreído que conforma el horizonte cultural compartido y obliga a recodificar conceptos y a resignificar imágenes.

No creo necesario referirme acá a los avatares propios del posmodernismo latinoamericano, tema que ya goza de cierta tradición en el pensamiento crítico de nuestros países. Baste decir, a los efectos de esta ponencia, que esa atmósfera, tibia y desapasionada, afectó a su manera la historia de las periferias que, a partir de sus modernidades truncadas y sus muchas necesidades, se resistían a renunciar tan fácilmente a los sueños de un mejor destino. Pero acá y allá la duda estaba incubada y la inocencia, perdida.

Cuando cae Stroessner, pues, nos volvemos posmodernos. Las posiciones no son ya definitivas, ni es tan tajante el límite que separa aliados y adversarios, ni tan sagrados los fundamentos de nuestras verdades. Es esta la situación que desorienta y confunde. Y que produce la cierta parálisis antes mencionada.



## **Las incertidumbres de la democracia**

Quizás la democracia que se invoca ahora sea la misma que se nombraba hace veinte años. Pero es evidente que sus supuestos son distintos y son otras sus reglas de juego. Y, en parte, son otros los protagonistas del hacer político. Cuando se deja de concebir la historia como una contienda de cuya victoria dependería la imposición de una verdad única, entonces el modelo bipolar aliado-adversario pierde vigencia, se complejiza el sistema de alianzas y se impone la concertación como palabra casi mágica. El lugar donde se juega el poder y se define el conflicto ya no es un campo de batallas, sino un paraje ambiguo de posiciones múltiples y frentes inestables. Esa escena permite visualizar una pluralidad de sujetos sociales que antes se encontraba embozada: actores diferentes a los partidos políticos, figuras ubicadas fuera del conflicto de la producción y más allá de la lucha de clases; sectores que expresan demandas específicas de la sociedad civil, muchas veces cotidianas y casi nunca conectadas con la totalidad de un proyecto nacional único.

Es por eso que los sectores culturales, tanto como los colectivos de mujeres, los grupos ecologistas, las minorías étnicas y sexuales, las organizaciones campesinas, adquieren durante la transición un perfil más nítido y una situación más clara, condiciones éstas favorables a la reconstitución de un reticulado capaz de definir mejor el nuevo contorno de una sociedad civil escindida.

Sin embargo (y acá quiero empalmar con la cuestión primera), el surgimiento de la pluralidad y los nuevos derechos de la diferencia, así como la consolidación del derecho de los otros a demandar sus verdades diversas, actúan en forma ambigua. Tanto tienden a reforzar un entramado social más complejo y resistente, como a entibiarse las certezas colectivas y arriesgar la idea de un proyecto global

compartido. Por una parte, aunque las dictaduras habían conseguido aflojar, cuando no romper, el tejido social, la oposición a sus modelos constituyó un sólido referente en torno al cual grandes sectores de la sociedad se unían: ser antistronista era la primera seña de una identidad compartida por partidos, movimientos y sectores varios. Por otra, la crisis de los macrodiscursos, el desprestigio de las utopías y la pérdida de los grandes ideales heroicos produjeron una mayor tolerancia y un respeto de lo diferente. Pero también generó una notable crisis de identidad y una fuerte apatía ante esa necesidad que en la década de los sesenta se llamara “el compromiso de la historia”.

Esta situación, causante del desconcierto antes mentado y responsable del decaimiento de la producción cultural y la lasitud de sus resortes críticos y sus perspectivas de conjunto, ilustra una típica paradoja de la democracia en el presente equívoco que nos toca en suerte. Es que si esta democracia se presenta como corolario de la secularización, si reniega de sus fundamentos absolutos y paradigmas sagrados, si asume el riesgo de su propia constitución, entonces es esencialmente incierta. En ese sentido es que afirman diversos estudiosos de este momento que, anuladas las garantías y disuelto lo establecido, la democracia (pos)moderna está poblada de incertidumbre. Y, producida sobre el fondo de los dislates de un presente que se siente ya más allá de sí mismo y de una historia que señala muchos rumbos posibles, deviene responsable de algunas antinomias básicas que tensan su actual modelo. Me referiré básicamente a tres de ellas, en cuanto involucran más directamente cuestiones de esta ponencia.

### ***Los unos y los otros***

La primera tiene que ver con la ya citada crisis de identidad provocada por la cancelación de la idea mesiánica de comunidad y la garantía de un final feliz de la historia.

La transición hacia la democracia ocurre en un teatro desencantado y se encuentra a cargo de personajes de perfiles vacilantes. La identidad ya no es entendida como interiorización colectiva de una serie de notas fijas, objetivamente determinables, ni como el producto de una contradicción esencial y definitiva, sino como el resultado, provisional siempre, de posiciones variables. Y es difícil que modelo tan inestable sirva de cimiento a la construcción de un “nosotros” o de argumento en pro de la cohesión comunitaria y la integración social. Es sabido que tanto la propagación de nuevas sectas y figuras carismáticas laicas como la exacerbación de las diferencias durante los periodos eleccionarios significan fenómenos de autoafirmación identitaria en un momento en que se aflojan los lazos colectivos. Actúan como sucedáneos de referentes en un terreno sin mojones ni caminos.

Obviamente, esta crisis, cuyas consecuencias se proyectan sobre todo el conjunto social, echa sus raíces en dominios de la cultura: el tema de la identidad (tanto como el de la diferencia, que es su contracara) es asunto de imaginarios, cuestión de deseos, competencia de los haceres simbólicos. Por eso se conecta con trabajos culturales básicos como el levantamiento colectivo de armazones de sentido y la constitución de procesos de signicidad social. Y tiene que ver, por lo tanto, con ese juego de máscaras y disfraces, de espejos y de ilusiones en que se basan las estrategias astutas de la cultura.

Pero los productores culturales han actuado en este escenario más como sectores afectados por el oscurecimiento del rumbo que como agentes develadores de trayectos ocultos; más como víctimas de una situación adversa que como anticipadores de claves o artesanos de ideas. Desorientados en un terreno desconocido, faltos de convicciones y de proyectos globales, no han sabido aportar, a través de las figuras y de los discursos que competen a su quehacer, imágenes en las cuales la sociedad se reconozca, formas

que metaforicen el presente, conceptos que permitan aventurar explicaciones de conjunto. No han podido proponer mecanismos simbólicos que articulen la necesidad de cohesión social con la de multiculturalidad, la de democracia con la de certidumbre.

Por eso la transición es vivida más como escisión que como esperanza: revela un tiempo cruzado por tensiones insolubles. Manifiesta la incapacidad de conciliar el desencanto que sucede a la pérdida de los mitos con la exigencia de encontrar sentidos nuevos que conviertan en historia tanto esfuerzo social disperso, tantos fragmentos de antiguos sueños.

### ***Lo uno y lo múltiple***

Si el primer conflicto enfrentaba el concepto de “identidad” al de “diferencia”, el segundo opone el de “unidad” al de “pluralismo”. De alguna manera, ambos pleitos se refieren a un mismo enfrentamiento considerado desde ángulos distintos: el de las subjetividades sociales, en un caso; el de las instituciones, en otro.

La nueva sensibilidad que tiñe nuestro presente y la nueva crítica que lo escudriña descreen de las totalizaciones y las grandes síntesis y proponen un nuevo paisaje entrecortado y disperso, fracturado y revuelto. Pero en el otro margen del mismo tiempo, tanto la racionalidad de la democracia como la de la tecnocracia –que beben de la misma fuente ilustrada, admitámoslo– impulsan la integración y promueven políticas básicamente centralizadas.

Los proyectos integradores, como los que se imponen hoy a nivel subregional en América Latina, por ejemplo, exigen macroproyectos de desarrollo que suponen la presencia de lo cultural, obviamente. Pero, en principio, la integración, en cuanto alienta fuerzas homogeneizantes, significa un riesgo para la particularidad, fundamento de todo hacer cultural.

Pero también los propios diseños de la gestión cultural requieren hoy prácticas unificantes. Los artistas e intelectuales, desparramados durante la dictadura, saben que para participar de un proyecto amplio de desarrollo deben superar el aislamiento y articular formas organizativas propias, bien conectadas, a su vez, con otras instancias del orden social. Acá se aplica bien la muy usada figura del “tejido social”, que debe ser reconstituido; remendado, a veces.

### *Después del Leviatán*

El último antagonismo surge de la disputa entre lo estatal y lo civil. La experiencia negativa de las dictaduras ha desprestigiado la figura del Estado en los tiempos latinoamericanos de transición y ha llevado a revalorizar el papel de la sociedad en la construcción del proyecto democrático. Pero esta revalorización también surge de un nuevo concepto de lo político, ya mentado. La crítica de un modelo de Estado considerado como contenedor y artífice de la unidad social y como centro único que irradia y concentra el poder, ha resaltado la importancia de la participación y la representación y, consecuentemente, ha traído a colación la necesidad de fortalecer las instancias de mediación institucional. La sociedad no se fragua en el modelo único de un Estado preestablecido: se construye colectivamente. Y en esta construcción, lo simbólico (lo cultural) tiene un papel decisivo.

Ahora bien, terminada la dictadura, y acá está la paradoja, el Estado también deja de ser visto como el terrible adversario de la sociedad civil. Y se plantea, entonces, por primera vez, la posibilidad de utilizar los ámbitos públicos hasta entonces vedados por la dictadura y desechados por diversos agentes sociales; culturales, en nuestro caso. Es más, se define el imperativo de organizar, especializada y democráticamente, la administración pública

de la cultura. Aquella posibilidad y esta exigencia colocan en una encrucijada difícil a los artistas e intelectuales, que dudan entre concentrarse en su lugar natural de pertenencia, la sociedad civil, para reforzar allí sus instancias propias de acción, o bien incursionar en el nuevo terreno que se abre promisorio, amenazante, para echar las bases de una democrática gestión estatal de la cultura.

### **Políticas culturales**

Aunque ya tenga sus años, el término “políticas culturales” adquiere una atención especial a partir de la transición. En realidad, recién entonces adquiere sentido. Durante la dictadura a nadie se le hubiera ocurrido pronunciarlo con convicción. Por un lado, los sectores populares consideraban extraña la posibilidad de concebir proyectos globales desde sus lugares excluidos y sentían como una amenaza la intervención del Estado en sus ámbitos particulares. Por otro, el régimen no tenía la menor intención de vincular dos conceptos que más convenía mantener desconectados: juntos, “política” y “cultura” podían reforzar mutuamente sus peligrosidades y desencadenar quién sabe qué oscuras fuerzas subversivas.

El vocablo “políticas culturales” cobra, pues, fuerza cuando los gobiernos posdictatoriales sospechan seriamente que lo cultural debe ser incluido en un proyecto moderno de desarrollo, aunque no sepan muy bien cómo hacerlo ni se esfuercen mucho en averiguarlo. Concebido, en un sentido muy general, para democratizar la cultura (o culturalizar la democracia), el término no ha dado demasiados frutos hasta ahora. La verdad es que ni siquiera fue definido con rigor ni desarrollado suficientemente. Y menos aún fue sistemáticamente aplicado, en América Latina al menos. Pero precisamente la ambigüedad de su contorno y la elasticidad de sus significados le permiten adaptarse a las presiones del tiempo y dar cabida a sus interrogantes y sus problemas. Por eso, a pesar de su carácter

reciente, se vuelve enseguida un concepto operativo sumamente oportuno no sólo a la hora de diseñar programas coherentes, sino a la de enfrentar viejas cuestiones pendientes. Y por eso, los trajines de la nueva democracia encuentran en sus articulaciones flexibles, así como en su horizonte amplio y su mecanismo simple, una herramienta útil para superar sus tensiones y aliviar sus traumas.

Sin pretender convertirlo en panacea, en este artículo quisiera tomar el concepto de “políticas culturales” como posible eje articulador de ciertos conflictos ya mencionados. Me referiré en los siguientes puntos a las posibilidades que en este sentido presenta tal concepto a partir de una base mínima de notas suyas comúnmente aceptadas.

En primer lugar, las políticas culturales actuales apuntan a promover la participación de los diferentes actores sociales en una doble instancia: a) En la formulación misma de los objetivos que delinearán; b) En la producción de los símbolos que sostienen lo social. Por eso debe evitarse tanto el trazado verticalista de los proyectos colectivos como la tendencia a concebir la administración cultural como mera difusión de paradigmas únicos.

Para asegurar el carácter concertado de tales políticas y sortear el riesgo de que las mismas sean concebidas burocráticamente y desde arriba, deben asegurarse en su proceso de formulación mecanismos adecuados de consulta y discusión, de confrontación y debate.

Para garantizar el carácter autogestionado de la producción cultural y evitar el riesgo de que las políticas culturales se basen en la divulgación/imposición de modelos hegemónicos, éstas deben asumir un estatuto básicamente formal. Formal en el sentido de que no es competencia del Estado pensar y crear, sino promover condiciones adecuadas para que la sociedad produzca cultura: garantizar la existencia de ámbitos diversos donde esta sociedad habrá de representarse de muchas maneras.

Estos dos criterios, que orientan hoy el tema de las políticas culturales, pueden ser útiles para enfrentar el conflicto entre Estado y sociedad civil antes señalado. Por un lado, se abren canales de diálogo y de negociación entre las instancias públicas y las civiles: unas y otras no se oponen ya sobre un eje de disyunción inconciliable sino que se complementan y se confrontan. Por otro, los artistas e intelectuales pueden recuperar desde este planteamiento su puesto propio de producción, asentado en la sociedad civil; pueden intervenir en proyectos de democratización de la gestión estatal de la cultura sin necesidad de abandonar sus lugares, sus organizaciones y sus tareas específicas. Como contrapartida, es fundamental definir el papel del administrador público de cultura, que no es precisamente un productor cultural, sino un promotor de cultura.

En segundo lugar, las políticas culturales parten del carácter pluricultural de las sociedades. Y asumen desde allí la diferencia, oscurecida por el modelo autoritario que identifica lo hegemónico con lo único. El Paraguay, como los otros países de América Latina, no es la totalidad homogénea que legitimaban los mitos oficiales, sino una constelación de sistemas simbólicos diferentes, aunque enredados y superpuestos las más de las veces. Cualquier proyecto global trazado hoy no puede, por lo tanto, desconocer la multiplicidad de imaginarios y sensibilidades, de discursos y memorias, de lenguas y religiones que coexisten en un mismo escenario y que, tantas veces, se superponen y se entrecruzan.

Pero tampoco cualquier consideración de lo multicultural y lo híbrido puede ignorar la necesidad de organizar la experiencia colectiva para que la sociedad pueda autodefinirse, pueda concebirse compleja y presentarse entera. Por eso el gran desafío de las políticas culturales es, acá, superar la oposición instalada entre la unidad, la cohesión social y la identidad, por un lado, y la diversidad, el pluralismo y la diferencia, por otro. Bien ubicados



ante estos desafíos, los artistas e intelectuales, por otra parte, serán capaces de recuperar su tarea de imaginar conjuntos, proponer síntesis y arriesgar explicaciones generales sin sustantivizar la totalidad ni disolver la diferencia. Y podrán recuperar utopías que no apunten a una meta ineludible de redención, sino a un horizonte posible de sentido, al no lugar del deseo, al antiguo rumbo compartido.



# La maldición de Nemur

## Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo\*

### Introducción (selección)

#### Los escenarios

Fuera de todo designio etnográfico, el proyecto de este libro surgió tras la idea de tratar el arte de los ishir del Gran Chaco Paraguayo. Pero, particularmente en los terrenos de la cultura indígena, el trabajo estético se realiza en lugares distintos: el *splendor formae* ocurre, por cierto, en los escenarios del arte, pero también se manifiesta en los ámbitos del mito y el ritual. Por eso, enseguida aquel proyecto desembocó en un paraje provisto de muchas dimensiones, superpuestas a veces, a veces separadas, interconectadas siempre. Y, por eso, este libro transita esos terrenos diversos y accidentados sin pretender acotar lugares ni trazar lindes claros: considera lo artístico a través de su búsqueda de afirmar la retórica del mito y de enfatizar los efectos de la escena ritual. Los oficios del arte deben ser tratados más como si constituyeran un sesgo que cruza los otros haceres, encendiéndolos

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (1999). *La maldición de Nemur: Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

brevemente a su paso, que como si integraran una acción en sí misma explicable.

Aunque se refiera a los ámbitos recién señalados, este trabajo no pretende (en vano lo haría) nombrar todas las formas del arte ni, mucho menos, inventariar el ilimitado acervo de los relatos míticos y los expedientes rituales. Sólo se refiere a ciertas formas específicas en cuanto permiten ellas sugerir mejor los intrincados espacios donde actúa la forma.

Buscando complejizar la comprensión de esos espacios, y a título operativo y con fines prácticos, se introducen otros conceptos: cada uno de los ámbitos recién nombrados (los del arte, el mito y la ceremonia) puede ser visto desde tres ángulos diferentes: el de la religión, el de la magia chamánica y el de la historia. Tanto como la forma es protagonista de teatros diversos, así es objeto de miradas plurales. Pero en este texto tal variedad de posiciones y puntos de vista no se cristaliza en un esquema ordenado; sirve más para marcar referencias que para ofrecer rigurosas variables. Los capítulos de este libro, por lo tanto, no se organizan siguiendo cruces sistemáticos entre aquellos conceptos, cuya ductibilidad impide que fragüen sus contornos en un cuadro exacto.

## **Las figuras**

Si bien al intentar hacerlo se demora tanto en asuntos que rebasan la competencia de lo artístico, este libro sigue empecinado en referirse al tema del arte. No tiene otra opción para ello que hacerlo desde el puesto que ocupa en parte su autor: el sitio confuso de la crítica de arte. Y cabe reconocer que la crítica de arte es cada vez menos hermenéutica: cada vez menos busca interpretar la producción artística y revelar sus significados ocultos. El crítico se enfrenta a la obra y arriesga una lectura que, en el mejor de los casos, no hará más que incitar otras, sugerir otros posibles

accesos suyos. Ante la presencia, apremiante, de la obra, el crítico levanta su propia lectura; por eso su punto de vista es necesario. Su trabajo no pretende descifrar la obra ni describirla objetivamente ni, mucho menos, juzgarla, sino oponerle una mirada, cruzarla con ella, y desde ella sacudirla, ponerla en escena y volverla término de otras miradas. Y acá se produce una coincidencia con ciertas posiciones de la antropología actual que ya no intentan disipar las brumas de los lenguajes bárbaros, sino confrontarse con ellos en cuanto diferentes. El otro ya no es un objeto de estudio que deba ser explicado y aclarado, sometido por la autoridad de la razón que es una sola. El otro es un sujeto que me interpela como sujeto que soy y opone sus verdades a las mías, y refuta con sus formas mis formas y sostiene y devuelve mi mirada: la subjetividad del antropólogo entra en juego en una relación transitiva que resta objetividad científica al discurso pero compensa esta merma precipitando figuras que impiden cerrarlo y que lo perturban y enriquecen con nuevas cuestiones.

Son enrevesados los caminos de la forma. Y no es intención de este trabajo el desandarlos; no intenta él desenredar las figuras con las cuales los ishir enmascaran lo real para mostrarlo, por un instante, despojado. No busca descorrer velos, arrancar antifaces ni desmontar los artificios de la escena, pues asume que es desde los propios recursos de la representación que mejor se expone la verdad de lo representado. Los mitos y los rituales, la poesía siempre, muestran más mediante lo que encubren que a través de lo que declaran. Resulta por eso cauto desconfiar de la inocente soberbia de un discurso que recae sobre otro pretendiendo arrebatarse el secreto de su última clave. Esta siempre remitirá a otra conformando un traspaso continuo en cuyo derrotero, y sólo en él, podrá hallarse una pista de esa ausencia radical a que se refiere el arte. “Creemos estar hablando siempre en prosa cuando en verdad lo estamos haciendo tantas veces en tropos”, dice Goethe. El

mito y el ritual, como el arte por supuesto, se basan en una gran desencuentro, un profundo malentendido: en la brecha abierta entre lo que dicen y lo que callan pueden vislumbrarse las sombras de una verdad en retirada. Es que, al no utilizar ellos la prosa, sólo sus figuras mezcladas pueden ofrecer indicios de un mensaje que estará siempre en otro lado.

Sólo resta pues nombrar esas figuras. Pero, ¿cómo hacerlo? La fuerza de la palabra mítica y el poder de la acción ritual, así como la belleza que argumenta una y otra, ocurren durante los trámites del decir directo y el mostrar concreto. La sentencia “traducir es traicionar” no configura sólo un lugar común en la teoría literaria, sino un tema obsesivo en el curso de la culposa antropología contemporánea. ¿Cómo repetir el decir del otro cuando que en gran parte este decir supone códigos desconocidos, atmósferas ajenas, otras escenas? La cuestión es especialmente complicada en el caso de los relatos míticos; ya se sabe lo que acontece cuando se los transcribe literalmente en el corto castellano que generalmente emplea el traductor indígena o el raquíptico idioma indígena al que tiene acceso el colector de mitos. Y esto sin considerar los trámites retóricos y argumentales que resultan incomprensibles en un horizonte cultural que no fuera el propio. Así, todo el empuje expresivo retrocede ante la forzosa torpeza de esas traducciones indigentes.

En cuanto este trabajo busca sugerir la compleja riqueza de la cultura ishir sin intentar mostrarla (no digo ya develarla) y ante la ausencia de un recurso mejor, he optado por transcribir libremente los mitos. Es decir, respeto escrupulosamente sus tramas argumentales y sus secuencias narrativas, pero utilizo para exponer los relatos un lenguaje que intento sea, según mis posibilidades, más o menos equivalente, culturalmente hablando, al usado por los ishir. Es obvio que no pretendo alcanzar sus fulgores originales, tarea que me rebasaría por completo, pero sí presentar

una narración tratando de que mantenga algunas sugerencias que en mí ha despertado y que sólo puede reactivar mi tradición cultural y los recursos de mi propia habla. En cierto sentido, consiste en esa apropiación la tarea de la crítica: merodea un discurso ajeno y se cruza con él usurpando asuntos suyos para abrirlos a miradas diferentes; expone no una obra, sino una lectura particular de tal obra esperando que estimule nuevos acercamientos y posibilite así otras fruiciones.

### **Los otros derechos**

La cuestión recién expuesta remite a otro propósito de este trabajo: un objetivo, si se quiere, político. Según el mismo, me interesa recalcar la potencia de la cultura indígena no tanto impelido por las exigencias del rigor científico cuanto movido por el deseo de promover el respeto de la diferencia étnica. A través de mi mirada sobre aquella cultura quisiera sugerir que son sus formas tan complejas, intensas y vulnerables como son las de la mía y que, como ellas, deben ser consideradas. Conozco dos maneras de argumentar en pro de ese respeto. La una es denunciar la feroz violación de los derechos culturales indígenas; esta es la vía elegida por el texto *Misión: Etnocidio* (1989). La otra es recalcar el valor de la cultura indígena: presentarla no sólo como ámbito de despojamiento y marginación, sino como escena de creatividad y autoafirmación étnica; como sede de uno de los más proyectos más originales e intensos de la cultura mezclada que se produce en el Paraguay. Los indígenas no son sólo los habitantes más explotados y humillados de ese país: son también grandes artistas y poetas, creadores de cosmovisiones, inventores de maneras alternativas de sentir y pensar el mundo.

Según este enunciado, no sólo es necesario condenar la opresión de esos hombres y mujeres diferentes y repudiar el saqueo

de sus recursos naturales; también se debe reconocer el derecho de sus símbolos, esas extrañas formas que sobreviven obstinadamente al asedio de la sociedad nacional resistiendo sus embates o negociando espacios con ella. Este es el camino elegido por *La belleza de los otros* (1993) y el que sigue ahora este libro. Aunque lo recuerde a menudo y lo dé por supuesto siempre, no insiste por ello en la presencia ominosa del etnocidio neocolonial y prefiere recalcar las posibilidades expresivas de una cultura que, perseguida y mutilada, seriamente herida, sigue imaginando un derrotero compartido y restañando diariamente las lesiones de su historia profanada.

### **Los niveles**

La complejidad de los temas que involucra este trabajo requiere a la escritura más de una entrada. Por eso, el texto que los trata está redactado desde tres lugares distintos. El primero corresponde a las notas tomadas en presencia de las ceremonias y otros hechos culturales directamente por mí observados. Algunas de estas crónicas son expuestas en forma de diario de campo, tal como fueron redactadas. El segundo atañe a los informes y relatos de los ishir. Ya fue salvado que estas comunicaciones, aunque respetadas en su trama argumental y sus secuencias narrativas, son vertidas al castellano, según los recursos de esta lengua y de acuerdo a mis propias posibilidades expresivas. El tercero integra consideraciones teóricas acerca de los niveles anteriores. Las notas, apreciaciones, análisis y detalles complementarios adquieren presentaciones diferentes según los capítulos y, siguiendo la tónica general de este libro, no siempre conservan sus perfiles y confunden a menudo sus planos con los de los otros lugares.

La explicitación de las tres dimensiones desde las que trabaja la escritura (observaciones, comunicaciones de los indígenas y



consideraciones teóricas varias) no constituyen un recurso literario ni responden a un esquema necesario; significan puntos de orientación para transitar mejor un terreno escarpado.

### **Los actores**

Moradores de algunas regiones nororientales del Gran Chaco paraguayo, los indígenas llamados “chamacoco” por la sociedad nacional y autodenominados “ishir” (aunque no recusen ellos el otro nombre), integran con los ayoreo la familia lingüística zamuco. Su tradicional economía de subsistencia basada en la caza y la recolección alterna con formas nuevas: fundamentalmente la pequeña agricultura, la artesanía y la changa en los establecimientos y poblados vecinos. Se estima que la actual población ishir incluye aproximadamente mil personas; se encuentran estas distribuidas en dos grupos: los tomáraho, tradicionales habitantes de la selva, y los ebytoso, históricos pobladores de las riberas del Río Paraguay. Aunque ambos grupos se encuentren hoy viviendo similares procesos de mestizaje y transculturación, la presión misionera fue mucho más fuerte entre los ebytoso, lo que determinó la pérdida de valiosas experiencias míticas y rituales. Los tomáraho, apartados de los circuitos misioneros a costa casi de su extinción, lograron conservar en forma sistemática un cuerpo básico de mitos y ceremonias que dotan al grupo de fuerte cohesión cultural y desencadenan diversos movimientos reculturativos entre los ebytoso.

### **Las fuentes**

Este trabajo se apoya fundamentalmente en los datos y experiencias provenientes del trato que mantengo con ciertos grupos ishir a partir de 1986. Impulsados por el interés de conocer una cultura

inquietante y movidos enseguida por el afán de apoyar sus demandas de tierras propias y libertad de culto, en abril de aquel año Guillermo Sequera y yo tomamos contacto con los tomáraho de San Carlos y los ebytoso de Puerto Esperanza. Una parte de estos ayudaron a los tomáraho a abandonar el obraje maderero donde vivían en condiciones miserables y trasladarse a una fracción de Puerto Esperanza, territorio ishir.

En San Carlos y, posteriormente, en Puerto Esperanza y Potrерito, tuve ocasión de realizar entrevistas a hombres y mujeres de esas comunidades y de levantar un copioso registro de ceremonias y otros eventos culturales a cuya representación asistí. A lo largo de todos estos años pude además trabajar con informantes tomáraho y ebytoso que viajan esporádicamente a Asunción para realizar gestiones distintas. Dada la envidiable capacidad que tienen los ishir de aprender con rapidez lenguas extranjeras y de hablarlas con soltura, muchos informes fueron expuestos directamente en guaraní o en castellano y no necesitaron por ello de intérpretes; pero, otros tantos, especialmente las narraciones que involucran acontecimientos míticos esenciales, fueron relatadas en ishir y precisaron el concurso de algunos diestros traductores ebytoso (Bruno Barrás, Clemente López y Flores Balbuena). Ciertos informes se basaron en dibujos, algunos de los cuales son publicados en este libro.

Aunque este texto se asoma al panorama general de la cultura ishir, lo hace recalcando la experiencia de los tomáraho por sobre la de los ebytoso. Este énfasis obedece a un doble motivo. Por un lado, los vínculos más estrechos que mantengo con aquellos me permitieron acceder a una mayor cantidad de informaciones acerca de sus formas rituales, míticas y artísticas. Por otro, y según así queda indicado, muchas de tales formas son observables directamente sólo entre los tomáraho: estos conservan la gran ceremonia anual y, en general un cuerpo importante de expresiones que

los ebytoso han abandonado. Cabe no obstante hacer constar que, desde el contacto con los tomáraho, ciertos ebytoso de Potrerito se encuentran hoy embarcados en la empresa de recuperar diferentes prácticas rituales.

Entre las fuentes bibliográficas utilizadas se destacan vivamente las indispensables obras de Branislava Susnik y de Edgardo Cordeu, severos estudiosos de la cultura ishir. He recurrido en ciertas ocasiones a consultas personales dirigidas a estos autores, que las contestaron con disposición y paciencia constantes.

### Los informantes

*Aquino, Emilio* Tomáraho, afiliado al clan posháraha. Nació en Pitiantuta en 1945. Su nombre ishir es Opserse. Ejerció el cargo de cacique de la comunidad de Péishiota (Potrerito). Es un buen conocedor de la cultura ishir y un narrador minucioso y severo de sus mitos. Sus informes, dados en tomáraho, fueron traducidos por Bruno Barrás.

*Aquino, Daniel* Es uno de los hijos de Emilio; un hermano suyo, Crescencio, Apytal, fue cacique de la comunidad de Potrerito. Daniel, cuyo nombre tomáraho es Wulud, pertenece al clan posháraha. Nació en 1971. Trabajé con él recién acabado su periodo de reclusión iniciática por lo que sus informes giraron básicamente en torno a la vida del *tobich* considerada desde el punto de vista de un novicio reciente. Me ha dado además informes valiosos acerca de los juegos rituales.

*Arce, Gregorio* Es uno de los pocos ishir conocido más por su nombre indígena, Wylky, que por su apelativo oficial paraguayo. Es chamán de la categoría “de los confines de la tierra”. Nació en Puerto Casado en 1935 y ejerció brevemente el cacicazgo como sucesor de Emilio Aquino. Cuando una epidemia

acabó con toda su familia, Wylky se internó en el bosque y cantó hasta que la sangre le brotó de la boca y perdió la voz casi totalmente. A pesar de su garganta quebrada y sus melancolías, posee una personalidad delicada y gentil y es uno de los más precisos informantes tomáraho.

*Balbuena, Flores* De nombre Ogwa, ebytoso y perteneciente al clan posháraha, nació en 1937 en Puerto Caballo, en las cercanías de Bahía Negra. Es uno de los mejores difusores de la cultura ishir, tanto por su sabiduría y su erudición cuanto por su destreza como dibujante y su dominio del castellano y el guaraní, idiomas que maneja con fluidez notable. Iniciado en Puerto Diana a los 12 años, trabajó desde 1959 hasta 1969 como traductor de la Biblia para la Misión A Nuevas Tribus. Este oficio, extraño a su historia y sus convicciones, lo llevó a un conocimiento sistemático de la lengua castellana y el credo cristiano; pero lo hizo sin menoscabo de sus certezas y sus saberes propios. Actualmente, dejó la comunidad ishir y vive con su familia en Itá Anguá, Nueva Colombia. Se mantiene vendiendo en Asunción sus dibujos y las esculturas en madera que realiza con un hijo suyo. Como informante, se especializa en mitología chamánica.

*Barrás, Bruno* Nacido ebytoso y tahorn en 1947, Bruno encarna uno de los modelos de la estrategia de convivencia –de sobrevivencia– que han desarrollado los ishir en sus contactos con la sociedad nacional. Prestigioso cacique de la comunidad de Puerto 14 de Mayo, Karcha Balut, Bruno se mueve con suma habilidad y esmerado tacto en el mundo del blanco. Habla con agilidad seis idiomas y posee un extenso conocimiento de la cultura de su pueblo, en la cual fue iniciado en 1960, tanto como una detallada información acerca de los paraguayos, sus códigos, principios y debilidades, que sabe asumir con agudeza y considerar con mirada magnánime. Estas notas hacen

de Bruno un informante notable y, sobre todo, un traductor privilegiado.

*Benítez, Ojeda* Ebytosos, dosypyk, nació en Puerto Leda en 1935.

Vive en Puerto Esperanza donde trabaja como recolector de palmitos y jornalero y oficia de chamán. Posee amplios conocimientos acerca del *Debylyby*, la gran ceremonia, así como de la mitología de los *anábsoro*, los dioses ishir.

*Estigarribia, Aligio* Tomáraho, perteneciente al clan *dyshykymser*, *konsaha porro* (chamán en fase preliminar) y gran cantor.

Nació en 1940 y responde al nombre ishir Ikyle. Es un buen informante de temas chamánicos pero sus conocimientos acerca de la religión ishir son básicos y superficiales.

*Estigarribia, Aparicia* Nombre tomáraho: Chikíe Oula o bien Dichéhe. Clan: *kytymáraha*. Nació durante la década de los años

cuarenta. Como su marido, Aligio Estigarribia, es chamana cantante. Me ha informado acerca del incipiente chamanismo femenino y, en general, de ciertos aspectos de la situación actual de la mujer ishir.

*Gamarra, Jazmín* Chamán ebytosos. Nació en 1954. Vive en Puerto

Esperanza, donde trabaja como carpintero especializado en la confección de alzaprimas. Me ha proveído informaciones acerca de los motivos del canto chamánico.

*López, Clemente* Ebytosos, de nombre ishir Cháaro. Nació en

1932, de origen mestizo y adscrito al clan *kytymáraha*. Vive en Puerto Esperanza, casado con la madre de Bruno Barrás. Si este, su hijastro, representa cierto modelo de relacionamiento ishir con la sociedad nacional, Clemente encarna el modelo opuesto y complementario, que como tal termina coincidiendo con aquel bastante. La astucia que requieren los ishir para transitar los ajenos terrenos del blanco alcanza en el caso de Bruno un carácter meditado y un tono sutil; en el de Clemente, se vuelve impulsiva y directa y actúa mediante la seducción

que ejercen las personalidades simultáneamente enérgicas y vulnerables. Aquel negocia con la prudencia de los antiguos señores de la palabra. Este persuade, embauca, con su espléndida generosidad y su entusiasmo constante; presiona, asedia, con los ardides del cazador y la agresiva autoridad de quienes guardan la memoria del combate. Clemente expresa también las ambivalencias de los vínculos que unen y enfrentan ebytoso y tomáraho. Por un lado, asumió con fervor la causa de los tomáraho: los puso en contacto con la sociedad nacional, cuya solidaridad obtuvo, y los apoyó desinteresadamente durante su asentamiento en Puerto Esperanza. Por otro, los hostigó a menudo e intentó subordinarlos muchas veces. Clemente es buen narrador y conocedor de mitos chamánicos y religiosos, consejas menores y fábulas alimentadas por su imaginación personal.

*Martínez, Luciano* De nombre tomáraho Tybygyd y filiación clánica tahorn, Luciano nació en 1952. Vive en María Elena, donde trabaja en pequeños cultivos y changas varias y ejerce los oficios de chamán astral. Ciertas versiones suyas del gran mito me han sido especialmente ricas en los detalles nuevos y los sugerentes comentarios que incluían.

*Mauro, Vicenta* Mbolué, que es tal su nombre ishir, nació en Puerto Casado en 1956 y se casó con Feliciano Rodríguez, Túkule. Vive en María Elena. Es una de las grandes tejedoras de caraguatá de la comunidad y me ha dado informaciones valiosas sobre el tejido de fibras de esta planta.

*Maciel, Marcos* Su nombre tomáraho es Kaiuhé; su clan, el namóho. Nació en 1955 y se dedica al cultivo de la huerta familiar, la cacería de iguanas y las faenas ocasionales en estancias y obrajes. Vive en María Elena. Me ha aportado relatos sobre la historia de los tomáraho, la cacería, la iniciación y los juegos rituales.

*Ozuna, Enrique* Ebytoso, tahorn, llamado Auteke entre los suyos. Nació en 1932. Vive en Puerto Esperanza donde se dedica a la pequeña agricultura. Es un gran conocedor de la mitología religiosa ishir sobre la cual me ha brindado informes valiosos. Su lista de los *anábsoro*, los personajes que aparecen en la representación ceremonial es una de las más completas.

*Pajá, Clotilde* Apodada Ña Cortita por los paraguayos y llamada Tyrymyr por los ebytoso. Nació en Puerto Guaraní en 1931, hija de padre español y madre ishir. Vive en Puerto Esperanza. A pesar de su origen mestizo, sólo habla la lengua materna, y lo hace con gracia incomprensible y profusión de ademanes. Su marido fue el gran Beshá, el poderoso chamán Molina. Es una hábil artesana: confecciona objetos con hojas de palma y teje con fibras de caraguatá. Traducción de Bruno mediante, me ha dado informes importantes acerca de esas actividades así como de las empresas chamánicas de su célebre marido.

*Rojas, Faustino* Llamado Lokurixto en ebytoso. Nació en Puerto Guaraní en 1907, murió en Puerto Esperanza en 1993. Fue un chamán de Pfaujata, temible figura de la mitología ishir. Me informó en diversas ocasiones acerca de la cultura chamánica, especialmente la relacionada con los procesos del aprendizaje, la revelación y el trance.

*Ramírez, Eligia* Nombre tomáraho: Nyerke. Clan: tahorn. Nacida en la década de los años treinta. Vive en María Elena. Declara haber heredado de su padre, gran chamán de categoría solar, el poder de cantar para convocar las lluvias y apurar la fructificación de diversas plantas, especialmente la del algarrobo. Provista de un carácter enérgico y una expresividad dramática, es conocedora de los principios de la magia propiciatoria y de los grandes motivos de la canción chamánica femenina, temas sobre los cuales me ha suministrado datos importantes.

*Rodríguez, Feliciano* Perteneciente al clan tymáraha y llamado Túkule, nació en Puerto Casado en 1951. Fue cacique de los tomáraho durante el histórico traslado de su pueblo desde su asentamiento en los obrajes tanineros de San Carlos hasta Puerto Esperanza. Es artesano (confecciona atuendos plumarios), cazador de iguanas, cuyas pieles vende en Bahía Negra, agricultor y jornalero. Sus comunicaciones me han sido especialmente útiles para un mejor conocimiento de las técnicas del arte plumario y las pinturas corporales.

*Romero, Pabla* Ebytoso, se dedica al canto mágico-propiciatorio y la confección de bolsas de caraguatá y canastos de hojas de palma, que cambia por provisiones en el almacén comunitario. Nació en Puerto Olimpo en la década de los años cincuenta. Los datos que me acercó me resultaron fundamentales para la clasificación de los objetos tejidos en caraguatá.

*San Diego, Ramona* Su nombre ishir es Tanishé; su clan, el namoho. Nació en Puerto Casado durante la Guerra del Chaco (1932-1935). Vive en María Elena. Perdió toda su familia: su marido y sus cuatro hijos murieron a mano de soldados o a causa de los estragos que entre los tomáraho provoca el sarampión. Heredó de su padre el canto chamánico. Juntamente con Eligia Ramírez me ha ilustrado acerca del alcance de magia propiciatoria y los temas de la canción chamánica femenina.

*Sánchez Vera, Bruno* Llamado Tamusía por los tomáraho, y afiliado por ellos al clan posháraha, nació en Puerto Sastre en 1941. Trabaja la chacra en María Elena. Me ha suministrado datos y dibujos sobre el ajuar y la coreografía de ciertos personajes de la gran ceremonia anual.

*Sánchez, Neri* Tomáraho. Nació en 1985. Perteneció al clan dyshykymser. Es artesano (confecciona flechas y arcos) y ayuda a su abuelo, Bruno Sánchez, en los trabajos de la chacra. Fue



iniciado en la comunidad de María Elena en 1998. Me ha facilitado pormenores útiles acerca de las enseñanzas y los mitos aprendidos en el *tobich*, el recinto iniciático masculino.

*Vera, Pedro* Su nombre es Mbochána pero se lo conoce por Peíto. Es kytymáraha. Nació en 1964. Es el cacique de la comunidad tomáraho de María Elena; está considerado un buen gestor y un abogado eficiente de los intereses de su pueblo ante las autoridades nacionales (ha conseguido la titulación de las tierras comunitarias). Los informes suyos utilizados en este libro versan sobre el orden de los clanes y la situación general de los tomáraho.

*Vierci, Benjamín* Kytymáraha. Es cacique de la comunidad ebytoso de Potrerito. Nació en la década de los años cuarenta. A partir de sus informes, así como los de Emilio Aquino y Pedro Vera, he podido levantar un mapa de los actuales asentamientos ishir en el Chaco. Tiene un amplio conocimiento de la población ishir y una memoria envidiable para los nombres y las historias personales.

*Vera, Palacio* Su nombre ishir es Nintyke; su clan, el kytymáraha. Nació en La Estrella en 1934. Vive en María Elena. Es chamán de la categoría “de los confines de la tierra”. Es uno de los más cabales concedores de la mitología ishir por lo que sus informes, vertidos siempre en tomáraho y traducidos luego por Clemente, me han resultado indispensables. Posee una notable capacidad narrativa; sus relatos, expuestos en forma apacible y sistemática, se extienden durante horas enteras.

## Las convenciones

Interesado en simplificar al máximo la lectura de este trabajo y profano en los misterios de la notación fonética, recurro a una escritura elemental de los vocablos ishir sin otro empeño que el de

ofrecer una transcripción aproximada e indispensable. Así, a lo largo de este libro, la *y* se pronuncia como la sexta vocal del guaraní (la gutural), la *j* y la *h* expresan sonidos idénticos a los indicados por tales signos en el inglés y el guaraní, mientras que la *sh* suena de modo similar a dicho dígrafo en inglés. La diéresis colocada sobre las vocales las vuelve nasales.

Muchos de los animales que aparecen citados en este trabajo son conocidos por sus nombres en idioma guaraní. Buscando siempre agilizar la lectura de un texto por demás poblado de apelativos indígenas, a menudo utilizo ciertos equivalentes castellanos suyos aunque no correspondan estrictamente a los mismos (por ejemplo, “avestruz” o “cigüeña”, en vez de *ñandu* o *tujuju*). Los nombres científicos sólo son usados para identificar especies cuya denominación indígena no tiene equivalente en castellano.

Mantengo la convención de no pluralizar los nombres indígenas atendiendo a que los mismos responden a sistemas propios de pluralización y que el uso de estos podría duplicar el número de términos extranjeros. Sólo empleo el plural *ishir* de ciertos vocablos que aparecen en forma constante; por ejemplo: *konsaha* (“chamán”) y *konsaho* (“chamanes”). Para aliviar, una vez más, la lectura, me he auto-otorgado la licencia de prescindir de las cursivas en la transcripción de los términos *anabser* y *anábsoro*. Estos vocablos, que designan a los dioses *ishir* respectivamente en singular y plural, aparecen en forma tan frecuente que el hecho de enfatizarlos puede sobrecargar visualmente el texto. Los nombres propios de las personas, lugares, grupos y clanes no son marcados con cursivas.

## Los agradecimientos

Dejo constancia de mis agradecimientos a todos los hombres y mujeres *ishir* que me permitieron entrever las luces de una escena remota y ansiada. A Meme Perasso, que corrigió minuciosamente

los originales de este texto y a Osvaldo Salerno que lo diagramó con talento. A Jorge Escobar Argaña, que ha identificado hábilmente los animales sin nombre cristiano que animan los cielos, ríos y montes del Chaco. A Edgardo Cordeu, que generosamente me facilitó sus textos inéditos, indispensables. A Miguel Chase Sardi, por su paciencia, su amistad y su biblioteca abierta. A Eduardo Galeano, cuya *Memoria del fuego* me ayudó a recordar las palabras ajenas. A Carlos Colombino, escritor ejemplar, lector primero siempre. A la Dra. Branislava Susnik, maestra, con admiración, con nostalgia.

## Capítulo I. El Gran Mito

### Del diario de campo

Puerto 14 de Mayo, 6 de octubre de 1989

Decidí hoy que, para organizar de alguna manera la narración del Gran Mito ishir, tomaré como punto de partida el relato conjunto que ahora me narran a tres voces Clemente, Bruno y Emilio (ebytoso, los dos primeros; tomáraho, el tercero,). Aunque ya estuviera precedida por docenas de versiones enteras, fragmentadas y superpuestas recogidas a lo largo de tres años, esta narración me parece una de las más completas. La tomaré como base, confrontando y completándola continuamente con otras versiones (recogidas por mí o por otros autores) e intercalando comentarios (ajenos y míos) a lo largo de su discurso denso.

Rectifico: no sé si es esta una de las versiones más completas, pero quizá las circunstancias en que el Gran Mito nos es ahora narrado (en pleno escenario de los sucesos y a través de dramatizaciones orales intensas) resaltan su clima espeso y sus nervios intrincados. Jorge, mi hermano, y yo tomamos nota como

podemos en Karcha Balut, sitio abierto al río Paraguay y asentado sobre enormes montículos de viejas conchas de caracoles, restos temibles de antiguos festines divinos. Hemos llegado esta tarde en lancha desde Bahía Negra y ahora estamos esperando a un grupo de tomáraho que a la madrugada vendrá a buscarnos y traernos caballos para conducirnos hasta Péishiota (Potrerito), base actual del asentamiento tomáraho.

Mientras aviva el fuego, Bruno dice algo acerca de las fuerzas que animan este lugar extraño. Clemente y Emilio cantan largamente agitando sus maracas para aventar sombras, mosquitos y quién sabe qué otros males. El río se ha vuelto una enorme masa de pura presencia oscura. El semilleo seco de las sonajas ha instalado una cúpula de silencio sobre nuestro campamento. Ahora los hombres se sientan en cuclillas y comienzan a pronunciar las palabras verdaderas.

### ***Primer acto***

#### ***El parto de los dioses***

Comenzaré por antes del comienzo. Es la siesta; el verano duro del Chaco. Un grupo pequeño, cuyo número oscila según las versiones entre siete y diez mujeres, se ha retrasado siguiendo las huellas de una banda nómada que traslada la aldea a la cual pertenecen ellas. Van riendo y haciendo bromas; son jóvenes y solteras. “Son *jútoro*”,<sup>1</sup> interviene Bruno. “Putas”, traduce Clemente sin muchos rodeos buscando el equivalente semántico de un término que, en su cultura, carece de connotaciones peyorativas. Una de ellas, prosigue el relator, siente entre los muslos el roce de un tallo

---

1. “*Jútoro*”: mujeres solteras, sexualmente libres. Susnik refiere el término a la mujer no sujeta a restricciones de convivencia por regla de pertenencia clánica (1995, p. 115).

vegetal, se estremece y comenta complacida que la sensación le recuerda una íntima caricia masculina. Curiosas y riendo siempre, sus compañeras comienzan a jalar el tallo pero una fuerza enorme la sujeta desde abajo en sentido contrario. Ellas no se desaniman, recurren al *alybyk*, el palo cavador que usan las recolectoras, y remueven la tierra hasta encontrar una *ahpora*, sandía del monte,<sup>2</sup> y descubrir, aterrorizadas, que la misma está sostenida por un ser monstruoso que emerge de la tierra entre insoportables gritos (y entre nubes de vapor y de humo y profundas resonancias terrales, según relato anterior o posterior de Flores Balbuena).

Bruno lo interrumpe: “No quiero contradecir a mi padre”, dice hablando despacio y tratando de evitar la imperdonable descortesía que para los *ishir* implicaría hacerlo. “Espero que me corrija él si considera que no estoy en lo cierto, pero según Chupyló, el más sabio entre los cinco maestros que tuve en el *tobich* (el recinto iniciático), las mujeres estaban sedientas y se detuvieron a buscar una sandía montana. Cuando después de cavar con su *alybyk* encontraron una, vieron que esta se hinchaba ante sus ojos hasta adquirir proporciones descomunales. Las *jútoro* hendieron el fruto con sus palos cavadores y fue de su adentro que surgió el primer *anabser*, en medio de un chorro violento de agua cargada de peces que el recipiente herido soltaba”. Si bien dice respetar la erudición de Chupyló, Clemente prefiere el relato de los *tomárho* aunque en el siguiente punto coincida con el de los *ebytoso*.

Ambos grupos *ishir*, en efecto, están de acuerdo en que desde el interior de la tierra aparece un primer personaje provisto de caracteres humanoides pero con rasgos diferentes que dan cuenta

---

2. Conocida como *yvy'a* entre los criollos, la *ahpora* (*jacaratia corumbensis*) es una enredadera provista de una raíz tuberosa que sirve de depósito de agua y puede alcanzar dimensiones descomunales que no corresponden a sus delgados tallos (Comunicación personal de Jorge Escobar Argaña).

inmediata de que se trata de un ser excepcional. Es un anabser, un dios-demonio, un súper hombre monstruoso y un tanto brutal. La identidad de este primer anabser varía según los informantes. La mayoría de ellos, especialmente los ebytoso, asegura que se trata nada menos que del terrible Wákaka, el antropófago, pero algunos otros, especialmente los tomáraho, sostienen que es Houch Ylybyd, el tuerto o, aun, el curandero Wioho, uno de los anábsoro bondadosos.<sup>3</sup> Sea quien haya sido el primero en emerger, un grupo de otros tantos anábsoro (equivalente al número de mujeres), brota enseguida desde los subsuelos entre gritos ensordecedores.

La apariencia de estos seres es imponente y mueve a un aterrado sobrecogimiento. Carecen ellos de rasgos faciales y tienen el cuerpo cubierto de adherencias que recuerdan plumajes espesos, copiosos pelajes, escamas abigarradas o manchas de diseños y colores jamás vistos antes por ojo humano. Aunque sea imposible localizar el lugar desde donde lo hacen, pueden ver a través de las tinieblas más cerradas, respiran y gritan mediante los tobillos y tienen las rodillas invertidas (“como los avestruces” dicen los tomáraho), rasgo que imprime una especial cadencia a su caminar. Según Cordeu (1984, p. 213) tienen las anábsoro femeninas el sexo ubicado allí donde las humanas guardan el ombligo.

A partir de estas propiedades comunes, cada cual posee caracteres peculiares que lo hacen diferente: Wákaka dispone de agudos colmillos de piraña gigante; Pohejuvo es falto de brazos pero ve compensada omisión tan grave con virilidades pletóricas; Pfaujata dispara miradas mortales de amarillas llamas heladas; Purt es enano; Manúme, manco; Holé cuenta con plumas en vez de dedos; Okío, con orejas descomunales y, así, cada cual tiene tal carencia y tal exceso; rasgos propios que lo hacen diferir

---

3. *Anábsoro* es el plural de *anabser*.

de los demás y lo apartan por entero de lo humano. Los aderezos que las mujeres y, más tarde, los hombres utilizarán para la representación divina simulan, en verdad, peculiaridades insólitas propias de las divinidades: la cabeza de Ashnuwerta remata en lenguas de fuego que, irradiadas desde el occipital, conforman flamígera cresta y estallan en un haz tiritante de colores; la de Nemur se ve coronada por una copiosa fronda de puras tinieblas y temblores blanquísimos; el cuerpo entero de Apepo se encuentra recubierto por matas vellosas y guedejas crespas y casi todos los anábsoro tienen sienes, cuellos o nuca, cinturas, pulsos o tobillos erizados de espesuras inciertas que lucen como ondeantes melenas de tonos distintos. Cada uno de estos densos apéndices habrá de ser representado escénicamente a través de plumas, así como las manchas, texturas y diseños que encienden y oscurecen, aquietan y enfurecen los diversos cuerpos divinos serán reproducidos mediante las pinturas corporales.

También los gritos que emite cada anabser son diferentes entre sí: silbidos intensísimos y entrecortados, lúgubres aullidos, bramidos roncós o inquietantes susurros que perturban para siempre la llanura entera y aun el bosque lejano. Cada cual, por último, dispone de manera propia de andar: unos lo hacen saltiteando ligeramente, otros atropellando en forma agresiva; los hay de trote airoso o de avanzar serpenteante como los hay de paso medido o de vaivén vacilante. Algunos se mueven con dignas zancadas tiesas; algunos, trazando caracoleos y locas gambetas que, por un instante, llenan la escena de livianos torbellinos de pluma y de polvareda.

#### *Referencias acerca de los anábsoro*

Publicados en 1917, los estudios de Rudolf Otto (1965) acerca de la experiencia religiosa enriquecieron sustancialmente la concepción

de lo sagrado en las culturas diferentes, específicamente en las llamadas “primitivas”. Inexplicablemente, el ser humano enfrenta a veces situaciones que le sobrepasan. Se encuentra, lo advierte entonces, ante poderes ignotos que le remiten a dimensiones sobrenaturales. Otto trabaja el término “numinoso” (numen=dios) como sentimiento ante lo insólito, lo marcadamente diferente, que habrá de promover visiones más intensas y dramáticas de la realidad. Realidad que, en cuanto no se agota en lo meramente natural, se encuentra animada por fuerzas, cruzada por potencias trascendentes, por significados complejos que llenan el horizonte humano de inquietudes y lo definen sobre el fondo de la muerte.

La experiencia de lo sagrado comienza ante esas situaciones que escapan de lo común, ante momentos que están saturados de significación: que concentran poder. *Woso* llaman los ishir a ese poder extraordinario, esa energía desbordante y extraña que puede ser adversa o propicia, ese impulso que perturba ciertos momentos o lugares, seres o cosas, los arranca de su banal facticidad y los enfrenta, radiantes, al umbral del sentido. Lo numinoso trabaja con la experiencia de tal poder. Y lo hace en una dirección muy cercana a lo estético, que acentúa la forma del objeto para mentar, al sesgo, el secreto inalcanzable de su doble fondo y de su falta antigua. Apelando a los taimados recursos del artificio y los extravíos del curso poético, tanto el quehacer numinoso como el estético recusan la obviedad de aquel objeto, su presencia ordinaria, su inocencia y su calma. Por eso lo re-presentan: lo ponen en escena con otras luces alumbrado; lo velan y lo enmascaran, lo reflejan, lo sustraen: buscan revelarlo a través de lo que no es. A través de la íntima ausencia que esconde más allá de sí mismo y que lo abre a vínculos ilimitados, a fuerzas ajenas: a poderes que lo arrebatan.

La experiencia numinosa, como la estética que tan de cerca la acompaña, requiere imágenes y figuras que partan de la



apariencia sensible y movilizan la impresión que esta despierta. Provoca reacciones impactantes y contradictorias: por un lado repele a través del terror que inspira lo insólito; por otro, atrae desde la fascinación que ejerce lo profundamente desconocido. El ser humano quiere huir de las fuerzas oscuras del poder numinoso, pero, simultáneamente, se siente seducido por la belleza peligrosa del enigma y desea participar de su aura extraña.

Los anábsoro, los esencialmente otros, condensan las potencias numinosas: desbordan poderes extraordinarios y se oponen radicalmente a los mortales a partir de sus raros atributos que invierten los humanos rasgos (y en torno a ciertos aspectos antropomorfos que establecen un espacio común desde el cual ser diferentes). Constituyen, pues, verdaderas divinidades, seres supremos que rasgan el tiempo profano, potentes figuras que obligan a ensanchar el horizonte humano; presencias superiores que reglan y condenan, que angustian, que redimen. Que por un instante calman.

### *El secreto*

Cuando los anábsoro emergieron del mundo subterráneo, las mujeres cayeron fulminadas por la impresión y la fuerza del *woso*, el poder que aquellos despedían. *Wioho*, según informe de Luciano, las hizo volver en sí soplando sus oídos. Los terribles extranjeros las rodearon.

“No teman”, dijo uno de ellos, “no queremos dañarlas, sino dialogar con ustedes”. Entonces ellos conversaron. Los anábsoro prometieron enseñarles cosas desconocidas y otorgarles poderes nuevos; las mujeres aceptaron conducirlos a su aldea para establecer allí el *tobich*, el centro iniciático donde ellas recibirían el adiestramiento divino. Pero, para aprovechar ellas solas las ventajas de la reciente alianza, negaron la existencia de varones y en vez de

conducir a los dioses al *lut* (el caserío) los llevaron hasta un lugar apartado de la aldea.

### *Digresión sobre engaños*

El ocultamiento de las mujeres de la existencia de los hombres ante los anábsoro y la de estos ante aquellos constituye el primer engaño. Todo sistema simbólico se construye sobre pactos de silencio, escamoteos, tretas y simulacros, pero para las culturas cazadoras el empleo del ardid que confunde y que distrae tiene un valor especial: el cazador enfrenta su astucia a la del animal; el que mejor engaña gana. Del empleo ingenioso de trucos, trampas y señuelos, camuflajes y celadas depende la continuidad de una comunidad selvática. Pero la sobrevivencia también depende de la capacidad de engaño que tienen los indígenas ante la prepotencia invasora del hombre blanco: ante este aquellos simulan y disimulan, timan, se mimetizan y enmascaran, se sustraen. En las relaciones difíciles que mantienen los seres humanos entre sí y entre ellos con los dioses, la palabra es un arma poderosa: mediante ella se impone la norma y el silencio, se batalla y se negocia, se engaña.

Cuando el grupo de anábsoro y las mujeres, conducido por éstas, llegó hasta un claro abierto entre algarrobos, allí –no se sabe cómo– ya estaba esperando Ashnuwerta. La Gran Diosa del Resplandor Rojo, la Señora de los anábsoro, se encontraba rodeada de su séquito femenino y de un numeroso grupo de nuevos anábsoro, brillantes en sus texturas sin nombre y en sus colores rojos, blancos y negros; trémulos en sus pelambres y sus plumajes sobrenaturales; relucientes de puro poder extraño. Sumidos, ahora, en un silencio cargado de estruendos infinitos que llenaban de inquietud las llanuras y el río, el monte entero, los pantanos.

De inmediato comenzaron a preparar el espacio donde tendría lugar la iniciación originaria. Según había relatado Luciano

con voz ronca otra noche zumbante de calor y de mosquitos en San Carlos, el recinto secreto que serviría de base al adiestramiento esencial (el llamado *tobich*) fue establecido hacia el oriente en Nymych-wert (etimológicamente, “la tierra roja”), un sitio ubicado sobre el gran río (el Río Paraguay) en Karcha Balut, en el lugar llamado hoy Puerto 14 de Mayo, a unos veinte kilómetros al sur de Bahía Negra. “Karcha Balut” significa literalmente “el gran conchal”: allí los anábsoro se bañaban y comían (¿comen?) pirañas y caracoles. Los fragmentos óseos y cerámicos que hoy se encuentran en esa zona, así como los millares de grandes conchas que apretadamente conforman su suelo, hablan de banquetes divinos y conservan el aura peligrosa de sus desmesuras.

En el claro de un bosque pleno fue instalado el primer *harra*, el círculo ceremonial donde se representarían las danzas sagradas. Para algunos relatores tomárho este *harra* primigenio estaba ubicado a cuarenta o cincuenta kilómetros del *tobich* originario, hacia el poniente, en un lugar llamado Nahyn. Para los ebytoso, tal sitio se llamaba Moiéhene y correspondería al lugar hoy denominado Caacupé y situado a 120 km. de Bahía Negra. Ayudadas por los anábsoro las mujeres abrieron un camino recto y limpio entre el recinto iniciático secreto, el *tobich*, y la escena de la actuación ceremonial, el *harra*. Ellas escardaban el monte y arrancaban las raíces laboriosamente con instrumentos recién aprendidos. Los forasteros lo hacían sin ningún esfuerzo con sus meros pies y manos, empujando con ellos las malezas, hierbas y arbustos espinosos, tumbando palmas y algarrobos y cavando y rellenando con sus dedos durísimos, o lo que tuvieren a guisa de ellos, el *depich*, el sendero secreto que uniría a los ishír con los dioses y los volvería plenamente humanos.

El *tobich* es la casa del verbo, la sede del mito. Pero también la antesala de la imagen. En su espacio hermético se aprontan las representaciones que ocurrirán en el *harra*. En el *tobich* se enseña y

se discute, se norma y se controla: allí cantan y oran largamente los chamanes y organizan hasta el mínimo detalle escénico los maestros de ceremonias; allí se ayuna y se come sólo ritualmente, se aprenden los métodos de la purificación y el valor del silencio, se trabaja la memoria y el olvido, se sufren pruebas severas para templar el espíritu y el cuerpo y se escucha con la mente abierta para alcanzar la sabiduría o rozarla al menos, que no es poca cosa el hacerlo cuando se está aún creciendo.

El *depich* mítico, el camino entre el *tobich* originario (ubicado sobre el río) y el primer *harra*, el círculo de la representación ritual (abierto en medio de la selva) era muy largo y penoso de recorrer. Entonces, los anábsoro inventaron un mecanismo para abolir la distancia. Soplando con fuerza la tierra, instalaron en una y otra terminal del sendero un poderoso resorte llamado *nepyte* o *wyrby*. De modo que, para trasladarse de uno a otro sitio bastaba con dar un pequeño salto sobre el dispositivo citado e impulsarse desde él: el traslado era fulminante e instantáneo. Los anábsoro y las mujeres aparecían en uno y otro sitio sin esfuerzo alguno.

### *Comentario sobre dualidades*

La dualidad monte-río desempeña un papel importante dentro del pensamiento ishir en cuanto ilustra bien dos figuras básicas suyas. Por un lado, marca la diferencia: los sofisticados mecanismos que construye la sociedad para elaborar los juegos de identidad-alteridad. Por otro, sirve de eje a juegos varios de posiciones contrapuestas o cruzadas: las posturas opuestas están enfrentadas pero también pueden pactar y asociarse y aun pueden neutralizarse, compensarse a través de diversos dispositivos de equilibrio y nivelación. En principio el otro es mi “contrario”, pero puedo negociar con él a través del “intercambio de palabras” y concertar un acuerdo de compañerismo y apoyo recíproco que nos

convierte mutuamente en *ágalo*, asociados. Para el pensamiento ishir, pues, las contradicciones no se resuelven a través de síntesis (en el sentido occidental, hegeliano, del término); los términos opuestos pueden aliarse, convertirse en eternos adversarios o, sobre todo, compensar las asimetrías que genera la diferencia a través de un enrevesado sistema de prescripciones sociales, rituales, estéticas y míticas que, generalmente, combinan todas las variables recién señaladas (concertación, choque y equilibrio). Pero la diferencia también puede ser negada, ya que no abolida, a través de eficientes mecanismos culturales: puede ocurrir que, provisionalmente o no, uno de los polos en tensión asuma los poderes del otro; se identifique con él y ocupe su lugar, o parte de él, aunque nunca termine de disolverse en su opuesto (figura llamada *cet*).

El esquema básico de la lógica ishir es ciertamente binario, pero su propio movimiento complejiza este modelo hasta niveles increíblemente refinados. Y lo hace a través de astutos mecanismos de pactos, enfrentamientos, compensaciones y contrabalanceos cruzados: el pensamiento, el mito y la propia organización social ishir se construyen ascendiendo en espirales complicadísimas de sucesivas instancias que buscan resolver las controversias que ellas mismas van generando a su paso enrevesado. Por eso es difícil calificar meramente de “dualista” a cultura tan elaborada. En primer lugar, por la ya referida complejidad que adquiere en el interior de esta cultura el interjuego de los opuestos. Pero también porque pueden plantarse en ella tantos ejes de antagonismo y trazarse tantos diagramas de equivalencia y contradicción que unos y otros terminarán confundidos en una maraña de entrecruzamientos en cuyo adentro enredado será difícil definir el lugar de las posturas buscadas. A los efectos de una mejor orientación vale, pues, considerar las dicotomías formales toda vez que no se les otorgue un lugar estable y definitivo ni se les dote de una carga sustantiva.

La disyunción establecida entre el río (*tobich*) y el monte (*harra*) se relaciona con la diferencia entre los ebytoso, que se consideran ribereños, y los tomáraho, que se autodenominan “monteses”. En muchos de los juegos y enfrentamientos rituales ishir, así como en clasificaciones de anábsoro y de chamanes, la distinción entre “los del monte” y “los del río” define al ocasional contendiente, al enemigo o, simplemente, señala el término inverso de una relación conflictiva cualquiera. Al ubicar *tobich* y *harra* en lugares de signo contrapuesto se enfatiza la diferencia; al establecer un camino y un mecanismo que permite salvar la distancia, se instauro una mediación con los otros hombres y con los dioses. Hoy, dice Emilio, los blancos redujeron el mapa del Chaco: *tobich* y *harra* están ubicados a menos de un kilómetro de distancia entre sí y se ha olvidado el secreto del resorte, aunque algunos chamanes uránicos aún lo utilizan con cierta frecuencia.

### **Del diario de campo**

Puerto Esperanza, 16 de agosto de 1986

Estamos sentados sobre un tronco en el *tobich* de San Carlos. Ante la presencia aparentemente distraída de Palacio Vera, Emilio Aquino dibuja en la arena el mapa ritual: un círculo pequeño es el *tobich*, otro más grande, el *harra*; entre uno y otro traza cuidadosamente dos líneas paralelas que representan el *depich*, el Camino del Saber y del Silencio, que ahora se ha reducido, dice, pues ya no existe el resorte que arrojaba a los anábsoro y las mujeres como impulsados por catapultas. Una bandada estridente de aves planea sobre nosotros y se hunde en un árbol que, por un instante, queda jadeante y tembloroso. “*Kuréeky*” (loros), comenta lacónicamente mi informante sin levantar la vista, “antiguamente los loros eran personas agoreras, pertenecían al grupo de los tahorn (miembros de cierto clan). Sus gritos anuncian que termina un momento y

comienza otro: algo especial ocurre en el tiempo cuando canta así una bandada de *kuréeky*” sentencia, calla. Prosigue su historia. Su no-historia. El dibujo ha sido cubierto por las sombras prematuras del duro invierno chaqueño.

### *Acerca del poder de la belleza*

Una noche ocurre algo especial. Se hallaba ya instalado el *wyrby*, resorte que facilitaba el traslado entre ambos extremos del terreno ritual, y las mujeres, que habían atravesado la distancia sin los estorbos de una larga marcha, se encontraban ahora rodeando el *harra*, la escena ritual. “Entonces ocurre algo especial”, repite Emilio: por primera vez los anábsoro realizan su gran ronda ceremonial ante la mirada humana. El espectáculo es sobrecogedor. Las mujeres quedan aterradas, primero; subyugadas y excitadas, después. Los hombres, que espían desde detrás de frondas espinosas y oscuridades distintas, se encuentran demasiado espantados como para pensar siquiera en acercarse: escuchan desde cada vez más lejos el estallido de las pompas numinosas que concentran en el círculo todos los ruidos posibles del universo e intensifican los colores esenciales hasta volverlos cifra de fuego y de sangre, de la oscuridad más radical, del silencio absoluto.

Bruno afirma que la primera representación fue la de los terribles *Wákaka*, seguidos ellos de los bondadosos *Wioho* que hacían de contrapunto. Clemente y Emilio aseguran que fue la misma *Ashnuwerta* quien, rodeada de su cortejo de fulgores colorados, irrumpió por primera vez en el círculo ceremonial en medio de un coro de gritos que, como una bandada de loros, desgarraba el tiempo primigenio. Sean quienes hayan sido los primeros actores, ellos estaban escoltados por sus respectivos séquitos y seguidos por las mujeres, los primeros seres humanos que participaron del secreto oscuro que renueva el tiempo.

Durante los días siguientes, esa participación abrió posibilidades diversas a las mujeres. Por una parte las grandes madres anábsoro les enseñaron el uso de técnicas y utensilios que serían desde entonces característicos suyos. Kaiporta les instruyó en el arte de la recolección y les proveyó del *alybyk*, el palo cavador, instrumento propio de las mujeres (los hombres, que utilizan versiones más grandes de esta herramienta, confeccionan la de uso femenino con maderas duras de guayacán o palo santo pero una vez que la entregan a ellas, jamás ya podrán tocarla: así, simbólicamente, se van cruzando y compensando las distribuciones de tareas). Por su lado, Pfaujata, la temible Aracné ishir, les donó el *caraguatá* y les enseñó a utilizar sus fibras para confeccionar con ellas prendas indispensables para la cotidianeidad doméstica y el atuendo ritual. Por otra parte, los anábsoro varones sedujeron a las mujeres con la potencia de sus voces y la belleza de sus colores y sus apariencias ignotas. Y, así, ellas fueron espaciando cada vez más las furtivas visitas que hacían a sus maridos e hijos con el pretexto de traer alimentos hasta que terminaron instalándose definitivamente en el *tobich* y se volvieron amantes de los dioses.

### ***Cuestiones sobre el conocimiento de lo divino***

Cordeu (1991a, p. 117) considera que las mujeres míticas se encontraban en una situación desventajosa en lo relativo a su acceso al conocimiento de lo divino. Los hombres lo habrían abordado mediante el *eiwo*, la reflexión intelectual, mientras que aquellas habrían conocido lo sacro a través de los aspectos más superficiales de la percepción (la imagen, los brillos, los colores, la apariencia de los anábsoro). Sin embargo, es probable que para la cultura ishir (supongo que para la cultura a secas) la experiencia estética, la vía de la percepción sensible, sea tan importante como la de la razón para aspirar a un conocimiento superior de las cosas (la



forma, según queda visto constituye un momento esencial del acceso a lo numinoso). Y, quizá, la cultura ishírr reserve a los hombres un acercamiento de tipo más discursivo y a las mujeres una aproximación más figural: para la comprensión del mito el destello del verbo es tan importante como el concepto que él apaña. Que lo proteja de cualquier asalto directo, de cualquier intento de aclarar el fondo de una cuestión que no tiene fondo. Los dioses despliegan un repertorio imponente de imágenes hechas de contrastes, de las texturas y los tonos de la piel, la terrible levedad de las plumas, el tableteo fulminante de los gritos que derriban aves y levantan conciertos de truenos subterráneos, acuáticos, celestiales, cuyos ecos retumban hasta los confines del Chaco.

Todas estas dramáticas figuras que donan los anábsoro a los ishírr son tanto o más importantes para su plenitud humana que la vía despejada que el saber les abre. Para los indígenas, el mito no contradice el logos; le acerca argumentos indispensables que éste desconoce. El deslumbramiento de las mujeres por la forma y el consiguiente ayuntamiento de ellas con los dioses promueven el acceso a otro momento, necesario aún para terminar de sellar el pacto de alianza: el de la imitatio dei. Las mujeres debían identificarse con los dioses, convertirse a su imagen y semejanza. Los ishírr llaman cet a ese mecanismo retórico por el cual un ser adquiere los poderes de otro asumiendo rasgos suyos. El cet es el juego de la identificación que, menta a su vez, la extrema diferencia que debe ser asumida.

### ***Ocultamientos, revelaciones***

Para parecerse a los anábsoro y adueñarse, así, de sus facultades sobrenaturales las mujeres fueron enseñadas a disfrazarse de ellos. Entonces, a la hora de ingresar en el círculo de las ceremonias, pintaron ellas sus cuerpos con listas, círculos, manchas y

figuras variadas, Y usaron colores distintos recurriendo a cenizas, polvos de carbón, jugos vegetales y minerales de tonos sangrientos. Y, para simular los extraños pellejos divinos cubrieron sus cuerpos con plumajes de avestruces y de loros, de patos bragados, cigüeñas, flamencos y espátulas y con rudos tejidos de *caraguatá* e hirsutas pieles de oso hormiguero. Y usaron máscaras que escondieron sus caras humanas; y semillas bárbaras del monte y pezuñas animales colgadas de las muñecas, los tobillos y las cinturas para remedar los sonidos crujientes que levantan los dioses al danzar. También aprendieron a gritar.

Hasta entonces, no sólo los anábsoro ignoraban la existencia de los varones; tampoco éstos conocían la verdad del suceso que habría de cambiar sus vidas. Pero lo intuían. Les resultaba extraño, en verdad, el movimiento de las mujeres. Y, posiblemente, los ánimos de ellas, que debieron haberse alterado a partir del trato divino. Cierta día, un joven, intrigado al descubrir las alimañas que una viuda llevaba consigo (para alimentar el apetito sobrenatural de los visitantes), decidió seguirla en secreto. Susnik no descarta la posibilidad de que el espía haya sido el propio Syr (1995, p.189). Lo cierto es que un ishir descubrió el engaño y lo reveló a sus compañeros. Y que ni aquel ni éstos se atrevieron a acercarse a los terrenos ocupados por esos forasteros insólitos que ellos habían divisado desde lejos. Y que no sólo no intervinieron para desmontar el fraude, sino que, por puro miedo a los seres desconocidos, los hombres habrían llegado a volverse cómplices de quienes los timaran. Según Emilio, en efecto, a escondidas ellos acercaban carnes, mieles y frutos a sus mujeres mientras éstas pasaban los días absorbidas por los afanes del aprendizaje iniciático y los deleites del esplendor ritual y los amores olímpicos.

Pero ni siquiera en los mitos la armonía plena puede durar demasiado. En la aldea, desconocida por los dioses, un hombre se encontraba en apuros: su mujer, por aquellos trajines totalmente

embebida, había olvidado su prosaica obligación de regresar cada tanto al poblado para amamantar a su niño. Como el hombre no podía llegar hasta el *tobich* pidió a la hermana de su esposa que fuera hasta donde se encontraba ésta para recordarle su deber de madre y requerir su presencia en la aldea. Pero ni el hambre del hijo ni los reclamos del marido pudieron contra el entusiasmo de ver a Kaimo prepararse para entrar a escena. Es que los abigarrados colores de la piel de Kaimo hacen de él uno de los anábsoro más impresionantes. “Ella estaba muy enamorada de sus colores” explica Clemente. Y así hechizada por el complicado juego de tonos que cubría el cuerpo poderoso, cometió la imprudencia de exigir que trajeran al niño hasta donde ella estaba (“de aquí no me moveré”, habría dicho a su hermana). Ni siquiera la ansiosa succión del niño, que hasta ella fue llevado con asustada premura, logró distraerla de su arrobamiento: lo sostenía ladeado en posición indebida, sin atender que el *pypyk*, el pañal de *caraguatá* se iba deslizado hasta caer al suelo y dejar al descubierto su pequeño sexo ante la mirada atónita de los anábsoro. Así conocieron los dioses la existencia de varones *ishir*. Así se descubrió el primer engaño. La versión de Bruno, que es, en general, la de los *ebytoso* de Puerto Esperanza, no difiere mucho en la narración de este suceso: fue el orinar del niño lo que permitió a los anábsoro advertir el fraude; el arco que describía el líquido al ser expulsado indicaba claramente que procedía de un varón.

Los anábsoro quedaron furiosos. Luego de cabildeos y largas discusiones mantenidas entre sí en el centro del *tobich*, las mujeres fueron convocadas y obligadas a revelar la existencia de los varones. A partir de este momento del relato, Ashnuwerta comenzó a cumplir una función fundamental. Y lo hizo ordenando que todos los *nagrab*, los varones adultos, se presentaran esa misma noche en el recinto sacro.

Tal era el terror de los hombres, que sólo forzados por sus mujeres accedieron a hacerlo. Fueron llegando uno a uno en silencio y con la mirada baja. (Luciano cuenta que los varones eran conducidos en pequeños grupos de dos o tres individuos cada noche durante el ritual). Así, como si la tarde hubiera sido rasgada por una bandada ruidosa de loros, comienza otro acto.

### *Acerca de la divinidad de los anábsoro*

Se viene sosteniendo a lo largo de este texto que los anábsoro tienen legítimo rango divino. Ahora bien, ¿a qué clase de deidades corresponden? Jensen (1982) define tres tipos ideales de dioses predominantes en las sociedades tradicionales: los Señores de los Animales, propios de las sociedades cazadoras; los dioses uránicos, de las pastoriles y los dema-dioses, de las agrarias. Según queda señalado, las selvas y llanuras ishir están pobladas de Señores de los Animales, pero éstos pertenecen a una dimensión diferente a la de los anábsoro, aunque se crucen con ellos algunas veces. Considerando la clasificación de Jensen sólo en su esquema formal, Cordeu estima que los dioses ishir resumen los dos últimos prototipos divinos. “Se puede hablar de una modalidad típica similar en parte a los dioses uránicos (...) y de una modalidad dema, que se asemeja estrechamente a los dema-dioses” (1984, p. 257). Aunque se distingan de ellos por su ausencia de responsabilidades cósmicas y antropogónicas, los anábsoro se parecen a los altos dioses uránicos “en su rudeza y su terribilidad, [así como] en la naturaleza moral de sus acciones y mandamientos” (Ibíd.).

Jensen considera rasgos esenciales de los dioses-dema: 1. Su actividad desarrollada al final del tiempo originario (que deja como fruto los dones culturales y la conciencia de la muerte). 2. Su sacrificio a manos de los hombres de ese tiempo. 3. Su alejamiento en cuanto deidades (sólo siguen activos a través del orden

impuesto por ellos a los mortales) y 4. La obligación moral de los seres humanos de recordar la actuación divina representando ritualmente los acontecimientos del tiempo originario (1982, pp. 110 y 140). Las similitudes de estos rasgos con los de los anábso-ro son evidentes.

### **Del diario de campo**

Puerto Esperanza, 18 de agosto de 1986

Palacio Vera me habla hoy sobre el momento en que Ashnuwerta comienza a adquirir un perfil más definido. Parece ser que las relaciones con los varones exigen la entrada en escena de esta Súper Mujer; de hecho ella termina vinculada íntimamente con un caudillo llamado Syr. Palacio habla casi sin expresión con la mirada ausente durante largo rato. Me preocupa que mi traductor, Clemente en este caso, deje pasar tanto tiempo sin intervenir pero las señas de asentimiento y las pequeñas correcciones o acotaciones que hace Palacios (que parece entender bien el guaraní, aunque se rehúse a usarlo para pronunciar las “palabras pesadas”) me tranquilizan. Además, sé que los ishir tienen una increíble capacidad de manejar la palabra: la retienen con facilidad y la vierten con soltura envidiable. Ahora la selva cercana hierve de calor y de sonidos confusos. Ahora comienzan a crecer las sombras de los árboles. Los dos indígenas callan y me miran. La cortesía les impide levantarse antes que su huésped pero esperan que yo lo haga y les deje tranquilos ya. De cualquier modo, pronto ya no podré escribir.

### ***Tiempo de ashnuwerta (las palabras y las cosas)***

“Los ebytoso confunden las cosas”, había dicho Palacio Vera en el *tobich* de San Carlos (el viejo chamán se niega a hablar de lo

esencial si no lo hace en el *tobich*). En verdad no fueron las mujeres quienes llevaron a los ishir ante los anábsoro. Fue la propia Ashnuwerta quien salió al encuentro del más valiente de los hombres y le exigió que trajera a sus compañeros. Él se llamaba Syr. Era un *pylota*, un guerrero-cazador de palabras fuertes y claras. Llevaba sobre la frente la guirnalda de piel de jaguar, insignia arrogante de los jefes respetados por su arrojo y su lucidez. Syr animó a los asustados hombres y todos juntos se presentaron ante los anábsoro.

“A partir de ahora y para siempre, ustedes ocuparán el lugar de las mujeres, quienes serán expulsadas del *tobich*”. Las palabras de Ashnuwerta no admitían, no admiten, réplica alguna porque son las originales: *Ishir poruta uhuló*, dice Luciano (dichos de quien antecede a los humanos). Sin objeciones, pues, ellas se retiraron a la aldea y cedieron sus lugares privilegiados a los *nagrab*.

### *Referencia sobre Ashnuwerta*

Ashnuwerta representa el modelo ejemplar, la quintaesencia de los anábsoro. Como toda deidad superior condensa diversos paradigmas y articula sentidos distintos, intensos. Encarna el concepto ishir de oposición como diferencia entre dos términos que puede resolverse básicamente mediante palabra (y conducir a la alianza) o mediante colisión (y llevar al conflicto). Pero, según queda señalado, existen otras formas de desenlace: la mediación y el desdoblamiento, el desplazamiento, la identificación. Ashnuwerta compendia todas esas formas de consumación del encuentro. Por una parte actúa como aliada: ella es la Gran Madre favorecedora de los ishir, la Maestra, la Dadora de las Palabras; es ella quien instituye el orden cultural, quien instauro el símbolo. Y es, por cierto, una aliada poderosa: se desempeña como Anábsoro Lata, es decir como madre, patrona o ama de los anábsoro, considerados

éstos sus *ebiyo*, sus hijos o subalternos. Cordeu (1990, p.167) critica la traducción de las relaciones *lata/ebiyo* como “madre/hijos”, en el sentido que utilizan Baldus y Susnik y que les lleva a hablar de Ashnuwerta como Proto-Madre *ishir*. Pero es indudable que, aunque no sea el único, hay un fuerte sentido de filiación en esos términos: los *ishir* traducen *lata* como “la mayor”, “la principal”, pero también como “la madre”. Lo importante es recalcar el sentido figurado en el uso de “las palabras grandes”: no creo que se incluyan las acepciones biológicas de la maternidad entre las notas del término en cuestión. Pero es indudable que se subrayan retóricamente sus aspectos de superioridad y de poder así como las ideas del respeto que la madre infunde y la protección que dispensa.

Pero Ashnuwerta es también un ser temible. En cuanto Señora del Agua y del Fuego puede ocasionar –y lo hace– pestes y catástrofes (como la inundación de las aguas del hoy llamado Río Paraguay, provocada para vengar a los anábsoro; este desastre ocasionó la muerte de los jóvenes novicios durante la primera ceremonia iniciática del nuevo tiempo). Ashnuwerta es Madre de los Pájaros de la Lluvia Benigna pero también Señora de la Tormenta Azul Oscura (Susnik, 1995, pp.197-8). Y es ella quien, antes de abandonar la tierra, otorgó al implacable Nemur la misión de castigar el incumplimiento de sus palabras e instaló para siempre una sombra trágica en el ánimo colectivo.

Este carácter dual de la deidad, que hace que Cordeu la considere un resumen de las cualidades positivas y adversas de los anábsoro, se expresa en los desdoblamientos que puede sufrir su figura. A veces se transforma en animal y en ser humano para salir al encuentro de aspectos que rebasan su propia divinidad. Asociada al color rojo, Ashnuwerta se convierte en su opuesta, en Ashnuwysta la oscura: ambas son cara y cruz de una misma entidad y marcan el contrapunto entre lo mítico y lo ritual, el don y el castigo; entre el resplandor flagrante del numen y su lado

nocturno, entre la fuerza luminosa de la imagen y el sombrío poder del grito (Ashnuwysta, en su fase de Hopupora, aparece sólo en ocasiones rituales, siempre en medio de la oscuridad y únicamente a través de sonidos).

Ashnuwerta significa, por eso, un gran nexo universal; actúa como el prototipo de la acción mediadora. A través de su complicidad con los ishir, su unión con el humano Syr y su metamorfosis en Arpylá, la Mujer-Ciervo, vincula lo femenino y lo masculino, lo humano y lo divino, lo simbólico y lo natural. Conecta lo terreno y lo celestial desde su relación con la Vía Láctea (en cuyas cercanías instala su morada y con cuya figura se identifica ritualmente, según se verá). Enlaza en un nudo raro el mayor poder divino con la máxima potencia humana mediante el breve cruce de su camino con ciertos rumbos chamánicos: ella es protectora de determinados *konsáho* de la lluvia y es su casa uránica albergue de las “almas chamánicas invencibles” (Susnik, 1995 p. 200).

Obedeciendo las órdenes de Ashnuwerta, los hombres comenzaron a participar en el Debylyby, la gran ceremonia mediante la cual los dioses renovaban cada día los vínculos que unen entre sí a todos los seres y convocaban los favores esquivos del cielo, de la tierra profunda, los bosques y las aguas y afirmaban el carácter permanente de las palabras de la diosa y el valor sin tiempo de sus mandamientos. Los hombres comenzaron a acompañar a los anábsoro en sus rondas por el *harra* y a aprender los gritos, los movimientos y los gestos suyos. Y a copiar sus apariencias: ahora eran ellos quienes debían enmascarar sus rostros y pintar sus cuerpos y cubrirlos de pieles, plumas y tejidos para imitar el aspecto sagrado.

La entrada en el círculo ceremonial suponía no sólo la identificación (*cet*) con los dioses a través de recursos escénicos; requería, además, el inicio de un complejo proceso de aprendizaje capaz de promover el crecimiento de las facultades humanas. Por eso, los



hombres accedieron también a los misterios iniciáticos impartidos en el *tobich*. Y así aprendieron el nombre de cosas y seres desconocidos y supieron cómo manipular las fuerzas que los animan y cómo acceder al *eiwo*, el entendimiento, facultad valorada por los *ishir* como uno de los dones preciosos que otorgaran los dioses.

### *Referencia sobre el conocimiento*

El entendimiento, la capacidad analítica, promueve un conocer discriminado acerca de las cosas. Ahora los *ishir* saben distinguir, clasificar, oponer. Con la diferencia surgen las reglas: Ashnuwerta introduce los cánones y los códigos que rigen la convivencia, los tabués, las reglas de la etiqueta social, las formas del rito, el orden del sexo, las prohibiciones. Y con la restricción surge el deseo. Y con el deseo, el arte: el símbolo, la cultura toda. Ahora las cosas portan significados; se cargan de enigmas y de opacidades, se vinculan entre sí en relaciones arbitrarias, remiten a la memoria y al sueño, se llenan de poderes, promesas y amenazas: se vuelven bellas, temidas, codiciadas. La teoría del conocimiento *ishir* supone un largo camino hacia la comprensión de ese misterio de las cosas. Cada objeto, cada ser, en cuanto inserto en un orden simbólico, guarda una potencia, un lado oculto que puede ser revelado y asumido. El mundo, por eso, es una escena poblada de fuerzas desconocidas, potencialmente aliadas o adversarias según se sepa o no acceder a algún sentido profundo suyo. Muchos secretos pueden ser accesibles mediante la observación y el esfuerzo de pacientes estudios; otros, a través del intercambio de palabras o de revelaciones, generalmente oníricas. Los más sabios son los más poderosos: saben usar, neutralizar o desviar el poder de las cosas; los chamanes son los sabios por excelencia: conocen el fondo de los hombres, de las cosas y los fenómenos naturales y pueden, por ello, asumir sus energías.

## *Dones*

Pero el conocimiento también se aplica a las prácticas y las normas de la subsistencia. Si las diosas habían enseñado a las mujeres técnicas relativas a la recolección, los dioses instruyeron a los hombres en el uso de procedimientos ligados a la caza. Los ishir primitivos tomaban un animal sin sistema alguno que organizara su búsqueda, seleccionara su especie y reglara su ingestión. Pero, a partir del nuevo tiempo, hombres y anábsoro se internaron en pares en los bosques. Si en el *tobich* se instruían acerca de las “palabras superiores”, en el monte comenzaron a conocer el secreto de la supervivencia ordenada. Los ishir aprendieron a identificar el rastro confuso de las tortugas y el terrible olor del jaguar; fueron adiestrados para convocar las delicadas carnes del oso hormiguero; supieron de técnicas especiales para descubrir iguanas de pieles sedosas y pecaríes de cerdas ásperas, para asir resbalosas anguilas arrancándolas del lodo tibio de ciertos pantanos.

Los anábsoro gozaban de cualidades propias que les permitían tomar los animales que quisieran sin necesidad de usar estrategia o arma de caza alguna. Sus gritos poderosos, lanzados como rayos desde sus tobillos, abatían las presas en forma fulminante. Susnik escribe que ellos derribaban aves, saurios y bestias varias apuntándolos con el dedo y gritando. Pero Bruno asegura que ese gesto estaba meramente dirigido a desorientar a los humanos, quienes no debían saber que el poder provenía de los tobillos de los dioses, único punto vulnerable suyo. Como los hombres no podían adquirir facultades divinas, entonces los anábsoro les instruyeron en el uso de tácticas y armas de caza (tal cual las anábsoro habían instruido a las mujeres en lo relativo a la recolección). Les enseñaron a embretar al ciervo construyendo cercados, a forzar al armadillo a que abandone su guarida empujándolo con lanzas o llenando el cubil con agua y a expulsar a los conejos de sus

madrigueras rodeando estas de inexorables tenazas de fuego. Les enseñaron a utilizar trampas, antorchas y camuflajes hechos con calabazas para atrapar patos, disfraces de palma para engañar al astuto avestruz, represas y redes para recoger los peces esquivos, señuelos sonoros para confundir y atraer al jabalí.

También para compensar la desventaja de las humanas flaquezas que impedía cazar como lo hacían los dioses, estos les proveyeron de instrumentos específicos: según versiones recogidas por Susnik el gran arco fue adjudicado por el anabser Butüte (Tiribo, para los tomárho); los garrotes-macanas, por Kaimo; las hachas, por Dukusy; la larga lanza con el *scalp* emblemático, por Ho-Ho mientras que fue Ashnuwerta personalmente quien enseñó el uso del fuego por eslabón, puesto que los hombres primitivos lo producían utilizando piedras (1957, p. 17). La propia presencia de la diosa recuerda el resplandor y el color de las llamas en la aureola de plumas que incendia su cabeza y en el tono rojizo de su túnica tejida con rudas fibras del monte. (Según Luciano, el nombre de Ashnuwerta, que conviene en lo posible no pronunciar, significa literalmente “La de la cresta –o la diadema– colorada”. Bruno lo traduce como “La del resplandor colorado”).

### *Breve inciso sobre vida primitiva*

En el origen del tiempo, o antes de él –antes de la llegada de los dioses, al menos– los seres humanos vivían una existencia gris y desteñida, una vida indiferenciada, carente de hitos y por entero falta de rumbos. Desconocían métodos y técnicas, ritos y formas sociales. No cantaban ni danzaban. Cazaban, sí, pero lo hacían a la deriva, desorganizadamente, sin contar con tácticas ni instrumentos adecuados, sin ordenar las búsquedas ni restringir mediante tabúes el consumo de las presas. Recolectaban automáticamente sin saber qué frutos convenía tomar y qué destino

adecuado darles. Era una pura vida orgánica, una existencia de segunda. La vida, el amor y la muerte eran para los *póruwo*, los hombres primitivos, neutros procesos físicos carentes de enigmas y de misterios, desprovistos de belleza, del brillo intenso del asombro y el deseo. Los dioses ishir no crean de la nada la naturaleza; lo que hacen es instituir el sentido, introducir la palabra y la ley, los símbolos: la necesidad de ordenar la vida para asumir la muerte.

Las tácticas de caza y el uso de armas, recién enseñados por los dioses, podían haber causado un descalabro ecológico considerable. Entonces Ashnuwerta instituyó prescripciones, métodos y figuras que impidieran el ecocidio racionalizando la distribución de los alimentos y regulando la caza. Tanto los tabúes alimenticios como las complejas reglas de la etiqueta social, la ceremonia y las instituciones clánicas restringen sabia y rígidamente lo que conviene cazar y comer y establecen las condiciones en que cabe hacerlo. (Hay otra institución mítica fundamental que promueve la utilización equilibrada de los recursos del hábitat: la figura del Señor de los Animales. Cada animal tiene su dueño, –o bien su *balut* o “su abogado”, su “cabezante”, como traducen hoy los ishir– que, simultáneamente, facilita la caza y sanciona severamente sus excesos).

“Iniciandos y maestros salían al monte en varias yuntas compuestas de un hombre y un dios cada una”, repitió Palacio. Estaba refiriéndose a que entre unos y otros se había establecido la camaradería iniciática-guerrera-cazadora-ritual: ambos devienen entre sí *ágalo*. Es decir, se vuelven mutuamente contrapartes de una formalizada sociedad masculina; se tornan compañeros, aliados, casi diría cómplices. La figura del *ágalo* tiene un peso importante en el ámbito de la cultura ishir. El pacto de alianza que supone esa institución quedó sellado en el mito no sólo con la presencia de los varones en el círculo ceremonial, sino también, con el

intercambio de comidas y la participación en el Gran Juego. La relación de alianza, a pesar de –o gracias a– la diferencia y la oposición entre hombres y dioses, se expresa bien en el enfrentamiento de ambos en la competencia ceremonial de la pelota. El *póhorro*, que así se llama el juego, significa tanto compañerismo como rivalidad, vínculo como contrariedad, momento lúdico como tiempo sagrado, y constituye una apasionada metáfora del ideal ishír de la compensación –ya que no de la conciliación– entre dos términos de signo opuesto.

Resulta que, según los informantes ebytoso, hombres y anáb-soro tenían regímenes alimenticios contrapuestos, cuadro básico de oposiciones binarias, tan caro a la lógica ishír. Mientras aquellos comían peces, carne de caza y frutos del bosque, los dioses se alimentaban de caracoles y diferentes alimañas venenosas. Entonces, cuando un ishír cazaba tarántulas, serpientes o alacranes se los daba a su *ágalo* sobrenatural. Y cuando éste conseguía echar mano (por decirlo de alguna manera) de algún cerdo salvaje o un hinchado panal de abejas se lo cedía a su socio humano.

### ***Adversidades***

Aun en los mitos, ya se dijo, los momentos ideales son breves; enseguida ceden empujados por otros conflictos. La armonía entre seres tan diversos no podía durar mucho tiempo. Diversos factores intervinieron para que aquella idílica relación se rompiera y comenzara otro tiempo. Por un lado, los hombres ya habían cruzado el dintel tajante del terreno de los símbolos y, por ende, perdido para siempre la inocencia de quien no vislumbra el lado oscuro de las cosas; ya estaban irremisiblemente ubicados en el tiempo nuevo de las normas, de “las palabras” como dicen ellos mismos. Y para que las palabras queden sancionadas y fijadas, sus dadores deben retirarse: debe cancelarse toda instancia posible de

retorno. Bruno resume así la cuestión: “Los ishir ya había aprendido todo lo que los anábsoro trajeron para enseñarles; estos ya molestaban”.

Por otro lado, la misma convivencia cotidiana entre hombres y dioses generaba los inevitables roces, competencias y tensiones que surgen entre los grupos diferentes entre sí cuando comparten una historia apretada. Las cosas se vuelven aún más complejas si se considera que los anábsoro tenían los mismos deseos, virtudes y faltas que los humanos. Del ayuntamiento primero entre las mujeres y los dioses habían nacido niños híbridos que, aunque heredaron ciertos rasgos de la apariencia divina, no contaban con sus poderes; eran simples mortales (salvo la posible excepción de Pfaujata, que será expuesta más adelante). Otra historia que complicó el esquema de la convivencia estuvo dada por los amoríos entre Ashnuwerta y Syr; entre la anábsoro principal y el principal ishir que quedó así con dos mujeres: la mortal vivía en el *lut* y la divina en el *tobich* (la bigamia constituye una figura perturbadora, rechazada por el orden social ishir).

### *Paréntesis sobre el mito*

El tiempo del mito no tiene tiempo: ocurre en una dimensión que no computa sus momentos en términos de duración ni cuenta sus fases según una única medida: a veces un acontecimiento puede durar años en un aspecto suyo y apenas un instante en otros. Es imposible saber, por eso, cuánto duró la etapa del secreto femenino como cuánto la del predominio ritual de los varones. Tampoco se sabe, por lo tanto, el lapso de tiempo que demoró la instalación del Olimpo ishir en el primer *tobich*. Pero sí se sabe, y en ello están contestes los muchos informantes, que llegada la hora en que la siguiente generación comenzó la adolescencia, fue necesario

iniciarlos en los misterios de los hombres y los dioses, de los animales, del monte.

Ashnuwerta ordenó que los púberes fueran traídos al recinto del saber primero. Entonces, una noche un grupo de varones adultos invadió la aldea, arrancó por la fuerza a los muchachos ante los gritos asustados de las mujeres y los internó por el camino sombrío que conduce al sitio de los misterios. Allí, los *wetern*, que así se llama a los novicios, bajo las instrucciones personales de Ashnuwerta comenzaron a ser sometidos al duro entrenamiento que los llevaría a convertirse en *nagrab*, en adultos custodios de las palabras.

La inclusión de los jóvenes en el *tobich* generó nuevos problemas. Por una parte, levantó celos y competencias entre las proles distintas. Susnik dice que los trámites de la primera iniciación masculina de los ishir “desagradó a los hijos anabsónicos” (es decir, a los vástagos que tuvieran los anábsoro con las mujeres o, incluso, alguna que otra anábsoro con algún hombre osado) porque durante el proceso de aprendizaje Ashnuwerta daba el mismo trato a los descendientes de los ishir que a los nacidos de los dioses (1995, p.191). Por otra parte, las inevitables negligencias de los recién iniciados en el cumplimiento de las severas pruebas impuestas en el *tobich*, tanto como en la observancia de la etiqueta ceremonial que allí rige, exacerbaron la impaciencia de los anábsoro, ya predispuesta por lo recién señalado, y condujeron a excesos lamentables. Hubo casos en que algunos *wetern* no pudieron resistir los exagerados rigores de la disciplina iniciática y cayeron desplomados, literalmente muertos de cansancio. Hubo otros en que, por violar tabúes alimenticios o restricciones diversas impuestas al noviciado, algunos jóvenes fueron sacrificados. Wioho, el anabser curandero, los volvía entonces a la vida soplándolos o rozándolos suavemente con las plumas poderosas de su cuerpo extraño. Pero la muerte de los *wetern* despertó las tendencias

antropofágicas de Wákaka, que comenzó a devorar a los iniciandos apenas éstos morían.

“En esos casos, explica Luciano, los *wetern* también podían ser resucitados mediante la intervención de Wioho, pero vueltos a la vida ya no eran los mismos, pues, al haber sido engullidos por Wákaka, sus cuerpos habían perdido demasiada sangre, el flujo que los completaba como humanos”. Según la cantidad de sangre recuperada por Wioho los *wetern* revividos más se parecían a sí mismos en su vida primera o renacían como copias desteñidas y debilitadas hasta, en los casos extremos, convertirse en meras sombras espectrales de su ser original.

### ***El tobillo de Aquiles***

Los ishir no reaccionaron hasta que la víctima fue el hijo del propio Syr. Las versiones difieren en cuanto a las razones de su muerte. Unas dicen que Jolué murió por no haber podido soportar ciertas “pruebas de aguante” que requiere el ideal estoico de los ishir. Otras, que fue sacrificado por haber comido carne de anguillas (tabú para los iniciandos) o violado las reglas del intercambio de alimentos (no habría correspondido a las dádivas de Kaimo). Otras, por último, que fue ultimado en castigo por su intempestivo abandono del *tobich*, opuesto a las estrictas normas de la cortesía ritual que impera durante la comida de los anábsoro. Dicen que Kaimo lo mató y que fue devorado al instante por Wákaka. Ya sea porque murió carbonizado luego de que le arrojaron a la hoguera del banquete, ya porque Wakaká al devorarlo le bebió la sangre entera o porque Wioho, el bondadoso galeno, se demoró en llegar, Jolué no pudo ser salvado. El resucitador hundió con ansiedad las manos en la tierra mojada buscando recuperar la sangre del joven, sigue relatando Luciano, pero sólo consiguió tomar un



puñado de lodo sanguinoliento y pegajoso. Poco pudo hacer con él; el cuerpo fantasmal recién formado se disipó enseguida.

Syr juró vengar a su hijo: él mismo daría muerte a los asesinos de Jolué. Una de las señales del luto ishir está configurada por los surcos que dibujan las lágrimas al correr sobre el rostro pintado. El guerrero decidió ocultar el crimen del iniciando para tramar mejor la represalia y se limpió la cara para entrar en la aldea. Sólo apeló a la complicidad de su ágalo ishir (o de su hermano, según otra versión). Muy temprano a la mañana siguiente, él y su camarada salieron a cazar acompañados de Wákaka y de Kaimo respectivamente. En algún lugar alejado de la aldea ambos ishir, cada uno por su lado, decapitaron con sus mazas llamadas *noshikó* a los anábsoro pero, al volver al *tobich*, aterrorizados, volvieron a encontrarlos vivos y enteros.

El arrogante caudillo cayó en una angustia profunda. (Las angustias ishir rozan dimensiones ontológicas, tienen fulgores heideggerianos: son perturbaciones sombrías jugadas sobre el filo de la nada). Ya no pudo entonces ocultar su dolor y, descuidando deberes políticos y conyugales, se aisló en la selva deambulando durante días. Ashnuwerta se encontraba en una situación difícil: si ayudaba a Syr traicionaba a su estirpe numinosa. Pero, tanto la índole de las relaciones que mantenía con él como el posible hecho “sostenido en alguna versión” de que el propio Jolué fuera hijo suyo, le deciden a revelar a su amante el secreto de la vulnerabilidad de los anábsoro.

Emilio y Clemente representan ante mí el método indirecto que decidió usar la gran diosa para que Syr descubriera el secreto. Emilio se despoja de la tobillera de plumas que se había colocado para dramatizar el relato y se cubre un curtido pie descalzo con hojas secas de palma. “Así procedió Ashnuwerta ante Syr”, dice. Los anábsoro tienen naturalmente la parte inferior de las piernas disimulada por una espesura pilosa que luce como una ajorca

emplumada; Ashnuwerta levantó las plumas de la suya y dejó el tobillo al descubierto para volver a ocultarlo enseguida bajo un pequeño montículo de hojas. Cuando estas comenzaron a temblar rítmicamente, Syr descubrió que el latido que las agitaba procedía de la oculta extremidad divina. Ashnuwerta da instrucciones: “Debes golpear el lugar exacto que indica el pulso y luego de verme morir puedes volverme a la vida soplándome a los oídos”. Ciertas versiones tomárahó sostienen que Ashnuwerta había indicado otro procedimiento de resurrección: luego de darle muerte Syr debía escupir alrededor suyo para reanimarla. Clemente aporta otra variación en este punto del relato: la Anábsoro Lata había ordenado que trajesen a Wioho para que él la resucitara. Emilio y Clemente coinciden (y lo hacen teatralizando el relato) en el hecho de que Syr dio muerte a Ashnuwerta asestándole un puntapié en el tobillo y que, luego de seguir las instrucciones dispuestas previamente por la propia víctima, ésta recuperó vida y poderes en forma instantánea.

Syr descubre de este modo que en el tobillo (*diorá*), el lugar por donde respiran los anábsoro y emiten sus imponentes gritos, está localizado el único punto mortal suyo.<sup>4</sup> El jefe ishir convoca a los hombres de su pueblo y luego de revelarles el secreto proyecta con ellos la venganza: después de la representación ritual de cada anabser homicida, un ishir iría de caza con él y le daría muerte en la selva. En principio, pues, sólo los matadores de los jóvenes novicios debían ser ultimados, pero los *nagrab* se entusiasmaron y comenzaron a atacar indiscriminadamente a cuantos

---

4. Recuérdese el principio ishir del conocimiento: conocer el secreto de algo es adquirir poder sobre lo desconocido, dominar el lado oscuro. El secreto de las cosas, así como el de los seres todos, o debe ser conquistado o puede ser revelado. A veces el objeto se resiste a la sumisión del conocimiento y le opone escollos: el engaño es un obstáculo que debe ser sorteado o desmontado.

anábsoro encontraban, aunque no estuvieran entre éstos los asesinos, y aun cuando alguno de ellos hubiera sido un benefactor del género humano como lo fueron, sin duda muchos personajes divinos. Sintiendo agredidos, los anábsoro reaccionaron y comenzaron a enfrentar a los ishir con sus poderes descomunales. Se desató así una terrible lucha entre todos los dioses y los hombres todos; una batalla desarrollada a lo largo del territorio comprendido entre el *tobich* de Karcha Balut y el *harra* de Moiéhene. Aunque estragara ambos bandos, el combate era desigual: el manejo del secreto revelado por la diosa daba amplia ventaja a los humanos que atacaban, veloces, directamente el punto flaco (los anábsoro eran mucho más fuertes y poderosos pero los hombres más ágiles). Preocupada al advertir que los anábsoro llevaban la peor parte y estaban por ser exterminados, Ashnuwerta decidió intervenir. Ordenó a los hombres que cesaran la matanza pero, descontrolados, ellos desconocieron por primera vez sus órdenes y siguieron golpeando a los dioses en sus tobillos mortales.

En este punto se bifurcan las versiones tomáraho y las ebytoso. Siguiendo el trayecto de las primeras, me baso especialmente en un largo relato que inesperadamente me regalara Luciano mientras surcábamos el Río Paraguay una noche demasiado sosegada. Mi informante tomáraho asegura que existían tres básicas variedades de anábsoro: los *nymych-ut-oso* (literalmente “los provenientes de las entrañas de la tierra”), los *eich-oso* (“los oriundos de la selva”) y los *niot-ut-oso* (“los originarios del fondo del río”). El grupo liderado por Ashnuwerta se encontraba conformado por los subterráneos. Cuando estos estaban a punto de desaparecer a mano de los ishir, la diosa envió telepáticamente un pedido de auxilio a los ejércitos selváticos y pronto estos irrumpieron en escena para ayudar a sus congéneres amenazados. Los ishir, a su vez, pidieron refuerzos a las huestes guerreras de otras naciones de modo que no se perdiera el equilibrio entre el número de

hombres y el de dioses, simetría de opuestos que, según se dijera ya y se repetirá bastante, para el pensamiento ishir tiene fundamental importancia. Pero como los selváticos tienen el punto de indefensión ubicado al igual que los subterráneos, la matanza recuperó enseguida su ritmo entusiasmado. Entonces Ashnuwerta advirtió a los hombres que si no se detenían no cabría más recurso que llamar a los terribles acuáticos. Y tal medida implicaría la extinción del género humano, pues aquéllos son *huwyrö*: caníbales implacables contra quienes no existe defensa alguna, ya que tienen “el lugar del aliento y de la muerte” guardado en el fondo de las axilas, bajo pequeños muñones que, a guisa de brazos, conservan siempre apretados contra el cuerpo para proteger sus debilidades. Para colmo de horrores, estos anábsoro son mudos, lo que para un ishir significa la perversión de la alteridad: no es posible negociar con ellos mediante la palabra, recurso esencial ante el otro. Pero la amenaza de Ashnuwerta llegó tarde: salvo Nemur y ella misma, todos los anábsoro habían sido ultimados.

Hasta acá el relato de Luciano. Las narraciones ebytoso que pude recoger sobre este episodio son confusas y bastante pobres por lo que, para confrontar la versión de Luciano en lo relativo a este punto concreto, tomo como referencia ordenadora la secuencia descrita por Cordeu a partir de distintas versiones ebytoso básicamente coincidentes (1984, p. 242). Según estas, una vez que Ashnuwerta ordenara el cese de la matanza y que no fuera acatado su mandato, los anábsoro buscaron refuerzos bajo la tierra. Otro tanto hicieron los ishir y surgieron entonces milicias de hombres subterráneos que lucharon contra los anábsoro surgidos de las profundidades y restablecieron el cuadro de oposiciones conformado por la contienda. Ashnuwerta advirtió acerca del peligro indeterminado de los caníbales acuáticos pero tampoco pudo su amenaza detener la contienda. Intentó, entonces, la reconciliación a través de la ceremonia, la matriz compensadora de

las diferencias. Dispuestos en pares simétricos en número y en apariencia (plumas, pinturas corporales, gritos y movimientos) ambos bandos en pugna habrían de dirigirse juntos a Moiéhene a fin de representar el rito reparador del conflicto. Pero, decididos a acabar definitivamente con los anábsoro, los ishir desobedecieron una vez más el mandato divino. En el *tobich* de Karcha Balut utilizaron el *wyrby*, el dispositivo impulsor que les permitió llegar en forma instantánea al *harra*, donde desactivaron el mecanismo del otro resorte para impedir que los anábsoro pudieran usarlo y así escaparse. De este modo pudieron cercarlos y culminar el exterminio de sus amenazantes invasores, sus dioses-maestros, sus aliados y oponentes: sus contracaras.

### *Referencias sobre Nemur*

El acto final de la primera parte del Gran Mito versa sobre la persecución de Nemur, el último de los anábsoro, y su diálogo ejemplar con Syr. El esquema argumental de este episodio articula por igual los relatos tomáraho y ebytoso y coincide básicamente con el de las diferentes versiones recogidas por Susnik y Cordeu. Nemur significa el complemento y la contrapartida de Ashnuwerta, el otro que contrapesa la presencia magna de la diosa. Aunque ocupa en ese carácter un lugar fundamental en el panteón olímpico ishir, extrañamente no aparece sino al final del relato: su presencia en el Gran Mito ocupa sólo este breve, si bien intenso, suceso. Ashnuwerta representa el papel benefactor de la Gran Maestra y la Dadora de la Palabra y su figura, aunque instaure la Ley, recalca el momento de la mediación, la alianza y aun la complicidad con los seres humanos. El personaje de Nemur marca el momento severo del castigo ante la norma violada: es llamado, por eso, el Gran Fiscal, El Vengador, El Administrador del

Castigo, El Vigilante, El Patrón del *Tobich*, El Gran Portador de la Tristeza y, aun, El Exterminador (Susnik, 1995, pp.201-2).

Para Cordeu, Nemur representa el prototipo de los aspectos terribles de lo sacro que habita la esencia de estas deidades: sus profecías son tan inexorables como los mandamientos apocalípticos de Ashnuwerta con quien comparte el poder en su grado más alto. Tal potencia suya es figurada a través de la capacidad de Nemur de convertirse en serpiente o en jaguar y de relacionarse/identificarse con los grandes avestruces y cierta especie de gavilán –que significa no sólo el control vigilante desde lo alto, sino la comunicación permanente con Ashnuwerta–. Tal vínculo le otorga a veces el título de Señor de los Pájaros del Viento (Cordeu, 1992b, pp. 224 y ss.).

Pero –es importante insistir en ello– aunque el pensamiento ishir trabaje con dualidades, no congela sus momentos ni los concibe en clave maniquea: los opuestos complejizan enseguida sus vínculos y a menudo canjean oficios e intercambian puestos. Por eso, si bien Ashnuwerta es la portadora paradigmática de los bienes culturales, al lado de sus aspectos propicios presenta terribles amenazas (destrucción por pestes, agua y fuego). Y, por eso, aunque Nemur tiene severas misiones judiciales y sancionadoras, asegura el orden y garantiza la estabilidad socio-existencial ishir (toda vez que la norma sea respetada, claro). El cetro de Nemur, el *ook* suntuosamente emplumado con tonos sombríos, significa tanto bastón de mando y castigo como vara del equilibrio.

La antinomia Nemur/Ashnuwerta supone, por eso, un nexo complicado construido a base de afinidades y discrepancias. Entre la norma y la sanción, entre los polos de un poder compartido, se tejen tensiones, encuentros y desacuerdos, antagonismos y reciprocidades. Para diferenciar sus apariencias, Nemur está caracterizado por el tono oscurísimo de sus aderezos, el sombrío *wys* que destaca su estampa; la diosa luce los aires rojizos del *werta*,

el color que tiñe su nombre y que significa la antítesis simbólica del negro nemuriano. Para balancear la relación de Ashnuwerta con un ishir, Nemur se vincula conyugalmente con Pfaujata, figura de origen mortal que asciende a rango divino (y que, a su vez, enseguida, se opone a la del dios con quien asume imágenes y funciones en pares contrapuestas: cazador versus recolectora, negro versus rojo, gran avestruz versus avestruz mediano). Para poder equiparar en todo terreno sus poderes con las fuerzas de Ashnuwerta, la figura de Nemur también trasciende en algún punto el ámbito del Gran Mito y cruza ajenos espacios celestiales y chamánicos. Así como la diosa es inquilina de la Vía Láctea, Nemur es morador del Tercer Cielo (donde otorga poderes a los chamanes uránicos) y Señor del Cielo Superior. Así como Ashnuwerta tiene el rango de Madre del Agua, Nemur detenta el grado de Señor de las Especies Terrestres: ha traído desde el cielo, y a través de los gavilanes, toda la variedad de modelos ejemplares que diera origen a las diferencias zoológicas (Cordeu, 1992b, pp. 231-2). En este pasaje, Nemur se encuentra (se enfrenta/cohabita) brevemente con Debylybyta, Señora de las Especies Acuáticas.

Tanto el juego de vaivenes de la lógica ishir como algunas observaciones y comentarios de ciertos informantes permiten aventurar la suposición que Nemur pertenece a un grupo diferente al de Ashnuwerta. El hecho de que el poder del Gran Fiscal sea tan fuerte como el de La Patrona de la Palabra despierta la sospecha de que aquel sea el caudillo de algunos de los ejércitos de anábsoro que fueron convocados por esta, dicen Clemente y Enrique Ozuna. La posibilidad de que Nemur no sea un anábsoro del linaje de Ashnuwerta podría ser reforzado a través de un incidente relatado por Susnik: la lanza que Syr hunde en el tobillo del dios perseguido no logra más que arrancarle miel sin producirle daño alguno (1957, p. 26). La hipótesis de las dos castas no me fue confirmada explícitamente por ninguno de los tantos informantes

con quienes hablé del tema; sólo Faustino Rojas llegó a afirmar que “Nemur era de otra laya”.

### ***El último diálogo***

Cuando Nemur terminó su representación en el *harra*, ya todos los anábsoro habían sido exterminados. Syr intentó acercarse a él pero la rapidez del anabser, que avanzaba a grandes zancadas como un avestruz, le impidió alcanzarlo. El mortal logró enlazar al fugitivo con una cuerda pero la fuerza del dios era tal que al hombre le resultaba imposible sujetarlo: la sogá le quemaba las manos y ya no le respondían los brazos. Nemur pudo, entonces, zafarse con facilidad y con presteza alejarse. Syr, corredor bien entrenado, le siguió velozmente pero los poderes del anabser iban interponiendo obstáculos entre el correr de ambos: esteros hirvientes de pirañas, zanjas espinosas, cercos de fuego, pastizales infestados de serpientes, bandadas de avispas enloquecidas, arenales erizados de piedras filosas y de alacranes. Susnik dice que Nemur convoca incluso la ayuda del Viento Norte que llega trayendo “dolor y cansancio”, según expresión *ishir*. Pero la furia del padre de Jolué le permitió sortear todos los escollos. Cuando Nemur se sintió alcanzado –estaban ya en Karcha Balut– recogió un caracol del suelo o lo extrajo del espeso plumaje de su cuerpo, según las versiones, y mediante un gesto amplio, hizo brotar de su valva un río caudaloso que lo separó de su perseguidor (según la versión de Luciano, Nemur provocó el surgimiento del río golpeando fuertemente la tierra con el pie derecho). El hombre y el anabser por última vez “cambian sus palabras” distanciados entre sí por las aguas que hoy se conocen como río Paraguay.

“Podrás huir, pero tu destino es quedar para siempre solo”, dijo Syr parado sobre una orilla del río. “Tu pueblo es numeroso”, contesta Nemur desde la otra ribera, “pero queda para siempre



obligado a cumplir las palabras; de no hacerlo, las enfermedades, el hambre y los enemigos irán acabándolo hasta que el último *kytymáraha* (nombre del clan de Syr) se extinga”. El hombre menta el precio de la condición inmortal: la soledad; el dios, el costo del símbolo: la muerte. (Y tras ella, el deseo y la culpa. Y las formas del mito y del arte).

Los *ishir* se habían desembarazado de sus dioses, pero la sentencia de Nemur los volvía a sujetar definitivamente a su representación: a partir de ese momento quedaban obligados a ocupar sus lugares y suplantarlos en el rito para no olvidar las oscuras razones del pacto social ni perder el rumbo incierto del sentido. (La cultura los había vuelto esclavos de la imagen).

### **Del diario de campo**

Potrerito, 10 de octubre de 1989

Cuando cae la noche la aldea enciende pequeñas hogueras y relatos cuyos susurros duplican los rumores de la intemperie. *Ebytoso* y *tomáraho*, reunidos en su nuevo espacio común, intercambian narraciones menores, *mónene*, que aunque no formen parte del corpus mítico central ni alcanzan su gravedad ni logran sus destellos, amenizan y enriquecen su relato y entretienen a la audiencia compensando el exceso de noche que instala el invierno. Estos casos menudos pueden ser relatados por cualquiera, ante cualquiera y en cualquier sitio. No exigen, por eso, la intervención sentenciosa de los más sabios: los auténticos transmisores de las “palabras más pesadas”, según traducen los *ishir* al castellano valiéndose de su desenfadada libertad de apropiarse enseguida de idiomas extranjeros. (“Dones de pueblos ágrafos”, solía decir la *Susnik*).

Cuentan algunos, para gozoso terror de los niños, que aunque los *anábsoro* ya no existen sobre la tierra, su presencia amenazante ronda siempre al hombre desde las profundidades de las

aguas, la tierra o las selvas. Dice Faustino que cuando Syr mencionó la soledad de Nemur, como desmintiéndola, señaló el dios hacia los montes del Este, bullentes de sonidos oscuros, indicó los juncos que emergían de las aguas inquietas (por allí respiraban los anábsoro acuáticos) y golpeó con fuerza el suelo despertando sonidos sordos que anunciaban desde su interior la continuidad de sus huraños moradores. Un narrador tomárho sostiene que en el primer intento de asesinar a los dioses, antes aún de conocerse el secreto de sus vulnerabilidades, algunos de ellos fueron incinerados y, en vez de morir, se transformaron en animales que huyeron rápidamente hacia los bosques más cercanos. Muchas fieras, aves y reptiles que pueblan hoy el entorno de los ishir son, en verdad, anábsoro vueltos *ymasha*, adversarios, por el intento asesino de los hombres. Luciano, por su parte, asegura que Ashnuwerta había recomendado a los ishir que cuando diesen muerte a los anábsoro los decapitaran en el acto y pusiesen sus cabezas, aún tibias de vida reciente, sobre las suyas propias para alcanzar la sabiduría poderosa en ellas guardadas. No todos recordaron el consejo; sólo quienes serían después los chamanes más prudentes y los más valientes jefes lo siguieron.

Es la hora en que nubes zumbantes de mosquitos azotan la aldea desvelada. Contra ellos no existe más protección que la proximidad asfixiante del humo y, cuando los hay, ponchos gruesos o tupidos lienzos mosquiteros. Según Baldus, los antiguos ishir se enterraban hasta las cabezas durante la noche para escapar del punzante tormento chaqueño o usaban densas mantas de *caraguatá* en forma de pequeños toldos. Hasta hoy, hombres y mujeres utilizan tejidos cuadrangulares de esa fibra vegetal que abanicen constantemente en torno suyo para ahuyentar la presencia implacable de las variedades *nenyr*, *kytybe* o *asykyporo*. Lo afirma de pronto un anciano oscuro: los mosquitos y otras plagas también provienen del olvido de una instrucción divina. Ashnuwerta

había recomendado quemar los cuerpos de los anábsoro una vez muertos ellos. En medio de la excitación de los acontecimientos, los hombres no lo hicieron y los magnos cadáveres, llenos de poder ponzoñoso, despidieron vahos de enfermedades y enjambres de mosquitos, hasta entonces desconocidos. Los mosquitos, dice Clemente sin contradecir lo recién narrado, provienen del rechazo de una mujer, a quien pretendía Luna (varón en el mito) y quien a él desairaba por encontrar repulsivas las manchas que tiznaban su cara. Despechado, el amante le regaló un abanico recubierto con plumas de diversas aves que se convirtieron en mosquitos después de caída la primera lluvia. Esas mismas aguas limpiaron el rostro de la Luna, que consiguió así conquistar a su amada, pero los mosquitos ya no desaparecieron de la tierra.

### ***Otros engaños***

Una vez fracasado su intento de alcanzar a Nemur, Syr volvió al *tobich* de Moiéhene. Traía la frustración de la fuga del último anabser y la angustia profunda de su maldición postrera. Sabía que su pueblo, hasta entonces despreocupado y tranquilo, conocería la inquietud y la zozobra que había dejado el “Portador de la Tristeza”. Sombríos momentos de depresión colectiva, de angustia apocalíptica y desasosiego, aquejan por eso a los ishir: recuerdan una ambigua culpa y presienten un castigo antiguo. (Es posible que la condena que los blancos han decretado sobre su cultura corresponda en parte al cumplimiento de la fatídica predicción del dios fugitivo).

Ashnuwerta lo esperaba en Moiéhene. No podría ya permanecer mucho tiempo entre los hombres; su ciclo terminaba y debía aún proferir sus últimas palabras, las más graves, aquellas de cuyo cumplimiento dependería el destino humano. Reunió a todos los ishir en el *tobich* y les habló así: “Ustedes han dado muerte

a los anábsoro; ahora deberán ocupar sus puestos ceremoniales. Y así como las mujeres los engañaron ocultando la existencia de los anábsoro, así ahora ustedes las engañarán negando ante ellas la muerte de los anábsoro, a quienes habrán de representar hasta el fin de los días en el *harra*. Este es el Gran Secreto que jamás podrá ser revelado. Ustedes conocen ya sus gritos y sus movimientos, sus muy distintos aspectos y sus variopintas trazas. Imitándolos en el rito podrán usar sus poderes y garantizar la supervivencia del pueblo ishir así como el cumplimiento de las palabras”. Ashnuwerta determinó reglas exhaustivas acerca del atuendo, las pinturas corporales, la coreografía, los ritos y la actuación de cada uno de los tantos anábsoro asesinados. El descuido de ellas acarrearía el cumplimiento del funesto vaticinio de Nemur, convertido ahora en Gran Guardián del Tobich.

#### *Comentarios sobre la aculturación misionera*

Los compulsivos procesos aculturativos que sufrieron los ebytoso a manos de ciertos fanáticos grupos evangelizadores cristianos provocaron reacomodos en el cuerpo mítico. El caso más ejemplar es el de la Misión A Nuevas Tribus. Impulsada por un fundamentalismo mesiánico y un credo intolerante, los misioneros de esta secta están convencidos de que su verdad es la única y que, por lo tanto, debe ser impuesta sobre cualquier otra para redimir a los herejes que la sostengan: toda religión diferente a la suya significa una desviación satánica que debe ser abolida al costo que sea. Desde los primeros tiempos de la Conquista, se sabe que la cruz es la contracara de la espada; más allá de los altos principios que declara, el etnocidio misionero al que ahora específicamente me estoy refiriendo (en cuanto afecta a los ebytoso) forma parte de un sistema bastante práctico de colonización. Por un lado, ayuda a despejar los territorios de los indígenas concentrando a estos

en reducciones misioneras. Por otro, promueve su posterior integración como mano de obra barata de los establecimientos instalados en aquellos mismos territorios. La Misión A Nuevas Tribus se instaló en Bahía Negra, zona ishir, en 1954. Comenzó entonces una sistemática campaña de presiones, represiones, intimidaciones y chantajes varios para que los indígenas abandonasen la “fiesta de los payasos”, como llamaban al Debylyby, la gran ceremonia. (El nombre de “payasos”, desprovisto de connotaciones despectivas, fue asumido luego por los propios ebytoso, para designar a sus dioses).

Es obvio que los misioneros actúan sobre situaciones históricas propicias para el etnocidio, complejos condicionamientos que no viene al caso tratar ahora y que ya trabajé en otro lugar (Escobar, 1988). Es obvio también, que los procesos aculturativos no sólo se deben a la acción misionera. Y también que esta no es infalible: en muchos casos los indígenas o bien elaboran complicadas síntesis entre sus creencias y las creencias cristianas o bien toman elementos superficiales de estas en la medida en que sirvan a sus procesos de supervivencia y reacomodo en las nuevas condiciones. Los tomáraho no fueron afectados por la misión y siguen practicando sus rituales. Muchos ebytoso, en contacto con grupos tomáraho, comenzaron a recuperarlos. Ya no son los mismos, claro, pero anuncian la presencia de vitales procesos de readaptaciones y transculturaciones; procesos que señalan una salida posible ante el asedio de la intolerante sociedad nacional.

Susnik dice que, ante la vacilación de las creencias religiosas provocada por el avance de diversos frentes aculturativos, se crea una oposición entre los hombres mayores, más apegados a la tradición ishir, y los jóvenes, seducidos por las verdades nuevas (1957, p. 69 y 1995, p. 202 y ss.). Para contrarrestar la relajación de los vínculos identitarios, los primeros enfatizan la figura de Nemur como vigilante del cumplimiento de los ritos. El Guardián

del Tobich recorre las aldeas y tolderías para controlar y sancionar. Pero los misioneros se basaron justamente en estos aspectos amenazantes de Nemur para proponer la “conversión” al cristianismo. Los temores al exterminio y al castigo, a la ansiedad y la tristeza colectiva (figuras asociadas a los oficios del Gran Fiscal) fueron contrapuestos a la promesa del gozo eterno cristiano, las ideas de salvación y la imagen de un Dios protector e indulgente. Nemur es Satanás; y no sólo perjudica a los ishir, sino que los engaña, insistían los misioneros. En 1957, un grupo de ebytos instalado en Puerto Diana decide realizar la “Gran Prueba”: temeroso, se arriesga a dejar un año de celebrar el Debylyby. Cuando constata que no se cumple la terrible maldición del Exterminador, abandona el ritual y asume la fe cristiana. (Los ecos del cristianismo, que no llegan a conmover el Debylyby de los tomárho, provocan en éstos otras asociaciones: Ashnuwerta llega a ser vagamente vinculada con la Virgen y Nemur con una extraña síntesis entre Cristo y el Diablo).

### *El canon de Ashnuwerta*

Luego de que Ashnuwerta hubiera dado sus instrucciones acerca del cumplimiento de las formas del Debylyby, la gran ceremonia, estableció para siempre los tabúes, las normas iniciáticas, los duros códigos del *tobich* y, en general, todas las normas aplicables a la realización de los muchos otros ritos que ajustan la vida comunitaria. Después, la diosa de los fulgores flameantes comenzó a estructurar la sociedad, amorfa antes, y estableció así las distinciones etarias, sexuales y profesionales, los grados familiares y las delicadas normas de la sociabilidad que articulan, compensan y equilibran los segmentos diferentes. La complejísima trama de nervaduras que ordenan la ética y el derecho, el amor, el ocio y la religión, la estética y el poder fueron formándose desde sus

palabras sin retorno convertidas en figuras, imágenes e ideas. En obsesiones que marcarán cada acto y cada sueño de esos hombres y mujeres redimidos/condenados por los empujes de la memoria y la imposición del silencio.

Tomando como base el deicidio mismo, Ashnuwerta, instalada entonces en el *tobich* de Karcha Balut, instituyó finalmente el sistema de clanes. La Señora preguntó a cada grupo de hombres a qué grupo de dioses había dado muerte. “Nosotros matamos a Kaimo y su comitiva”. “Pues entonces ustedes pertenecen al clan posháraha. Quedan vinculados al oso hormiguero y lucirán el gorro de la piel del ocelote. En el círculo ceremonial lucharán con los Kaimo pero terminarán siendo bendecidos por ellos y vuestra descendencia clánica será protegida por la Kaimo Lata, la Gran Madre del linaje de los Kaimo. Vuestra prole podrá manejar las palabras y, por eso, descubrir el engaño y conocer el secreto de las cosas. Será decidida y vengativa. Será callada y, en su moverse, algo lenta como los osos hormigueros. Pero cuando participe de juegos de palabras sabrá ser mordaz en sus agravios y en sus réplicas sutil como las libélulas, de las que lleva su nombre. Durante el ritual se ocupará de controlar la vestimenta y los adornos de quienes habrán de representar a los anábsoro”.

Ashnuwerta llamó después a los matadores de Wákaka. “Ustedes y vuestros hijos serán kytymáraha, protegidos en su continuidad clánica por Hoho Lata. Tendrán el privilegio de usar el gorro de piel de jaguar; el de los guerreros y cazadores más valientes. El pato, que los representa, significa la sabiduría, la prudencia y la virtud del engaño que tendrá este linaje. Linaje de gente serena, de hombres y mujeres de palabras estrictas, defensoras de los intereses de su pueblo: negociarán en caso de conflictos y sabrán convencer al adversario y conseguir posiciones ventajosas. Serán responsables de la realización anual de la gran ceremonia. El último hombre, según la maldición de Nemur, será un *kytymáraha*

y guardará hasta el final el peso de las palabras que hacen que los ishir sean ishir y que mueran con la memoria entera”.

Sucesivamente la diosa siguió clasificando a los asesinos de los anábsoro. Y estableció otros grupos. El de los tymáraha, el clan del mono: los protegidos en su descendencia por la Wawa Lata, señalados por el gorro de piel de onza, reconocidos por su carácter fuerte y tozudo, bromista y pendenciero. El de los que dieran muerte a Uioho: los tahorn, amables y gentiles, representados por el loro. Después recibieron su filiación clánica los silenciosos namoho, los del linaje del jaguar. Y, con ella, recibieron el derecho a la corona de piel de lobo y a la protección de la Gran Madre de los Kaiporta. Los dosypyk tienen como símbolo el avestruz, como gorro, el de la piel del coatí y como rasgo temperamental, la alegría, que acerca un aliento de esperanza en los sombríos momentos de la angustia colectiva. Los matadores de Pohejuvo, los datsymáraha (de quienes hoy poco se sabe, pues se encuentran extinguidos) son cuidadores de los mitos y consejeros del poblado. Utilizan las palabras para resolver conflictos, pues son conciliadores, imparciales y prudentes.

Cuando preguntó a los últimos hombres a qué anábsoro habían dado muerte, ellos contestaron que a ninguno. Según algunas versiones ebytoso, wsto ocurría porque estos ishir pertenecían al grupo de Syr, que no pudo matar a ningún anábsoro porque estaba persiguiendo a Nemur. Los tomáraho niegan este hecho: Syr pertenece sin duda a la estirpe de los kytymáraha; es un caudillo arrojado y un negociador cauto, un auténtico guardián de las palabras. Pero las versiones coinciden en el hecho de que Ashnuwerta, desconcertada por no poder afiliar a esos varones extraños a la casta de ningún anábsoro, decidió asignarlos a su propia familia clánica. Desde entonces, el grupo de gente que no participó en la occisión de los anábsoro pasó a integrar el clan dyshykymser, signado por la figura del carancho y protegido



en su descendencia por la siniestra Pfaujata. Es el único clan endogámico, el oscuro organizador de los momentos más crípticos y esenciales de la gran ceremonia, el encargado de imponer los nombres secretos. Pero también es el único clan que no participa en la representación escénica (no pueden suplantar a quienes no eliminaron) ni en el juego ritual de la pelota, el *póhorro*, que expresa el elaborado sistema de recíprocas interacciones entre los diferentes segmentos sociales.

Ashnuwerta complejiza aún más la clasificación e introduce una variable nueva. Aquellos grupos que tuvieron un papel protagonista durante el combate son considerados “clanes fuertes” y ocupan una posición hegemónica, mientras que aquellos otros que participaron en forma menos destacada durante los enfrentamientos integran los “clanes débiles”, a los que se les destina un lugar subordinado. Los primeros están compuestos por los *kytymáraha*, *tymáraha*, *posháraha* y *tahorn*; los segundos, por los *namoho*, *dosypyk* y *datsymáraha*. El linaje de los *dyshykymser*, a pesar de haberse mantenido ellos al margen de la batalla, es considerado un clan poderoso por el misterioso peso que tienen sus integrantes en el ceremonial.

El juego de las particularidades y los vínculos inter-clánicos se completa con las reglas de casamiento y atuendo que Ashnuwerta establece para cada grupo, así como las prescripciones referentes a la etiqueta social y la actuación en las escenas rituales de la representación mítica y la competencia deportiva. Cada grupo recibe, además, un estilo de canto propio (Boggiani menciona la existencia de competencias de cantos clánicos que hoy ya parecen no existir (1900, p. 56)). Por último, Ashnuwerta sella la institución de los clanes con un banquete que instaura la tradición de las grandes comidas rituales *ishir* y simboliza tanto la cohesión comunitaria como las posiciones distintas a partir de las cuales ella se articula. Susnik (1995, p. 138) detalla cómo se repartió

la carne del oso hormiguero en esta “primera cena mítica”: al linaje del animal sacrificado (el posháraha) le correspondió sólo la crin de la cola, convertida en distintivo grupal; al clan del pato (los kytymáraha), la garganta; al del mono (los tymáraha), el pulmón; mientras que la cabeza le fue adjudicada al grupo del jaguar (los namoho); el hígado, al del loro (los tahorn) y las vísceras, al del avestruz (los dosypyk). Los miembros del clan del carancho (los solemnnes dyshykymser) participaron sólo a través de su presencia estoica y callada.

Ahora, los ishir quedaban definitivamente atados a sus dioses-víctimas no sólo por la representación ritual, sino por los propios destinos clánicos que compartían. El orden estaba consumado. Cerrado el círculo, Ashnuwerta ya no tenía lugar en él. En verdad, no tenía lugar en lado alguno, comenta Bruno, porque no podía ya volver al sub-suelo, adonde habría quizá otros congéneres suyos, pues ella había traicionado a su casta al revelar el secreto de la muerte divina. Entonces, Ashnuwerta se alejó hacia un lugar desconocido ubicado hacia el sur. El viento que desde allí se levanta es tan fuerte y frío que contra él no puede ni el sol.

### *Comentario acerca de clanes*

El sistema de clanes significa la columna vertebral de la sociedad ishir; actúa como un eficiente mecanismo regulador de la unidad y la diferencia, como un oscuro recurso poético imaginado para explicar la inexplicable relación entre los hombres, la naturaleza y los dioses. Para la sociedad de cazadores/recolectoras el enfrentamiento cotidiano con la naturaleza debe ser trabajado meticulosamente. El cuidadoso procesamiento retórico al que es sometido precisa marcar fronteras entre los reinos distintos. Y, simultáneamente, facilitar el tráfico entre ambos dominios: los desplazamientos, las más libres asociaciones e identificaciones,

sustituciones y escamoteos habilitan la libre circulación, el paso rápido y, sobre todo, la provisionalidad del tránsito de ida y de vuelta entre lo natural y lo humano. Lecturas etnográficas demasiado científicas consideran poco el nivel metafórico de estas transacciones. Por eso, creo que no está demás insistir en el nivel poético de las mismas: las asociaciones de los cazadores con sus presas, así como las de las recolectoras con sus frutos, pueden ser más comprensibles en clave de metáforas que en registro de causalidades estrictas.

Pero también los nexos entre los seres humanos entre sí y entre ellos mismos con los dioses son procesados a través de la figura de los clanes, que traman una formalizada red de progenies culturales sobre el cuadro de las filiaciones naturales, también retocado simbólicamente y ubicado en el denso campo de las fuerzas sociales. Los clanes, pues, proponen un modelo intrincado y dinámico del conjunto social: una totalidad estructurada y movilizadora a través del juego de segmentos que se oponen o se alían continuamente a distintos niveles que buscarán entre sí ser compensados. Provisionalmente, siempre. La organización clánica recalca la idea de diferencia. Y desde ella, las de rivalidad, reciprocidad e intercambio. Así, los clanes instalan en el fondo del cuerpo social *ishir* un preciso dispositivo que regula la combinación de las relaciones familiares y socioculturales, religiosas y económicas. El clan acota puestos sociales y distribuye movimientos en el tablero cultural.

El fuerte sesgo dualista que marca el orden social *ishir* se expresa bien en este sistema asignador de lugares nítidos. Regidos a través de figuras tajantes por tal sistema trazadas, los intercambios matrimoniales, las prestaciones y contraprestaciones económicas y las actuaciones rituales enlazan entre sí sus formas distintas y les imprimen un movimiento rítmico y bien ajustado. Por ejemplo, los insultos interclánicos, llamados *enehichó*,

compensan la asimetría producida por los convites de comida (el clan anfitrión agravia al invitado para reparar el desnivel producido por el don; después se invierten los papeles) y metaforizan el acompasado vaivén de las tareas complementarias. Por otra parte, los clanes, patrilineales siempre y exogámicos, salvo en el caso de los *dyshykymser*, determinan la compatibilidad conyugal de las filiaciones según el clásico mecanismo de oposiciones binarias y de equilibrios cruzados. Por último, el andamiaje clánico se resume bien en el esquema de los juegos ceremoniales de la pelota y en la secuencia argumental del *Debylyby*, la gran representación (y acá no sólo en la actuación, sino en la organización de la escena y en el libreto mismo).

A partir de estas funciones de la institución clánica, se comprende porqué un *ishir* se considera un paria si no tiene un puesto clánico. Susnik (1995, p. 134) dice que uno de los grandes atractivos que la evangelización cristiana presentó a los *ebytoso* es la idea de un lugar propio reservado en el cielo, equivalente al puesto clánico de juego de las almas en la Región de la Muerte.

Casi extinguida entre los *ebytoso*, la estructura clánica supervive, vacilante, entre los *tomáraho*, cuya brutal reducción demográfica desequilibró las relaciones entre los segmentos y mermó las poblaciones de cada uno de ellos. Por eso, los *ishir* actuales deben hacer dramáticos reajustes internos para adaptar sus dinámicas culturales a las nuevas realidades impuestas bruscamente por la alteración de los módulos tradicionales de sobrevivencia, la devastación de los territorios originales y la invasión de extraños dioses sin clanes. De hecho, ciertas severas restricciones son reformuladas, flexibilizadas o simplemente desconocidas. Por una parte, muchos casamientos tienden a realizarse de espaldas a la normativa que rige los cruces interclánicos; por otro, determinadas representaciones ceremoniales tienen que hacer la vista gorda a la exigencia del desempeño clánico: muchos *anábsoro*, que

avanzan con generosas comitivas, no podrían ser representados si se acatara rigurosamente lo dispuesto acerca de la progenie clánica de tal o cual actor.

La nueva sociedad ishir debe, pues, asumir el reto de recomponer sus articulaciones simbólicas cada vez a mayor velocidad. Es un desafío importante, pero no el único que deben enfrentar, por cierto. Como cualquier grupo indígena del Paraguay, de Sudamérica, los ishir saben que su sobrevivencia étnica depende de la capacidad de maniobra retórica. Ellos son expertos en este tema. Mientras tanto, conservan con orgullo el enigmático nombre animal y la esperanza terca de que, ayudados por las Grandes Madres, aumente el número de sus descendencias clánicas.

### **El gran mito: segundo acto**

#### El dulce engaño

Ashnuwerta había impuesto el Gran Secreto, según el cual las mujeres debían creer que los varones que danzaban disfrazados en el círculo ceremonial eran los anábsoro que aún vivían entre ellos. Sin embargo apenas los hombres aparecieron en el *harra* enmascarados, pintados y cubiertos de plumas para suplantar a los dioses ellas no aceptaron el simulacro y, dobladas sobre sí de pura risa, se burlaban del intento y a gritos trataban de ridículos a los actores.

Los tomáraho explican de la siguiente manera el fracaso humillante de este plan de engaño. Me baso en el relato de Luciano confirmado por Wylky. Cuando, enseñadas por las Grandes Madres de los anábsoro las mujeres conocieron la miel, decidieron ocultar a los hombres la deliciosa novedad y disfrutar ellas solas del dulce secreto de los panales. Los hombres desconfiaban de las frecuentes incursiones, aparentemente inútiles, que hacían sus esposas por los bosques y decidieron enviar al hijo de uno de ellos

para que las siguiera y espíara sus movimientos. Sintiendo perseguidas, las mujeres decidieron cambiar su habitual camino de regreso y lograron así burlar a su perseguidor. Pero, al pasar por un lugar por ellas nunca transitado se encontraron, aterrorizadas, con los cadáveres semidescompuestos de sus antiguos aliados divinos. Así descubrieron que los anábsoro habían sido asesinados y, rodeando sus grandes cuerpos, lloraron la muerte de cada uno de ellos. Cuando llegaron al campamento, los hombres advirtieron sus rostros enrojecidos y sus mejillas marcadas por las lágrimas. “El sol nos calentó la cara”, dijeron unas; “las ortigas nos hicieron llorar”, mintieron otras; “fueron las avispas”, afirmó con convicción una mujer madura.

Fue así que las mujeres dieron en cuenta que los supuestos anábsoro eran sus propios compañeros disfrazados. Y este descubrimiento las hizo aún más celosas de su dorado secreto y de sus dulzuras vivaces y, en venganza, aumentaron sus búsquedas de mieles y extremaron las precauciones para esconderlas. Pero los hombres decidieron enviar a otro agente para que descubriera el secreto: era un astuto *wetern* que logró seguir las sin que fuera advertida su presencia. El joven vio que ellas recogían panales hinchados y se llenaban las bocas con sus jugos gratos y aun traían escondidas en sus vasijas buenas reservas para compartirlas con las ancianas o seguir deleitándose con ellas cuando los varones estuvieran de caza. Y, siguiéndolas siempre, descubrió también el diario ritual de oculto llanto por los anábsoro muertos. El muchacho reunió a los hombres, que estaban a la sazón pescando anguilas, y les comunicó su hallazgo grave. Y como prueba les hizo degustar un pote del elixir desconocido que había logrado sustraer a las mujeres.

La versión de Emilio presenta ligeras variantes. Aunque habían decidido ocultar a los varones el secreto de la miel, para justificar sus continuas excursiones al monte ellas guardaban los

esposos jarabes en vasijas de cerámica y volvían con panales vacíos que convidaban a los hombres. En la primera ocasión en que estos aceptaron saborear el supuesto manjar, no probaron sino puras larvas y cáscaras secas y no sólo quedaron decepcionados ante el sabor amargo y marchito de tales despojos, sino que sufrieron diarreas y aun vómitos. Desde entonces decidieron no volver a participar de festín tan indigesto y dejaron que las mujeres lo aprovecharan solas sin comprender cómo podían ellas complacerse en hacerlo. Y siguiendo el rumbo de esa sucesión de ocultamientos y revelaciones que menta el camino tortuoso del conocimiento, un *wetern* descubrió por casualidad la comida de la ambrosía salvaje y el llanto de las mujeres ante los cuerpos exánimes de quienes fueran sus maestros, aliados y ocasionales amantes. El descubrimiento del adolescente es, a su vez, descubierto: su madre, que estaba en el grupo de las plañideras, le ruega complicidad pero el *wetern* se aleja corriendo y revela a los hombres el doble secreto.

### ***La condena***

Los informantes tomáraho y ebytoso coinciden en el siguiente episodio. Ashnuwerta aún se encontraba en el *tobich* dando instrucciones y preparando su retirada. Los *nagrab* llegaron hasta ella relatándole que las mujeres habían advertido el fraude de sus disfraces (y, entre los tomáraho, que ellos, a su vez, habían descubierto la patraña de las mieles y el oculto hallazgo de los cadáveres divinos). A modo de respuesta, Ashnuwerta decretó un mandato que los dejó espantados: “Las mujeres deben ser muertas”. Ellos sabían que las palabras divinas no podían ser desoídas y se sentían humillados por el engaño de sus esposas, pero no estaban dispuestos a sacrificarlas sólo por eso. Ashnuwerta los tranquilizó asegurándoles que si seguían paso a paso sus instrucciones

volverían a recuperar a sus familias. “Para que nadie se convierta en asesino de su propia esposa, cada hombre dará muerte a la mujer de su *ágalo* y, recíprocamente, este hará lo mismo con la del suyo”. Después la diosa designó a una mujer para que fuera la esposa del *pylota*, cacique (Syr, para algunas versiones): a través de ella los hombres volverían a tener a sus mujeres. Les dijo así: “Mañana, mi enviada estará preparando un *kobo*, un vaso de cerámica. Esta tarea servirá de distintivo para que quien habrá de ser su marido pueda reconocerla y evitar su muerte”.

Los ebytoso sostienen que la mujer encargada del renacimiento de las mujeres *ishir* era una hija o ahijada de Ashnuwerta. Pero según los tomáraho tal mujer era la propia diosa transformada en ser humano bajo el nombre de Hopupóra. Algunos concedores del mito creen incluso que Ashnuwerta se había ya convertido en Ashnuwysta, y esta en Hopupora para anunciar el primer ritual que hicieran los hombres solos luego de la muerte de los anábso-ro (el *Debylyby* comienza sólo a partir de los gritos de Hopupora). Por lo tanto, según esta versión fue Hopupora quien habría decidido la muerte de las mujeres primeras (*tymycher*) y que, ya en su forma humana, se había ofrecido a sí misma como principio de las nuevas (*tymycher aly*).

### *Sobre metamorfosis y otras conversiones*

Este episodio toca uno de los puntos más oscuros y complicados de la mitología *ishir* y se refiere a los desdoblamientos de los seres según la lógica de oposiciones duales. Oposiciones que son, también, meras bifurcaciones, desplazamientos, identificaciones conseguidas por encima o a través de sus diferencias. Ashnuwerta, la del Resplandor Rojo, se opone a Ashnuwysta, la del Resplandor Negro que es su opuesta y su contraria (la antítesis rojo-negro constituye el paradigma de la contrariedad más radical). Pero



también es ella misma, expresada en sus aspectos contradictorios: los más sombríos y negativos, ligados a la imposición de enfermedades y terribles castigos colectivos. Es su contracara adversa y necesaria. La oposición Ashnuwerta/Hopupora significa el vínculo entre lo divino y lo humano nombrado a través de la mediación del rito. Hopupora es la oculta maestra de ceremonias: es Ashnuwerta –o Ashnuwysta– presente a través de la forma ritual que concilia el orden de los dioses y el de los ishir. Por último, la relación Ashnuwerta/ Arpylá, que será vista enseguida, también señala la disputa continua entre lo divino y lo humano. Pero en este caso lo hace utilizando la intermediación de lo orgánico natural: la diosa pasa brevemente por el estadio animal (fase de la mujer-ciervo) para conectar los términos conflictivos.

Por encima de la discusión acerca de la identidad de la mujer marcada, las versiones vuelven a coincidir. Basándose en modelos utilizados para la caza colectiva mediante cercos, los hombres comenzaron a levantar con troncos de palmas una gran empalizada circular para rodear con ella la aldea e impedir que alguien pudiera escapar una vez iniciado el sacrificio. Dicen algunos que, asombradas las mujeres ante tan inusual faena, les pidieron explicaciones: “Estamos previniendo, habrían contestado los *nagrab*, un posible ataque enemigo”. Desde mucho antes del amanecer, y a partir de la derecha del cerco, comenzó la matanza cruzada de mujeres, método que evitaría a cada hombre el horror de convertirse en verdugo de su propia esposa. En un lugar del *lut* se encontraba una mujer amasando tiras de arcilla para formar un cántaro. Esa ocupación la señalaba: era ella la designada para la renovación de su género y estaba, por eso, eximida del holocausto. Pero, en medio de la confusión de las penumbras y el polvo, los gritos, el terror y el asco, el hermano (o el *ágalo*) del cacique destinado a ser su esposo se abalanzó sobre ella blandiendo el *noshikó*, el mortal mazo de palo santo. A punto de alcanzarla vio que, transformada

en un ciervo, la mujer dio un gran salto, se elevó sin esfuerzo por encima del muro de palmas y se perdió en la selva, apenas bocetada por claridades brumosas y por murmullos tempranos.

Era aún el alba cuando el cacique (Syr para algunos) y su hermano (o su *ágalo*) salieron a buscarla. Y detrás de ellos, un grupo grande de resistentes varones. Encontraron las livianas huellas que dejara el ciervo al posarse pero ninguna otra que indicara el rumbo que el animal había tomado. La buscaron cruzando el *caraguatal*, el pastizal y el pantano, entre los monótonos palmares, los matorrales espinosos y los lejanos terrenos donde terminan los Algarrobos, crecen árboles de frutos desconocidos y moran bestias extrañas. No la encontraron. Resulta que Arpylá, vuelta de nuevo humana, se hallaba escondida en lo alto de un *por kuteteu*, un guayacán, y desde sus ramas soplaba ella con fuerza levantando un viento capaz de borrar la marca de sus pisadas y produciendo extraños rumores que desorientaban la búsqueda.

Llegada la segunda noche, los exhaustos rastreadores volvieron a la aldea, despierta por el canto lúgubre y el llanto de los viudos recientes. Cuando, desde la copa del árbol, Arpylá advirtió que sólo su marido seguía buscándola, para orientarlo hacia sí sopló en sentido contrario al que venía usando. Sin saber muy bien cómo, el hombre llegó hasta el pie del árbol. Sintió entonces la molestia punzante de una espina recién clavada en el pie derecho y se sentó allí mismo para extraérsela. Estaba intentando hacerlo cuando sintió en el cuello una sensación helada: al levantar la vista vio a Arpylá que le había escupido desde lo alto la fría saliva que es don de Ashnuwerta.

La mujer le provocaba desde arriba. “Ven por mí y tómame”, le decía. Ya fuese porque, según afirman los ebytosos, era ella una extranjera enviada por Ashnuwerta, ya porque, según muchos informantes tomárho, era la diosa misma en su forma mortal, el matrimonio por esta impuesto aún no habíase consumado. (En el

caso, sostenido por muchos que fuera Syr el tal cacique, nunca había convivido con ella en su aspecto humano). Y parece ser que el cacique, incitado por la invitación de la mujer, estaba ansioso por llevarlo a cabo. Intentó, pues, trepar hasta donde se encontraba el término de sus deseos, pero eran estos tantos que le hicieron brotar a destiempo sus simientes por lo que el tronco del guayacán, cuya corteza es de por sí pulida y resbalosa, embadurnado ahora por las castas savias maritales se volvió imposible de ser asido y escalado.

En el tono grave de Ashnuwerta, Arpylá le indicó cómo vencer el obstáculo: debería ascender por las lianas que colgaban de un árbol cercano y, desde las ramas de este pasar a las del guayacán. Así pudo llegar hasta su mujer y confundirse con ella entre la inquietud crujiente del follaje. Con la voz sabia de Ashnuwerta, Arpylá le dio después desconcertantes e inapelables instrucciones: “Si los hombres quieren recuperar a sus mujeres deben hacer lo mismo que tú. Luego me sacrificarán y repartirán mi cuerpo en tantas partes como familias hubo y llevarán mis carnes hasta una nueva aldea alejada de la anterior y esperarán allí hasta la noche, cuando habrá de ocurrir la resurrección de las mujeres. Réserve mi sexo”.

Uno a uno trataron de ascender los ishir hasta el nivel superior donde les esperaba la mujer (la diosa, el ciervo). Pero a cada hombre ocurría el mismo accidente que sufriera el cacique: la expectativa de poseer a Arpylá le turbaba de tal modo que no podía dominar la sazón de sus apremios y, abrazado como estaba al tronco del guayacán, se derramaba inoportunamente sobre él volviéndolo más viscoso en cada intento ávido. Entonces, tal como había instruido a su marido, Arpylá indicó a cada varón la forma de alcanzarla. Y siguiendo estos las instrucciones, pudieron subir al árbol y copular con ella en su alto. Cuando hubo concluido de hacerlo el último hombre, Arpylá descendió del guayacán

y se tendió sobre un *pypyk*, una manta tejida en fibras de *caraguatá*. El hermano o el camarada de su marido le dio muerte enseguida mediante un limpio golpe de *noshikó*. Después, y utilizando sus *ybykú*, cuchillos de hoja sucinta y filosa, todos los hombres despedazaron su cuerpo, se repartieron sus partes y las cargaron en sus *boná*, las bolsas de *caraguatá* de los cazadores. Pero aunque habían decidido trozar el cuerpo en porciones iguales, resultó inevitable que algunos tomaran pedazos más grandes. Y aun hubo quienes tuvieron que contentarse con recoger en el hueco de sus manos nada más que la sangre que sobraba y llevarla, pegajosa ya, en el fondo de sus potes de cerámica. “Aturdido por la situación, Syr, el Ashnuwerta *abich* (el marido de la diosa), cayó en descuido de las instrucciones de su cónyuge y no logró separar la parte esencial que le estaba reservada. Nunca pudo, por eso, recuperar a su mujer. Desde entonces, Ashnuwerta ya no aparece entre los hombres”, dice Wylky recalcando el obsesivo motivo *ishir* de quien olvida los preceptos divinos y recibe sanciones ejemplares.

### *Comentarios sobre la figura de Arpylá*

El relato de Arpylá constituye un apretado núcleo mítico cuya mayor eficacia quizá radique en su poesía intensa y en sus metáforas oscuras, brillantes; en la sugerente complejidad de un designio impenetrable. Como otras figuras excedidas en carga simbólica, esta lanza un haz de significados imposibles de ser anudados en vértice alguno. Sin embargo, el fecundo *maremágnum* expresivo que la conforma provoca lecturas diversas: su propia generosidad retórica la vuelve cómplice fácil de múltiples interpretaciones y, aun, de esforzados intentos de revelar una clave última, inexistente por cierto. No es función de este trabajo recoger el fruto de tales empeños ni, mucho menos, aventurar oficios hermenéuticos o ensayos de desciframiento. Pero es evidente que muchos

abordajes interpretativos, aunque nunca logren capturarlo entero, tocan puntos sensibles del mito. Y que, pueden, entonces, si no promover el develamiento de su estructura, sí enriquecer la lectura de su relato, señalar sus espesores y sus ecos, indicar ambiguamente sus muchos rumbos intrincados. Por eso, menciono, simplificándolas, algunas sugerentes asociaciones figurativas o conceptuales ligadas a este espeso episodio mítico.

Arpylá consume el destino mediador de Ashnuwerta, a quien representa, suplanta o, simplemente, continúa. La figura de la diosa-mujer-ciervo clava un eje de oposiciones entre lo sacro y lo profano y entre lo numinoso y lo meramente orgánico. Enfrenta al ser humano con los dioses, por un lado, con los animales, por otro. Trabaja las diferencias, disputas y coincidencias entre varón y mujer. Elabora los nexos difíciles entre la reproducción y la muerte; entre el tiempo cumplido y la fase presente. Establece instancias de mediación, conexiones a través de la regla y el rito, a través de la idea de la muerte que ordena y restringe toda industria humana.

La figura de la ascensión de los hombres al árbol para llegar hasta la diosa es bastante expresiva. Menta sin duda, entre otros motivos, la elevación que requiere la apetencia de lo sacro: el ser humano necesita levantarse y escalar para comunicarse con las deidades. Y precisa vencer dificultades, entre las cuales descollan su propia impaciencia y su mucha torpeza. Y debe aprender: el acceso a un nivel superior demanda conocimientos (revelados en esta ocasión: la diosa enseña los pasos que deben seguirse para alcanzarla). Si el árbol de guayacán alude a la columna cósmica (el *axis mundi*, la conexión entre lo terrenal y las alturas), las lianas sugieren el camino indirecto y necesario de las mediaciones: no puede abordarse el objeto buscado sino a través del rodeo de trámites laboriosos. A la verdad se llega de sesgo (si es que puede llegarse hasta ella).

La cópula de Arpylá con los hombres remite –y refuerza– cierta idea de unidad del cuerpo social ishir: los varones se identifican entre sí a través de un idéntico esfuerzo por llegar hasta la diosa, de una manera sola de subir hasta ella y poseerla. De sacrificarla, después. El pacto social se renueva ahora sobre el fondo del erotismo y de la muerte, sellado con el semen colectivo vertido sobre el guayacán, sobre la sangre preciosa de la última mujer: la primera. Las instrucciones de Arpylá refuerzan una vez más la imagen de una fuente femenina de la normatividad y el sentido: ella instituye los procedimientos técnicos para alcanzar lo buscado, regula la sexualidad, codifica las formas de la muerte, instaura la repartición proporcional de los bienes bajo el signo oscilante del azar y la rúbrica incierta de toda justicia humana. Despliega la utopía esencial: el sueño viejo de una sociedad renovada.

Si los varones se identifican entre sí a través de su trato sexual con la diosa, las mujeres lo hacen mediante la carne común de la cual renacen. Y si aquellos alcanzan lo sacro ascendiendo hasta el lugar numinoso, estas acceden a la dimensión superior desde la materia divina que compone sus cuerpos y los hace aptos para la prole nueva. Portadoras de la cepa de los dioses, efímeras moradoras del Osypyte, el Reino de los Muertos, ellas darán a luz a las generaciones que habrán de conformar el nuevo pueblo ishir bajo la marca de la palabra y el silencio. Del secreto.

Consumada la tarea infausta del sacrificio de Arpylá y concluida la distribución de sus carnes, los hombres, tal como había sido dispuesto, abandonaron la aldea y establecieron no muy lejos de ella un campamento provisional en cuyos toldos guardaron minuciosamente los despojos valiosos de la deidad inmolada. Para ocupar el tiempo intranquilo que sobraría hasta la noche y para calmar el hambre crecido con trajines tan intensos y aciajos, ellos fueron en busca de anguilas hasta un arroyo cercano. Estaban allá pescando pero la ansiedad por saber si el milagro se

había producido los enloquecía. Cuando se sintieron ya en el límite de la desesperación decidieron enviar hasta la toldería a Tetís, o Pytís, un sobrino del cacique (que para los tomárahos sigue siendo siempre Syr) para que espíe y traiga noticias. El muchacho era un *konsaha porro*, es decir un aprendiz de chamán, provisto ya de ciertos poderes. Convertido en ave-sastre, un pájaro pequeño y veloz, que desde entonces lleva su nombre, Tetís sobrevoló el campamento a baja altura y fue perseguido por un bullicioso grupo de mujeres que querían capturarlo. Eran, advirtió, las nuevas mujeres surgidas de la carne de Arpylá.

Vuelto a su forma humana, el joven regresó al lugar donde ahora descansaban los varones, se tendió al lado de su tío sobre una estera de fibras de *caraguatá* y, en voz baja, le informó acerca de las buenas nuevas. (Se inserta brevemente acá un episodio menor, un *mónene*, que nada tiene que ver con el dramatismo de los sucesos que están siendo narrados pero expresa bien un rasgo propio de la cultura ishir: el valor de la astucia y el engaño como recursos para conseguir ventajas y su relación con cierto sentido del humor, bastante pesado a veces, conservado en las circunstancias más graves). Syr, o el cacique que fuera, y su sobrino decidieron, susurrando siempre, ocultar la noticia a sus compañeros. “Aves de rapiña, avispas quizá, terminaron con la carne de Arpylá: ya no habrá modo de recuperar a las esposas perdidas”, dijeron con voz solemne. Desesperados, los hombres abandonaron sus *boná* repletos de anguilas y decidieron dispersarse: algunos volverían al campamento, otros se internarían en la selva en pos de rumbos inciertos. El cacique recoge las bolsas y envía corriendo a Tetís con la indicación de que agrupe de nuevo a los hombres y les explique que les habían jugado una broma. Cuando, gritando de puro contento, ellos regresan corriendo a la aldea se encuentran con sus esposas que, ignorantes de todo cuanto había

acontecido y hambrientas por no haber tomado alimentos durante su nueva vida, sólo reclaman el fruto resbaloso de la pesca.

Acto final: entra el caudillo con las bolsas de *caraguatá* repletas de anguilas y, luego de reservar para sí y su sobrino los mejores ejemplares y de atribuirse con él el mérito de la pesca, reparte las presas entre las despreocupadas *tymycher aly*, las flamantes mujeres. Los varones las miran: son y no son las mismas. La desigual distribución de las partes de Arpylá ha hecho reaparecer más gruesas a unas y a otras más delgadas de lo que habían sido. Quienes fueron formadas con la sola sangre de la diosa resucitaron más sombrías, más tristes, como si fueran versiones apagadas de sí mismas.

Pero hay otra diferencia fundamental entre las mujeres antiguas y las nuevas. Estas han renacido con la memoria borrada: nada recuerdan de su encuentro con los dioses ni de su muerte y suplantación por los hombres. A partir de ahora, cuando los ishir reaparezcan en el círculo ritual rasgando el fondo callado del Chaco con sus feroces alaridos y turbando el sosiego de la aldea con la agitación de sus cuerpos emplumados y pintados, ellas estarán seguras de que se encuentran ante presencias sobrenaturales. Ante dioses, dañinos y favorables como todos los seres poderosos. Entonces, hombres y mujeres asistirán con temor y reverencia, con alegría a menudo, a esa representación que busca fundar el origen y renovar el tiempo, aventar la muerte, reafirmar el deseo. Este es el Gran Secreto. El día en que los ishir olviden interpretar a los dioses y que las mujeres dejen de avalar la verdad profunda de la ficción, se cumplirá el designio de Nemur y quedará abolida la escena en la cual la sociedad ishir se representa, se justifica y se reproduce. “Entonces, dice el viejo chamán Faustino Rojas mirando un punto exacto hacia el poniente, los ishir morirán o, lo que es lo mismo, ya no tendrán ganas de vivir”.



*Fichas sobre el tema del mito*<sup>5</sup>

- Los mitos no tienen un significado, una verdad desentrañable: vertebran distintas constelaciones de significación que una sociedad genera para anclar su origen y conjurar el absurdo de la muerte, para nombrar el fondo, el detrás y el siempre; para rediseñar sus perfiles según una opción propia sobrepuesta y contrapuesta al modelo natural orgánico.
- Defender el secreto, cuestionar que el mito transmita un mensaje exactamente descifrable no significa concebirlo como un texto bello y mudo o como un mero arabesco fabulatorio. El mito abre un terreno de conocimientos para otras vías inaccesible; coloca lo real en otra escena cuyos artificios revelan flancos nuevos de comprensión.
- La dificultad de asumir el nivel retórico del mito constituye un problema común de las ciencias sociales, que se desorientan ante un hecho que funda su verdad en la ficción; que no pueden comprender ciertas oblicuas estrategias a través de las cuales la sociedad se autorreconoce y escenifica, se sustrae y se justifica. Encarar el mito (como se encara la ideología tantas veces) considerándolo un mecanismo tramposo que escamotea la “verdadera realidad”, es perder de vista el potencial develador del lenguaje figurado, que enmascara y engaña, por un lado, para, por otro, intensificar los significados y descubrir regiones invisibles a la mirada prudente del concepto.
- En medio del simulacro y de la impostación del drama, en plena confusión de sombras y de reflejos, el mito hace aparecer

---

5. Este libro fue iniciado en 1991 e interrumpido luego. Entonces yo había terminado un capítulo titulado “Las otras máscaras. Acerca del análisis de los mitos”. Inseguro acerca de su destino final, lo incluí en una pequeña obra mía (1992). Ahora me limito a transcribir algunas fichas que le sirvieron de base.

de contrabando fuerzas oscuras no previstas en su trama; quizá desconocidos actores esenciales o sucesos y parlamentos que ocurren en otro lado.

- Lo que la revelación del mito pierde en claridad gana en vigor y vehemencia, en la generosidad del exceso. El enrevesado andar mítico recupera el terreno perdido a través del atajo de los rodeos poéticos.
- Los mecanismos de conocimiento del mito comienzan a funcionar allí donde terminan los del discurso. La cuestión del sentido, el tema de lo incondicionado, el deseo de la trascendencia, así como la necesidad de abarcar al mismo tiempo las muchas dimensiones que tiene lo real, rebasan las posibilidades de la reflexión y dejan un excedente que no puede ser apresado con análisis y definiciones sino sólo aludido a través de sugerencias. Abordado indirectamente mediante ambages, desvíos y acercamientos sesgados.
- Los mitos se ocupan de las preguntas radicales de una comunidad: de aquellos que esperan una respuesta imposible. Desde sus narraciones oscuras, la silueta de lo absoluto, el lugar del antes del principio y el del después del límite (el acontecimiento que ocurre fuera del tiempo) aparecen iluminados intensa y fugazmente para que el hombre pueda orientarse. Son furtivos puntos de referencia que permiten entrever o imaginar el rumbo de caminos esenciales. No se resuelven en evidencias claras y definitivas (Los viejos sabios ishir dicen algo así como que el secreto es el aval del sentido).

*Apuntes sobre el Gran Mito ishir*

- El Gran Mito constituye un eficiente filtro regulador de la sociedad ishir y un poderoso armazón de sentido suyo. A través de sus vigorosas figuras asume una cuestión central que hace al ordenamiento colectivo y fundamenta su pensar: el vínculo entre lo mismo y lo otro. La elaboración de la diferencia (a partir del sexo, edad, carácter individual, profesión) permite asignar puestos y dibujar los intrincados mapas de las relaciones interpersonales. Hombres y mujeres; no iniciados, adultos y ancianos; miembros de diferentes clanes y familias; guerreros, cazadores y recolectoras, caciques y chamanes, asumen sus lugares avalados por el poder de las “palabras grandes”, ungidos, urgidos, por el trabajo oscuro de la metáfora.
- Las grandes redes de sentido se tejen anudando figuras inciertas e ideas enmascaradas (urdiendo deseos, signos rápidos creados por el miedo, engendrados por la imaginación y el delirio del éxtasis o por el sueño revelados). Pero también manipulando razones claras. Y prestando o robando formas ajenas que pasan a ser enlazadas en la trama del relato.
- Es cierto que el mito permite amarrar, explicar y legitimar lo social. Es verdad que acerca los grandes argumentos mediante los cuales la colectividad asegura su continuidad, intenta una explicación de sí misma y elabora una autoimagen. Pero también es seguro que el Gran Mito no cierra las grandes cuestiones: constantemente renueva los interrogantes sociales y, al chocar con situaciones históricas nuevas, crea conflictos y desencadena crisis; exige reacomodos, desestabiliza. La angustia ishir, esa desasosegada aflicción que remeda en el alma el tedio de los palmares y la amenaza del blanco, es

hija del mito tanto como lo es la calma. Es que el mito aventaja el caos sobre el filo del abismo: recorta el orden sobre el fondo de la nada (sólo mediante el lenguaje del mito puede nombrarse la muerte).

## Bibliografía

- Boggiani, Guido (1900). "Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna", en *Revista de Instituto Paraguayo*, N° 28, 65-183, Asunción.
- Cordeu, Edgardo (1984). "Categorías básicas, principios lógicos y redes simbólicas de la cosmovisión de los indios ishir", en *Journal of Latin American Lore*, UCLA, 10(2), 189-275, Los Ángeles.
- Cordeu, Edgardo (1990). "Aishtuwénte. Las ideas de deidad en la religiosidad chamacoco". Quinta Parte (Continuación). Tercera Parte, en *Suplemento Antropológico*, CEADUC, 25(1), 119-211, Asunción.
- Cordeu, Edgardo (1991 a). "Aishtuwénte. Las ideas de deidad en la religiosidad chamacoco". Cuarta Parte, en *Suplemento Antropológico*, CEADUC, 27(1), 85-166, Asunción.
- Cordeu, Edgardo (1992 b). "Aishtuwénte. Las ideas de deidad en la religiosidad chamacoco". Quinta Parte (Continuación). Sexta Parte, en *Suplemento Antropológico*, CEADUC, 27(2), 167-301, Asunción.
- Jensen, A. E. (1982). *Mito y culto entre pueblos primitivos*. 2ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- Otto, Rudolf (1965). *Lo santo*, en *Revista de Occidente*, Madrid.
- Susnik, Branislava (1957). *Estudios Chamacocos*. Asunción: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".
- Susnik, Branislava (1995). *Chamacocos I: Cambio cultural*. 2ª edic. Asunción: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".

# **Los parpadeos del aura**

## **(Consideraciones sobre ciertos apuros de la crítica actual)\***

### **Introducción: la persistencia**

Quizá la ambigüedad que empaña nuestro tiempo fuere responsable de que las propias marcas que señalan su devenir resulten inciertas: no hay acuerdo definitivo acerca de si, cruzando el año 2000, nos encontramos ya en siglo nuevo o continuamos transitando el XX. El mercado, que administra con competencia los ritmos de nuestro presente, ha decidido inaugurar ya el siglo XXI por encima de las desgañitadas razones de científicos e historiadores. Y tal vez decida inaugurarlo de nuevo el próximo año, que tanta excitación global y tanto espectáculo parecen ser eficaces promotores de consumo planetario. Lo cierto es que resulta difícil sustraerse al entusiasmo de sentirse pionero de un milenio nuevo y de estrenar esos parajes vacantes con el asombro de quien siente cumplida la promesa moderna de acercar el futuro y de hacerlo habitable.

Una vez cruzado el dintel y enfrentado al paisaje ancho que espera ser ocupado, quien busque las claves de ese escenario

---

\* Este texto corresponde a una ponencia presentada en el III Simposio “Diálogos Iberoamericanos” realizado en Valencia en marzo de 2000 por la Consejería de Cultura, Educación y Ciencias de la Generalitat Valenciana.

apocalíptico debe tanto otear el horizonte como volver la mirada buscando las referencias que hayan sobrevivido a la fractura virtual de la duración y burlado sus ciclos consumados. Borrosas, allá, en la otra orilla, se divisan las siluetas de ideas menoscabadas o de heroicas razones ya cumplidas o extraviadas. Pero muchos de esos mismos principios, mitos y sueños, esos discursos y esas imágenes reaparecen porfiadamente una vez cruzada la frontera. Lo hacen, eso sí, cansada, furtivamente, como vergonzosos polizones que han logrado burlar la aduana secular y milenaria; como fantasmas: versiones desteñidas de formas que fueron potentes, residuos de opulentas construcciones ilustradas.

Es posible que el tono menor con que se presentan hoy, asegure la sobrevivencia de narraciones que, en sus voluminosos y rígidos formatos originales, resultaban incómodas para la cultura tardomoderna; pragmática esta en sus expedientes y desdeñosa de totalidades en sus pensamientos. Eso explica que, aunque operen ahora con perfiles bajos, ciertos conceptos –tales como “arte”, “emancipación” o “identidad”– hayan sobrevivido a sucesivos decretos de defunción. Y que aún se encuentren incordiando o animando el escenario recién estrenado. Por otra parte, dado que este escenario ha sido desmontado en sus compartimentos y luce hoy revuelto e indiferenciado, la teoría del arte, como otros perplejos ámbitos culturales, ve invadidos sus espacios con el tráfico continuo de conceptos que no sólo han logrado sobrevivir al siglo sino emigrar de sus suelos natales.

Con una mirada puesta en el arte de América Latina, aunque no detenida en él, esta ponencia supone la necesidad que tiene hoy la crítica cultural de considerar algunas de esas ideas porfiadas. En pos de tal conjetura busca analizar determinados desafíos que presentan y las posibilidades contestatarias que se le abren ante una realidad desencantada. Y lo hace a partir de ciertas paradojas heredadas de la modernidad y otras tantas aportadas por los

tiempos presentes. Pero, también, considerando las contradicciones generadas por las producciones artísticas de las periferias cuando, simultáneamente, transfieren y adulteran los (contradictorios) modelos hegemónicos. Estas tres series de contradicciones son expuestas bajo el subtítulo siguiente.

### **Tres paradojas**

La primera paradoja afecta al discurrir moderno. El arte moderno ha crecido perturbado por un profundo conflicto: tanto privilegia la autonomía del lenguaje como se muestra responsable de la emancipación universal. Esta contradicción entre la forma (separada de lo real) y los contenidos (comprometidos con la historia) simultáneamente ha generado tensiones fecundas y conducido a callejones sin salida. La autorreferencia, emblema de la modernidad estética, obliga al arte a volverse sobre sí y dedicarse al funcionamiento de sus propios signos, mientras que la redentora promesa ilustrada lo fuerza a descentrarse, ocuparse de la realidad, actuar sobre ella y cambiarla. La tensión entre la soberanía del lenguaje –que genera la distancia del aura– y las urgencias de la historia –aceleradas en pos de la gran utopía ilustrada– constituye un resorte fundamental del dinamismo moderno, pero también actúa como un motivo constante de culpa y desasosiego. Por un lado, esta oposición se vuelve un escollo permanente para un pensamiento que no admite incoherencias y pretende explicarlo y resolverlo todo. Por otro, deviene fuente de figuras potentes que, aunque antagónicas entre sí, conforman el núcleo de los afanes modernos. Este texto utiliza como contradicción característica del arte moderno la que enfrenta, por un lado, la idea de aura –en sentido benjaminiano–, que expresa el distanciamiento y la autonomía de la forma estética y, por otro, el concepto de utopía, que recoge el desafío emancipador y vanguardista.

La segunda paradoja (o la segunda serie de paradojas) involucra a la empresa posmoderna y se origina en un confuso movimiento suyo: nuestro tiempo impugna los fundamentos heredados, pero, en cuanto aún no ha podido establecer un soporte propio, vacila si no se apoya en ellos. La posmodernidad quiere rematar una vieja empresa ilustrada: la de terminar de disolver los núcleos metafísicos que lastran su derrotero (fundamento, identidad, origen, totalidad, etc.). Pero no olvida que esos duros meollo significan también los recaudos de su estabilidad, los mojones de sentido que han trazado los rumbos de aquel derrotero: estamos encerrados en la metafísica, dice Derrida. Por eso, la crítica contemporánea asume de una manera programática esa maniobra doble de conservación y destrucción, de pertenencia y extrañamiento, que moviliza la memoria (y por ende la cultura); maniobra equívoca, fructífera, que azuza, confunde y anima el devenir y la comprensión de las culturas actuales. También otra cuestión que será tratada en este texto se relaciona con la misma maniobra: la constante confusión entre las jugadas disidentes y las posturas oficiales exige malabarismos a una crítica que no puede ser enunciada desde fuera de un terreno ilimitado: el propio pensamiento acerca de la posmodernidad es parte de la posmodernidad; en cierto sentido, toda crítica es hoy una autocrítica.

La tercera paradoja surge del hecho de que el arte periférico, específicamente el producido en América Latina, se origina en prácticas de apropiación, copia y transgresión de los modelos metropolitanos; tales prácticas suponen, por ende, tanto la asimilación como la distorsión de los paradigmas centrales. Ambas operaciones son cumplidas a través de intrincados mecanismos retóricos que ayudan a replantear los conceptos de origen y fundamento, de universalidad, de identidad y simulacro.

Superpuestas entre sí, estas tres grandes fuentes de antagonismos generan un espacio confuso y tenso. Ubicado en su centro –si



lo tuviera esa escena ambigua– el pensamiento crítico debe sacar provecho de sus aporías e intenta hacerlo a través de estrategias ambivalentes, reposicionamientos y negociaciones.

## Negociaciones

Lo que, al menos en ciertos ámbitos del pensamiento latinoamericano, ha sido llamado “deconstrucción” constituye una de las estrategias recién citadas, aunque se acerca más a un ardid o una maniobra que a una estrategia.<sup>1</sup> Cuestiona los fundamentos del pensamiento occidental y afirma la contingencia de ciertos venerables conceptos suyos sin pretender desmontar aquel ni eliminar estos. Por lo tanto, aun en ocasión de problematizar tales conceptos, echa mano a menudo de ellos. Y no intenta resolver las paradojas que este empleo genera sino sacar partido de sus equívocos: los trastornos y deslices, las incoherencias e inestabilidades de esta faena intrincada complejizan el andar del pensamiento y le otorgan un dinamismo inesperado. Reveladora de contingencias, incrédula de soluciones definitivas y plenitudes de sentido, la deconstrucción desencadena lances que no clausuran las cuestiones, pero dinamizan y enriquecen sus análisis. Y tiene la osadía de hacerlo ante una cultura anestesiada por la sociedad de la información y domesticada por los mercados globales.

Quizá, al sentirse eximidos de la misión de revelar una verdad primera o última, aquellos graves conceptos logren adquirir la

---

1. Obviamente el término “deconstrucción”, utilizado con total libertad en este texto, parte de Derrida. Y se beneficia, por ello, de la deliberada equivocidad que tiene en el autor citado. Esta oscura maniobra resulta, por cierto, más útil que clara. Encara misiones solemnes (problematizar la metafísica del sujeto, de la razón totalizadora, de la verdad, etc.), pero lo hace más a través de juegos de lenguaje que de intentos de derribar grandes narraciones y sustituirlas por otras.

agilidad que requiere un tiempo nuevo. Y puedan, así, reposicionarse con mayor facilidad en lugares estratégicos de una escena demasiado complicada. Es por eso que términos como “identidad”, “diferencia” o “emancipación”, adquieren nuevas posibilidades: la de desencastrarse de sus esquemas binarios y la de asumir sus indecisiones e incertidumbres, sus incompatibilidades, sus costados oscuros y sus enigmas. Entonces pueden negociar mejor en torno a los sentidos que actúan en un escenario determinado por la rentabilidad compulsiva de la globalización y la trivialidad de la cultura del espectáculo.

Estas negociaciones tienen una dirección política: pretenden recobrar cierto espesor crítico en el medio de un contexto nivelado por la performatividad capitalista. Y tienen, obviamente, fuertes implicancias retóricas: constituyen maniobras formales, movilizan tropos, rodeos y equívocos, utilizan recursos, lances de lenguaje. Ahora bien, estas operaciones tienen mucho que ver con los ministerios del arte. A menudo, la deconstrucción debe echar mano de las oblicuas razones de la forma sensible para imaginar totalidades no clausuradas, sentidos no satisfechos. Es que el arte no pretende –y si lo pretendió alguna vez ha renunciado hoy a esta empresa– transparentar la realidad ni resolver los conflictos de la historia. Y en cuanto trabaja desde el rodeo de la falta, puede acercar argumentos elocuentes a la hora de discutir una metafísica de la presencia. De modo que si los ámbitos del arte, como en general los culturales, se ven invadidos hoy por conceptos extranjeros, a veces terminan estos legitimados por las razones extrañas que rigen en aquellos.

### **Elogio (y mentís) de la paradoja**

Pero volvamos a las paradojas. Según queda enunciado, este artículo pretende complejizar las cuestiones que le ocupan

trenzando contradicciones derivadas de la modernidad, la posmodernidad y la condición periférica (específicamente la latinoamericana). Ahora bien, no sólo esas contradicciones pertenecen a horizontes conceptuales diferentes sino que alcanzan sentidos distintos. La diferencia del arte latinoamericano se afirma a partir de las discrepancias que mantiene con las señales del centro. La posmodernidad saca provecho de los disloques del pensamiento. Ya se sabe que ciertas maniobras de la crítica actual –sigamos llamándolas “deconstructivas”– no sólo reconocen la paradoja sino que a veces hacen de ella un instrumento útil para desestabilizar la fijeza de los grandes conceptos, poner en jaque su carácter esencial y desplegar sus dilemas sin pretender descifrarlos: celebrándolos casi como un principio confuso que complejiza la lectura de una realidad a punto de desvanecerse.

Pero para el pensamiento moderno la paradoja significa un escollo serio. El problema principal de la modernidad es justamente su no asumido carácter paradójico: su ilustrada pretensión de resolver las oposiciones, su porfiada voluntad de explicar y comprenderlo todo. Las contradicciones de la modernidad se originan, en gran parte, en la vocación de autonomía. El proceso de diferenciación que caracteriza al gran impulso moderno culmina en separaciones y divergencias. Es que, dado que tal proceso va discerniendo en base a un registro dicotómico, entonces las fuerzas que animan el escenario de la modernidad acaban ordenadas binariamente en términos antagónicos: forma vs. contenido, arte vs. vida, cultura vs. sociedad, lenguaje vs. realidad, etc. Según la gran promesa moderna, tales oposiciones habrían de ser felizmente conciliadas a lo largo de una historia consciente y hacendosa. Pero en cuanto el voto moderno no termina de cumplirse (como no se cumple ninguna profecía utópica), en cuanto no termina de clausurarse el sentido, ni de aliviarse la tribulación de la diferencia, ni de encastrar la cosa con la silueta de su nombre, ni

de satisfacerse, plena, la sociedad; en cuanto esto ocurre o no ocurre aquello, entonces la disyunción moderna se convierte en paradoja. En dilema irresoluble en los términos lógico dialécticos que argumentan el pensar moderno.

Por eso, aunque el mito ilustrado haya abierto un prolífico espacio de confrontaciones, reflexiones y análisis, también ha promovido disyunciones irreparables y enunciaciones maniqueas y ha desembocado en callejones sin salida. En los terrenos del arte, la autonomía de lo estético produce una escisión definitiva entre la retraída comarca de las formas, por un lado, y el espacio de la realidad nombrada, por otro. La autorreferencia, insignia de la modernidad estética, obliga al arte a centrarse en el engranaje de sus propios signos. Pero, simultáneamente, la utopía moderna lo fuerza a desprenderse de sí para dar cuenta de las cosas y, aun, cambiarlas. Esta tensión entre la inmanencia del lenguaje y las urgencias de lo real (de la historia, de la existencia...) constituye el núcleo de los afanes modernos: de sus mejores productos y sus dilemas mayores.

Los siguientes títulos se referirán a ciertas figuras paradójicas de la modernidad y los desafíos que plantean. Y lo harán confrontándolas, mezclándolas casi siempre, con las otras paradojas que enlazan entrecortadamente los temas de este texto.

### **Los otros mapas**

En los ámbitos del arte latinoamericano, la principal consecuencia que tiene la gran aporía moderna es el enfrentamiento entre lo universal y lo particular: entre los arrogantes modelos de la metrópolis y las sumisas versiones o las insolentes apropiaciones de las márgenes. La dialéctica centro-periferia, encargada de esta cuestión espínosa, si bien ha aportado argumentos fecundos y contribuido a impulsar el debate, ha terminado muchas veces por

empantanarse. Detenido en su naturaleza de mero reverso de lo central, lo periférico se convierte en su “espalda negra” o su falta: en lo Otro de la identidad occidental. Mientras la hegemonía cultural suponga la administración del sentido, las cifras de la periferia serán transcriptas siempre desde el lugar del centro. Y así enunciada desde afuera, aquella será entendida no como lo diferente, sino como lo adulterado. Y sólo podrá adquirir legitimidad asumiendo la posición del forastero, de quien ha quedado fuera del centro y es identificado en cuanto ejemplar exótico que satisface la necesidad occidental de alteridad. Pero el mismo término “occidental” ha devenido una metáfora de poder más allá de las analogías cartográficas que estaban en su origen; de hecho, en el paisaje global, más que concentrarse, las decisiones políticas se diseminan: el poder ya no se localiza en estados nacionales sino que se propala a través de una retícula planetaria tramada por circuitos multinacionales y sistemas tecnológicos de comunicación. Esta uniformada urdimbre involucra obviamente los terrenos del símbolo: sus mallas trenzan los haceres culturales con las convincentes razones de la performatividad del capitalismo posindustrial.

El *mapamundi* global estorba el uso de estrategias basadas en la polaridad absoluta adentro-afuera. Es difícil divisar un más allá de esta extensión ilimitada. Es difícil marcar un centro e imaginar los confines y los márgenes de este horizonte demasiado vasto que no permite divisar un exterior. “Simplemente”, dice Burgin, “no existe un estar *fuera* de las instituciones en la sociedad occidental contemporánea” (1986, p. 192). Y, en el mismo sentido, Tagg afirma que la estructura tardocapitalista ofrece múltiples puntos de entrada y espacios de contestación, y lo hace no precisamente en los márgenes. Y esto porque “el significado no existe fuera de esa estructura” (1985/86, p. 5). Por eso, no resulta ventajoso al arte latinoamericano interiorizar un modelo de identidades basado en el binomio centro-periferia, cuyos términos se hallan trabados en

una oposición definitiva y esencial. Y no le conviene hacerlo porque ese registro tiende a reproducir la asimetría del vínculo y a legitimar la exclusión que resulta de él: lo periférico significa lo intruso, lo que ha sido expulsado o crecido extramuros y lucha porque su habla, remedada de la lengua “occidental”, sea reconocida por las instituciones del centro. Y estas se muestran encantadas de hacerlo porque cada vez más dependen de esa otra voz, distinta, distante. La mercantilización cultural del capitalismo tardío exige que este renueve sus productos alimentándose de alteridades: lo auténtico y lo original, lo étnico, lo popular, son explotados comercialmente detrás de los pasos de una cultura que avanza celebrando la impureza, la hibridez y el pastiche.

No siempre, por eso, irrumpir en los circuitos del centro, o ser aceptado en ellos, significa un triunfo de la alteridad. A menudo se sostiene que, dado que la dominación cultural se basa en la supresión del otro haciéndolo invisible y acallando su voz, entonces la resistencia de ciertas formas del arte subalterno deberían basarse en la lucha por ocupar un lugar ostensible en las vitrinas metropolitanas. En contra de esta posición, teóricos como Connor afirman que la economía global depende cada vez más de formas mercantiles visibles, es decir de la publicidad, y “cada vez menos del intercambio de bienes reales e incluso de servicios. Bajo estas circunstancias, la visibilidad y autopropaganda se han convertido en una exigencia del mercado más que en un modo de liberación” (1996, p. 141). Baudrillard califica como “obscura” la visibilidad desmesurada promovida por “el éxtasis de la comunicación”. “La obscenidad –dice– comienza precisamente donde ya no hay más espectáculo, más escena, cuando todo se convierte en transparencia y visibilidad inmediata, cuando todo está expuesto a la luz (...) inexorable de la comunicación” (1985, p. 130).

De modo que, aunque luchar por hacer visibles y audibles las expresiones diversas corresponda a estrategias que busquen

poner en escena la diferencia, también puede significar la aceptación complaciente de las reglas del juego hegemónico. “La marginalidad”, escribe Stuart Hall, “se ha vuelto un espacio productivo” (en Connor, 1996, p. 142). Por eso, la autoafirmación y el potencial de disenso del arte latinoamericano no dependen tanto de la conquista de los terrenos metropolitanos por parte de sus producciones o de la graciosa aceptación que haga el centro de ellas: dependen de complicados procesos de construcción de subjetividades, de diversas estrategias de lenguaje, de apuestas de sentido apoyadas en la memoria (particular, global) y abiertas a la experiencia (universal, local). Dependen de transacciones, negociaciones, desplazamientos y forcejeos jugados sobre el horizonte de lo hegemónico y formulados a partir de demandas propias. Dependen, en fin, de intentos de contestar, desde cualquier sitio, los estereotipos oficiales de la cultura del consumo y el espectáculo. Así, ya no es relevante que las diversas posiciones sean enunciadas desde tal o cual lugar de un sistema supuestamente conformado por un foco irradiante de poder y por suburbios retirados; lo importante es que ellas, localizadas a lo ancho de una superficie geográficamente indiferenciada, sean capaces de abrir o preservar espacios de disenso y crítica, de poesía. Las formas alternativas del arte contemporáneo –las que afirman sus identidades propias o levantan propuestas progresistas– son aquellas que, independientemente de su emplazamiento topográfico, se muestran capaces de desobedecer el curso estandarizado de códigos regidos por la mercantización global de la cultura. Encarar el (no) lugar del enigma y el decir del silencio; hurgar los rebordes del pliegue, sin intentar desdobl原因arlo; recuperar el espesor de la memoria, sin buscar agotarla; pueden llegar a constituir gestos más radicales y transgresores que la denuncia o la exposición de la diferencia. Es que la puesta en escena de la disidencia es fácilmente expoliable por un sistema omnívoro que se nutre de toda disparidad y que

reutiliza el antagonismo como combustible, acicate o antídoto. Y que, para hacerlo, debe no sofocar la divergencia sino administrarla: domesticarla en términos de consumo fácil y renta segura. Desprovisto de sus aristas, sus dobles fondos y sus tapujos, desnudo, transparentado, el conflicto es obscenamente exhibido –en escaparates, pantallas o discursos oficiales– como una anécdota neutral, sustraída a cualquier posibilidad de práctica: más allá del alcance del último afán.

### **La planicie**

La actual indiferenciación de diversos ámbitos (mercantiles, culturales, políticos, sociales, estatales), bien explotada por la rentabilidad tardocapitalista, asume obviamente modalidades históricas particulares. El escenario abierto en el Cono Sur americano luego de derrocadas las dictaduras militares (escenario básicamente conformado por Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay) se encuentra marcado de manera específica por la racionalidad instrumental y acumulativa del mercado y, consecuentemente, por la frivolidad de los nuevos imperativos publicitarios. Por una parte, la rearticulación del poder ha exigido diversas maniobras ideológicas tendientes a enmascarar la continuidad de grandes intereses y valores gestados durante las dictaduras. Por otra, la comercialización de la imagen promueve que aquellas maniobras sean formuladas según el guión publicitario obvio y espectacular demandado por la “mediatización” de la política. A pesar de la crispación de una historia sacudida por crisis demasiado graves, la complicidad política-mercado promueve representaciones fofas, carentes de tensión y de riesgo, desvinculadas de una memoria alerta, descargadas de inquietudes y de sueños. Nelly Richard dice que el discurso de la “transición”, orientado a reintegrar lo diverso y lo plural a la serialidad niveladora del consenso y



del mercado, convierte el espacio político en una planicie monótona, carente de relieve y de contraste. Una superficie regida por nuevos “mecanismos, procedimientos y resultados que hablan el lenguaje resignado de la calculabilidad para servir mejor la nueva ecuación del realismo democrático”. Y sostiene, a continuación, que

el “centro” ya no es concebible siquiera como punto intermedio que debe controlar los amenazantes desequilibrios de posiciones extremas, sino como difuso, vasto y equilibrado territorio donde reina, casi sin contrariedades, lo *mediano*: lo que se ajusta (...) a la regla de no desordenar las filas, de no salirse del libreto, de no perder la compostura del orden democrático, hoy reducido a una sintaxis liviana de arreglos contractuales despejada de toda sombra de malestar o indignación (1998, p. 222).

Las formas críticas del arte latinoamericano buscan perturbar este paisaje conciliado con recursos de utilería mediática. Ya no pretenden denunciar directamente la represión, esquivar la censura o desmentir las figuras retrógradas y los sentidos unívocos del discurso oficial; ahora quieren sobresaltar los clisés de la “transición” e inquietar las burocráticas certezas de un pacto social uniformado por los designios de la rentabilidad y los modelos de la información mediática. Reivindican para ello el desorden del deseo y los enredos de la palabra: los enredos del silencio, que es a través de la falta que mejor habla el arte.

Las figuras de la transición desdramatizan los hechos registrándolos en clave de guión mediático y según narrativas políticamente rentables. No soslayan la injusticia social, la corrupción ni la violencia; no niegan la presencia de formas subculturales (indígenas, rurales, contrahegemónicas): presentan los hechos,

pero lo hacen mediados por la publicidad, configurados para el mejor consumo. Así, el conflicto se vuelve evento, materia simplificada de noticiero, crónica o reportaje. O índice movilizador de encuestas políticas. Ante esta situación, no basta que los artistas representen el drama (que había sido negado por la dictadura): en materia de representaciones la cultura mediática tiene todas las de ganar. Por eso, las acciones transgresoras consisten en desorientar el significado establecido, alterar el orden de los mojonos que aquietan (y cierran) el contorno social. La retórica tiene acá una función política fundamental: a través de movimientos de tropos (de estrategias poéticas diversas y de figuras cruzadas) los artistas, posicionados en sitios distintos del escenario social, pueden discutir la folklorización de la diferencia y la simplificación de la memoria y pueden delatar el fingido sosiego de la historia y subrayar la contingencia de su curso enrevesado.

## **Cuestiones**

El interjuego de las estrategias recién citadas supone pluralidad de fuerzas. A pesar de las coincidencias que invoca la hegemonía, la sociedad no puede autorrepresentarse en forma completa y única porque existen diversas identidades que la imaginan desde memorias y proyectos desiguales, enfrentados a veces. Tal multiplicidad es responsable de azares y fluctuaciones: promueve disputas en torno al sentido y desemboca en continuas refriegas que complican y enriquecen la lectura de los hechos e impiden la clausura de cualquier interpretación total. La pluralidad supone, pues, la ausencia de fundamentos universales. Pero si quiere ser invocada, requiere otros sostenes que la avalen. Así, el descrédito de la razón metafísica pone en aprietos al pensamiento contemporáneo, que pierde el resguardo de las certezas y el cobijo de las totalidades.

Hay otra complicación que acarrea aquel descrédito a este pensamiento: la propia realidad de los hechos abordados se muestra hoy vacilante. Y esta incertidumbre, como la anterior, repercute enseguida sobre los ámbitos del arte (es imposible concebir el arte actual como un metalenguaje que revela, aunque fuere en forma cifrada y oscura, una verdad descifrable).

En medio de tal zozobra, este artículo identifica dos cuestiones básicas. La primera tiene que ver con la necesidad de encontrar un suelo firme y de articular políticamente proyectos jugados en un tiempo que descrea de fundamentos y universales. La segunda atañe al sentido diferente que tiene hoy la crítica de lo real en un presente en el cual la realidad se encuentra cada vez más sustituida por sus propias sombras. Ambas cuestiones, que serán tratadas bajo los títulos siguientes, revelan de nuevo la necesidad de recolocar conceptos que parecían haber sido dados de baja (universalismo, emancipación, aura, utopía, etc.). Desprovistos de recaudos trascendentales, estos conceptos recobrados sirven más para complejizar el análisis que para revelar verdades finales.

### **La querrela de los universales**

La impugnación de los fundamentos universales ha fomentado la apertura de una escena propicia a la diversidad y la emergencia de nuevos sujetos sociales e identidades culturales. Pero también alentó el surgimiento de tendencias que terminan sustancializando el momento de lo particular y trabando los mecanismos de la cohesión social. Al celebrar en abstracto el momento de lo diverso, estas tendencias promueven la dispersión y atomización de las demandas minoritarias, comunitarias o sectoriales. E impulsan el hecho de que los nuevos sujetos se constituyan al margen de un proyecto de conjunto y terminen, una vez más, excluidos y discriminados.

Fiel a su breve tradición, el guión posmoderno vacila. Es verdad, por un lado, que los programas de emancipación particular han movilizado la sociedad civil con sus demandas sectoriales. Pero también es cierto, por otro, que el hecho de esencializar la diversidad puede llevar a neutralizarla y puede, además, constituir ocasión de nuevos sectarismos y autoritarismos varios.

Los intentos de argumentar en pro de la diferencia sin invocar fundamentos universales ni justificaciones racionales ha abierto una escena de posiciones distintas y bien divulgadas. Baste mentar el pragmatismo de Rorty, que propugna un amplio consenso como sucedáneo de la universalidad. O cierto pensamiento de Derrida, que introduce insidiosamente lo “indecidible” y lo contingente en el curso de grandes conceptos correspondientes al modelo occidental de democracia (Mouffe, 1998). Y basten, a título de ejemplo, citar, rápidamente, dos propuestas para sortear la esencialización de lo universal.

Para Rancière, por una parte, la verdad de un universal no se apoya en ideal alguno sino que implica una construcción discursiva y práctica: antes que derivar de un fundamento, deviene resultado contingente de luchas y negociaciones. El lenguaje de lo universal es siempre idiomático, dice. El concepto de “lo idiomático”, opuesto al de “lo tribal”, le permite sortear la disyunción entre universalismo e identidad. “La política idiomática construye localmente el lugar de lo universal, el lugar para la demostración de la igualdad. Ella descarta el terrible dilema: o la gran comunidad o las pequeñas, o comunidad o nada en absoluto, y conduce a una nueva política del entremedio (*in-between*)” (2000, p. 151).

Laclau, por otra parte, sostiene que el fundamento de lo universal debería ser transformado en un lugar vacío, vacante, disponible para el juego de diversas formas discursivas. Es decir, un espacio que sólo pueda ser ocupado de modo político y contingente por una variedad de fuerzas sociales; un horizonte abierto

de posibilidades que escapa a la idea de clausurar la sociedad en torno a una visión sustantiva del bien común. “Si la democracia es posible –afirma– es porque lo universal no tiene ni un cuerpo ni un contenido necesarios: por el contrario, diversos grupos compiten entre sí para dar a sus particularismos, de modo temporario, una función de representación universal” (1996, p. 67).

La necesidad de replantear sobre bases más complejas la relación entre las particularidades y los universales exige, pues, concebir ambos términos no como referentes autónomos ni como momentos de una relación bipolar sino como fuerzas variables cuyo interjuego moviliza negociaciones y supone reposicionamientos, avances y retrocesos, conflictos no siempre resueltos, soluciones provisionales, inesperadas. Pero la escena confusa, fecunda, en donde actúan esas fuerzas requiere la mediación de políticas culturales, instancias públicas ubicadas por encima de las lógicas sectoriales. Estas mediaciones deben no sólo garantizar la diversidad sino propulsar condiciones aptas para la confrontación intercultural; y deben alentar la posibilidad de que el derecho de las identidades coexista con miradas de conjunto. Miradas que permitan construir proyectos compartidos por encima del inmediatismo de las demandas particulares y que puedan coordinar discursos y prácticas disgregadas sin sustantivizar la totalidad ni arriesgar las diferencias.

### **Mimetismos**

En los ámbitos del arte, la modernidad adquiere su formulación definitiva con el abandono de una estética realista de la representación: vuelta autónoma, coronada de aura, la forma se repliega sobre sí y deviene principio regulador de una esfera propia. Pero el formalismo alumbró sólo una cara de la modernidad; la otra, la opuesta, está iluminada por la utopía. Si el arte se aparta de la

realidad, lo hace para tomar impulso y regresar fortalecido con las razones del lenguaje. Ambos momentos, el del aura y el de la utopía (vinculados entre sí a través de un tercero: el de las vanguardias) son hostigados por la crítica de la modernidad. Pero aunque fuere a regañadientes, esta misma crítica termina por convocarlos, intentando neutralizar previamente sus pasados esencialistas y sus compromisos trascendentales.

Lash sostiene que si el régimen de significación de la modernidad se define por la diferenciación entre símbolo y realidad, el de la posmodernidad se caracteriza por la “des-diferenciación” entre ambas instancias. Invadida por avalanchas de representaciones que suplantán a los referentes, la “realidad” está cada vez menos compuesta por objetos y hechos reales que por significantes (1997, pp. 34 y ss.). Por eso, si la modernidad artística, preocupada por preservar la autonomía de su esfera, se centra en la (auto)reflexión sobre el lenguaje, el arte actual, enfrentado a un mundo de simulacros, vuelve la mirada, ansioso, para verificar la densidad del mundo real desde el fondo de la caverna globalizada.

Al artista actual ya no le interesan tanto los dispositivos de la ficción como la suerte de la realidad; antes que revisar constantemente el funcionamiento del lenguaje, ahora intenta horadar la red de imágenes que envuelve el paisaje exterior o su recuerdo. Y surge, por momentos, un arte visceral y directo, obsceno a veces, aparentemente literal en sus referencias demasiado crudas. Pero el resorte de la mimesis posmoderna es diferente al del viejo verismo basado en la estética de la representación; la realidad nombrada ahora ya no es concebida como un principio saludable y entero que pueda ser interpretado, sino como una conjetura; la sospecha de un fraude, a veces; la puesta en escena de un enigma, en el mejor de los casos.

La “des-diferenciación” posmoderna presenta consecuencias importantes que vuelven a desembocar en la cuestión de las

posibilidades críticas del arte. En primer lugar, provoca la evaporación del aura: desalojado de un espacio propio que lo separaba de lo social y lo encumbraba sobre la cultura de masas, el arte ha perdido *glamour* y arriesgado privilegios. En segundo lugar, la llamada “des-diferenciación” implica el colapso de las grandes utopías: al no existir distancia entre los significantes y lo real, mal pueden aquellos alterar el curso de este. El término “performatividad” tiene un sentido diferente en el arte moderno y en el posmoderno; en el primero significaba la posibilidad emancipadora de las formas; en el segundo, el ajuste a las necesidades de la sociedad de la información. Es un ajuste problemático, claro: al mezclar las cosas, la “des-diferenciación” arriesga la coherencia, virtud moderna, y expone sus propias paradojas sin mucho recato: en los ámbitos de una cultura regida por la lógica del simulacro, lo disidente y lo transgresor también se han des-diferenciado.

Tanto en los terrenos de la teoría como en los de la producción del arte, el desvanecimiento de las fronteras desorienta un curso trazado en términos cartográficos. Mimetizadas a veces en pleno campo adversario, las fuerzas hegemónicas intercambian posiciones con las disidentes según las reglas de un convenio poco claro. Toda cultura, y muy específicamente la moderna, se mueve impulsada por un juego de tensiones entre sus aspectos conservadores y sus impulsos transgresores; la disputa entre las posturas de quienes Weber llama “profetas” (vanguardistas) y “sacerdotes” (ortodoxos), se vuelve un dispositivo movilizador de la modernidad. Ahora bien, el movimiento des-diferenciador de la posmodernidad tiende a confundir ambos polos. La masificación de formas de arte tradicionalmente reservadas a élites ilustradas y el predominio generalizado del momento de la divulgación sobre el de la producción, así como la utilización de recursos contestatarios por parte de la cultura hegemónica, dificultan detectar a los profetas posmodernos. La cultura del simulacro, dice Connor,

“permite que una obra subversiva sea, también, la forma oficial del capitalismo posmoderno” (1996, p. 141). Y esta ambigüedad confunde los lugares y desdibuja el perfil de las vanguardias. Eagleton piensa que la ambivalencia actual se origina en el hecho de que, aunque una parte suya sea culturalmente transgresora, el posmodernismo termina actuando conservadoramente en lo económico: cuestiona los fundamentos del capitalismo avanzado pero ayuda a reproducir su lógica material. Por eso, “el posmodernismo es radical en tanto desafía un sistema que todavía necesita valores absolutos, fundamentos metafísicos y sujetos autoidénticos (...) [pero] lo que pasa por el nivel de la ideología no siempre pasa por el nivel del mercado: (...) el sistema tiene necesidad del sujeto autónomo en la corte judicial o en el colegio electoral, [pero esta figura] tiene poca utilidad para él en los medios o los *shopping centers*” (1997, pp. 195-196). Esta ambivalencia, que tiene como bisagra el mercado, dota de gran flexibilidad al sistema y le permite adaptarse a los desafíos más dispares y aun salir fortalecido de controversias y embates.

Entonces, ¿cómo contestar un modelo cultural que –omnívoro, ubicuo, proteico– puede nutrirse de la discrepancia, ocupar el lugar de enfrente, asumir la forma adversaria? ¿Desde dónde impugnar un sistema que, por haber arrasado todas las fronteras y mezclado todos los ámbitos, ya no permite divisar un más allá de sí? La deconstrucción de ciertos conceptos, si bien no ofrece una solución definitiva, sí abre posibilidades de no clausurar la cuestión y complejizar sus desenlaces, que pueden ser muchos (o pueden no ser tales). Si los simulacros de la alta modernidad permiten a esta alimentarse de la oposición y oficializar la disidencia, los equívocos recursos de la deconstrucción posibilitan a las posiciones críticas reasumir en provecho propio las paradojas ineludibles de su tiempo y reutilizar ciertos conceptos vueltos sospechosos por sus prontuarios sustancialistas.



## Destellos

Centrémonos en el concepto de “aura”,<sup>2</sup> cuya refutación responde a un impulso democratizador: el de anular las fronteras entre arte culto, masivo y popular. Las notas de universalidad, autosuficiencia y trascendencia que invisten de aura las obras superiores del arte erudito, crean un resplandor numinoso en torno a ellas, las fetichizan y las vuelven plenas de sentido, únicas y cerradas. La reproducción mecánica disuelve la radiante aureola de los productos de la alta cultura, contamina saludablemente sus reductos exclusivos y los abre a la recepción colectiva y la hibridez generalizada. A partir de estos supuestos, la impugnación del aura busca explorar el potencial progresista de la cultura de masas y promover tanto el enriquecimiento de las culturas populares en sus cruces con ella como el crecimiento de las culturas eruditas a partir de su contacto con acontecimientos ordinarios y cotidianos.

Básicamente desde Kant, la estética es responsable de establecer una brecha entre el objeto y su contemplación; de marcar una distancia que aisle la forma y abra un lugar para lo bello. Es a partir de esa distancia que se produce un conflicto entre la forma y el contenido del arte, uno de los temas centrales de la modernidad estética. Walter Benjamin no encara dialéctica, modernamente, ese conflicto: intenta un nuevo concepto de estética opuesto a aquella tradición hegeliano-kantiana que autonomiza la obra de arte. Para trabajar el tema del aura, Benjamin parte de aquel concepto de distancia pero termina desplazándolo: “Para Benjamin”, dice Guidieri, “esa distancia, antes de manifestarse en la relación de la mirada al objeto, se encuentra encarnada en el objeto en sí, que sintetiza su propia genealogía: su origen (...) lo que,

---

2. Se toma el término “aura” en la acepción que ha sido traducida de la obra de Benjamin (1973).

notémoslo, no es propiamente kantiano” (1997, p. 55). Testigo de su propio origen, el objeto deviene reliquia, y en cuanto tal genera un poder fantasmagórico que equivale al del fetiche trabajado por Marx. La fetichización de las obras de arte –es decir el escamoteo de su origen y el olvido de sus condiciones materiales– es la consecuencia de ese desvío que separa su forma y la aísla de sus condiciones históricas concretas. Esta visión de la estética es, obviamente, incompatible con la idea de autonomía formal: la distancia debe ser anulada. Y debe ser sacrificada el aura, aunque esta inmolación consterne a su autor y le cause perplejidades.

Pero no hay otra salida para Benjamin: la pérdida del aura tiene un alcance revolucionario y es, por ello, indispensable. “El aura, *la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)* es reemplazada por la inmediatez con que las masas se apoderan de las cosas, esa inmediatez que les permite que las cosas pasen a pertenecerle” (Schmucler, 1993, p. 246). Anulada esa distancia por la serialidad que promueve la técnica, las masas pueden reapropiarse de objetos que circulaban más allá de su alcance, y ese gesto tiene un sentido emancipatorio: una de las caras de la modernidad (el aura) es borrada para recalcar la otra (la utopía). Así, según Benjamin, la reproductibilidad técnica de la obra artística “modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin” (1973, p. 44). Y, en esta misma dirección, el autor citado sostiene que “la masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad...” (Ibíd., p. 52).

Ahora bien, la desaforada escala que ha adquirido en las últimas décadas la sobreproducción mercantil de bienes culturales ha terminado por desmentir gran parte de las optimistas predicciones benjaminianas. Es innegable, por un lado, que la

“vulgarización” de la alta cultura ha presentado formidables resultados al fomentar la emergencia de fecundas aleaciones transculturales. Pero, no es menos evidente, por otro, que el desborde de los mercados globales sobre el ámbito de la cultura, ocurrido en la era de reproducción electrónica, más que promover la producción artística de las mayorías y universalizar el acceso a la información, ha promovido tan extendida manipulación de las formas y precipitado tan descontrolada saturación de las significaciones que resulta difícil pensar hoy en la apropiación de la cultura por públicos socialmente estructurados.

Es justo reconocer que, al lado de su esperanzada creencia en el papel emancipador de la reproductibilidad técnica –especialmente la del cine– el propio Benjamin no pudo evitar las desazones por la disipación del aura ni esquivar ciertos presentimientos oscuros acerca de la masificación de la cultura. Schmucler, que realiza una lectura a contrapelo de “La obra de arte en la época...” subraya el cambio radical entre la ilusión que anima el prefacio y las incertidumbres que ensombrecen la conclusión de ese texto complejo. En el prólogo, Benjamin exalta las posibilidades socialmente transformadoras del arte, mientras que en el epílogo, “masas y técnica regresan aureolando la más siniestra obra de arte” (1993, p. 246) (se refiere a los rituales fascistas de la guerra). Y sostiene que el “consternante” final del texto deja entrever que,

a la potencia revolucionaria de la cámara, responde una práctica cinematográfica que aprovecha el fascismo; al papel mesiánico de las masas, se superponen masas que se acontecen en el narcisismo viril de la guerra; ante la pérdida del aura del actor que permitiría que todos fueran actores, aparecen los políticos que “actúan” para la gente a través de mecanismos y de donde “salen vencedores el dictador y la estrella de cine” [cita a Benjamin]. [Entonces], Benjamin atraviesa sus

miedos y posterga la posibilidad de un nuevo arte: “mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte” [cita a Benjamin] (Ibíd., p. 247).

Pero, aun fuera de los ámbitos oscurecidos por la amenaza fascista, ni los más cándidos análisis concluirían que la reproducibilidad masiva ha promovido la democratización cultural. Y el desencuentro entre ambos términos tiende a crecer. Los tiempos posmodernos coinciden con el régimen de acumulación capitalista conocido como “pos-fordismo”, en cuyo contexto una proporción cada vez mayor de todo lo producido está conformada por bienes y servicios culturales. “La cultura posmoderna”, sostiene Lash, “estimula el consumo de bienes entendidos más como ‘valores de signo’ que como valores de uso”. Y este fenómeno se encuentra promovido por la emergencia de una nueva fracción de la burguesía fundada en el capital cultural. Son las nuevas clases medias *yuppificadas*, “con sus bases en la educación media y alta, en las finanzas, en la publicidad, el comercio y los intercambios internacionales, las que conforman el gran público de la cultura posmoderna” (1997, p. 40). En los ámbitos de la sociedad pos-industrial, entonces, el consumo de las masas coincide en gran parte con el de las élites: aquellas, que tradicionalmente sólo requerían valores de uso en un nivel subsistencial, han incorporado en gran escala el consumo de servicios culturales. Y, escamoteos del pos-colonialismo de por medio, esta tendencia equiparadora involucra los circuitos del Tercer Mundo, aunque el consumo obedezca allí (aquí) a otros principios (y a otros finales) y aunque la mezcla cultural de las masas y las élites tenga consecuencias propias y adquiera rasgos particulares. Es claro que siempre aquellos escamoteos pueden ser revertidos a través de otras maniobras que

asuman el simulacro del aura y hagan que esta brille, borrosamente, en otro lado. “Sobreactuando la herencia colonial de la copia –escribe Nelly Richard– la periferia latinoamericana usa el pastiche cultural como sátira tercer-mundista de la fe primer-mundista en que el Modelo es depositario de la quintaesencia del Sentido; sobre todo hoy cuando el modelo es, post-auráticamente, la desercralización del modelo” (1994, p. 219).

### La ilustración de las masas

En 1968, en *Apocalípticos e Integrados*, una obra cuyo título sigue alertando sobre la tentación maniqueísta, Eco parte de MacDonald para trabajar los conceptos de *masscult* y *midcult*. El primero designa el ámbito de la cultura de masas “de nivel inferior”, despreocupada de los valores de la alta cultura; el segundo, el espacio de la cultura de masas de “nivel medio-superior” está deseosa de ofrecer a su público productos privilegiados y difíciles: obras originales capaces de estimular experiencias inéditas sobre el modelo del gran arte universal. MacDonald resume así los procedimientos de la *midcult*: 1) adapta imágenes de las vanguardias para hacerlas comprensibles y disfrutables por un público mayor; 2) emplea tales procedimientos cuando ya son notorios, divulgados, consumados; 3) construye el mensaje como provocación de efectos; 4) lo vende como arte, 5) satisface al consumidor convenciéndolo de haber realizado un encuentro con la alta cultura. Aunque advierte acerca de las tendencias apocalípticas de MacDonald, Eco conviene en utilizar el término *midcult*, al que se refiere como un “desequilibrio en el cual la referencia culta emerge provocativamente, pero no es intencionada como citación: es pasada de contrabando como invención original” (1981, p. 129). Es decir, lo que hace la *midcult* es vender a un público deseoso de “elevación cultural” los destellos del aura, cancelando la distancia

que esta genera y tratando de eliminar los aspectos perturbadores que provoca. Ahora bien, lo que ha ocurrido en las tres últimas décadas es que, por los motivos rápidamente citados más arriba, la *midcult*, o el llamado “consumo posicional” (Hirsch), se ha propagado sobre la *masscult* hasta ocupar casi todo el indiferenciado espacio del público contemporáneo. Ante consumidores configurados a escala mundial como “culturalmente correctos”, el capitalismo especializado trata de enfatizar la seducción y conservar la alta calidad y ennoblecer el origen de los bienes y servicios culturales que ofrece en forma diferenciada. Se trata, pues, no de borrar el aura sino de administrarla según la lógica del mercado; es decir, la lógica del poder hegemónico mayor.

Es cierto que esta operación (la de administrar el aura desde las razones de la especulación neoliberal) es contradictoria, pero ya sabemos que de contradicciones vive el mercado. Y es contradictoria porque, entre otros motivos, la significación masiva posmoderna actúa más a través de los recursos fugaces y espectaculares del impacto que de los brillos dramáticos del sentido. Pero la incoherencia también surge de otra cuestión: se supone que los objetos se bañan de aura (y adquieren así el estatuto de “artísticos”) en cuanto devienen resultado excepcional de un acto de creación. Y ya se sabe que el sistema pos-industrial, que supone el desplazamiento del capitalismo de producción por el de consumo, privilegia el momento de la distribución sobre el de la producción. Consecuente con este modelo, la “democratización cultural” no promueve la creación de productos culturales por parte de sectores cada vez mayores sino la divulgación creciente de los mismos. Es decir, el gesto originario de creación y expresión, el instante poético, el que unge el objeto con las mercedes de la singularidad y el poder del deseo, no aparece en el guión de los mercados transnacionales. Tampoco se muestra en sus escenarios: el momento imaginativo y crítico –así como el momento de la decisión– no se

encuentra por cierto a cargo de los sectores mayoritarios; ocurre, entre bastidores y sin tanto drama, a cargo de élites especializadas que diseñan profesional, calculadamente, el impacto que habrán de causar los productos culturales. Obviamente estas operaciones tienen muy poco que ver con aquel gesto íntimo, romántico, que turbaba la cotidianeidad de las cosas y las hacía resplandecer, esquivas, temblorosas de sentido.

### **El débil resplandor del aura**

Dentro de este contexto, la reivindicación del aura podría significar una operación, en parte, crítica: tendería a recobrar un espesor dramático y una vena subversiva por debajo de los flujos tibios que promueve la sociedad de la información y a contramano de las tendencias aristocratizantes del concepto y de sus complicidades con la metafísica de las “Bellas Artes”. Es acá donde la deconstrucción, respetuosa de paradojas, puede prestar una mano. Debería desorientar el aura colocándola al mismo tiempo fuera de (o enfrente a) la trivialización posmoderna y ante (o más allá de) su desdén hacia la cultura de masas. Intentaría embretarla entre su vocación totalizante y autoritaria, por un lado, y sus posibilidades de inquietar la experiencia ordinaria, por otro. Buscaría descentrarla de la identidad que mantiene consigo misma, atenuar el halo: esa proyección de un “ego del objeto”, que ilumina sin cesar su propia historia (su propio mito) (Eagleton, 1998, p. 63). Transida de contingencia, esta aura perpleja, titilante, iluminaría lánguidamente sus propias contradicciones y obligaría a posiciones cambiantes, a jugadas movilizadoras, inesperadas. De hecho, el aura permanece. Y lo hace como recurso de *marketing*, en los terrenos de la cultura de masas; como sello de legitimidad, en los del arte ilustrado y como secreto poder de la forma en los reductos de las culturas indígenas y populares, en donde la

función expositiva de la imagen ha crecido sin poder desalojar sus misiones rituales. En cada uno de estos espacios, la deconstrucción del aura tiene sentidos y miras propios. En las extensas comarcas regidas por las industrias culturales, debería apoyarse en las posibilidades de reapropiación y transculturación por parte de los grandes públicos consumidores. En los ámbitos de la cultura erudita, la problematización de la autoridad aurática tendría que sobresaltar los fulgores canonizados por las Bellas Artes y sus circuitos renovados. En los parajes del arte popular, los intentos de conservar, cuestionar o renovar el aura se inscriben en el cuadro de las negociaciones y disputas en torno al sentido y de cara a la hegemonía. En todos los casos se trata de restaurar las posibilidades que tiene la empatía aurática asumiendo o refutando sus vínculos con un origen esencial que ha sido fetichizado. Posibilidades de instaurar un espacio para el silencio y el enigma, el pliegue, la densidad y el recodo íntimo que escapen al exhibicionismo obsceno de las vitrinas globales. Posibilidades, en fin, de precipitar juegos oscuros entre lo mismo y lo otro.

Ya sabemos que Benjamin asocia el aura con la distancia,

pero el aura sólo crea la distancia para poder insinuar la intimidad de forma más efectiva: “cuánto más profunda sea la lejanía que tenga que superar una mirada, más fuerte será la magia que emanará de ella” [cita a Benjamin]. Al igual que en lo imaginario, tiene lugar en el aura un perturbador juego entre la intimidad y la condición del otro; y esto en ningún otro lugar está tan marcado como en la mercancía (Eagleton, 1998, p. 71).

Discutir esa marca, exponerla como cicatriz o como límite, remarcarla, no conseguirá borrar su trazo, pero sí puede abrir una alternativa para complejizar la retórica de la diferencia en un paisaje nivelado por la mercancía.



Los conceptos de “vanguardia” y de “utopía” pueden ser tratados en este mismo registro. Ambos se encuentran comprometidos con una visión triunfalista y mesiánica de la historia y lastrados por esencialismos y mitos fundacionales. Pero ambos son necesarios en un tiempo titubeante que, si bien reniega de la metafísica, aún no ha sabido renunciar a sus garantías ni renovar sus argumentos. El arte posmoderno, aunque se declare antivanguardista y proclame su descreimiento de las utopías –y aunque no aspire ya a redenciones universales ni invoque misiones salvíficas–, nunca ha dejado de sentirse vanguardista en sus impulsos más enérgicos, ni ha dejado de creer secretamente en su potencial transformador, ni abandonado todas sus ilusiones. La discusión de aquellos conceptos, más que erradicarlos, aspira por eso a tratarlos como vulnerables, contingentes y contradictorios exponentes de un tiempo incierto; como rémoras a veces; como furtiva esperanza casi siempre.

## Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1985). El éxtasis de la comunicación. En Foster, Hal y otros. *La Post-Modernidad*. Barcelona: Kairós.
- Benjamin, Walter (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Burgin, Víctor (1986). *The End of art Theory*. Londres: Macmillan.
- Connor, Steven (1996). *Cultura Postmoderna. Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Eagleton, Terry (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Eagleton, Terry (1998). *Walter Benjamin. O Hacia una Crítica Revolucionaria*. Madrid: Cátedra.
- Eco, Umberto (1981). *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen.

- Guideieri, Remo (1997). *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*. Madrid: Tecnos.
- Laclau, Ernesto (1996). *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Lash, Scott (1997). *Sociología del Posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Mouffe, Chantal (Comp.) (1998). *Deconstrucción y pragmatismo*. Buenos Aires/México/Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques (2000). Política, identificación y subjetivación. En Ardití, Benjamín (Ed.). *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Richard, Nelly (1994). Latinoamérica y la posmodernidad. En Herlinghaus, Hermann y Walter, Mónica (Eds.). *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag.
- Richard, Nelly (1998). *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Schmucler, Héctor (1993). La pérdida del aura: una nueva pobreza humana. En Nicolás Casullo (Comp.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial/Goethe Institut.
- Tagg, John (1985/86). Postmodernism and the Born-Again Avant Garde. *Block*, 11, 3-7.

# El arte fuera de sí\*

## Elogio del silencio

### (La resistencia en los tiempos del mercado)

Este texto quiere destacar posibilidades críticas y contestatarias que, obstinadamente, sigue manteniendo la producción artística de ciertas minorías de filiación ilustrada y que pueden constituir hoy una disonancia en el paisaje uniformado por la hegemonía del mercado. Para argumentar mejor en pro de este objetivo, el artículo trabaja dos situaciones conflictivas; en primer lugar, la oposición entre arte e industria, surgida con la autonomización de lo moderno y crecida durante el proceso de desarrollo industrial; en segundo, las tensiones que instala durante la pos-industrialización la hegemonía de los mercados globales.

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro / Fondec. Se incluyen los capítulos *Elogio del Silencio (La resistencia en los tiempos de mercado)*, *Veintisiete fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura* y *La irrepitible aparición de la distancia (Una defensa política del aura)*.

## La cisura

Cuando Kant define el arte en clave de finalidad sin fin está registrando una ruptura esencial. Hasta más o menos entonces, la producción artística respondía a usos utilitarios y rituales, pero apenas se desentiende ella de tales empleos, lleva consigo la forma y, por ende, el poder del aura que unguía las funciones consagradas. Por su lado, los usos utilitarios se refugian en los terrenos de la producción industrial, la arquitectura y el diseño, la moda; no olvidemos que entramos ya en tiempos modernos. Como cualquier otro, este divorcio desencadena pleitos inconciliables e intentos de arreglo una y otra vez renovados. Es que tal separación –que remata el sistema artesanal de producción e inaugura la etapa industrializadora y el desarrollo tecnológico– priva al arte de funciones vitales y lo separa del cuerpo social, por un lado; por otro, confisca la belleza de los objetos utilitarios, vueltos signos mustios de una función desolada.

Las reacciones de ambos bandos no se hacen esperar. El flamante arte autónomo inicia diversos trámites, que serán largos todos, para salvar sus distancias con la vida práctica y la comprensión colectiva, de las cuales le había separado el aura. Entonces, entran en conflicto dos momentos básicos de la modernidad: la autonomía de la forma (custodiada por el aura) y la presión de los contenidos históricos (marcada por la utopía). Esta tensión movilizó todo el trayecto del arte moderno y se filtró, con otros nombres u otros sentidos, en el del contemporáneo. Por su parte, la utilidad, básicamente instalada en la producción industrial, intenta recuperar la perdida belleza, o por lo menos algún encanto que vaya más allá de su instrumentalidad deslucida. Estos trámites ocuparon parte central de la agenda cultural moderna.

Desde el principio, los intentos aportaron más confusión que acuerdos. Para acortar distancias, el arte ofreció sacrificar el aura

(Benjamin), pero tal transacción, cuando ocurrió realmente, no resultó ventajosa. Por su lado, la nueva cultura tecnológico industrial (la producción serial, cierta arquitectura, el *design*, la moda) procuró sinceramente compensar el predominio de la función reanimando los poderes de la bella forma relegada. Es justo reconocer que, ya a comienzos del siglo XX, el funcionalismo se esmeró en descubrir un principio de brillo expresivo en el esfuerzo que hace la depreciada forma por acomodarse adecuadamente a los dictados que señalan los fines y condicionan los materiales. Pero tampoco estos intentos resultaron muy afortunados. “Hoy se está más cerca de una alianza entre arte y ecología que entre arte e industria” dice Wellmer nombrando el hecho de que la “modernización técnica” terminó volviéndose sinónimo, en muchos aspectos, de destrucción del entorno y la tradición, a contramano de la renovación cultural soñada a comienzos de siglo por artistas, arquitectos, diseñadores y políticos sociales (1993, p. 116).

¿Por qué no prosperaron estos afanes que buscaban enmendar las faltas producidas por aquella escisión original? En principio, la modernidad nunca pudo cumplir su ilusión conciliadora; es esa la fuente de nuestras paradojas actuales. Pero hay otra cuestión más concreta: el programa mediador entre arte e industria no pudo prever el hecho de que, empujadas por la expansión avasallante del mercado global, las consecuencias del desarrollo industrial terminarían, no acercándose al espacio del arte, sino irrumpiendo de golpe en él y alterando terminantemente sus coordenadas. En este contexto, la relación arte-industria exige una formulación totalmente diferente.

### **Las otras funciones**

Desde la vigencia de los tiempos pos-industriales, el arte autónomo, el de origen vanguardístico ilustrado, sufre una doble

alteración: en primer lugar, su mayor dependencia de circuitos transnacionales regidos por la espectacularidad de los *shows business*, el marketing y la cotización internacional; en segundo, la caída de sus muros defensivos y la abertura de sus exclusivas instituciones ante el asalto de formas provenientes de la masificación mediática y la cultura popular. Por otro lado, en general la arquitectura y el diseño olvidan las consignas de una “racionalidad comunicativa” vinculada a memorias y proyectos propios y capitulan ante las exigencias abstractas de la publicidad, la especulación inmobiliaria y la burocracia política moldeada por los mercados. A su vez, por último, todas las figuras en juego ven entremezcladas sus posiciones: el revoltijo posmoderno declara caducas las viejas categorías que separan la cultura ilustrada, masiva y popular y vuelve inciertos, y en parte intercambiables, los terrenos propios de cada uno.

Esta promiscuidad expresa la reconfiguración que ha adoptado la escena artística cultural, trastornada por la entrada impetuosa de un frente hegemónico nuevo. Durante las últimas décadas el impacto de las industrias culturales transformó los valores, las representaciones y las sensibilidades colectivas; alteró la coreografía cotidiana urbana y terminó incidiendo en el mapa de los espacios públicos y las agendas de la institucionalidad democrática. Tal alteración no se encuentra marcada necesariamente con un signo negativo. Ciertas consecuencias de la industrialización cultural (como la masificación del consumo, la pérdida de las prerrogativas de la alta cultura y los complejos procesos de cruce intercultural y de transnacionalización del campo simbólico) posibilitan identificar en ellas, sin demasiada ingenuidad, posibilidades democratizadoras. Alientan, por ejemplo, la esperanza de que el modelo global permita impulsar la confrontación a escala mundial de las diversas experiencias culturales y sellar al fin la postergada alianza entre los valores del arte autónomo y las

ventajas de la producción serial. Pero, una vez más, las cosas no resultan demasiado fáciles. Para que la masificación no signifique mera divulgación de señales ajenas ni pura burocratización de la experiencia simbólica; para que logre convertirse en posibilidad de acceso real de las grandes mayorías a los bienes culturales (y no sólo a su consumo, sino también a su producción), se requieren condiciones históricas favorables: existencia de sociedades simétricamente integradas, garantía de una institucionalidad democrática efectiva y aplicación por parte del Estado de políticas aptas para compatibilizar los intereses públicos y la codicia de los mercados. Bien sabemos que en América Latina el balance no cuadra: hay déficit en la columna de la sociedad civil y el Estado y hay superávit en la del mercado. Este desajuste plantea el riesgo de que, sin una contraparte social consolidada y sin mediación estatal, las industrias culturales, libradas a los impulsos de su pura lógica rentable, exacerben las diferencias y aplacen indefinidamente las posibilidades de un consumo masivo vinculado a la producción de sentido social.<sup>1</sup>

Pero este tema configura otra cuestión; volvamos ahora al de las conflictivas relaciones entre el arte autónomo y las estéticas aplicadas (al diseño industrial, la arquitectura *yuppificada*, la publicidad, la moda etc.), herederas del linaje “funcional” que produjo la escisión protomoderna entre forma y función. Aunque mestizado por discursos y formas provenientes de la cultura masiva y popular, y a espaldas quizá del papel que quiere designarle su presente desencantado, el arte mantiene aún ángulos filosos y

---

1. Según se verá, a contramano de esas circunstancias adversas, se producen casos interesantes de mediación intercultural (Martín-Barbero) provocadas por modalidades activas de apropiación y consumo (asimilación, rechazo, relectura, tergiversación) de los productos y discursos propuestos (o impuestos) por las industrias culturales.

resortes subversivos capaces de cumplir el viejo anhelo moderno de sobresaltar la experiencia de lo real y provocar lecturas intensas, reactivadoras de memoria y anticipatorias de afanes nuevos. Pero es difícil ver hoy en la producción “funcional” –no digamos ya en las industrias culturales que seguimos manteniendo aparte para no complicarnos demasiado– reflejos de las utopías humanizadoras de comienzos de siglo. No se trata de ceder ante una tentación maniquea que distinga un arte virtuoso de una execrable producción tecnológica; se trata de encontrar en un lado u otro los desvíos que pueden ser producidos a contrapelo de las direcciones prefijadas por la instrumentalidad del mercado. En este sentido, dice Wellmer que cabe distinguir entre una tecnología orientada hacia la actividad y las necesidades humanas y otra aplicada a la rentabilización del capital, el control burocrático o la manipulación política. “Esa diferencia, y no la que separa el kitsch industrial del diseño funcional, es la que señala hoy la frontera entre cultura estético-moral, por un lado, y barbarie, por el otro” (Ibíd., p. 128).

Lamentablemente, hoy es difícil encontrar en la producción “aplicada” contemporánea gestos capaces de infringir los guiones banalizadores del mercado: su dependencia de funciones que han sido incautadas por la lógica del cálculo y pasteurizadas por la tecnología y la publicidad, le impiden casi siempre escapar de la reificación de sus propios destinos, de sus finalidades formateadas por patrones de razonabilidad y eficacia y catalogadas en registro de *target*. Hoy, la publicidad y el diseño, por tomar los ejemplos más claros, reciclan las conquistas de las vanguardias y asumen la experimentación “de avanzada”, pero lo hacen en términos de la previsibilidad práctica exigida por los usos a los cuales se encuentran afectados. Reeditan efectos de *shock* buscando agitar la experiencia cotidiana mediante la excitación inmediata: pueden provocar y remover con cautela, desconcertar suavemente,



sorprender apelando al ingenio o la impertinencia, la diferencia o el escándalo; seducir mediante el *glamour* de una estética disciplinada, pero es difícil que busquen discutir los contornos de la significación social pues el modelo que los requiere supone que ellos se encuentran pragmáticamente concertados. Es decir, la publicidad y el diseño trabajan el nivel retórico con eficiencia, movilizan expedientes connotativos para diferir (auratizar mínimamente) la lectura de la imagen y volverla así más compleja, más interesante, pero no pueden renunciar a una referencia última, previsible, determinada por sus finalidades (identificar un producto e inducir su consumo, vender un candidato en las elecciones tales).

Por otra parte, el uso de aquellos expedientes puede corresponder no sólo a una táctica orientada a engalanar la significación del producto vinculándolo a situaciones más sugestivas para escamotear su ordinaria facticidad. Así, según Lyotard, los sistemas provistos de una función comunicativa (pone como ejemplos la publicidad y la propaganda) utilizan recursos connotativos para “transmitir significaciones y órdenes sin que sobre ellos se ejerza la vigilancia del receptor”: multiplican connotaciones en torno a un código no para oscurecer sus funciones de comunicación, sino sus intenciones manipuladoras. Esta operación “permite reducir la polisemia, rebajar la opacidad, convertir el objeto de visión en objeto legible”. La metáfora utilizada por el arte opera de manera contraria: “es poética no cuando remite a un código sino cuando lo transgrede” (1979, p. 313). Exacerbada por el crecimiento desahogado de los mercados, la acumulación y la especulación financiera, la brecha entre las operaciones del arte y las del diseño se vuelve hoy más radical. (Entiendo en este sentido la definición de arte como “*antidesign*” que propone Alfons Hug (2002)).

## La agenda insumisa

Lo recién expuesto autoriza a pensar que, sin negar el potencial impugnador de manifestaciones culturales masivas, resulta más fácil hoy detectar impulsos críticos en ciertas prácticas artísticas, tanto de origen popular tradicional como de ascendencia ilustrada, que sobreviven al lado o a un costado de aquellas manifestaciones, y en permanente diálogo, confrontación y mezcla con ellas. Es que el escenario cultural contemporáneo se caracteriza por la coexistencia de registros diversos de producción, difusión y consumo cultural: los provenientes de las industrias culturales y medios masivos de comunicación (cine, televisión, radio, industria fonográfica y editorial, periódicos, etc.) y los aplicados a la producción de circuitos, objetos y símbolos utilitarios (diseño, publicidad, arquitectura, etc.) tanto como las expresiones artísticas autónomas de ascendencia ilustrada (“Bellas Artes”, arte contemporáneo) y de origen popular tradicional (indígena y rural). Así, expresiones, instituciones y valores distintos conviven cómplice o conflictivamente en un ámbito definido por la sedimentación de temporalidades, cánones y lenguajes plurales desmintiendo el mito moderno de que las nuevas conformaciones culturales desplazan a las anteriores. Ahora bien, la hegemonía del mercado determina que no sólo los modelos directamente dependientes de él sino aun los supuestamente “autónomos” puedan ser incluidos en sus programas en cuanto supongan rentabilidad. Es por eso que, complacido o de mala gana, el arte (erudito o popular) transita a menudo a través de circuitos acaparados por el mercado (galerías, remates, ferias, etc.) y asume modalidades propias de las industrias culturales (espectacularización, efectismo y trivialización de sus figuras tras mayores índices de audiencia).

Este terreno intrincado no es, así, ni de puros inocentes ni de irredimibles pecadores. Por eso, resulta conveniente analizar

las posibilidades y los riesgos que acercan los mercados globales a cada modalidad en juego. Desde hace décadas, significativos teóricos actuales vienen realizando esfuerzos serios para evitar las simplificaciones maniqueístas que hacen de la masiva cultura del consumo todopoderosos agentes de alienación y dominación capaces de homogeneizar el planeta: así, desde un cuestionamiento dirigido tanto a apocalípticos como a integrados (Eco), se trata de estudiar las mediaciones (Martín-Barbero) que se establecen entre la cultura industrializada y los públicos para promover nuevos procesos de resignificación social. En este mismo sentido, puede resultar útil considerar también el nervio creativo, la reserva crítica y la energía significativa que detentan hoy ciertas minorías culturales de cepa ilustrada, a pesar de los tantos riesgos de elitismo que acarrearán sus prácticas y no obstante sus antecedentes normativistas y su vieja vocación idealizante.<sup>2</sup>

Ahora bien, detectado este potencial movilizador, se presentan nuevas dificultades. En primer lugar, el papel transgresor del arte moderno se basaba en el intento de cuestionar desde afuera un orden injusto y una sensibilidad decadente. El problema es que hoy resulta casi imposible definir un “afuera” del sistema mundial de mercado. Y esta situación trae consecuencias perturbadoras, tanto a nivel de pensamiento como de producción de obra. La disyunción centro-periferia, hito demarcatorio de posiciones disidentes y oficialistas, se borrona en los abstractos paisajes de un mapamundi nivelado por consumos globales, redes informáticas y poderes deslocalizados. El pensamiento crítico enreda sus posiciones cuando advierte que estas son enunciadas desde el mismo espacio cuestionado (ya se sabe, la crítica posmoderna es parte de

---

2. Por razones de opción temática, ya que no de reconocimiento, dejamos de lado en este artículo los impulsos indóciles del arte popular tradicional enfrenteado a los mercados globales.

la posmodernidad). Los artistas subversivos y alborotadores quedan confundidos ante el escándalo, el estrépito, la violencia y la injusticia, utilizados como medios de propaganda (Benetton, por ejemplo); los tecno-experimentalistas se ven sobrepasados por los sofisticados efectos especiales de cualquier video-clip; los analíticos ya no pueden preocuparse demasiado por los mecanismos secretos del lenguaje ante una realidad sepultada por el peso de una signicidad desquiciada. Por último, los artistas marginales, preocupados por adquirir visibilidad e imponer sus presencias postergadas, se desorientan ante nuevas estrategias de mercado basadas en la puesta en escaparate de la otredad domesticada. Es decir, por un lado, “la marginalidad se ha vuelto un espacio productivo” (Stuart Hall en Connor, 1996, p. 142); por otro, la visibilidad constituye la estrategia central de un sistema basado en la exposición publicitaria; es muy difícil competir con el mercado cuando de mostrar productos se trata.

Entonces, el mercado no sólo busca ganar presencia en los espacios simbólicos de las grandes masas sino que, especialmente a partir de sus nuevas modalidades pos-fordistas, decide incursionar también en los ámbitos del arte ilustrado. Y lo hace, sin duda, para diversificar el consumo y responder a la demanda acotada de públicos más exigentes, pero también para extraer “novedades” de la invención y la imaginación vanguardísticas, para usufructuar su actitud vigilante de búsqueda y su capacidad de olfatear los cambios de tiempo. Así, el mercado sale a cazar figuras e ideas nuevas; o que luzcan al menos como nuevas aunque en algunos casos hayan sido descartadas ya por artistas y pensadores actualizados: la emancipación, la universalidad, la multiculturalidad, la vanguardia, la originalidad de la forma (incautada por el mercado, el aura oculta el origen vulgar de tanta mercancía sublimada: la rodea de un halo de enigma, la sustrae para hacerla más deseable...). Y, apenas aparecen temas nuevos, como los de la identidad

y la memoria, tras ellos corren los guiones cinematográficos, los *best sellers*, los temas musicales y la publicidad para ofrecer en seguida identidades *prêt à porter*<sup>3</sup> o casos conmovedores de memoria combatiente.<sup>4</sup>

Esta situación hace, obviamente, que el gesto transgresor del artista resulte bastante problemático. ¿Cómo inquietar mediante la belleza a un público habituado al ingenioso esteticismo de la publicidad y el diseño? ¿cómo trazar una nueva señal en un espacio público repleto de marcas, de logos, de anuncios, de imágenes? ¿cómo escribir un *NO* sobre la vitrina que exhibe la disidencia como un artículo exitoso de moda? ¿cómo re-presentar la complejidad de la diferencia en los tiempos de Discovery Channel? O bien, ¿cómo asombrar en medio de una explosión espectacular de recursos mediáticos, de un desafortunado mega-show pirotécnico, de prodigiosas escenografías virtuales? (¿cómo conmover a un público que ve una hecatombe real por televisión y por este medio asiste diariamente a su desarrollo genocida?).

### La conjura del silencio

Sin descontar que el arte actual dispone de otros recursos contrahegemónicos, a continuación se exponen dos expedientes dirigidos a desorientar los rumbos de la significación establecida para destrabar sus contornos cerrados. La primera tendencia, afirmada ya a mediados de los años 80, reacciona tanto en contra del espíritu *light* y los clisés de la publicidad como en oposición a los

---

3. Naomi Klein presenta casos ilustrativos de manipulación de la figura de identidad pluricultural por parte de las grandes corporaciones en *NO LOGO. El poder de las marcas* (2001, p.153).

4. Andreas Huyssen trata el tema del “boom” de la memoria en *Seduzidos pela Memória*, Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro, 2000.

discursos lánguidos de un modelo político formateado en clave de mercado: en contra del discreto encanto de la forma concertada. Y lo hace en una escena amenazada por la virtualización de lo real nombrado, por la disipación de sus densidades y la massmediatización de sus conflictos y sus ganas. Por eso reemergen los temas densos, las denuncias olvidadas, como la injusticia social, la devastación ambiental y la frivolidad programática sostenida por la alianza política-cultura-mercado. Y buscando remover las costras, almacenadas sobre la historia por los estándares de la cultura globalizada, irrumpe un dramatismo visceral y orgánico, violento las más de las veces, crudo en sus decires apurados. Un pos-realismo, por llamarlo de alguna manera, que trata de tocar lo real directa y ferozmente, abriéndose paso por entre los estratos de significaciones estancadas, como si quisiera constatar su existencia, embozada por los vendajes sobrepuestos de tanto artificio acumulado.

El retorno de narrativas duras indica tanto una reacción contenidista ante el formalismo moderno como una contestación a cierta insoportable levedad posmoderna. En una dirección cercana a la ocupada por estas réplicas densas se mueven ciertas estrategias que exageran la sobre-retorización del mercado para ponerla en jaque a través de una suerte de *reductio ad absurdum*: los excesos neobarrocos y las operaciones que inflan y recargan paródicamente la abarrotada iconografía urbana para llevarla hasta el límite: para acallarla con otros ruidos; pero también el reto lanzado a la cultura del mercado (veamos quién llega más lejos en estridencia y saturación, tan lejos que pueda implosionar la misma explosión e instalar una tregua que permita escuchar otras voces...).

Nelly Richard se refiere a ciertas maniobras contra-hegemónicas basadas en recursos comparables a los recién nombrados: "Sobreactuando la herencia colonial de la copia, la periferia latinoamericana usa el pastiche cultural como sátira tercermundista

de la fe primermundista en que el Modelo es depositario de la quintaesencia del Sentido; sobre todo hoy, cuando el modelo es, post-auráticamente, la desacralización del modelo” (1994, p. 219). También en este sentido se ubica el procedimiento de intervención urbana que, según Alfons Hug (2002), trata de “exorcizar al demonio con Belcebú”; lo que significa “atacar las metrópolis con las armas de las metrópolis, o sea, con cacofonía, disonancia y oscurecimiento de sus contornos” y que encuentra inaplicable en grandes metrópolis, cuya “brutalidad difícilmente pueda ser superada por las artes”.

La segunda tendencia, consolidada a partir de los 90, también se afirma de cara a un tiempo atiborrado de imágenes; una historia durante la cual las cosas aparecen interceptadas por una maraña de signos que las nombran desde mil lados (lo real “babelizado” y sobreescrito, reetiquetado, ilegible). Pero esta segunda estrategia se plantea desde el otro extremo: cuestiona la superficial estridencia del mercado replegándose, hosca, sobre sí, bajando la voz. Es que quien quiera hablar en medio de una escena altisonante puede recurrir a dos expedientes: o gritar más alto que el ruido del ambiente o bajar la voz rozando el silencio, hasta callar quizá, e instalar así una pausa, un contrapunto en el discurso caótico de un espacio descontrolado. Quizá el grito amordazado y vibrante y el mutismo extremado resulten la cara y contracara de un único gesto que no acepta la transformación del acontecimiento en bullicioso espectáculo como la cifra más fuerte de un presente desencantado. Estamos cerca de Vattimo, cuando interpretando la figura de la muerte del arte en un sentido débil, habla de un “suicidio de protesta” en contra de la estetización masificada: el arte termina a veces renegando de todo elemento de deleite inmediato en la obra –el aspecto “gastronómico”– al sumirse en el puro y simple silencio. Siguiendo a Adorno, dice que “en el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando” (1986, p. 53).

Pero, ¿cómo puede hablarse callando? Puede hacerse mediante la poesía, esa contradicción que busca perturbar el lenguaje para forzarlo a desandar su curso programado. Lo poético dice mucho más por lo que omite que por lo que declara: habla desde la falta. Por eso, cuando nombramos hoy el sinsentido del arte no estamos proclamando el vacío de sentido sino proponiendo marchar a contramano del sentido único. Los antiguos distinguían entre el nivel estético (perceptivo, formal) y el poético (el que rasga la forma, el que se abre al sentido). Hoy, embretados por un esteticismo abusivo, los artistas privilegian el segundo momento. Desde sus tropos y sus omisiones, y a través de sus signos desviados, sí pueden disputar un lugar al mercado, entidad antipoética por definición y preferencia.

Por eso, cierto arte actual –sobrio y frugal, reducido en su espesor sensible, escueto en sus formas mínimas– busca resistir replegándose en los terrenos severos del concepto. Ahora bien, el mercado no entenderá de poesía pero bien conoce las reglas del pensamiento calculado. Entonces, se trata de resistir apelando a racionalidades distintas a las de la lógica acumulativa que mueve sus cuentas con eficiencia: el arte (pos)conceptual<sup>5</sup> esquivo las razones de la razón totalizante mediante juegos de lenguaje que impiden la cancelación del flujo significante. Es decir, el concepto, que anima gran parte de los planteamientos actuales, también debe ser turbado por la poesía si pretende ser más que concepto satisfecho y concertado; así como debe serlo el silencio si quiere ser más que ruido vaciado (puede callar el arte pero no enmudecer). Desde sus rodeos y sus ambages, desde sus silencios

---

5. A diferencia del arte conceptual de los 60 y 70, el actual no se centra en el (auto)análisis del lenguaje, se desarrolla de cara a los usos sociales con los cuales se confronta en cuanto discurso; si en el primer caso se encontraba subrayado su nivel sintáctico, ahora aparece privilegiado el pragmático..



trepidantes, el lenguaje descarriado puede significar un gesto más subversivo que la denuncia más drástica. Y puede hacer entrever, fugazmente, otro lugar desde donde anticipar futuros deseables y, en pos de ellos, renovar las ganas.

## **Bibliografía**

- Alfons Hug (2002). *A Arte como antidesign*. Argumentación curatorial para la XXV Bienal de São Paulo. Texto inédito.
- Connor, Steven (1996) *Cultura Posmoderna. Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Klein, Naomi (2001). *NO LOGO. El poder de las marcas*. Buenos Aires: Paidós.
- Lyotard, Jean-Francois (1979). *Discurso. Figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Richard, Nelly (1994). Latinoamérica y la posmodernidad. En Herlinghaus, Hermann y Walter, Mónica (Edit.). *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag.
- Vattimo, Gianni (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Gedisa.
- Wellmer, Albrecht (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: La balsa de la Medusa 59.

## **El arte fuera de sí. Veintisiete fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura**

Este capítulo intenta vincular dos conceptos esquivos: el concerniente a la representación y el relativo al arte. La empresa es

complicada porque a las paradojas de una se suman las imprecisiones del otro: el equívoco es parte central de este doble teatro de sombras. Por eso, este texto no se encuentra planteado secuencialmente: sus partes avanzan de manera entrecortada, se demoran y vuelven sobre sí para retomar cuestiones anteriores; tanto desarrollan un tema a través de puntos sucesivos como saltan de un asunto a otro y se mueven caracoleando, incapaces de conservar una ilación que quizá no existe.

## 1

El concepto de representación es engorroso porque promete presentar una idea o un objeto irremediadamente ausentes. En la escena del arte, este expediente tramposo requiere el oficio escurridizo de las formas sensible: lo estético es, inevitablemente, la instancia mediadora de los contenidos del arte, que sólo pueden comparecer mediante el escamoteo de la apariencia que anuncia la cosa pero sólo muestra su imagen.

## 2

La representación ocurre a través de dos movimientos simultáneos. Mediante el primero, la forma deviene símbolo y principio de delegación: da un paso al costado y *representa*, suplanta, un objeto que está en otro lado: Al hacerlo, manifiesta momentos y vínculos de ese objeto que su pura presencia oculta. Revela sentidos latentes, los reinventa mediante la imaginación, abre espacios de significaciones nuevas (abre mundos, en sentido heideggeriano).

Mediante el segundo movimiento de la representación, la forma actúa de sí misma, se *representa* en su artificio teatral, delata el principio de su propia actuación: la misma operación de

representar deviene parte de la representación. (Muestra que muestra, en el decir de Brecht). Este movimiento tiene que ver con la tradicional función autorreferencial del arte, que le permite mirar la realidad de afuera desde el juego de sus propias formas.

El primer movimiento cumple la función poética: la de la revelación. Busca exponer contenidos propios del arte y, por ello, supone el porfiado empeño de hacer aflorar verdades. Verdades que nunca estarán completas, por cierto.

El otro realiza la función estética, la que recurre a la belleza: al ofrecerse a la mirada, la forma relega la mostración del objeto. Es esta la irónica misión de la forma dentro del juego de la representación: partir de una cosa (un objeto, una situación, un hecho) para terminar interfiriendo en su mostración con la suya propia.

Superpuestos, ambos movimientos dicen del objeto más de lo que él mismo es. Terminan escamoteándolo (volviéndolo más verdadero, quizá). Terminan ubicándolo en una red de significaciones amplias: situándolo de cara al sentido.

### 3

Cuando el arte moderno impugna la representación, se está refiriendo a su modalidad verista, la del naturalismo clásico: aquella que, a través de la forma, promete revelar el orden fijo que supuestamente está en su origen. La forma es, en esta versión, el molde que inviste de configuración la materia: que conoce desde antes el destino que conviene a esta, que recae sobre ella y la acuña. La informa, así, con la apariencia de su verdad: revela su esencia en un acto generador de belleza. Desde ese gesto, la representación funciona como tarea de transparencia simbólica a cargo de las formas.

El giro moderno no logra desmontar el juego de la representación pero lo reformula, enfatizando su dimensión estética, auto-reflexiva, en detrimento de la referencial: la realidad o lo real

importan, sí, pero sólo en registro de lenguaje; en cuanto tramitada por la forma.

Los instrumentos de representación devienen objeto de la representación.

#### 4

No sólo sobrevive la representación a la ruptura moderna sino que constituye un expediente indispensable de la modernidad; forma parte del guion de la estética moderna, centrada no tanto en la aparición del objeto como en la atribulada experiencia del sujeto, cuya mirada abre la escena e inicia la actuación.

Desde Kant, desde el inicio de su versión moderna, la representación se plantea según el libreto de un pleito trascendental de encuentro/desencuentro entre sujeto y objeto.

La suerte está echada. Y está fundada la tragedia de una discordancia esencial. De una doble discordancia: por un lado, el sujeto moderno no coincide consigo mismo, está irremediabilmente escindido; por otro, emplazada por la forma, la cosa nunca comparece entera (ni se presenta igual) en la escena donde ocurre la representación. Entonces, esta deja de ser comprendida como eclosión de una verdad superior y previa a todo acto de enunciación. Y el sujeto, ya se sabe, deja de actuar como el señor de una conciencia entera, capaz de descifrar el último sentido: el primero.

Es el concepto metafísico de representación el que se encuentra en jaque: aquel que formula la mimesis como presencia plena rubricada por la belleza, como revelación de una verdad trascendente. Como estocada subjetiva que dilucida el secreto a través de la forma exacta.

## 5

Las escisiones de la representación moderna impiden una y otra vez el encuentro entre signo y cosa. Esta distancia, que no puede ser saldada, constituye la misma condición del arte, cuyo juego perverso se basa en la no consumación de su intento apasionado.

La estética moderna nace impregnada de la negatividad del deseo, destinada al fracaso: la cosa siempre queda afuera del círculo de la representación: nunca podrá ser plenamente simbolizada.

La cosa queda afuera pero no se retira: allí está rondando, asediando, golpeando los muros infranqueables de la esfera del arte, dejando huellas, manchas y marcas. Si no estuviera allí, así incorpore (interpelando: mirando), se aflojaría la tensión de la obra y perdería la fuerza de su secreto (que es nada: una ausencia filosa que raja su hacer apenas iniciado).

## 6

Como cada momento que se imagina inaugurando una nueva etapa (vieja ilusión moderna que no puede ser olvidada), el arte contemporáneo pone bajo sospecha las condiciones de representación de las que parte. Pero resulta imposible zafarse del esquema que instituye el campo de lo estético y estipula sus reglas de juego. Mientras se empeña uno en seguir hablando de arte, no tiene otra salida que aceptar las notas que definen ese concepto: no existe, en términos de la cultura occidental al menos, un modelo artístico alternativo al que funciona a través del mecanismo de la representación (que moviliza contenidos mediante el juego de la apariencia, del trabajo de la mirada). Por eso, a la larga, lo que termina haciendo el arte es asumir radicalmente esas notas, llevarlas al extremo, reducirlas al absurdo. No basta denunciar el artificio de la escena: debe usarse el disfraz y cumplirse el libreto para

consumar el destino indecible de la sustitución, para conjurar la tragedia de la ausencia. Para hacer de esta tramoya el principio de otra escena posible.

Todo arte crítico parte de la crítica de la representación.

7

El pensamiento moderno recuerda, insidiosamente, la desavenencia entre el sujeto y el objeto; se regodea en el desajuste de la subjetividad y el aplazamiento crónico de la presencia objetiva. La evidencia de una imposibilidad esencial traumatiza la experiencia estética, pero no la remueve; al fin y al cabo, no hace más que exponer los secretos recursos sin los cuales no prosperaría ella. Esta cuestión tiene graves consecuencias. Provoca la crisis del modelo simbólico de la bella forma, que ya no puede transparentar por entero los contenidos del arte ni constituirlos en una totalidad; ya no puede rescatar una verdad esencial para ofrecerla a la percepción. Es decir, ya no tiene lugar la belleza, como sello complaciente de una conciliación: como testimonio del cumplimiento de una presencia plena. Se rompe, de este modo, la tradición clásica de belleza.

Cuando Kant hace ingresar lo sublime en el terreno hasta entonces sereno de la estética, está apurando esa ruptura. Ya se sabe que, a diferencia de la placentera contemplación que promueve lo bello, lo sublime (enfrentado a lo desmedido, lo irrepresentable) genera conflicto e inquietud, la mezcla de deleite y pesar que conforma el goce melancólico. Ya no basta la alianza de la imaginación con el cauto entendimiento: ante lo sublime, Kant fuerza a aquella a buscar la complicidad o el auxilio de la Razón.

La Razón: esa facultad que asomada al infinito, mantiene suspendida la clausura, abierta la herida de la distancia.

Lo sublime cruza soterradamente todo el itinerario moderno, pero sólo adquiere reconocimiento pleno en el contexto de la crítica de la modernidad. Una crítica que no hace más que radicalizar la negatividad de la experiencia moderna: la discusión de sus propios expedientes, el duelo por la pérdida de la conciliación final. (La conmovedora insistencia de su pasión).

## 8

A pesar de su renuencia a aceptar sus propias paradojas, a contrapelo de su pretensión de conciliarlo todo, el arte de la modernidad es contradictorio, como lo es el de cualquier otro momento histórico. Por una parte, es formalista: opera resguardado en los apartados claustros del lenguaje; por otra, se lanza a la intemperie, quiere incidir en lo extra-artístico, rectificar el extraviado rumbo de la historia. Por un lado, su voluntad negativa y su temperamento irónico lo llevan a desconfiar de sus propios instrumentos de significación y, por ende, a aceptar sus restricciones; a asumir su imposibilidad de dar cuenta cabal de lo que nombra. Pero, por otro lado, su vocación utópica y su ilustrada filiación historicista le impulsan a mantener un porfiado afán conciliador: la esperanza de una síntesis redentora.

El arte contemporáneo (una cara de la modernidad, quizá) asume sus contradicciones con entusiasmo: se detiene justamente en ese momento negativo que impide la clausura y allí trabaja. No considera la oposición entre signo y cosa (forma-contenido, apariencia-verdad, etc.) como una disyunción esencial que se filtra, en el curso de la historia, sino como una tensión insoluble que continuamente genera forcejeos y reposicionamientos variables: un factor de enfrentamientos diversos que habrán de ser asumidos mediante prácticas contingentes. Y que nunca podrán ser cabalmente zanjados. (Y que generan en su tensión salidas nuevas en

términos de significación: inesperadas líneas de fuga que apuntan a cualquier dirección).

## 9

(Ante esta escena, la fruición estética ha perdido la inocencia. Al placer reparador del encuentro sucede el goce perverso, el doloroso deleite que la falta propone).

## 10

No hay salida: el gesto que critica la representación es enunciado desde dentro de la escena y, por eso, termina por afianzarla. La (romántica) melancolía moderna (el equívoco sentimiento ante una cuestión esencial que no puede ser resuelta) es asumida por el pensamiento y la práctica del arte actual, que hacen de esa imposibilidad credencial eficiente.

El arte contemporáneo desplaza su posición: ya no privilegia la escena de lo estético-formal, lo aparential sensible; ahora recupera su interés por lo que ocurre fuera del círculo del lenguaje, vuelve a emplazarse en el lugar desde donde se convocan contenidos de verdad. Pero estos –ya se sabe– no terminan de aparecer. Están más allá (apenas más allá, a veces) del alcance de la forma simbólica. Y desde ese lugar desplazado envían señales: exigen reparaciones, retornan amenazantes, se acercan hasta el límite, producen una tensión desesperada. Sus vestigios, sus indicios, sus visiones espectrales, apelan a una sensibilidad rastreadora de huellas, ansiosa siempre.

Ahora ya no bastan los poderes componedores del símbolo; la alegoría resulta más apta para asumir la paradoja de la insatisfacción que mortifica y seduce al arte.



## 11

La alegoría desconoce un significado original revelable en la representación: por eso suelta irresponsablemente –derrocha– un juego infinito de significaciones fragmentarias y provisionales y por eso mezcla promiscuamente géneros, estilos y medios: en cuanto no reconoce trascendencias ni fundamentos, no admite jerarquías. Y, al impedir la coagulación del significado, produce una hemorragia de significación.

La alegoría delata la paradoja de la representación (la búsqueda imposible de manifestar una esencia), pero no puede erradicarla. Debe partir de ella aun para cuestionarla. Esa es la trampa que la deconstrucción asume con entusiasmo: no se puede nombrar la representación desde fuera de su propio terreno. No se puede captar la cosa sin representarla, sin desprenderla de su reflejo, despegarla de su propia imagen, que es ella misma y más que ella misma. Heidegger recuerda el significado original de la voz “alegoría”: *allo agoreuei*, según el cual ella “dice algo más que la mera cosa” (2003, p. 13).

## 12

“La realidad no sería solamente aquello que es, aquello que se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen”, dice Lévinas (2001, p. 52). Por eso, las cosas se encuentran selladas por su propio reflejo, manchadas por la sombra que ellas mismas proyectan. (Se encuentran bifurcadas por la representación: son cosas y no-cosas, cosas y apariencias de cosas).

En su intento de expresar un ser que coincida consigo mismo, la representación clásica disimula su lado oscuro. Busca, así, corregir “la caricatura del ser”, el defecto de la diferencia. Para

presentarlo entero, para disipar su sombra y apagar su reflejo, el aura ilumina directa, cenitalmente, el objeto.

El arte actual, asume el costado umbrío del ser, el que muestra, oblicuamente, en su retirada.

La alegoría supone “un comercio ambiguo con la realidad en el que esta no se refiere a sí misma sino a su reflejo, a su sombra...” (Ibíd., p. 53). De allí su insatisfacción, (de allí, su melancolía...)

“El arte deja, pues, la presa por la sombra” (Ibíd., p. 63). Pero desde el rodeo de la sombra, que es aura nocturna del exceso o la falta, desea desesperadamente la presa distante, distinta.

### 13

El arte contemporáneo apuesta menos a las virtudes totalizadoras del símbolo que al talante diseminador de la alegoría. Se interesa más por la suerte de lo extra-estético que por el encanto de la belleza; más por las condiciones y las derivaciones del discurso que por la coherencia del lenguaje.

El arte contemporáneo es antiformalista. Atiende los afectos –afectos sobre el cuerpo, sobre la subjetividad, sobre las prácticas sociales–. Privilegia el concepto y la narración en desmedro de los recursos formales. Reiterando: la devaluación de la bella forma se origina en la crisis de la representación; esta deja de ser concebida como epifanía de una verdad preexistente y se convierte en un sistema de juegos entre el signo y la cosa; un juego de lances contingentes que, aunque no logrará dirimir la disputa entre ambos términos, generará el confuso excedente de significación que requiere el arte para seguir funcionando como tal.

La forma pierde su poder de convocatoria (ya no despierta la materia, ya no representa el objeto entero) pero no se retira: sigue siendo un personaje clave en la representación estética. Ella guarda la (mínima) distancia: asegura el margen que requiere la mirada.

## 14

La forma guarda la distancia. Retengamos esta figura y mentemos otro gran principio antiformalista contemporáneo: la reacción ante el esteticismo generalizado. Paradójicamente, la vieja utopía de estetizar todas las esferas de la vida humana se cumple no como conquista emancipatoria del arte o la política sino como logro del mercado (no como principio de emancipación universal sino como cifra de rentabilidad a escala planetaria). La sociedad global de la información, la comunicación y el espectáculo estetiza todo lo que encuentra a su paso, que es todo. Este desborde de la razón instrumental niega posibilidades revolucionarias a la pérdida de autonomía del arte. Y, así, de golpe, el viejo sueño vanguardista es birlado al arte por las imágenes del diseño, la publicidad y los medios.

Ante esta importante derrota, el arte debe refundar un lugar propio, sede de su diferencia. Como ya no puede esgrimir las razones de la forma estética para demarcar su territorio (autónomo, hasta entonces), dirige su mirada grave a lo que está más allá del último límite: lo extra-artístico, el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena; en fin: la confusa realidad. El arte inclina su eje vertical, diacrónico (el de las formas) hasta volverlo horizontal, sincrónico, y poder así escurrirse hacia el mundo de los contenidos impulsados por el inconsciente y el deseo, abiertos a los contextos sociales, vinculados a saberes e imaginarios diferentes, interferidos por los intereses del capital y, en gran parte administrados por redes informacionales. Entonces, ya no es considerado en su coherencia lógica, su valor estético y su autonomía formal sino en sus efectos sociales y su apertura ética, en los usos pragmáticos que promueve fuera de sí.

El arte ya no interesa tanto como sistema de signos vuelto sobre sí, sino como régimen discurso descentrado, empujado hacia

afuera. Por eso, cada vez más se evalúa la obra no ya verificando el cumplimiento de los requisitos estéticos de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis sino considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa y sus rumbos éticos.

Es más, no sólo se ha vuelto anestético el arte sino que gran parte de sus energías subversivas, de sus viejos impulsos vanguardísticos, se define ahora como crítica del esteticismo.

## 15

Si para escapar del esteticismo globalizado el arte tumba su eje enhiesto y se desliza fuera de sí, al hacerlo se topa de nuevo con el problema de indiferenciación, equivalente a la que produce la metástasis de la forma. Se han invertido los términos del dilema, pero su mecanismo lógico continúa igual. Tanto el exceso como la falta de forma dejan sin lugar al arte.

## 16

Recapitulemos. El esteticismo indolente del mercado anega todo el campo de la sensibilidad y termina anulando la especificidad de la experiencia estética (a mayor extensión de la belleza, menor intensidad suya: si todo es arte, nada lo es; es decir, si todo está estetizado nada lo está con la suficiente fuerza como para provocar experiencias artísticas). Se requiere, entonces, otro local para el arte. Pero si este abandona el círculo consagrado por la forma y alumbrado por el aura, se disuelve en la realidad extramuros: es tragado por contenidos informes que no pueden ser reducidos.

Conclusión: el arte no puede prescindir de las funciones mediadoras de la forma; debe conservar la mínima distancia que

asegure un margen de maniobra para poder filtrar esos contenidos, para mantener a raya la amenaza de lo real.

## 17

El arte no puede prescindir de la forma; pero quizá pueda des-formarla. O reformarla: eximirla de sus cometidos trascendentales; considerarla resultado precario de trabajo histórico, perecedero fruto de contexto. La forma basada sólo en la sensibilidad, el gusto y la belleza ya no sirve. Y ya no funciona la forma-esencia-previa, impresora de sentido; la forma como *eídos* o *morphé*, “corolario de la clausura” (Derrida).

El forcejeo distanciamiento/presentación que define la misión de la forma debe ser practicada ahora fuera del libreto rígido que la enfrenta a sus sucesivos contrincantes (la materia, el contenido, el fondo, la función). Sultos de esa trabazón esencial, los términos adversarios quedan expuestos a la intemperie de lo contingente y los ajetreos de un constante vaivén. Pero también quedan libres para emplazarse en torno a lindes provisorios que ignoran el eje trazado por aquel libreto opresor. Desde esas posiciones pueden disputar el espacio insalvable de la distancia: ese remanente que precisa el arte para movilizar sentido enfrentando lo real y lo nombrado (para reinscribir los vestigios del ser en retirada).

## 18

La distancia que precisa el arte para maniobrar constituye hoy un terreno precario: una cornisa resbalosa. “No son los tiempos que corren propicios para el arte”, se lamentaba Hegel augurando la inestabilidad de un espacio que comenzaba a zozobrar y retroceder, a perderse (1989, p. 13).

La representación concebida como trámite de puras apariencias que ocultan y revelan un trasfondo esencial, ha perdido vigencia. Pero el modelo negativo de arte que manejamos (moderno, ilustrado, romántico: hasta ahora no hay otro) no sólo se basa en ese concepto sino en la conciencia clara de sus límites: en una vigilia lúcida y feroz que le lleva a cuestionar su propia autonomía a tanto costo ganada.

El arte *sabe* que su convocatoria de lo real no solo corre el riesgo de recaer en terrenos metafísicos, sino que está destinada al fracaso; pero no puede dejar de insistir en ella porque es esa insistencia lo que define su trabajo.

Una salida podría ser la de no utilizar más el término “arte”. Pero este sigue circulando, tiene vigencia, está en todas partes. Entonces, no le queda al arte otra alternativa que terminar de asumir la falla que está en su origen, revertir el vacío que deja el resto irrepresentable y hacer de él un principio activo de nuevas creaciones (volver el silencio aval de la palabra –del grito a veces–).

## 19

Se han intentado diversas salidas ante el litigio jurisdiccional que se plantea entre el arte y la estética cuando los ámbitos de aquél se encuentran arrasados por la invasión de esta en clave de capital financiero. Las propuestas pueden ser diferenciadas en dos posiciones enfrentadas que privilegian uno u otro de los términos en juego (“estética” o “arte”) en detrimento del otro.

Las primeras propuestas asumen la estetización general de la experiencia, lo que supone, explícitamente o no, retomar el viejo y recurrente tema de la muerte del arte. Las segundas, impugnan la liviandad de la estética mediatizada y global y buscan recuperar la densidad de un arte anestético, libre del régimen de la forma concertada. Esta crítica del esteticismo complaciente

conforma la dirección más difundida dentro del panorama del arte contemporáneo.

A título de ejemplo de ambas propuestas, menciono sendas estrategias que exacerban uno de aquellos términos para apagar el otro y acceder a un punto extremo que haga resplandecer la obra con la fuerza perentoria del límite.

Tras la pista cínica de Baudelaire, Baudrillard propone que la obra de arte potencie hasta el final la lógica de la mercancía, su circulación sin reserva, para volverse “resplandeciente de venalidad, de efectos especiales, de movilidad”. En esta dirección, el arte debe asumir el esteticismo de la moda y la publicidad –lo que él llama, lo “feérico del código”– para “resplandecer en la obscenidad pura de la mercancía” (1997, pp. 55-56).

Perniola sigue la dirección opuesta. Se opone al esteticismo de la moda, la comunicación y el espectáculo en cuanto apaga la fuerza de lo real y en cuanto termina diluyendo la radicalidad de la obra en las redes de lo imaginario. Ubica la obra ante el esplendor de lo real y la hace tender hacia “una belleza extrema”, capaz, a pesar de su “magnificencia”, de mantener un margen de sombra y de resto: lo que resiste a la banalización de aquel esteticismo demasiado laxo (2002, pp. 26-30 y 98-104).

Buscando acercar los lugares del arte y, así, volverlos accesibles y masificarlos, Benjamin (1992) plantea cancelar el aura (el halo de la originalidad, la irradiación del deseo que produce la distancia). Pero esta propuesta oscila entre las posiciones opuestas recién citadas. Por un lado, supone una posición antiesteticista: anular el aura es desmontar la autonomía formal del arte y abrir sus terrenos al afuera de la bella forma. Pero, por otro lado, también supone suprimir la distancia de la representación y la experiencia intensa de la recepción; lo que significa otro nombre de la muerte del arte.

## 20

Parece difícil encontrar una salida definitiva contraponiendo los términos de disyunciones fatales. Quizá resulte más fructífero asumir que, exiliado de sí, el arte deambula buscando las pistas de un lugar que ya no tiene asiento asegurado ni cimiento firme; que ya no ocupa un coto exclusivo: que transita más bien por no-lugares, des-lugares sin umbrales, tal vez sin suelo. Pero aún desahuciado y falto de fueros, no se resigna a perder su oficio viejo e intenta hacer de cada descampado un nuevo puesto de emplazamiento. Será un puesto transitorio, oscilante. Un cruce, una cruz capaz de registrar por un momento la marca o la sombra de su errancia. Un nomadismo sin tregua, lanzado a través de terrenos adversarios, de viejos enclaves propios que le han sido incautados. De predios sin lindes: sin adentro ni afuera no hay salida, sino paso.

## 21

Hay otra lectura de la cuestión que no precisamente contradice las recién expuestas. Recordemos el problema: en un escenario colmado por el esteticismo global, saturado de forma, ¿cómo se demarca el contorno de lo artístico sin recurrir a la belleza? Actualmente, el lugar del arte no se determina tanto a partir de las propiedades del objeto como de su inscripción en un encuadre institucional que regula la creación, circulación y consumo de las obras o bien a partir de su lectura en redes discursivas e informacionales que lo tratan como un texto. Son esos circuitos los que, en definitiva, determinan hoy que algo sea o no arte. Es arte lo que hace un artista, lo que trata un crítico, lo que muestra un museo. Ahora bien, para *artistizar* la obra, ellos necesitan orientar la mirada del público, situarla en un ángulo desde el cual



el objeto sea mirado como una pieza artística. Es decir, para que un documento, un texto, una idea, una situación cualquiera (no considerada en los puros términos de la belleza, la forma estética e, incluso, de la dimensión objetual) accedan al estatuto de arte, precisan la rúbrica del artista, el aval del museo, el interés de la galería y/o el encuadre conceptual del crítico o curador. Precisan el cerco de la autoridad autoral, el pedestal o *passe-par-tout*, reales o virtuales, que proporciona la puesta en exposición, el recorte conceptual que practica la teoría. Y precisan estos expedientes no como garantía de originalidad sino como trámite de alejamiento. Requieren, pues, ser aisladas, rodeadas en su contorno por un filo tembloroso de vacío, un lindero, que nunca será estable pero permitirá el juego de la distancia. Necesitan de nuevo la mirada, la forma. Otra forma, claro.

## 22

(Por otra parte, aunque el contexto institucional sea hoy el principal proveedor de *artisticidad*, es indudable la obstinada continuidad de un remanente de autonomía de lo artístico basado en su propia tradición cultural, en la misma cualidad que bien o mal conserva el arte. Una franja de independencia con respecto a las instancias del poder, un margen de diferencia donde, también, se parapetan el arte y el pensamiento críticos, respirando bajo).

## 23

El esteticismo global propaga ilimitadamente el momento exhibitivo del objeto, su puesta en exposición. Esto requiere el escamoteo del contexto y el desvío de la función del objeto (cosa, acto, texto, imagen). Tanto los museos y lugares de muestra, como los media, la publicidad, el diseño y los mercados culturales, otorgan valor

expositivo a tal objeto (lo convierten en estético, lo formalizan) subrayando su apariencia en desmedro de cualquier otro significado suyo.

Hay dos estrategias para discutir este exceso. La una radicaliza la visibilidad hasta hacerla estallar o relampaguear, o bien, hasta disolverla en algún punto de fuga desconocido. La otra restringe la imagen del objeto cuyo significado pasa a depender de operaciones conceptuales que desplazan su contexto.

El rito “primitivo” también emplea estos recursos para distanciar el objeto, para auratizarlo: o apela a las rotundas razones de la pura apariencia o lo sustrae de la experiencia cotidiana situándolo dentro del círculo consagrado. (Este último movimiento equivale en el arte actual al que, más allá de las razones de su propia forma, otorga el título de arte a la obra según se encuentre o no dentro del espacio del museo o la vitrina mediática). En este caso, el objeto deviene artístico al ser ubicado en cierto contexto: no sólo en cuanto se *muestra* allí sino en cuanto hace *saber* que allí está ubicado. Es la idea de posición en cierto plano lo que opera el extrañamiento: esa turbia maniobra con la que opera el arte.

## 24

La representación cuenta con dos expedientes para mostrar la cosa en su ausencia: la imagen sensible y el concepto inteligible (ambos furtivamente enlazados).

Ante el contemporáneo desbordamiento de la imagen, cierta dirección del arte o bien busca disolverse, suicida, en el torrente de la pura visualidad, o bien intenta luchar con las propias armas adversarias recurriendo a la belleza desorbitada del esplendor.

Para enfrentar el mismo abuso, otra dirección recusa el regodeo estético y opta por la vía ascética del concepto: lo que otorga valor artístico a un objeto no es su puesta en imagen sino en inscripción.

(Pero esta tendencia no puede prescindir de los mínimos oficios de la imagen, que testimonian el emplazamiento del objeto).

25

Quizá una de las tareas del arte sea la de imaginar juegos que burlesquen el cerco trazado por el círculo del rito o la vitrina, la pared del museo o la galería, la superficie de la pantalla. Que salten por encima de él, hacia adentro o hacia afuera; que lo crucen, desafiando la mirada. No escapará así de la escena de la representación pero discutirá siempre la estabilidad de sus bordes.

26

No puede el arte escapar del círculo de la representación, ya se sabe. Esta sentencia ensombrece su quehacer con el recuerdo anticipado del fracaso. Pero el arte no acepta esta meta trágica, no se resigna a su descarnado destino de imagen. Quizá no haya un lugar del arte, pero hay una posición suya que apuesta obstinadamente a la posibilidad de una dimensión imposible. Una posición que quiere denunciar la impostación del signo, dismantelar la escena y tocar la cosa que nombra: de una vez por todas, revelar el enigma de lo real de un golpe certero y último.

27

El arte crítico siempre comienza recusando el artificio de la representación. Duchamp busca reemplazar la figura del mingitorio por un mingitorio real, sólo que, apenas nombrado, este incuba en su interior la diferencia consigo mismo, se desdobra en signo y en cosa, reinstala la distancia. Magritte intenta el camino contrario: delata

el estatuto ficticio de la pipa pintada para que recupere ella su realidad de imagen, pero esta realidad también se escinde: deviene imagen de una imagen. Fontana rasga la superficie de la ilusión, el tabique que separa lo que se presenta acá y lo que allá espera, pero los bordes de la tela herida quedan inflamados de signicidad: ellos acaparan la mirada, se convierten en cifras de su propia derrota: la pintura queda suturada por la fuerza simbólica del gesto que la rajó.

Estas maniobras desesperadas constituyen la única –la última– oportunidad que tiene el arte: no pueden ellas resolver la paradoja de la escena pero, al convertirla en pregunta y en cuestión desplazan las posiciones y trastocan los papeles. Y en la extrema crispación que supone el esfuerzo de hacerlo, permiten entrever, por un instante, otra escena, otro lugar, en el espacio baldío que habilita la falta.

La pregunta sobre el aura: ¿podrá ella asumir la posición crepuscular que requiere el registro de la sombra?

### **La irreplicable aparición de la distancia (una defensa política del aura)**

“A veces hay que retirar de la lengua una expresión y darla a limpiar para poder volver a ponerla en circulación”.

Wittgenstein.

### **Deseo moderno**

Empujada por la expansión tecnológica, la crisis del objeto artesanal altera el sentido de la experiencia estética, apura la formación del público masivo e instaura el régimen de lo fantasmagórico moderno; pero, sobre todo, levanta una contrariedad fuerte en el programa de la modernidad artística: quebranta las bases de la

autonomía de lo estético, recién estrenada. En *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936) Benjamin propone una salida radical: asumir el sacrificio de la autonomía de la obra que impone su reproducibilidad; cancelar la distancia que mantiene abierta la forma, anular el aura. Según potestad heredada del culto, de donde proviene, el aura corona el símbolo ilustrado con los fulgores de lo original y lo irrepetible. Desprovisto de este halo, el arte quedaría, de una vez por todas, purgado de los residuos místicos e idealistas que trae de la representación cultural. Pero también quedaría absuelto de toda culpa por los privilegios que mantiene: junto con la distancia que imponen sus formas, el arte perdería el signo exclusivista que marca el origen aristocrático y refrenda la propiedad burguesa.

*La obra de arte en la era...* termina con la propuesta de contestar el esteticismo de la política fascista con la politización liberadora del arte. Esto, ya lo sabemos, no ocurrió: el nuevo esteticismo llegó en clave de mercado; el capitalismo se adelantó a las vanguardias, asumió la reproductibilidad hasta el infinito y canceló la distancia, la autonomía del arte, en pos de otros objetivos, opuestos por cierto a los que guiaban la utopía benjaminiana. Invertida la distancia, más que derogada, la industrialización, y luego, la especulación financiera en el ámbito de la cultura, intentan acercar todo demasiado; tanto, que las cosas y los eventos terminan achataados, aplastados contra los ojos, la pantalla de televisión o el monitor de la computadora, que a los efectos da lo mismo. Pero, por otro lado, acicalados para el consumo, la acumulación o la especulación, cosas y eventos terminan siendo re-auratizados, alejados de nuevo: el *glamour* que produce el capital también precisa la distancia para hacer un lugar a la mirada, un hueco al deseo. Así, la obra es fetichizada mediante un movimiento que subraya su valor exhibitivo, encubre las condiciones de su producción y la reifica, la vuelve autónoma: abstracto signo de intercambio (como luego

será de acumulación y especulación financiera). Esto es decir: mediante un gesto que aleja el objeto y lo rodea de aura. Resumiendo: la irrupción del capitalismo industrial en el ámbito del arte coincide con la reproductibilidad técnica y la aparición de las masas; la escena que condena el aura está armada. Pero la fabricación industrializada de las mercancías dota a estas de una nueva aura: la fantasmagoría mítica de lo-siempre-nuevo, el encantamiento de la moda, la seducción del artículo expuesto en vitrinas, acercado y apartado, deseado.

### ***Indicios***

Benjamin acerca pistas oscuras y sucintas acerca del aura y ofrece pocas y muy breves definiciones: “manifestación irrepetible de una distancia por más próxima que esté” (1992, p. 24)<sup>6</sup>, “trama singular de espacio y tiempo” (Ibíd., p. 75) y conjunto de “representaciones radicadas en la *mémoire involontaire* que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible” (1999, p. 65). Ciertas referencias tienen el sentido de un boceto rápido, un indicio enigmático dejado casi al pasar: “advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar” (Ibíd., p. 69). Otras, utilizan el rodeo de la metáfora: el aura como velo producido por las lágrimas de la nostalgia o como envoltura que rodea el objeto y debe ser “triturada” mediante la reproducción técnica (1992, p. 25 y p. 75).

Las dos primeras definiciones del aura implican una crítica del sistema moderno (kantiano) de representación. Suponen el cruce de las categorías (formas puras) de espacio (la distancia) y tiempo (lo puro presente) que condicionan la aparición de algo

---

6. Esta misma definición aparece en “Pequeña Historia de la Filosofía”, texto del mismo autor, en la edición citada (1992, p. 75), así como en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1999, p. 69).

que es más que su propia apariencia fenoménica: algo trascendente. Lo que está en juego es, así, el pleito entre ser y aparecer, base de la representación estética. Lo esencial se muestra en una presentación única. Sin embargo, en cuanto retiene su distancia (por más próximo que esté), no termina de presentarse, sigue siendo apariencia, imagen de sí, tensada siempre hacia su propia realidad proscrita. Es una imagen marcada por la presencia-ausencia del ser, y definida anticipadamente por esta pérdida, una falta primordial. Este es el resumen de la negatividad moderna, la tragedia de la representación.

Hay que dejar consignado: el remanente de lo real irrepresentado queda rondando como una amenaza. Como una oscura promesa de sentido.

### *La mirada*

“Trama singular de espacio y tiempo”, el aura urde la escena de la representación, el lugar de la mirada. De las miradas: “el aura sería entonces como un espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado”, dice Didi-Huberman (1997, p. 94). Lo que hace la representación es sobreactuar el juego de la mirada. Expuesto a ella, el objeto ya no es el mismo, se encuentra escindido entre su identidad y su apariencia, su imagen. La distancia del sujeto, lo que le permite ser visto, lo desdobra en una presencia y una ausencia de sí. “Lo que es visible lleva la huella de una semejanza perdida, arruinada” (Ibíd., p. 17-18); por eso la imagen se encuentra sostenida por una pérdida: ver (algo) es perder (algo). (Y por eso arrastra un principio de melancolía).

Consideremos en este contexto el siguiente comentario de Benjamin: “sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos”. También traigamos acá la cita que hace del aura en Valéry: “las cosas que veo me ven como las veo yo” (1999,

p. 69-70). Auratizado, el objeto adquiere el poder insolente de devolver la mirada, de mirar a quien lo mira. Y, así, queda el mirado, dividido, a su vez, entre su ser y su imagen: como un objeto listo para acceder al teatro de la representación. Y queda, por eso, investido del poder del deseo. Benjamin vuelve a citar a Valéry, que define la obra de arte “por el hecho de que ninguna idea que suscita en nosotros...puede agotarla o darle fin” (1992, p. 66). Según esta definición, comenta Benjamin, la obra aurática reproduciría “aquello de lo cual el ojo no podrá saciarse jamás” y sostiene que “aquello mediante lo cual la obra de arte satisface el deseo que se puede proyectar retrospectivamente sobre su origen sería algo que, al mismo tiempo, nutre en forma continua dicho deseo”. Esta sería la diferencia entre la mirada que no puede ser saciada nunca con el cuadro (la obra aurática) y la que calma el deseo con la fotografía (la obra no aurática) (Ibíd., p.67). Desauratizar sería, pues, detener la economía del deseo, concluir el litigio de la representación.

El tema de la justa de las miradas sería tratado posteriormente por Lacan en el Seminario del ‘62: mirado por el objeto, el sujeto pierde su dominio en la representación, queda él mismo objetivado, desdoblado. Depone su propia mirada para esquivar aquella, insoportable, que se filtra por la borradura de su subjetividad, o bien se protege mediante el filtro de lo simbólico, la forma, para evitar ser cegado por lo real.<sup>7</sup> El propio mecanismo del aura produce una refracción de la mirada. En este sentido Žižek recurre a la metáfora de la anamorfosis para figurar la mirada distorsionada por el deseo, por la distancia: el aura presenta el objeto ladeado, torcido; obliga a una posición sesgada a fin de que se pueda percibir lo que no existe para la mirada frontal y objetiva (2002, p. 29).

---

7. Véase el desarrollo de este tema en Foster (2001, p. 142 y ss.).



Por eso Benjamin celebra que la poesía de Baudelaire esquive la mirada: mediante esta maniobra puede zafarse del juego deseante del aura (1999, p. 72).

### El sacrificio

Según lo recién expuesto, la ejecución de la condena del aura bloquearía el movimiento de la representación y cancelaría la esgrima de las miradas: detendría la insaciable faena del deseo. Sin el intervalo de la distancia, el objeto coincidiría consigo mismo y, reducido a pura presencia fáctica, vería apagarse su misterio (disolverse en su adentro el enigma que inculca la falta).

Pero estas consecuencias no sólo son admitidas por Benjamin sino que son buscadas por él. En el contexto de su obra, la disolución del aura forma parte de un paquete programáticamente diseñado para rematar considerables heredades del sujeto iluminista: la experiencia de la verdad, de la tradición, de la escritura y del recogimiento ante la obra, junto a otras figuras que arrastra en su derrumbe el intelecto crítico.<sup>8</sup> El cambio de la experiencia profunda por la vivencia fantasmagórica del *shock* ablanda la percepción de la obra, la convierte en sensación ligera, en distracción (según el doble sentido que tiene este término de relajada desatención y entretenimiento rápido) (1992, p. 53). Los anuncios publicitarios – que fascinan a Benjamin– ilustran la inevitable suplantación que la fugaz mirada mercantil ejerce sobre la contemplación detenida que requiere el aura. El acercamiento que promueven los letreos, los periódicos, los folletos, las revistas y el cine impone una

---

8. En forma dispersa, Benjamin expone esta mirada sombría en su obra *Dirección Única* (1987). Las figuras de “ruina de la inteligencia libre” y “la humillación del espíritu” propuestas por Benjamin son tratadas en Jarque (1992).

lectura vertical, entrecortada y colectiva que renueva la íntima (y arcaica) horizontalidad reclamada por el libro.<sup>9</sup>

Collingwood-Selby entiende que este acercamiento cancela la lejanía del aura, su doble distancia: la que aparta al observador de lo observado, por un lado, y “aquella que separa todo acontecimiento, todo ser, de sí mismo” (1997, p. 128), por otro. Al borrar esta lejanía en la información, la prensa clausura y, por lo tanto, anula los acontecimientos<sup>10</sup>, les niega “la capacidad de alzar la mirada..., los reproduce como cosa muerta” (Ibíd, p. 129). Y ese movimiento avanza a contrapelo de la concepción benjaminiana de la historia como destiempo.

Resignado, complacido por momentos, ante el destino trágico de su presente, Benjamin se vuelve melancólicamente sobre las ruinas de la Ilustración. Las figuras del achatamiento del mundo y la humillación conferida a la palabra deben ser inscriptas sobre el anochecido horizonte europeo de entonces. Pero su posición obedece no sólo a la taciturna impotencia ante los escombros de una guerra y los anuncios aciagos de otra; también se basa en un auténtico entusiasmo ante nuevas formas técnicas de la comunicación y responde, por encima de todo, a una salida política de emergencia, a una apuesta estratégica; casi una reducción al absurdo que, en su exasperada radicalidad, se dispone a llegar hasta el final, a no detenerse ante ninguna consecuencia, por más devastadora que resulte ella. (Por más cercano al suicidio que devenga el gesto que apura su espanto). Como será recordada luego, la radicalidad de Benjamin, tensada entre puntos incompatibles

---

9. Estas posiciones son sostenidas a lo largo de su obra *Dirección Única* (1987).

10. “El aquí y el ahora de cada acontecimiento –un aquí y ahora que es la manifestación irrepetible de una lejanía (la lejanía del ser a sí mismo), un aquí y ahora que es deseo de ser, que es llamada, y a la vez, respuesta a otra llamada-, eso es lo que la información pasa por alto. Esta manifestación es el aura” (Collingwood-Selby, 1997, p. 129).

(el mesianismo judío, la revolución bolchevique), desespera su extremismo, exagera la paradoja hasta los lindes del desvarío. En el remate incomprensible de sus excesos, Benjamin no hace más que asumir la maldición de un proyecto que, basado en la Razón, no puede hacerse cargo de ella. Y nombra este infortunio con tanta fuerza que su palabra fosca llena de presagios el tiempo que le sigue. Y, a contrapelo de sí misma, hasta traza a veces el signo confuso de alguna esperanza.

Pero las circunstancias históricas de entreguerras no pueden ser descartadas, claro. Acorralado por la escalada fascista, que terminaría por acabar con su vida, Benjamin opera en una escena en blanco y negro. Entre el aura comprometida con la estética idealista y el fascismo, por un lado, y, por otro, las posibilidades de recepción masiva que acerca la reproductibilidad técnica, opta por estas, obviamente. Aunque se encuentren ellas destinadas a servir a una modernidad concebida en clave capitalista y condenadas, por eso, a engordar el mercado. Aunque tenga el arte que pagar un precio caro por este sacrificio: su propio lugar, ya se sabe.

Pero, además, la confianza de Benjamin en el potencial transformador de las técnicas de reproducción masiva (básicamente la fotografía y el cine) debe ser ubicada en el contexto de esas condiciones históricas. Su modelo de cine era el revolucionario ruso de los 20 y su ejemplo de innovación artística, la de las primeras vanguardias históricas. Su optimismo político se encontraba avalado por la tesis marxista de que las contradicciones del capitalismo generan fuerzas productivas que permiten su propia aniquilación. Entonces, la modernización de la imagen, su reproductibilidad, podía ser pensada todavía fuera del esquema capitalista o, aún dentro de este, como factor disolvente. Por eso, aunque estuviera consciente del gradual y acelerado decomiso de la reproductibilidad técnica por parte del capital, Benjamin apostaba a ella

en detrimento del aura que, en ese contexto, podía tener un signo transformador.

### **La hora del bárbaro**

Cabe recordar, por otra parte, que el concepto de aura se encontraba inmerso en la tradición iluminista, el otro gran frente adversario ante el que se emplazaba Benjamin. En el distanciamiento aurático, el filósofo berlinés reconoce un gesto autoritario que apela a su tradición religiosa, su prestigio aristocrático y su individualismo burgués. El aura fetichiza los objetos artísticos de propiedad privada con el encanto desdeñoso de su propia lejanía; refriega su origen mítico borrando las huellas de su pasado histórico, su materialidad técnica y su inscripción ideológica. Su hechizo suspende las condiciones de producción, sacraliza el producto del arte y los aparta de las masas.

Benjamin parte de la mordaz crítica que hace el moderno Baudelaire del aura evocadora y nostálgica que promueve el idealismo ilustrado. En este ámbito, el deseo del placer de lo bello se vuelve insaciable porque recae sobre un mundo anterior idealizado, “velado por las lágrimas de la nostalgia” (velo = aura). La representación recurre a la belleza para reevocarla (“como Fausto a Elena”, dice). “Esto no se produce nunca en la reproducción técnica (en esta lo bello no tiene puesto ninguno)” (1999, pp. 64-65). Para desarrollar esta idea, Benjamin recurre a un texto de Baudelaire (“*Perte d’auréole*”, en el *Spleen de Paris*) que, de manera alegórica, define el aura como halo del “poeta lírico anticuado” (Ibíd., pp. 75-76). Es una fantasía satírica referida al caso de un escritor “bebedor de quintaesencias” y oriundo de un decadente universo de musas, cítaras y ambrosías. Sobresaltado por el trajín de la ciudad moderna, el poeta ve su aureola caer al fango del asfalto. Queda aliviado: esta pérdida le permite librarse de la pacata dignidad

y entregarse a la depravación sin sujeciones. En esta pequeña fábula, el aura es el nimbo irradiado por el símbolo satisfecho, un nostálgico distintivo parnasiano.<sup>11</sup> El poeta (identificado por Benjamin con el propio Baudelaire) pierde el privilegio de su resplandeciente diadema sacudido “por la experiencia del shock” moderno, pero también, empujado por los vaivenes del mercado: ahora es un productor más sujeto a los valores prosaicos de la mercancía que a los temblores fúlgidos de la belleza. Para apurar la experiencia de la modernidad hasta el final, la poesía de Baudelaire se lanza hasta su fondo mismo: desnuda de aura, queda impresa “por el signo de la mercancía” y se aliena en su puro valor de exhibición; se degrada sin sujeciones.

A pesar de la aparente ligereza de su tono menor y la engañosa ingenuidad de su moraleja, esta pequeña y punzante relación comentada por Benjamin expresa bien cierto lado oscuro de su pensamiento, aquel cuya filosa inflexión desgarrar el aura. Me refiero a ese desconcertante movimiento que, tras la obstinada esperanza de una posible “redención”, le lleva a asumir todas las consecuencias del derrumbe de la cultura ilustrada. Benjamin no disculpa la mercantilización de Baudelaire: la celebra como gesto de feroz radicalidad, como ocasión de escándalo burgués. Piensa que, arrojado en caída libre, el poeta encontrará en el fondo las cifras secretas de la vulnerabilidad capitalista.

Puesto a enfrentar la tradición de la cultura ilustrada, Benjamin no se detiene ante los resultados de su ofensiva. Sabe que, apagado el último reflejo del aura, los contornos del arte se disolverán en la pura lógica exhibitiva de la modernidad. Está consciente de que el derrumbe de la “experiencia”, la profanación del

---

11. Didi-Huberman recuerda el origen de la figura clásica de aura: “en griego y latín *aura* no designaba otra cosa que una exhalación sensible, por lo tanto material...” (1997, p. 109).

“espíritu”, la deshonra de la narrativa épica y la pérdida de la tradición desencantarán el mundo y lo expondrán a las fuerzas bárbaras de un capitalismo desquiciado. Pero, aun así, celebra el exilio del arte y llega al extremo de saludar esas fuerzas oscurantistas y tras ellas proponer, aunque no por mucho tiempo, “un concepto nuevo, positivo, de barbarie” (1973, p. 169). Es comprensible, pues, que el grave Adorno lo recrimine por su peligroso sacrificio del intelecto, su identificación con el agresor y su propensión a “ceder su fuerza espiritual a lo más opuesto” (2001, p. 17).

Es que, suelto de ilaciones historicistas, fragmentario, sacrificial, el pensamiento de Benjamin puede infiltrarse en campo adversario, extraviarse en él, sentirse cómodo en la posición combatida, suponer que la misma puede ser redimida y conducida al “despertar” de la conciencia dialéctica y emancipatoria. La cultura ilustrada ha sido copada por la tecnológica. Y esta, por el capitalismo. Tal es el dato incontestable ante el cual sucumbe la *experiencia*: el retraído ámbito de la inteligencia crítica, de la palabra densa, del enigma del aura. Habrá, pues, que transitar hasta su extremo, un terreno fantasmagórico regido por la alienación de la mercancía: un terreno adormecido y bárbaro cuyos escombros guardan las cifradas pistas de la redención. Jarque considera que el rasgo heroico del pensamiento benjaminiano reside, justamente, en su desesperado esfuerzo por salvar ese universo bárbaro mostrando, pese a todo, su potencial emancipador (1992, p. 211). Según él, la resistencia de Benjamin termina cumpliéndose “como salto mortal hacia el lugar del ‘agresor’ colectivo” (Ibíd., p. 212).

### **Las miradas de Jano**

Las contradicciones de Benjamin deben ser consideradas, así, en el transcurso de un itinerario confuso que a menudo apuntaba a rumbos entre sí adversarios. Y lo hacía tanto animado por una

utopía casi inocente como desahuciado por un desaliento que rozaba el cinismo. Sus certezas –escindidas entre la teología mística y el marxismo– así como su crítica de una visión totalizadora de la realidad y lineal de la historia, promovían construcciones teóricas inextricables: híbridos de literatura y filosofía, laberintos de tiempos enredados. Pero también suscitaban, en palabras de Adorno, “la perentoria necesidad de pensar a la vez dialéctica y no dialécticamente” (1975, pp. 172-173). El propio Benjamin se refería a sus “rostros de Jano” para nombrar las dualidades inconciliables de su pensamiento (Gershom, 1987, p. 205). Por eso dice Rouanet que no existe un Benjamin sino varios: el que aplaude la declinación del aura y el que, simultáneamente, se asusta ante la realidad de un mundo desencantado; “el que preconiza el advenimiento de una barbarie purificadora y el que entra en pánico con la barbarie absoluta del fascismo; el que deplora la atrofia de la experiencia en un mundo totalmente administrado y el que atribuye un valor revolucionario a la pérdida de la *experiencia*” (en Forster, 1991, p. 30).

No debería resultar extraño, entonces, que Benjamin apostara por causas perdidas o, simultáneamente, creyera y descreyera en el potencial transformador de la vanguardia artística, de las masas, de las industrias culturales, que así no se llamaban entonces pero funcionaban ya en la dirección ineludible en que funcionan hoy y en la que seguirán funcionando. Quizá sus brillantes incongruencias confundan el trayecto precavido de los conceptos, pero es seguro que constituyen desafíos fecundos que sacuden el pensamiento crítico y apresuran, a empujones, su marcha: revelan brutalmente las apocalípticas paradojas de la historia y obligan a buscar en medio de sus escombros y sus fantasmas los indicios desconcertantes de una salvación sólo pensable en términos colectivos.

El método de Benjamin resulta desconcertante no sólo por lo abrupto de sus maniobras, que lo llevan a giros y contragiros imprevistos, y no sólo por lo radical de sus posiciones, que lo impulsan a tumbar sin mucho miramiento categorías básicas de nuestro pensar, sino por su propia manera “negativa” de abordar los temas a contrapelo, comenzando “desde el lado negativo”, desde el objeto arruinado, perturbado por el error (1993a, p. 95) y avanzando en pos de una meta descarriada: “Comparar los intentos de los otros con la empresa de la navegación, en que los barcos son desviados por el polo norte magnético. *Este polo magnético: hallarlo.* Aquello que para los otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi curso” (1993b, p. 119). En una discusión con Brecht, Benjamin defiende el uso de ciertos caminos oblicuos que se internan en la profundidad de la historia para llegar hasta sus antípodas: entrar por el lado de la sociedad capitalista, excavar su suelo, atravesarlo y salir por el lado opuesto suyo (1993c).

El “momento bárbaro” de Benjamin también debe ser entendido en el contexto de aquel pensamiento suyo que, adscrito al marxismo, buscaba potenciar la función emancipadora del arte a través de la tecnología moderna. Por más que la reproductibilidad técnica se encuentre al servicio del capitalismo, los desajustes estructurales de este permiten que las fuerzas productivas por él mismo generadas puedan ser revertidas en su contra. En *La obra de arte...*, pero también en *El autor como productor...* Benjamin constata que el capitalismo tarda más en cambiar la superestructura cultural que la base económica; este desfase permite identificar posibilidades revolucionarias en la técnica misma del arte, aunque la misma responda a condiciones infraestructurales adversarias. Ubicados en esta dirección, combatir la barbarie con sus propias armas no suena demasiado descabellado, como tampoco resulta extravagante que, desde una postura marxista, Benjamin celebre la incautación del aura por el capitalismo y, aún, su conversión en mercancía.



Al llegar a este punto, puede resultar útil recordar el doble cometido que otorga Benjamin al arte, que al actuar como expresión de una circunstancia histórica, despeja el sopor ideológico que apaña la verdad de esta y ofrece pistas, indicios fragmentarios, para desenmascararla de cara a un proyecto político emancipatorio.

## Revelaciones

Aunque Benjamin no se ocupe en forma separada y sistemática del tema del arte, este ocupa posiciones centrales en diferentes lugares de su pensamiento disperso. Empleando una extrema simplificación –sólo justificable en este texto como puntual recurso argumentativo– podríamos formular la cuestión de esta manera: en cuanto sus imágenes (sus formas) representan la verdad de un mundo (su contenido), el arte actúa como síntoma de una realidad histórica y permite detectar en ella flancos vulnerables que posibilitan su cambio: el despertar de la conciencia colectiva y la posibilidad de redención. El arte es, así, no sólo representación o expresión de un contenido de verdad, sino denuncia de lo revelado y principio suyo de sacrificio y salvación. Sigo a Ana Lucas (1992) para ilustrar (mínima, esquemáticamente) esta posición en dos momentos: el Barroco (expuesto en *El Origen del Drama Alemán*) y el moderno (tratado básicamente en *Los Pasajes*). Por detrás de sus diferencias, ambos desempeñan la ilusión que encubre la verdad de una historia, para revelar su contenido y, así, redimirlo. En el Barroco, el arte representa una imagen del mundo; en la modernidad capitalista, expresa sus condiciones materiales, la infraestructura de lo moderno. En el primer caso, la representación del arte permite volverse contra lo que representa y recuperar el sentido de la vida entre los residuos petrificados de la historia; en el segundo, la expresión de la modernidad promueve el “despertar” de la somnolencia producida por la fantasmagoría

moderna y se abre a la acción revolucionaria. En uno y otro caso, el arte promueve un sentido utópico y apela a una dimensión mesiánica. Toda la labor crítica de Benjamin, escribe la autora citada, se centra en la búsqueda de “una verdad que hay que buscar entre las ruinas de la historia, en el despertar de la cosificación fantasmagórica del mundo moderno y en la redención de los vencidos” (Ibíd., p. 170). Así, lo fenoménico debe ser reconectado con su origen para que pueda ser recuperada su verdad esencial sustraída por la ideología. Esta demanda de verdad dota a la estética benjaminiana de una fuerte dimensión ética.<sup>12</sup>

La revelación que produce el arte (que Benjamin llama *representación* en el primer caso y *expresión* en el segundo) cumple cabalmente los pasos de la representación estética: supone un movimiento de imágenes capaz de convocar el significado oculto de un mundo. Pero, de acuerdo a la economía de la representación, esta verdad no acude dócilmente al requerimiento ni comparece entera en la escena histórica.<sup>13</sup> Siempre incompletas, disgregadas, las alegorías barrocas deambulan perturbadas por la falta, a diferencia de las formas del símbolo que se lanzan, certeras, a rescatar el contenido y descubrirlo íntegramente.<sup>14</sup> Por eso, la síntesis dialéctica de lo alegórico “no debe ser considerada tanto una paz como una *tregua dei* entre las dos posiciones adversas”

---

12. Véase el desarrollo que hace la autora del tema citado (Ibíd., p. 167).

13. “Para el Barroco –escribe Benjamin– la naturaleza estriba en la expresión de su propio significado, en la representación emblemática; representación que, en tanto que alegórica, nunca puede coincidir con la realización histórica de tal sentido” (1990, pp. 163-164).

14. “El deseo por parte de la escritura (alegórica) de salvaguardar su propio carácter sagrado (...) la empuja a la formación de complejos, a los jeroglíficos (...). Es difícil imaginar algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en que consiste la imagen gráfica alegórica” (Ibíd., p. 168).

(Benjamin, 1990, p. 170). Las imágenes dialécticas (versión moderna de las alegorías barrocas) tampoco terminan de conciliar las oposiciones de su tiempo ni disipar las brumas que lo distorsionan: orientadas a partir de huellas, ecos y restos, enredadas en la cosificación que expresan, se dirigen a iluminar como breves relámpagos la escena crepuscular de la modernidad.

Pero la idea de representación que trabaja Benjamin es esencialmente antiesteticista. En *El origen...* “la alegoría reconoce encontrarse más allá de la categoría de lo bello” (Ibíd., p. 171) y se plasma en la figura enigmática de la calavera; carente de expresión y de armonía formal clásica, ella empalma el punto más álgido de la significación con la idea de la muerte (Ibíd., p. 159). En el comentario sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, la apariencia estética es petrificada mediante el concepto de lo *inexpresivo*, que paraliza la belleza viva con la rigidez cadavérica y desemboca en el tema de lo sublime (tema que, una vez más, refuta la “totalidad” y “unidad” del símbolo, concebido como manifestación adecuada de una verdad). La figura de lo *inexpresivo* impide que la representación sea planteada en términos metafísicos de esencia-apariencia y que, por eso, sea figurada como el gesto que corre un velo encubridor/descubridor de una verdad esencial: “Así, pues, frente a todo lo bello la idea de revelación del misterio se convierte en la imposibilidad de revelarlo. Esta es la idea de la crítica de arte” (en Menninghaus, 1993, p. 46). Pero en cuanto la crítica tiene la tarea de interpretar “el contenido de verdad” de la obra, debe operar en forma destructiva: “la crítica es la mortificación de las obras”, cuya apariencia estética debe maltratar para recuperar lo esencial (Jarque, 1992, p. 94).

## **El tema del aura**

Volvamos al tema del aura luego de este breve rodeo, que ha sido recorrido para sugerir, que no para exponer, las complicaciones de un pensamiento entre cuyos zarandeos debe ser considerado ese tema. El modelo de arte que maneja Benjamin es claramente aurático. La bella apariencia es agraviada, pero su padecimiento tiene un sentido redentor de verdad esencial. Esa operación sacrificial supone una distancia con respecto al objeto y una aparición irrepetible de tal verdad. Tanto la alegoría como las imágenes dialécticas discuten la cabalidad orgánica del símbolo (figura aurática por excelencia), pero no cancelan la distancia entre la imagen (las imágenes) y la cosa: más bien la ensanchan con tanta deriva metonímica, con tanta dispersión y derroche significante, con tanta estampida de la expresión errática.

Avalado por la figura de la representación, Benjamin maneja así un concepto aurático de arte. Pero aún sobre este supuesto, la condena del aura no resulta extraña a su pensamiento. Según queda brevemente expuesto, su veredicto se explica no sólo por las oscilaciones de su pensamiento sino por la osadía de sus estrategias. Pero también se justifica por las paradojas de su tiempo. Ante ellas, la extinción del aura puede ser considerada no como un lapsus provocado por las tantas contradicciones de Benjamin o un exabrupto desesperado, sino como una jugada política, riesgosa por cierto, que permite visualizar cuestiones fundamentales del arte contemporáneo.

Mediante la agudeza de su mirada anticipatoria, Benjamin avizoraba la situación ante la cual nos encontramos hoy, cuando las industrias culturales hegemонizan de modo tal la producción estética que el arte se encuentra exiliado de su propio lugar y, así, expuesto al trance de ser disuelto en la intemperie. El dilema del arte contemporáneo podría ser enunciado de este modo: si asume

el formato esteticista globalizado, corre el albur de fundirse en el flujo tibio del capital; pero si decide renunciar al resguardo formal de la belleza corre el riesgo de deshacerse en puros conceptos. O bien acepta el *splendor formae* que le acerca el mercado o bien se resigna a errar, mustio y opaco, por terrenos extraños. Apocalípticos o integrados: el dilema que planteaba Eco a fines de los años sesenta goza aún de vigencia plena y resulta difícil de ser sorteado. No es tan sencillo decretar simplemente el levantamiento de fronteras entre la “alta” y la “baja” cultura. Si la preservación de las autonomías estéticas de origen ilustrado promueve el desdén aristocrático de las formas “inferiores” del arte, la apresurada celebración de la hibridez multicultural arriesga la diferencia en el fondo de la promiscuidad globalizada. No, la cuestión, pues, no resulta fácil. Requiere una inscripción política, una referencia a la construcción colectiva de la historia.

La destructiva salida que propone Benjamin tiene un sentido políticamente constructivo: acerca posibilidades de acción y transformación histórica, apuesta a nuevas condiciones revolucionarias de producción, distribución y consumo del arte que promuevan su acercamiento a las masas y, por lo tanto, supongan el desmantelamiento de la tradición ilustrada de recepción estética (recogida, individual, única, distante, especializada).

Benjamin mira el paisaje que la modernidad levanta a su alrededor y se entusiasma ante la nueva sensibilidad estimulada por las transformaciones tecnológicas. Buck-Morss define la posición de Benjamin en la escena del paisaje urbano-industrial oponiéndola a la de los románticos y los surrealistas. Los primeros buscaban la salida en la cultura tradicional pre-industrial “en vez de apostar a la creatividad del industrialismo” como lo hacía Benjamin (2001, pp. 281-282). Por su parte, los surrealistas creían, como este, en el potencial creativo de la “maravillosa y mítica” cultura industrial capitalista, pero quedaban varados en sus ensoñaciones

y no buscaban, como él, vadearlas a través del despertar. “El objetivo de Benjamin no era representar el sueño, sino disiparlo” (Ibíd., p. 287). Sabe que en manos del capitalismo la tecnología tiene bloqueadas sus posibilidades revolucionarias; por eso, refiriéndose al caso del cine (paradigma de la reproductibilidad técnica), escribe: “Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte” (Benjamin, 1992, p. 39). Pero no renuncia a activar esas posibilidades, que deben ser encontradas en la reapropiación colectiva de la técnica y en pos de una dirección opuesta a los rumbos del capital.

La afirmación del sentido diferente al indicado por el capitalismo marca una inflexión política fundamental: exige disputar las nuevas herramientas que harán posible la emancipación. Según la lógica benjaminiana, cada presente incuba las condiciones de su propio porvenir, cuyas cifras deben ser encontradas despejando las brumas de la ilusión ideológica. Pero no toda situación míticamente velada sirve en todo momento: en el de Benjamin, las fuerzas del aura no ameritan ser rescatadas pues las formas burguesas de percepción que movilizan (formas contemplativas e individualistas) resultan incapaces de conducir a la acción. Pero la ensoñación de la reproductibilidad refugia energías revolucionarias que justifican su despertar: promueven formas masivas de recepción estética, formas diferentes basadas en las imágenes inconexas y la distracción provocadas por los estímulos del shock. Al ensimismado y grave ritual aurático de percepción sucede un nuevo *sensorium* que conecta tejido nervioso e imaginación y desde este vínculo dispara a la acción.<sup>15</sup> La alianza arte/técnica vuelve al

---

15. En palabras de Benjamin: “Sólo allí, cuando el cuerpo y el campo de imagen se interpenetren de modo tal que toda tensión revolucionaria se vuelva

artista productor, divulga la especialización y derroca los privilegios de la erudición.<sup>16</sup> Así, “el arte se ha escapado del reino del *halo de lo bello*” (Ibíd., p. 38): ha disuelto el aliento luminoso del aura. La anulación de la distancia aurática permite a la masa devenir sujeto de nuevas sensibilidades estéticas y actitudes críticas. “La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo, de cara a un Chaplin” y esto ocurre porque, al cancelar aquella distancia, el cine permite a las masas la actitud crítica y fruitiva que en el arte elitista, aurático, reserva a los expertos (Ibíd., p. 44).

La utopía benjaminiana permite, así, inscribir el sacrificio del aura en un horizonte emancipatorio y mesiánico. Y aunque la figura de Benjamin resulte más bien taciturna, su interés por las formas crecidas al margen de los modelos consagrados por las Bellas Artes permite el ingreso de una corriente de aire fresco en los ámbitos rancios ocupados por estos. Benjamin toma en serio las imágenes de la cotidianidad, la sensibilidad callejera, la estética de los géneros menores. Se detiene ante los escaparates, se entrega al encanto fetichista de la mercancía, a la seducción de su “profana” iconografía colectiva: la moda y el diseño, la arquitectura, los medios masivos de comunicación, la publicidad. Confía en la fuerza

---

corporal, una nervadura colectiva, y todas las nervaduras corporales del colectivo se vuelvan descarga revolucionaria, sólo entonces la realidad se habrá superado a sí misma hasta el punto exigido por el *Manifiesto Comunista*” (en Buck-Morss, 2001, p. 297).

16. “Es propio de la técnica del cine que cada *quisque* asista a sus exhibiciones como un medio especialista”, escribe Benjamin; y, más adelante, refiriéndose a las posibilidades democratizadoras que habilita la prensa: “La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático (...) el lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor”, volviéndose perito y alcanzando “acceso al estado de autor” (1992, pp. 39-40).

eléctrica del ritmo de la ciudad, su pulso entrecortado y su voz potente. Sintoniza con el gusto alternativo que generan el cine y la fotografía; congenia con el vagar metonímico de la copia, con la retórica de lo indicial. Simpatiza con el espíritu irreverente de lo periférico, lo fragmentario y lo residual. Se ubica, en fin, ante la encrucijada de cierta conciencia estética contemporánea, enamorada de la tecnología e infortunada por saberla en manos del capital. Es esa incómoda posición la que renueva una y otra vez su pensamiento y lo vuelve afín al talante del sentir actual.

Analizando el desacuerdo entre Adorno y Benjamin sobre el valor de la cultura de masas, Wellmer sostiene que la perspectiva de aquél expresa no sólo una crítica válida de las industrias culturales sino también “un prejuicio tradicionalista” que le impide reconocer el aporte de la posición benjaminiana. Aunque menos afianzada teóricamente, esta posición permite explorar sin temor las contradicciones e identificar lo estéticamente nuevo que se abre paso a través de ellas (1993, p. 47). “En el análisis de Benjamin, como mínimo se insinúan las potencialidades del moderno arte de masas –desde el cine a la música rock– que Adorno no ha sabido ver” (Ibíd., p. 48). De este punto han partido diversas tendencias alternativas y contestatarias cuyos imaginarios se nutren de la cultura de masas, aunque rebasen su ámbito.

Es razonable suponer que Benjamin no habría mantenido su optimismo en el contexto de las culturas masivas contemporáneas, cuando, capturadas por el capital, las principales formas de la reproducción técnica se han vuelto puntales de la hegemonía cultural global: el diseño, la arquitectura, los medios de comunicación de masas, las industrias culturales, en general, actúan como los grandes difusores del esteticismo vaporoso de los mercados transnacionales. Como las fuentes oficiales del aura *light* actual. Y aunque constituiría un grave error despreciar las posibilidades tecnológicas, estéticas y políticas (sin necesidad de



mencionar las económicas) de la industria cultural, se vuelve muy difícil hoy encontrar en ella (como en los ámbitos de la cultura, en general, quizá) principios consistentes de emancipación o soporte autónomo para un arte y un pensamiento críticos. Hemos desembocado de nuevo ante la vieja disyunción: escandalizarse ante la cultura de masas revela un elitismo reaccionario; celebrarla sin más expresa una deshonrosa capitulación o, al menos, una componenda poco clara. (Es que la escena global no admite emplazamientos fuera de sí: aún las impugnaciones que se hagan de ella deben ser planteadas dentro de los límites del territorio impugnado. Y esta pérdida de la referencia dentro-fuera desorienta hasta los más resueltos andares).

Conviene, ante estos dilemas arduos, pensar el aporte de Benjamin como mirada política plantada ante las situaciones contradictorias de cada presente histórico (hinchido de pasado, tembloroso de reflejos de futuro): “Cada época debe intentar arrancar la tradición del conformismo que está a punto de someterla”, escribe en *Tesis sobre la Filosofía de la Historia* (Huysen, 2002, p. 19). Los desfases entre tecnología e infraestructura permiten el “despertar” de cualquier situación a posibilidades liberadoras cobijadas en ella. El requisito básico para el cumplimiento de esa tarea es su dimensión colectiva; su inscripción en un proyecto político. A partir de ella, pueden rastrearse pistas “redentoras” en los territorios ocupados por la pura lógica del capital. Un dato: el aura sigue brillando y cautelando, así, la distancia y convocando la mirada. Lo hace mediante las titilantes pantallas universales, los reflejos mansos y los esplendores ligeros de las vitrinas mundiales; a través de los neones publicitarios y los flashes, las marquesinas y los spots del espectáculo. Sigue operando desde los reflectores del museo y la galería. Y sigue actuando como viso de valor de culto todavía, hasta en ciertos furtivos objetos de culturas olvidadas. En muchos casos, continúa siendo cifra nostálgica de origen y cuño de

autenticidad: lustre de trofeo burgués. En otros, deviene relámpago breve del silencio, indicio luminoso del ser en retirada.

Bajo los próximos subtítulos se diferenciarán los diversos escenarios donde ocurre la distancia radiante del aura, para escrutar posibilidades suyas a contramano de las explotadas por el mercado. La distinción de esas diversas escenas donde se revela contemporáneamente el aura corresponde a un recurso argumentativo y no obedece a un criterio clasificatorio lógico: muchas de ellas superponen sus espacios y, a veces, los confunden entre sí. En los hechos, resulta casi imposible mantener las separaciones entre viejas comarcas cuyos lindes –empujados por el espíritu promiscuo de los tiempos y los contundentes argumentos de la razón globalizada– se encuentran cada vez más diluidos por desbordes y mescolanzas.

### ***La escena del esteticismo masivo***

Descripción: la autonomía del arte se desfonda en el imperio difuso de la imagen, fuera de cualquier programa emancipatorio. El esteticismo neutro llevado a cabo por las industrias culturales, los medios masivos de comunicación, el diseño total, la industria del espectáculo y la publicidad, en sus tantas modalidades, desplaza la distancia entre la cotidianidad y la experiencia estética y re colocan el aura, principio nuevo de exhibición, en el centro de las vitrinas transnacionales. Esplendente de aura, la mercancía asegura la distancia del objeto, subraya su forma y lo inviste de deseo, encubre las señales de su materialidad y asegura el espacio de la mirada.<sup>17</sup> Este ámbito concentra y exagera un modelo en mayor o

---

17. Eagleton se refiere al “carácter cortés de la mercancía, que devuelve tiernamente la mirada a todo potencial cliente mientras que la retira con frialdad del indigente” (1998, p. 69).

menor grado presente, en cuanto hegemónico, en todos los demás (de los cuales no se encuentra, por cierto, divorciado).

Propuesta: se trata de encontrar en esa escena promiscua resquicios de resistencia; de imaginar nuevas modalidades de apropiación crítica y creativa de los imaginarios masivos y sus innovaciones tecnológicas. Se trata, en fin, de asumir sus posibilidades democratizadoras. Y este esfuerzo no puede ser realizado sin la contrapartida de condiciones históricas favorables, el encuadre de proyectos colectivos y el aval de políticas estatales.

### ***La escena de las otras reproductibilidades***

Parcialmente coincidente con el de los medios masivos, se encuentra el espacio, más restringido, ocupado por las tecnologías de la información y comunicación. La emergencia de las mismas provoca un giro brusco en el tema de la multiplicación y, por ende, del aura. Como señala Foster, no es lo mismo la era de la reproducción mecánica de los 30, la de la revolución cibernética de los 60 y la de la tecnociencia o la tecnocultura de los 90 (2001, pp. 221-222). La reproductibilidad que opera a través de las redes de la informática y la telecomunicación tiene una lógica nueva: en clave multimedial, la relación del original y la copia (en el supuesto de que quepa mantener la distinción entre ambos términos) corresponde a modalidades inéditas de representación. Estas no anulan el escaqueo entre sujeto y objeto, pero lo desplazan: la invocación de lo ausente, base de la representación, ocurre sobre nuevos soportes de materialidad, nuevos supuestos de realidad virtual y nuevos códigos de (pura) visualidad. También cambia el sistema de producción y recepción; se trastorna el principio de contemplación y la figura de participación del público adquiere un sentido diferente.

Según el pronóstico (y el proyecto) benjaminiano, la reproducción mecánica habría anulado la distancia del objeto y disuelto el aura. Ahora bien, ¿qué pasa con la multiplicación generada por la revolución electrónica y comandada por la industrialización informática y comunicativa? Brea sostiene que, aún perturbado por el cambio de registro de la reproductibilidad, nuestro presente no ha perdido el aura: si esta se conforma en torno a la expectativa de la devolución de la mirada, es natural que sobreviva en un espacio donde los *media* levantan la “gran ventana/pantalla que articula toda mirada”: “más que nunca la obra se comporta como imán de nuestro ojo, rendido adorador” (1991, p. 40 y 41). Pero algo importante ha cambiado: el aura ya no distingue el privilegio de ciertos objetos (primero religiosos, artísticos después), sino que rotula todo lo que circula por los canales mediáticos (este es uno de los principios de la estetización generalizada). Es decir, el aura deja de emanar del objeto y resulta de su puesta en circulación pública.<sup>18</sup> En contra del diagnóstico de Benjamin, la reproducción no disipa el aura: se limita a rebajarle la temperatura. Las auras frías, las que impregnan la obra en clave medial, no traducen ya un territorio autonomizado ni una relación de culto o privilegio, “sino la plena homologación del conocimiento estético al de cualquier otro orden del acontecimiento, en su administración *mediática*” (Ibíd., p. 41).

¿Podría restaurarse el aura informatizada y multimedial y volverla principio de acción crítica? Las posibilidades de hacerlo dependen del grado en que ella pueda esquivarse de su destino instrumental y ser vinculada a un programa político de circulación y recepción de los productos auratizados. Los aportes

---

18. “El aura ya no aparece sino como un puro efecto electrostático, fruto de la pura difusión pública que se le imprime por la circulación cuasi ubicua de sus reproducciones” (Brea, 1991, p. 41).

técnicos y los recursos comunicativos que iluminan, aún frígidamente, cierta producción contemporánea, podrán impulsar operaciones expresivas y analíticas cuestionadoras, promover usos públicos alternativos de participación y consumo e incubar estrategias de resistencia contra la estetización total e indiscriminada. Como en cualquier otro momento histórico, las transformaciones tecnológicas abren en este nuevas oportunidades de complejizar la experiencia y estimular la sensibilidad. Pero, simultáneamente, convocan nuevos riesgos de empobrecimiento de la una y estropecimiento de la otra. Es que, mientras sea la ley del capital la que tutele la dirección de estos cambios, todo empleo crítico de los mismos requerirá negociaciones sagaces y duras disputas políticas en torno al sentido.

### ***La escena de las otras auras***

En trance de ir consolidando su autonomía, dice Benjamin, el arte se separa de la religión y la magia pero, al hacerlo, incauta el secreto del culto primitivo, cuyos objetos, cargados de potencia numinosa, palpitantes de misterio y de deseo, se manifestaban, inalcanzables, en una experiencia única. Separado de funciones y creencias, el nuevo arte reformula el destino del aura según las exigencias de su flamante autonomía. A partir de entonces la irradiación aurática se basa, no en la fascinación del círculo consagrado sino en los hechizos de la escena separada, en los encantos de la apariencia soberana. El aura deriva ahora de la síntesis y la organicidad de las formas, de la unicidad, autenticidad y originalidad de la obra, de la genialidad y el impulso transgresor de su creador, de los modos de su factura técnica y de las condiciones de su circulación y su inscripción institucional. Abusivamente, estas notas –ausentes en el culto– pasan a constituirse en atributos esenciales de lo estético moderno y en modelo canónico y universal de arte.

Ocurre que tal desplazamiento del aura altera el alcance de lo artístico y refuerza los privilegios de su dominio liberado. En principio, la clásica teoría occidental del arte entiende que este se constituye a partir de una oscura coincidencia entre el momento estético (el de la forma: la escena de la apariencia sensible, el lugar de la belleza) y el poético (el del contenido: el relámpago de un indicio de lo real, la eclosión de una verdad sustraída). Pero los enrevesados cometidos de la hegemonía producen un escamoteo a la hora de tratar el estatuto de lo artístico. Así, este pasa a ser definido no desde aquella concurrencia, cifra de todo lo comprendido tradicionalmente como arte (sea precolombino o asirio, africano o europeo), sino desde el cumplimiento de los requisitos de la estética moderna. Las notas del término “arte” se identifican entonces con las que definen un específico modelo histórico de producción artística. Es decir, aunque la moderna filosofía del arte proclama que tal producción es contraseña universal de lo humano, de hecho, el único sistema al que otorga en sentido cabal el nombre de “arte” es el producido en Europa y posteriormente en los Estados Unidos de América, en un lapso breve de tiempo (siglos XVI al XX, aproximadamente). Es artística sólo la producción que detenta los rasgos de ese sistema: la autonomía formal, la ruptura innovadora y la unicidad de la obra. El aura –la distancia que hace deseable y radiante el objeto– queda comprometida con tales notas.

Este movimiento descalifica toda práctica artística ocurrida al margen del programa del arte occidental moderno. Quiero referirme acá a ciertas formas de arte indígena, pues son las mejor relacionadas con la conservación del aura cultural, tema al que me interesa arribar. Desde la mirada del arte moderno tales formas configuran hechos de artesanía, folklore, “patrimonio intangible” o “cultura material”: no cumplen los requisitos de la autonomía formal moderna; no son autónomas, no son inútiles, en el sentido

kantiano del término; se encuentran comprometidas con ritos arcaicos y prosaicas funciones, empantanadas en la densidad de sus historias turbias y lastradas por la materialidad de sus soportes y el proceso de sus técnicas rudimentarias. La dicotomía entre el gran sistema del arte (fruto de una creación esclarecida del espíritu) y el circuito de las artes menores (producto de oficios, testimonio de creencias llanas) sacraliza el ámbito de aquel sistema. Por un lado, los terrenos del arte quedan convertidos en feudo de verdades superiores, liberadas de las condiciones de productividad que marcan la artesanía, y de los expedientes litúrgicos que demanda el culto bárbaro. Por otro, devienen recogido recinto del artista genial, opuesto al ingenioso y práctico artesano o al oficiente supersticioso y exaltado.

No me referiré acá a los trámites de la forma en los sistemas del arte indígena y popular ni a la conveniencia de utilizar estos términos poco claros y por demás riesgosos, pues tales asuntos diferirían demasiado de la argumentación que se pretende plantear en este punto.<sup>19</sup> Para llegar a ella resulta más adecuado dejar pendientes esos temas espinosos y encarar el fondo de la cuestión: el origen del aura, el culto. Sucede que justamente esas culturas paralelas al discurrir del arte moderno, esas mismas culturas a cuyas expresiones más intensas se les retacea el esplendor del aura universal, son las que mantienen la protoaura, la original, la vinculada a formas rituales complejas que sostienen lo social y lo suspenden sobre la distancia esencial que mantiene abierta la representación ante la imposibilidad de nombrar lo real (y ante la desesperada necesidad de hacerlo).

---

19. He trabajado estas cuestiones en textos anteriores, a los cuales me remito para una discusión de los términos “arte indígena” y “arte popular” (Escobar, 1986; 1988 y 1993).

La escena de la representación ritual se encuentra demarcada por un círculo de contornos tajantes. Al ingresar en él, las personas y los objetos quedan bañados por luminiscente distancia que supone estar del otro lado, más allá de la posibilidad de ser tocados, fuera del alcance del tiempo ordinario y el sentido concertado. La manifestación de algo ocurre, irrepetible, resguardada por una distancia, por mínima que fuere: de este lado de la línea que dibuja el cerco del espacio ceremonial los hombres y las cosas obedecen a sus nombres y sus funciones; no son más que utensilios profanos y muchedumbre sudorosa y expectante agolpada en torno al escenario. Al cruzar la raya invisible que preserva la distancia y abre el juego de la mirada, los objetos y los hombres se desdoblán. Ya no coincide cada cual consigo mismo y, más allá de sí, deviene oficiante, dios o elemento consagrado. ¿Qué los ha auratizado? Ante esta pregunta se abren dos caminos, entrecruzados casi siempre. Son los que, titubeante, sigue el arte en general: el que hace inflexión en el concepto o el que privilegia la imagen. (Por un lado, el eje vertical, sincrónico; por otro, el diacrónico, para simplificar un tema que no debería ser simplificado).

Así, ante la pregunta de qué ha auratizado objetos y personajes que aparecen, radiantes, en la escena ritual, un camino conduce a la siguiente respuesta: los ha auratizado el hecho de *saberlos* emplazados dentro de la circunferencia que los separa del mundo cotidiano y los ofrece a la mirada. Este es un camino largo que, estirando un poco los términos, podría ser calificado de conceptual. Conceptual, en el sentido que coincide, por ejemplo, con la vía abierta, o instaurada, por Duchamp: es la idea de la inscripción de los objetos la que los auratiza, independientemente de sus valores expresivos o formales; fuera del círculo establecido por la galería o el museo, el urinario o la rueda de bicicleta no brillan, no se distancian, no se exponen a la mirada: no significan otra cosa que la marcada por sus funciones prosaicas. Acá la belleza



no tiene nada que hacer: sólo importa un puesto; la noción de un puesto. La distancia está marcada por el concepto.

Permítaseme ofrecer ejemplos locales para retomar este camino en el contexto de la cultura indígena. Me referiré específicamente a casos correspondientes a etnias con las cuales trabajo en forma más sistemática: la familia lingüística guaraní, asentada básicamente en la Región Oriental del Paraguay, y el grupo ishir, perteneciente a la familia lingüística zamuco, ubicado en las regiones selváticas del Gran Chaco paraguayo. Paralelamente, al ritmo de las maracas masculinas y sobre el trasfondo tembloroso del cántico colectivo, la fiesta de los ava guaraní,<sup>20</sup> llamada *jeroky ñembo'e* (“danza-palabra”), requiere la percusión de los *takuapu*, los retumbantes bastones de ritmo utilizados por las mujeres. Estos gruesos trozos de tacuara no precisan adornos: resplandecen al sólo entrar en la escena de la danza y participar de la entidad superior del bastón original, llamado *takua rendy*, (literalmente: la “tacuara llameante”). Muchos objetos profanos se cargan de distancia y excepcionalidad, adquieren energía aurática, al ser colgados del entramado de varas de cedro que conforma el altar, como velas de cera de abeja, figuras de aves celestiales talladas en madera y pequeños cestos que guardan objetos de culto.

Entre los ishir, la gran ceremonia anual, llamada *debylyby*, renueva el tiempo, las razones del sentido, los argumentos del pacto social. Es un rito complicado: en parte, los varones se visten con las prendas proveídas por las mismas mujeres para, a su vez, engañarlas ocupando el lugar de los dioses que ellos asesinaron. Estas

---

20. Se imponen dos aclaraciones con respecto al uso de términos indígenas. Por un lado, en este texto se respeta la convención de mantener en singular los nombres de las etnias asumiendo que ellas tienen sus propios sistemas de pluralización. Por otro, en los casos de nombres guaraní, las palabras que no llevan tilde marcada deben ser leídas como agudas; por ejemplo *ava* se pronuncia “avá”; *takuapu*, “takuapú”, etc.

prendas son utensilios domésticos de factura estrictamente femenina: faldas, hamacas, esteras y bolsos tejidos con fibras de una bromeliácea llamada *caraguata*. Cuando estos deslucidos aparejos ingresan en el *harra*, la escena ceremonial, ya no son bolsos, ni esteras ni hamacas ordinarias sino ostentosas piezas de la indumentaria ritual: partes de la investidura divina y, en cuanto tales, se llenan de *woso*, la potente energía de lo numinoso que, en su grado extremo, adquiere la fuerza, la belleza y el fulgor de un rayo. (Y su poder destructivo, claro.)

El otro camino es el de la forma sensible: en este caso es la belleza el factor auratizante, el principio que mantiene la distancia, velando objetos y personas con los recursos de la apariencia y sustrayéndolos, así, a la inmediatez que estorba los trabajos de la mirada. En las culturas que estamos considerando, las formas estéticas no se encuentran separadas de las otras que articulan el cuerpo social (económicas, religiosas, políticas, etc.) pero empujan desde adentro con fuerzas propias y sirven de argumentos contundentes para reforzar diversos aspectos del hacer colectivo. Acá no existe autonomía de lo estético pero existe un momento estético. Un momento intenso pero contaminado con triviales funciones utilitarias o excelsas finalidades culturales, enredado con los residuos de formas desconocidas, oscurecido en sus bordes que nunca coincidirán con los contornos nítidos de una idea previa de lo artístico. Lo bello apunta más allá de la armonía y de la fruición estética: despierta las potencias dormidas de las cosas y las viste de sorpresa y extrañeza; las aleja, quebranta su presencia ordinaria y las arranca de su encuadre habitual para enfrentarlas a la experiencia, inconclusa, de lo extraordinario. En estos casos, las creencias religiosas y las figuras míticas que animan las representaciones rituales requieren ser recalçadas mediante la manipulación de la sensibilidad y la gestión de las formas. Las imágenes más intensas y los colores sugerentes, las luces, composiciones

y las figuras inquietantes ayudan a que el mundo se manifieste en su complejidad y en sus sombras; en su incertidumbre radical, en vilo sobre las preguntas primeras: aquellas que no conocen respuesta.

En la cultura guaraní los objetos y los participantes del culto son auratizados mediante el signo intenso de la pluma. Recubrir o marcar con adornos plumarios la propia persona o los aparejos litúrgicos significa conferirles una dignidad especial y abrirlos a una dimensión trascendente: separados, exaltados, el cuerpo y las cosas exhalan el nimbo de sentidos encubiertos por la rutina laica. Las diademas de los chamanes se encuentran adornadas básicamente con las plumas amarillas y rojas del guacamayo, tonos que remiten a figuras esenciales de la cultura guaraní: la refulgencia solar, la madurez dorada del maíz, el resplandor rojo de las llamas que preparan las nuevas rosas y la luz de los relámpagos divinos. El aura está figurada básicamente como manifestación esplendente, flamígera en algunos casos. Los *akangua'a*, la corona de los *ava* guaraní, se encuentra unguada mediante las plumas con los áureos poderes del Sol; fue este quien confeccionó la pieza para enfrentar al ominoso jaguar mítico fulminándolo con sus rayos (Miguel, 1997, pp. 37 y 51). Entre los *pa'i tavyterä*, otro grupo guaraní, varones y mujeres utilizan ceremonialmente una diadema frontal llamada *jeguaka*, compuesta de plumas cuyos colores encendidos participan de los majestuosos atributos de las fuerzas divinas: *vera*, brillo reluciente de los relámpagos, *rendy*, luz de las llamas, *ju*, áureo resplandor solar y *ryapu*, ruido de los truenos (Meliá y Grünberg, 1976, p. 43). En todo caso el esplendor aurático revela dimensiones ontológicas<sup>21</sup> y facultades trascendentales. Entre los

---

21. El aura tiene aquí un sentido fundante; según el grave cántico ritual de los *pa'i*, Nuestro Gran Abuelo, el Primero, habla así: "por intermedio del brillo de *jeguaka*, hice que esta tierra se ensanchara; por intermedio de las llamas

mbya-guaraní, la guirnalda ceremonial femenina, llamada *jasuka*, significa etimológicamente fuente de revelación, acto de mostración y epifanía de algo que se automanifiesta (De Guaranía y Alberico de Quinteros, 2000, p. 67); es decir, designa el momento de aparición fenoménica de algo que está más allá de sí.

Los ishir embellecen con opulencia los cuerpos y los objetos expuestos en el ritual. La pintura corporal enciende la piel, la crispa y la enaltece. Una vez más, la belleza no tiene un valor absoluto: sirve como alegato de otras verdades. Según el gran mito ishir, las mujeres primigenias fueron seducidas por los dioses por el atractivo de los colores y diseños de sus pellejos majestuosos. A través del *splendor formae* accedían ellas a la experiencia de lo sobrenatural. Como queda indicado, el principio aurático podría ser identificado en el horizonte ishir con el *woso*, la potencia que tensa y estremece las cosas y las recorta sobre el fondo de oscuros significados esenciales. El *woso*, el gran poder, se manifiesta a veces en forma relampagueante, y aún tronante, mediante imágenes crispadas de belleza y cargadas de zozobra: como cualquier principio extremo, puede significar tanto beneficio como amenaza. *Ashnuwerta* es la gran diosa ishir. Su nombre significa literalmente “la Señora del resplandor rojo” y se encuentra asociado a las potencias concentradas y refulgentes que animan y arruinan el horizonte cultural indígena. Su indumentaria escénica apela a efectos espectaculares: sus complicados atavíos plumarios –conformados, según las ocasiones, por tobilleras, faldas, muñequeras, gargantillas, bandoleras, cofias y guirnaldas, a veces encimadas unas sobre otras y recubiertas profusamente con largas varillas emplumadas– refuerzan la apariencia pródica de sus

---

de *jeguaka*, hice que esta tierra se ensanchara...”. Fragmento de texto paï recogido por Marcial Samaniego y traducido por León Cadogan (Roa Bastos, 1978, pp. 266 y 267).

tantos poderes sobre la base de un modelo esplendente de propuesta estética radical. Fuera de escena, la preparación del atavío ceremonial de la diosa y su cortejo dura horas, pero los personajes se ofrecen a la mirada durante un tiempo brevísimo.

Menciono un último caso que ilustra bien la vía de la belleza entre los ishir. En la fase final de la gran ceremonia anual, los oficiantes anudan entre sí, y en torno a una gruesa sogá, todas las piezas del ajuar plumario empleadas en el ritual y provistas de colores cálidos. Con ellas arman un opulento mazo que será girado con furia durante una extraña danza. El gran artefacto de plumas encendidas es conocido como *kadjuwerta*, término que significa “llameante descarga de poder” y sugiere la manifestación explosiva de una presencia insoportable. Este imponente conjunto supone un trance capaz de absorber, condensar, y liberar luego con la potencia de un rayo, la fuerza acumulada durante el largo desarrollo del tiempo consagrado. En cuanto sobrepasa los límites de la experiencia corriente, una concentración tan extrema de poder, así como una eclosión tan intensa de belleza, deviene plétórica matriz de impulsos vitales pero también fatal principio de destrucción. Esta tensa ambivalencia, atributo de lo numinoso, exige de la pieza una apariencia perturbadora y una distancia radical. Mientras dure la danza, no puede ser tocada (debe ser girada en molinete sobre la cabeza evitando que roce el cuerpo) y sólo puede ser mirada por los iniciados adultos: las mujeres se encuentran alejadas de esa representación y, durante la misma, los niños y jóvenes se echan al suelo, se cubren los ojos con las manos y mantienen, asustados, la cabeza aplastada contra el suelo. El *kadjuwerta* obliga a deponer la vista, en el sentido lacaniano del término: es imposible sostener una mirada que encandila con los terribles reflejos de lo real concentrado.

Es que lo numinoso se encuentra marcado por el desasosiego que produce el intento de simbolizar una experiencia

fundamental pero innombrable. “Lo sagrado es lo real por excelencia”, dice Mircea Eliade (1985, p. 85); lo real en cuanto saturado de ser, desbordante de todo trabajo de representación. Por eso, simultáneamente, el objeto consagrado produce espanto y seducción: *mysterium fascinans y tremendum*, en palabras de Otto (1965). El arte enardece sus signos ante la obligación de dar cuenta de lo que no puede ser revelado. El enigma es el principio del aura.

### **Digresión I. Alegato en pro del aura**

Espero que este luminoso rodeo ayude a argumentar en pro de la posibilidad de considerar modelos auráticos alternativos: a secularizar el concepto de aura. Recapitulemos: este había sido impugnado por Benjamin en cuanto devenía un obstáculo para la democratización del arte. Pero cuando termina siendo la razón instrumental globalizada la que toma la posta de ese ideal demorado, las cosas se complican. Fiel a su vocación voraz, el mercado quiere quedarse con todo: quiere estetizar blandamente el mundo acercando obscenamente todos los objetos, volviéndolos productos transparentes, asequibles bienes de consumo. Pero también quiere conservar la mínima distancia que precisa el deseo para operar sin pausa: busca conservar “el *glamour* de lo inorgánico”, para emplear la propia figura benjaminiana. Es una operación complicada, contradictoria: el esteticismo difuso despliega, exhibe y acerca todo pero lo hace cuidando de no perder el gracioso señuelo de la seducción, el coqueteo de la distancia pausada. Debe lograr un encanto apacible, un deleite liviano desinfectado del lado oscuro y perverso del goce, un impacto libre de interrogantes.

Empleando de nuevo el modelo propuesto por Otto, esta aura pasteurizada y chispeante tiene que, por un lado, conservar el *mysterium fascinans*; por otro, sofocar la desazón del *tremendum*.

Es decir, debe conservar el momento interesante de la extrañeza, pero abolir su contracara angustiante: desactivar la acción de la perturbadora inquietud (*Das Unheimliche*) que amenaza con lo oculto y menta la pérdida. Esta operación supone un juego tramposo: escamotea la distancia de la representación y proclama cumplida la promesa imposible de ofrecer el objeto rescatado de las negruras del otro lado. Ante la cosa expuesta en escaparates y redimida de todo acontecer que no fuera el de las triviales sorpresas que la vuelven excitante, reconquistar el oscuro lugar del arte (recobrar la grave subversión del exceso y la falta, el disturbio de la diferencia, el espesor de la experiencia aurática), puede resultar un gesto político contestatario: una manera de resistir la autoritaria nivelación del sentido formateado por las lógicas rentables. Lo dice sin tantos rodeos Perniola: “La reivindicación del aura de las obras de arte y de la autonomía de los mundos simbólicos asumiría, hoy, un significado de contestación social, porque constituiría la última defensa con respecto al dominio total y directo del capitalismo” (2002, p. 78).

Es que la autonomía del arte ha sido cancelada, no en vistas a la liberación de energías creativas constreñidas por el canon burgués; lo ha sido en función de los nuevos imperativos de la producción mundial que hace de los factores disgregados del arte (belleza, innovación, provocación, sorpresa, experimentación) estímulo de la información, insumo de la publicidad y condimento del espectáculo.

Obviamente no se trata de restaurar la tradición retrógrada e idealista del aura, sino de analizar su potencial resistente y alternativo: los recién ofrecidos ejemplos del aura ligada al culto (arte) indígena no pretenden más que demostrar que las notas que marcan aquella tradición son contingentes y permiten imaginar otras maneras de cautelar el enigma y mantener habilitado el juego diferenciador, diferidor, de las miradas. El aura del arte indígena

mantiene abierto el espacio de la pregunta y el curso del deseo sin participar de las notas que fundamentan el privilegio exclusivista del aura ilustrada: la obstinación individualista, el afán de síntesis y conciliación, la vocación totalizadora, la pretensión de unicidad, la jactancia de la autenticidad o la dictadura del significante. En el arte ritual “primitivo” el aura que aparta el objeto, vela sus misterios y le arranca brillos herméticos, nada tiene que ver con los desplantes de la forma autosuficiente. Se limita a volver extraordinarias las formas indispensables para activar el sentido colectivo.

## **Digresión II. El aura del cuento popular**

Un texto no demasiado citado de Benjamin coincide al sesgo y en parte con esta otra interpretación del aura. Se trata de *El Narrador*, una obra escrita en 1936, el mismo año que *La obra de arte...*, con la cual parece mantener un sorprendente debate y de la que puede ser leída como contracara o, por lo menos, como complemento. El cuento popular recoge figuras estigmatizadas por la reproductibilidad técnica: por un lado, la densidad de la experiencia, la cabalidad de la tradición, el valor de la narración épica y el trabajo artesanal; por otro, la apertura de la obra a la religiosidad, lo prodigioso inducido por el encantamiento del mundo, el sello de lo arcaico, la constante invención de lo absoluto y la interioridad humana rubricada por la muerte. El cuento popular asegura, en fin, la autoridad del relato y su posibilidad de asentar los acontecimientos “en el gran curso inescrutable del mundo” (2001, p. 123). Como contrapartida, todo lo que Benjamin celebra en *La obra de arte...*, lamenta en *El Narrador*: el desplazamiento de la “vibración” narrativa por la obiedad de la información, que debe explicarlo y demostrarlo (Idem.); la sustitución de las “formas más antiguas de artesanía” por el avance de la tecnología industrial (Ibíd., p. 119); el reemplazo de la “superposición



de capas finísimas y translúcidas” que estratifican la “narración perfecta” por el torpe surgimiento del “*short story*”, desdenoso de la tradición oral (Ibíd., p. 120). Escuchemos a Benjamin:

De la misma manera en que, con el transcurso de su vida, se pone en movimiento una serie de imágenes de la interioridad del hombre (...) sí aflora de una vez en sus expresiones y miradas lo inolvidable, comunicando a todo lo que le concierne esa autoridad que hasta un pobre diablo posee sobre los vivos que lo rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad (Ibíd., p. 121).

En resumen, lo que propone el autor de *El Narrador* es una enfática defensa del aura en toda su plenitud y con sus fueros intactos. Más allá de la lógica propia de los desconcertantes giros y contramarchas que zarandean el discurso benjaminiano, cabe preguntar acerca del sentido de esa oposición. Ella parece justificarse por el hecho de que las circunstancias que condicionan el aura burguesa son diferentes de las que encuadran el cuento tradicional, que aún a cargo de un narrador, se encuentra fuertemente vinculado a la creación colectiva y anónima, y deriva de la experiencia popular.<sup>22</sup> Por otra parte, el trabajo del narrador es el de un productor, un artesano que exhibe las marcas de su quehacer material: “su huella queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (Ibíd., p. 119). Pero también podría encontrarse otro motivo que justifica el aura del cuento popular: su

---

22. “...Todos los grandes narradores se mueven como sobre una escala, subiendo y bajando por los peldaños de la experiencia. Una escala que alcanza las entrañas de la tierra y se pierde entre las nubes, sirve de imagen a la experiencia colectiva, a la cual, aún el más profundo impacto sobre el individuo, la muerte, no provoca sacudida o limitación alguna” (Benjamin, 2001, p. 128).

reproductibilidad: “el punto cardinal para el oyente sin prejuicios es garantizar la posibilidad de la reproducción” (Ibíd., p. 124) y, con ella, la accesibilidad pública. Eagleton acerca razones fuertes que dan cuenta de la “forma escandalosa” con que *El Narrador* “celebra el aura que (el propio Benjamin) está desmantelando (en *La obra de arte...*)” (1998, p. 100). “Es cierto que el cuento popular es aurático –escribe– pero posee el anonimato y el anti-psicologismo del teatro épico”. Y esta falta de conexiones psicológicas “deja al oyente o lector la reconstrucción del relato” y suscita lecturas múltiples. “De esta manera, el cuento popular permite una redefinición ‘democrática’ de lo ‘clásico’, al retener la autoridad aurática al tiempo que invita al reciclaje o *Umfunkionierung* brechtiano” (Ibíd., p. 101). Es decir, se enfatiza aquí una preocupación fundamental de Benjamin escamoteada por el aura burguesa: el momento de la recepción de la obra.

### **Digresión III. El aura fotográfica**

La argumentación desarrollada en el punto anterior se proponía recalcar la idea de que el pleito benjaminiano no es con el aura sino con el modelo ideológico suyo, que enmascara las condiciones técnicas y materiales de la producción de la obra para sustraerla de la historia y presentarla libre de pecado original. El aura denostada es aquella que subraya “la perfección artística o el gusto” (Benjamin, 2001, p. 73) para retocar, así, la obra con los efectos de un esteticismo cómplice: el mismo que ha crecido hoy desaforadamente hasta lanzar un encubridor manto de apariencia armónica sobre todo el paisaje de la cultura actual. En esta dirección, que adquiere un notable sentido contemporáneo, cabe entender el explícito carácter aurático celebrado por Benjamin en ciertas fotografías que logran intensificar la experiencia del mundo recusando el canon idealista, el imperio de la forma estética. Benjamin

parte de una crítica mordaz de la figura “del artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial” sostenida por el periodismo decimonónico: tal figura expresa “ese concepto filisteo del arte, al que toda ponderación técnica es ajena” (Ibíd., p. 64). Casi a lo largo de un siglo, los teóricos de la fotografía fracasaron en su intento de refutar este “concepto fetichista del arte, concepto radicalmente antitécnico” (Ídem); es decir, no lograron disipar las brumas estéticas que nublaban las muescas de su producción material y, por lo tanto, de su registro político.

Pero el antiformalismo de Benjamin debe ser considerado no sólo de cara al esteticismo idealista del *arte por el arte* (cuya aura expresa autosuficiencia, trascendencia y universalidad) sino también ante el nuevo esteticismo de la industria y la moda (cuya aura embellece lo que quiere promover) que constituye el riesgo más grave que afecta a la fotografía.<sup>23</sup>

El antiesteticismo de Benjamin (posición que, entre muchas otras, lo vuelve tan contemporáneo) se expresa claramente en su distinción entre fotografía “constructiva” y “creadora”. Liberada de veleidades formales, la primera se vuelve sobre el curso de la historia y desarrolla contenidos experimentales y pedagógicos; la segunda, al servicio de la moda, sólo “busca atractivo y sugestión” (Ibíd., p. 81). Es decir, la fotografía deviene “creadora” (estética) cuando ignora sus propias condiciones históricas y “se emancipa del interés fisionómico, político, científico” para perderse en la pura belleza, volverse

---

23. Los fotógrafos de vanguardia “de alguna manera están asegurados por la marcha de su evolución contra el mayor peligro de la fotografía actual, contra el impacto de las artes industrializadas” (Benjamin, 2001, p. 80).

fetichismo de la moda.<sup>24</sup> “Lo creativo en la fotografía es su sumisión a la moda. *El mundo es hermoso*: esta es precisamente su divisa”.<sup>25</sup>

Benjamin rescata y defiende las obras de ciertos fotógrafos cuyo carácter antiformalista los libera del aura de la fotografía estética, “creadora”. Sin embargo, según será expuesto, las referencias que hace de tales obras las revela como nítidamente nimbadas de aura, cargadas de “valor mágico” y de misterio, rodeadas de silencio, abrumadas por la oscura amenaza de lo que está y no está. Resulta justificable, pues, postular cierta neutralidad del aura: es su inscripción política la que la vuelve liviano brillo estético o inquietante reflejo de la diferencia. El aura es la distancia de la representación, la que habilita el misterio de la mirada, la que mantiene a raya la presencia. No puede, pues, significar lo mismo en toda circunstancia. La distancia que sacraliza y clausura la obra o el encanto ilusorio que ilumina el producto para su consumo mejor no significan lo mismo que el intervalo de la palabra o la esplendente sustracción de lo real.

El aura que defiende Benjamin en la obra de algunos fotógrafos es, pues, aquella que no apela a los efectos de la belleza para maquillar su origen, es la que delata la espectral presencia-ausencia de las cosas en una suerte de efecto *blow-up*, propio de su misma técnica. Considérese el siguiente comentario acerca de una obra de David O. Hill: “queda algo (en ella) que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo (...), algo que no puede

---

24. “Cuanto más honda se hace la crisis del actual orden social (...) tanto más se convierte lo creativo (...) en un fetichismo cuyos rasgos sólo deben su vida al cambio de iluminación de la moda” (Ibíd., p. 80).

25. “En ella [en esa divisa] se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de montar cualquier bote de conservas en el todo cósmico, pero que, en cambio, no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece, y que por lo tanto (...) es más precursora de su venalidad que de su conocimiento” (Ídem).

silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte del todo*".<sup>26</sup> Por eso, escribe más adelante, "los modelos de un Hill no estaban muy lejos de la verdad, cuando el 'fenómeno de la fotografía' significaba para ellos 'una vivencia grande y misteriosa'..." (Ibíd., p. 97). Es que, no contaminado aún por el periodismo, el rostro fotografiado "tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista" (Ibíd., p. 68). Benjamin se muestra incluso dispuesto hasta admitir la presencia de lo genial artístico en la fotografía, toda vez que se encuentre ella al servicio de "experimento y enseñanzas".<sup>27</sup>

Benjamin también reivindica el poder de la contra-aura, el aura aliada de la diferencia, en la fotografía de Atget, obra capaz "de abandonarse a la cosa" (Ibíd., p. 74). Accede al tema a través de una metáfora: Atget había sido actor profesional hasta que decidió "lavarse la máscara" y "desmaquillar también la realidad"; así "fue el primero que desinfectó la atmósfera sofocante" de la decadente aura que contornea el retrato convencional y refuerza la apariencia prestigiosa del personaje en desmedro de su inscripción social. Partiendo de esta fotografía Benjamin avanza en su crítica del aura ilustrada. Ante esta, se vuelve imperativa "la necesidad de

---

26. Y por si quedaren dudas, vincula esta imagen con un verso de Elisabeth Laske-Schüler, poetisa amiga suya. Su cita despliega las figuras clásicas de lo aurático: "Y me pregunto: ¿cómo el adorno de esos cabellos y de esa mirada ha enmarcado a seres de antes?; ¿cómo esa boca besada aquí en la cual el deseo se enreda locamente tal un humo sin llama?" (Ibíd., p. 66).

27. "En esta dirección, y sólo en ella, puede sacarse todavía sentido a la salutación imponente con la que el descomunal pintor de ideas Antonie Wiertz salió en el año 1855 al paso de la fotografía". Se refiere al siguiente juicio de Wiertz: "Que no se piense que la daguerrotipia mata el arte. Cuando (...) crezca, cuando todo su arte y toda su fuerza se hayan desarrollado, entonces la cogerá súbitamente el genio por el cogote y gritará muy alto: ¡Ven aquí! ¡me perteneces! Ahora trabajaremos juntos" (Ibíd., p. 81).

adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o, más bien, en la copia”, la exigencia de “quitarle su envoltura (...) triturar su aura” (Ibíd., p. 75); es decir, desmontar la seducción de la bella apariencia y el mito del ejemplar único e inaccesible para desfamiliarizar la cotidianidad del medio, desencuadrarla, y buscar en ella pistas de un acontecer complejo que ocurre más allá de sí. Por eso, las imágenes de Atget desprecian los panoramas grandilocuentes para rastrear los detalles triviales de una ciudad inquietantemente vacía: como el desierto lugar del crimen, habitado sólo por indicios. “En estos logros prepara la fotografía surrealista un extrañamiento salutífero entre hombre y mundo entorno” (Ibíd., p. 76). El extrañamiento (*Das Unheimliche*) socava lo apacible de aquellos detalles y este entorno al sugerir, insidiosamente, que las cosas más cercanas, más familiares cobijan una disincidencia consigo mismas, equivalente de nuestra propia escisión por la que se cuele la amenaza. El extrañamiento: uno de los nombres del aura.

Las cualidades auratizadoras de la fotografía se revelan desde su origen, al instaurar ella una medición de miradas entre el sujeto y el objeto. Por eso Benjamin concuerda con la impresión de Dauthendey ante los retratos daguerrotípicos, que obligaban a deponer la mirada por el temor de que esos “pequeños, minúsculos rostros pudiesen, desde la imagen, mirarnos a nosotros” (Ibíd., p. 68). En Benjamin, interpelar con la mirada, devolverla, desviarla, conforman movimientos básicos de la coreografía aurática. Otra vez: el problema no es la magia del aura: es la manipulación ideológica que ella apaña. “La técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo (...) el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispa minúscula del azar, de aquí y ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen” (Ídem).

Es difícil leer este texto de Benjamin sin relacionarlo con la figura del *punctum* en Barthes. En su obra *La cámara lúcida*, distingue entre dos formas de interpelación que hace la imagen fotográfica al sujeto. La primera es el *studium*, que abre el campo del interés sobre el que se pasea, tranquila, la mirada, buscando la información que ilustra, aclara y contextualiza históricamente lo mostrado (1998, p. 64). La segunda es el *punctum*, que viene a escandir el *studium*. Relacionada con la idea de puntuación, punción y puntada, sugiere un agudo y breve corte hecho por un instrumento filoso que me sale al encuentro y se vincula con la noción de casualidad.<sup>28</sup> Así explica Barthes su mecanismo: “No soy yo quien va a buscarlo (...) es él quien sale de la escena [fotográfica] como una flecha y viene a punzarme” (Ibíd., p. 64). “El *punctum* de una foto –escribe más adelante– es el azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Ibíd., p. 65). Como la “minúscula chispa del azar” que nombra Benjamin, el *punctum* marca una estocada hiriente de lo real: punzada, chamuscada por la cosa, la imagen se vuelve contra mí y, desde el trastorno que supone aquel encuentro, me lanza una mirada interpelante.<sup>29</sup> Una callada pregunta fundamental, irreplicable: insoluble en cuanto demasiado elemental. Y esa mirada aurática, terrible, aguda, se infiltra por el tajo de la ausencia, de la insalvable distancia que permite mirar; el *punctum* es la filosa irrupción de la diferencia, el deseo, la muerte. “Este signo imperioso de mi muerte futura

---

28. A pesar de que Barthes utiliza el concepto de *punctum* para figurar el dispositivo auratizador, a veces también recurre a la representación “clásica” del aura como irradiación luminosa y etérea: “El aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra (...) Si el fotógrafo (...) no sabe (...) dar al alma transparente su sombra clara, el sujeto muere para siempre” (1998, p. 185).

29. “La fotografía tiene el poder de mirarme directamente a los ojos” (Ibíd., p. 188).

(...) nos interpela a cada uno de nosotros por separado”: por eso, la mirada interrogadora remite siempre a una experiencia subjetiva individual, exige una “posición de existencia”; comprometedoramente, acerca y esconde una verdad “para mí” (Ibíd., p. 125). Y, por eso, es el aura una manifestación irrepetible, aunque afecte un objeto mil veces reproducible.

En el ámbito de lo fotográfico, Barthes termina relacionando con la locura la aurática punción de lo real. “El movimiento revulsivo que trastoca el curso de la cosa” (Ibíd., p. 200) enloquece a la fotografía. Es que si el mecanismo de la representación, que nombra siempre el objeto en cuanto ausente, logra incluir los vestigios físicos de su realidad, entonces queda trastornado.<sup>30</sup> Es cierto que la cosa ya no está: *pero estuvo*. Estuvo en algún momento infinitesimal que no pudo retener su presencia ni hacerla empalmar con la imagen. *Pero estuvo*. El fantasma compareció, dejó indicios, quemó la superficie de la fotografía, estampó la huella de su estar-ahí imposible; y lo hizo para siempre. Este escándalo ontológico constituye una amenaza. Ante él, la sociedad “se empeña en hacer sentir la cabeza a la fotografía, en templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en el rostro de quien la mira” (Ibíd., p. 196). Y trata de estetizar la imagen: de disolverla en triviales imágenes generalizadas “que desrealiza(n) completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo” (Ibíd., p. 199) y tras la intención de “someter su espectáculo al código civilizado de las ilusiones perfectas” (Ibíd., p. 200). Cabe interpretar este intento como estrategia del esteticismo mundial del mercado:

---

30. “La imagen, dice la fenomenología, es la nada del objeto. Ahora bien, en la fotografía lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también (...) que ese objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo. Es ahí donde reside la locura; pues hasta ese día ninguna representación podía darme como seguro el pasado de la cosa” (Ibíd., p. 193).



la fotografía debe ser curada, domada, convertida en puro *studium* sin fisuras, espesores ni sobresaltos. Sin puntadas. Sin el aura feroz que hace relampaguear el rastro. La fotografía sólo puede rebelarse (revelarse) a través del “éxtasis fotográfico”, forzando “el despertar de la intratable realidad”. Asumiendo su delirio de consumir el tiempo y asignarle una forma (loca).

Por eso, no resulta disparatado que un autor como Dubois invoque la obra de Benjamin para reivindicar el aura de la imagen fotográfica. Después de sostener que la distancia, irrecuperable, configura un supuesto esencial de la fotografía, el autor citado afirma que “la noción misma de aura, que es el núcleo de las teorías benjaminianas de la fotografía” descansa en el “doble principio de proximidad y distancia del acto fotográfico” (1982, p. 91). En términos estrictos, el núcleo de las teorías que Benjamin desarrolla sobre la fotografía se basa justamente en el intento de anular esa distancia, de desmontar el aura, lo que, en principio, contradice radicalmente la afirmación de Dubois. Pero si consideramos lo aurático en la acepción desvariada que le asigna Barthes y en el sentido de una fricción chispeante y contingente con lo real que sostiene el propio Benjamin (recordar: “la chispa minúscula del azar”), entonces es posible encontrar en esa “única aparición de algo lejano, por más próximo que esté” un dispositivo crítico capaz de resistirse a las templadas concertaciones del esteticismo global. Y en esta dirección, sí se puede coincidir con Dubois cuando afirma que la radicalización de la lógica indicial de la fotografía ha nutrido una de las direcciones más innovadoras de la contemporaneidad artística.

A pesar de estos vínculos, cada vez mayores, de la fotografía con lo contemporáneo del arte, bajo este título la hemos tratado en sus peculiaridades técnicas y, por ello, separadamente de la producción artística actual, aunque forme parte de ella y

aunque vuelva a aparecer, supuesta o explícitamente, en el próximo punto.

### **La última escena: la del arte contemporáneo**

El ámbito considerado bajo en este punto recalca específicamente la producción crítica de raíz ilustrada y vanguardista que se crea, distribuye y consume a través de los circuitos especializados de la institucionalidad artística (textos teóricos, catálogos, bienales, ferias, colecciones, galerías y museos). Tal como queda apuntado, este escenario incluye en mayor o menor proporción formas recién consideradas, como las de la fotografía y las diversas modalidades de arte digital y *net art*, así como ciertas manifestaciones de la cultura popular, la publicidad, el diseño y las industrias culturales. Ya se sabe que el arte ha perdido la exclusividad de sus lugares y no puede ser considerado sino en situación de tránsito, desplazamiento y entrevero: antes que a poseer lugares propios sólo puede aspirar a ocupar emplazamientos particulares (y transitorios). La diferencia es, por eso, sólo de énfasis en la posición política. Atendiendo esta posición, no se consignan acá tanto las formas citadas como las expresiones diversas de las Bellas Artes que continúan conservando, o intentando conservar, el aura empírea que laurea un arte superior y esgrime una verdad inmutable. De nuevo podría repetirse ahora el esquema de la argumentación anterior: paralelamente al caso de las fotografías ya citadas, Benjamin reconoce el valor de cierta pintura moderna que no se encuentra enmarcada por ese tipo de aura; por ejemplo, cierto momento de la producción dadaísta y surrealista, y aún pinturas relativamente más convencionales como las de Cézanne, Arp y Ensor.

Pero ahora, reteniendo esos argumentos, interesa avanzar hacia la cuestión central: la posibilidad de disputar el aura al esteticismo neutral de los mercados para imaginar desde sus virtudes

distanciadoras estrategias políticas alternativas. Para incautar el esplendor de la mercancía y el espectáculo y volverlo principio productor de obra sobre el borde de la ausencia radical y el lenguaje truncado. Ciertas formas actuales de arte popular y de arte ilustrado de filiación vanguardista parecen tener mejores posibilidades de conservar o retomar posiciones críticas que otras expresiones excesivamente expuestas a los intereses del mercado. No me referiré a las culturas subalternas porque sus particularidades pesan mucho y exigen un tratamiento diferenciado; baste tener en cuenta los muchos procesos de resistencia, rechazo, reapropiación e incautación realizados por amplios sectores populares e indígenas que, ubicados ante la avalancha global, intentan conservar, reacomodar o renovar sus matrices culturales y sus módulos expresivos según el impulso de la memoria propia y el propio deseo. El arte erudito de vocación crítica se encuentra agobiado y culposo ante su tradición clásica idealista y su reciente pasado vanguardista. La filiación ilustrada, la tradición del “arte elevado”, inculcó exclusivismos insalvables y filtró la memoria de la autoridad religiosa, el poder político y el valor económico. Las principales vanguardias fracasaron en su intento de abolir la autonomía del arte y socavar sus propias instituciones, incumplieron sus promesas de emancipación social y liberación política; no pudieron, en fin, sostener el sugestivo malabarismo que supone ser simultáneamente arte y contra-arte (quimera que pervive, claro).

El arte contemporáneo hereda este fracaso histórico en un contexto redoblado en su ambigüedad por el hecho –aceptado a regañadientes o con alivio admitido– de que la contestación forma parte del sistema impugnado y por la conciencia de que el otro-ra sedicioso experimentalismo dinamiza hoy las estrategias de la publicidad y engalana la cultura del espectáculo. Huyssen sostiene que la apropiación que hacen las vanguardias revolucionarias de la tecnología (cine, fotografía, montaje) tenía la posibilidad de

producir un shock sobre la sensibilidad convencional porque socavaba sus mismas bases: el esteticismo y la autonomía del arte heredados del siglo XIX, puntales del aura tradicional. (Este podría ser un buen resumen de la utopía benjaminiana). “Sin embargo, la boda posmodernista entre la tecnología de la era espacial y los medios electrónicos en la senda de McLuhan, difícilmente podía conmover a un público criado en el modernismo a través de esos mismos medios” (Huysen, 2002, p. 293).

La supervivencia del nervio crítico del arte parecería depender de sus posibilidades de recuperar el impulso subversivo de las vanguardias. Es un desafío complicado, una salida desesperada: la única avizorable dentro de la tradición del arte. Una nueva utopía, claro. Quizá la dificultad mayor de esta propuesta no consista sólo en la tarea de subsanar los pecados de las vanguardias (mesianismo, elitismo, formalismo, ostracismo) sino en la de rectificar principios y corregir estrategias. Las básicas maniobras de choque han sido decomisadas por el adversario: la oposición transgresora y el experimentalismo innovador, así como el impacto, el escándalo y la obscenidad, han sido tomados y domados por las pantallas, las vitrinas y los escenarios globales. Han devenido primicia, novedad o evento. Se han convertido en anuncio, eslogan, show mediático. La disidencia vende. Vende lo marginal. Todo lo que asombra, excita o conmueve vende. Vende en cuanto su conflicto se consume en su propia exposición, en cuanto pueda ser saldado y no deje residuo, sombra o falta. Vende bajo la condición de que se encuentre modulado por encuestas y dosificado por las reglas del marketing. En la medida en que impresione sin perturbar ni comprometer, sorprenda sin interpelar, sin levantar cuestiones ni dejar pendiente la pregunta por lo que no está. El aura del mercado gradúa con pericia la distancia de la representación, regula el reto de las miradas: aleja y acerca el filtro de lo simbólico para que la miseria y la guerra pierdan la referencia

insoportable de lo real, para que no huelan. Aproxima o aparta demasiado la memoria para que parezca ajena. Acoge la diferencia para que parezca propia.

Así, por una parte, esterilizada y empaquetada, la transgresión experimental ha pasado a integrar el menú del esteticismo masificado. Pero por otra, es absorbida mediante una estrategia opuesta y complementaria que, en forma sorprendente, re-elitiza la innovación en registro masmediático. En este sentido, Perniola habla de una alianza entre el *establishment* artístico y el arte de ruptura en detrimento del público. “La institución cree más conveniente sustentar y favorecer al artista transgresor porque el escándalo recaba un beneficio, en términos de publicidad y de resonancia mediática, que es mucho mayor que el que podría obtener de la adhesión a los gustos tradicionales del público” (2002, p. 76). Consumada la separación entre las grandes audiencias y la innovación artística, el contubernio entre institución e innovación “transforma el sistema del arte en un juego para iniciados del que...¡están ausentes aquellos que aún podrían inquietarse!” (Ídem).

Es difícil en esta escena que el sobresalto que buscaban producir las vanguardias históricas o el *shock* anticontemplativo y distraído que propugnaba Benjamin conserven su filo contestatario. La transgresión tradicional pierde su sentido opositor y deviene gesto reactivo, cerrado al trabajo de la diferencia. Es obvio que el gran desafío político del arte contemporáneo debe cumplirse en terreno copado por el adversario, que no hay otro. Y que sus estrategias no pueden ser sino jugadas contingentes, provisionales. Pueden asumir la modalidad de giros imprevistos para burlar el asedio del mercado: cambios bruscos de posición, huidas constantes, recursos de nómades y fugitivos tenaces. Pueden, también, basarse en enfrentamientos; no en choques marciales sino en maniobras que excedan los excesos de la imagen globalizada: que

se atrevan a llegar hasta donde no puede esta, limitada en algún punto por los intereses que avala.

Pero aquellas estrategias también pueden consistir en movimientos de retroceso, de alto o de suspenso sobre su propia imposibilidad de decir. Por último, la resistencia del arte también puede (quizá deba) continuar cierta línea de la tradición negativa de las vanguardias: la autocrítica de sus lenguajes, la puesta en jaque de las instituciones del arte. Pero este operativo resulta poco eficiente cuando el lenguaje deja de ser el sostén privilegiado de lo enunciado y cuando la institucionalidad designa una situación precaria, como ocurre en muchos destartalados países periféricos, cuyo problema no resulta tanto de la autoridad de los circuitos del arte cuanto de la ausencia de canales orgánicos, de la carencia de políticas públicas, de la flaqueza de las sociedades.

El empleo de estos juegos de lenguaje, lances, posiciones y estrategias *ad hoc* que integran el instrumental crítico contemporáneo supone un replanteamiento del trabajo de la representación. El giro moderno cuestionó que este trabajo fuera entendido como intento de revelación de verdades trascendentales, como economía de desenmascaramiento. La oposición apariencia/esencia obedece a un registro metafísico, ya se sabe. Pero la cuestión no queda cerrada con esta denuncia: no hay algo *trascendente* que convocar, pero hay *algo* del otro lado del dintel de la representación. Un remanente o una falta que no puede ser representada. Tal imposibilidad resulta fundamental para las operaciones del arte, empeñadas en decir lo indecible, en recorrer una distancia que no puede ser saldada. Una distancia aurática, por supuesto. Ese empeño se estrella siempre contra el hermetismo indescifrable de lo real: de lo que no pudo ingresar al campo de la representación y cuyos restos, insolubles a la alquimia del signo, subsisten en algún lado como densos grumos de amenaza o fuerzas vitales impulsoras de deseo, ansiosas de creación. Subsisten como

retorno traumático, según Foster. El arte más radical trabaja en este límite: en el desmedido esfuerzo por nombrar lo que resta o lo que falta luego del último nombre, sus formas se intensifican, se tensan, se desesperan (enloquecen, en el sentido de Barthes). Sulfurado, fuera de sí, el signo no alcanza la cosa, pero su propia conmoción le permite escapar del círculo instrumental, por un instante al menos. El mínimo instante del aura, el que produce la distancia; un diferimiento indomable que lleva insidiosamente a mostrar una y otra vez que no se ha mostrado todo. He aquí el perverso juego del arte. He aquí el resorte ético de la creación; el que la impulsa en dirección al sentido.

La sustitución de lo trascendental por lo real en la escena de la representación hace que el arte contemporáneo devenga vulnerable y se encuentre más expuesto a la intemperie de coyunturas concretas y azares variables. Y, como contrapartida quizá, permite alegar en pro de un modelo contingente de aura, laico, pos-aurático: ajeno a la sutura del sentido, el voto de la presencia y el aval de un orden prefijado. Será, forzosamente, un aura desvalida, sucia: enturbiada por la incuria de las historias menores o la opacidad irreparable de lo real. Carente de reflejos fundamentales, investida con los mantos sombríos de lo sublime más que con los velos transparentes de la belleza, esta nueva versión del aura difícilmente puede recuperar el encantamiento de la forma entera y se encuentra amenazada por la melancolía de lo irresuelto y truncado, de lo alegórico. Sobre este escenario anochecido debe el arte crítico tergiversar el curso de su propio tiempo para arrancarle la promesa o el presagio de (o, al menos, la pregunta sobre) una figura de futuro capaz de movilizar las ganas de renovar el pacto colectivo. Capaz de anunciar el acontecimiento por-venir. Benjamin cita a Breton: “la obra de arte sólo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro” (1992, p. 49). Las cifras que ofrecen esos reflejos anticipatorios deben ser buscadas a contrapelo de

secuencias lineales: entrelíneas de la escritura del pasado, en el reverso o al margen de lo que no termina de ser presente cuando ya fue casi arruinado.

Rancière levanta esta situación en forma sucinta y clara. Si el modernismo sigue a través de Schiller el análisis kantiano de lo bello, la inversión posmoderna opta, vía Lyotard, por otra pieza de Kant: lo sublime, que corta todo vínculo entre idea y representación sensible. Inscripta en la gran tradición moderna de duelo y culpa, esta opción convierte el posmodernismo en “el gran canto fúnebre de lo irrepresentable/intratable/irredimible...” (2002, pp. 46-47). Ante el reto de vincular lo estético y lo político sobre este escenario, el autor reconoce dos ideas de vanguardia. La primera corresponde a un modelo topográfico y militar y se expresa en la figura del destacamento dirigente que avanza marcando la correcta dirección política del movimiento. La segunda, apunta a la anticipación estética, a la invención de las formas sensibles y de los cuadros materiales de una vida futura. El sentido de lo vanguardístico en el régimen estético de las artes debe ser buscado en este segundo modelo. Es “ahí donde la vanguardia ‘estética’ ha contribuido a la vanguardia ‘política’...” (Ibíd., pp. 47-48). La historia de las relaciones entre partidos políticos y movimientos estéticos se encuentra cruzada por la confusión entre estos dos modelos, que corresponden a dos conceptos de subjetividad política: por un lado, “la idea archipolítica del partido”; por otro, “la idea metapolítica (o micropolítica) de la subjetividad política global, la de la virtualidad en los modos de experiencia sensibles e innovadores que anticipan la comunidad futura” (Ibíd., p. 49).

La cuestión es cómo recuperar esa dimensión política del arte abierta a la construcción colectiva de la historia, más allá del drama luctuoso al que nos enfrenta, en parte, la obra de Benjamin. Cómo zafarnos del peso de la melancolía, costo de la ausencia fundamental, del diferimiento de lo real, de la contingencia del



sentido. Cómo leer la historia, no en clave de cínico conformismo o de puro duelo sino como principio de afirmación ética, como apuesta constructiva, hacedora de práctica, removedora de sentido. Cómo disputar el aura al adversario y volver productivo el lugar insalvable de la distancia. El arte guarda un viejo truco mediante el cual puede, si no ofrecer panaceas, sí acercar pistas. Se trata de la posibilidad que tienen sus formas de trabajar suspendidas sobre el abismo de la falta, fundar en la ausencia una escena, dar vuelta el hueco a través de la ilusión de la imagen. Empeñarse en decir lo real impronunciable y hacer de esa inconsecuencia el principio de un nuevo juego. Suponiendo que ciertas obras de arte podrían constituir “vestiduras, imágenes para el *petit a*” (lacanian), María Eugenia Escobar cita a Shakespeare (en *Sueño de una noche de verano*): “Hay que darle a la nada aérea de la imaginación, una habitación local y un nombre”. Y sostiene que “la función del arte es cumplir de alguna manera ese mandato: sostener imaginariamente el vacío insoportable, ofreciéndole una envoltura, procurándole una imagen” (2003). La cosa perdida no puede ser reparada pero puede convertirse no sólo en objeto de duelo o factor de melancolía sino en principio imaginario de desagravio ontológico: la apertura de otro horizonte posible. Y desde allí, en gesto político, quizá.

Pero la instauración de un registro político requiere que el trabajo de inversión de la falta sea vinculado a un proyecto colectivo; requiere una dimensión pública, una inscripción social.<sup>31</sup> Y un proyecto político, una jugada al futuro, exige, especialmente

---

31. En este sentido entiendo a Vezzetti cuando sostiene que, conjurado colectivamente, puesto de relieve, en negativo, el vacío puede impulsar una tendencia antitotalitaria de sentido y promover el pluralismo, siempre que “esa ausencia de un fundamento dado se asocie al valor de la ‘alianza’, un pacto fundacional renovado e historizado permanentemente” (1998, pp. 8-13).

hoy, no sólo el trabajo de la memoria y la elaboración del duelo sino una torsión, un movimiento brusco, a contrapelo del tiempo, capaz de “saltar como un tigre” sobre la historia, tergiversar su vocación lineal e impedir la autoconciliación de cada momento suyo. El arte sabe de estas cosas. Avelar toma de Nietzsche una figura potente: lo intempestivo, que enfrenta el presente (cita a Nietzsche) “actuando contra nuestro tiempo y, por tanto, sobre nuestro tiempo y, se espera, en beneficio de un tiempo venidero” (2000, p. 34). En tiempos de derrota y duelo, la intempestividad deviene “calidad constitutiva” de la literatura. “Intempestiva sería la insistencia en un desacuerdo radical con el presente que trataría de mantener la apertura absoluta del futuro, su naturaleza *inimaginable* e *irrepresentable*, a la vez que se pone el presente en crisis” (Ibíd., p. 314). Concebir un horizonte permanentemente abierto, inclausurable, no pretende que contenga el futuro las cifras de su propia conciliación: lo real también será en él inabordable, pero su apertura permitirá, a su vez, intempestivas interferencias de sentido capaces de interrumpir la melancólica errancia de la alegoría. El tiempo está dislocado, dice Hamlet, desajustado consigo mismo: es un contratiempo. Pero “*out of joint* no lo está solamente el tiempo, sino también el espacio, el espacio en el tiempo, el espaciamiento” comenta Derrida (2003, p. 97). Este espacio, abierto por la espectralidad, es acá un escenario político y ético. Pero también es lugar posible/imposible donde trabaja el arte incubando un diferimiento-espaciamiento continuo: la distancia que precisa la mirada.

## Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1975). *Mínima Moralia*. Caracas: Monte Ávila.

- Adorno, Theodor W. (2001). Caracterización de W. Benjamin. En *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann. Madrid: Cátedra.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Barthes, Roland (1998). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bartolomé, Miguel (1997). *Shamanismo y religión entre los Avá-Katú-Eté*. México: Instituto Indigenista Interamericano, Serie Antropología Social 17.
- Baudrillard, Jean (1997). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Benjamin, Walter (1973). Experiencia y Pobreza. En *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1982). *Dirección Única*. Trad. Juan J. Del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Traducido por José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1992). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Santillana.
- Benjamin, Walter (1993a). *Baudelaire: poesía y capitalismo. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1993b). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia* Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Arcis.
- Benjamin, Walter (1993c). Conversaciones con Brecht. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Versión de H. A. Murena. Buenos Aires: Leviatán, Buenos Aires.

- Benjamin, Walter (2001). El Narrador y Pequeña Historia de la Fotografía. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Brea, José Luis (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era posaurática*. Barcelona: Anagrama.
- Buck-Morss, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 79/A. Machado Libros.
- Collingwood-Selby (1997). Elizabeth. En *Walter Benjamin, la lengua del exilio*. Santiago de Chile: ARCIS-LOM.
- De Guaranía, Félix y Alberico de Quinteros, Angélica (2000). *Lo sagrado en la cultura guaraní*. Asunción: Arandurá/Colihue-Mimbipa.
- Derrida, Jacques (2003). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dubois, Philippe (1982). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry (1998). *Walter Benjamin. O hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.
- Eliade, Mircea (1985). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor/Punto Omega.
- Escobar, María Eugenia (septiembre 2003). Seminario *La imagen del objeto*. Notas inéditas. Asunción.
- Escobar, Ticio (1986). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: RP Ediciones/Museo del Barro.
- Escobar, Ticio (1993). *La belleza de los otros (arte indígena del Paraguay)*. Asunción: RP Ediciones/Museo del Barro.
- Escobar, Ticio (1998). *Misión: etnocidio*. Asunción: Comisión de Solidaridad con los Pueblos Indígenas.

- Forster, Ricardo (1991). *Benjamin, Walter - Adorno, Theodor. El ensayo como filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la Estética*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- Heidegger, Martín (2003). El origen de la obra de arte. En *Caminos de Bosque*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial.
- Huysen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Jarque, Vicente (1992). *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Lévinas, Emmanuel (2001). *La realidad y su sombra, Libertad y mandato, Trascendencia y altura*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lucas, Ana (1992). *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid: Cuadernos de la UNED.
- Meliá, Bartomeu y Grünberg, Georg y Friedl (1976). *Los Paĩ-Tavyterä. Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica.
- Menninghaus, Winfried (1993). Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin. En Nicolás Casullo et al., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial/Goethe-Institut.
- Otto, Rudolf (1965). *Lo santo*. Madrid: Selecta de Revista de Occidente.
- Perniola, Mario (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.

- Rancière, Jacques (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca/Consortio Salamanca.
- Roa Bastos, Augusto (Comp.) (1978). *Las culturas condenadas*. México: Siglo XXI.
- Scholem, Gershom (1987). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: Península.
- Vegetti, Hugo (1998). Variaciones sobre la memoria social. En *Revista de Crítica Cultural* 17, 8-13.
- Wellmer, Albrecht (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor.
- Zizek, Slavoj (2002). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

# El marco incompleto\*

## Introducción

Este texto considera el lugar del arte en el contexto de los escenarios globales. Allí, la autonomía de lo artístico aparece súbitamente en entredicho: la subsistencia de un territorio propio zozobra ante el avance de dos frentes invasores empujados, respectivamente, por contenidos y formas extra-artísticos. Superpuestos, ambos trastornan el concepto de arte y remiten a la pregunta acerca de las posibilidades críticas que tiene hoy el quehacer artístico en medio de un escenario sobredeterminado estéticamente por la lógica instrumental de la cultura hegemónica.

## Retornos

Luego del largo predominio moderno del significante, se produce una contraofensiva fuerte de los contenidos temáticos, discursivos y contextuales del arte. De golpe, las dimensiones semánticas y pragmáticas adquieren una presencia irrefutable, que ocurre

---

\* Publicado originalmente bajo el título *Zona en litigio. Los extraños lugares del arte en los tiempos del esteticismo total*, este texto fue publicado en: Paulo Sergio Duarte, organizador, (2005). *Histórias da Arte e do Espaço. Rosa-dos-ventos. Posições e Direções na Arte Contemporânea*, Quinta Bienal Do MERCOSUR, Porto Alegre.

en detrimento de la hegemonía del lenguaje: tanto las preguntas relativas a lo real de las cosas (el retorno ontológico) como a las condiciones de enunciación y recepción de la obra, a sus efectos sociales (el tema de la performatividad), colapsan la esfera del arte. En este sentido deben ser consideradas la vuelta de las narrativas, las mezclas transdisciplinares, la irrupción de los contextos sociales, la presencia asediante de realidades, o de espectros de realidades, que rondan los cotos del arte (anteriormente fortificados) y se filtran en su interior promoviendo la implosión del baluarte.

Cuando el arte deja de basar sus argumentos en los puros valores de la forma y logra desencastrar la circularidad de su propio lenguaje y abrirlo a la intemperie de la historia, de sus vientos oscuros y sus turbios flujos, entonces sus pulcros recintos se ven saludablemente contaminados por figuras y discursos, textos, cuestiones y estadísticas provenientes de extramuros. Otros sistemas de expresión y sensibilidad, signos de culturas remotas –subalternas, advenedizas–, se instalan en los claustros asépticos reservados al arte ilustrado. E ingresan los temas políticos, interdictos por la posmodernidad. En un primer momento, aparecen ellos en formato menor y perfil bajo, como temas micropolíticos, más relacionados con las demandas movidas por la subjetividad y el deseo que por las grandes causas globales (o antiglobales); pero, progresivamente y sin descartar el momento primero, también se proyectan al espacio público y se vinculan con debates más amplios que incluyen la propia vocación transgresora del arte y la redefinición de conceptos que parecían ya extinguidos, como los de utopía y emancipación.

También ingresan reflexiones correspondientes a ámbitos extranjeros: la antropología, la sociología y el psicoanálisis y, cada vez más, la mismísima filosofía. Y, por último, se apresura en colarse la preocupación acerca de los propios circuitos del arte,



sus dispositivos institucionales, la economía de su distribución y consumo.

Todos estos contenidos tienen un sentido discursivo y se mueven en el horizonte del concepto, levantado por el proyecto ilustrado y cumplido en clave moderna. La modernidad del arte culmina en el arte conceptual: en el punto más alto de un largo proceso autorreferencial a lo largo del cual la producción artística opera en circuito cerrado, impulsándose en el análisis de sus propios lenguajes. El retorno de lo conceptual, lo llamado pos-conceptual, se ubica ya en otro lado, fuera del círculo de la representación. El concepto ya no busca identificar el dispositivo analítico puro, el mecanismo último de la forma –el que logra hacer el clic, producir el flash del significado–, sino que atañe a pensamientos, documentos y relatos referidos a acontecimientos que ocurren en otro lado y exigen ser inscriptos en este. Ahora bien, este lado se encuentra indefinido con respecto a aquel otro, y mal podría servir de espacio de inscripción si carece de espesor y contornos, si no puede marcar pausas ni establecer diferencias en medio del maremágnum que sostiene y el tráfico atropellado que cruza su suelo. El revoltijo de los contenidos revela una paradoja central del arte contemporáneo. Si se han borrado los límites, entonces ya no existe afuera ni adentro y resulta difícil registrar algo que sucede ahí mismo, sin distancia; es decir: desmontada la escena de la representación, todo se vuelve inmediato y presente y no resta margen para la mirada.

Cancelada esa distancia –el cerco que impone la forma–, las imágenes del arte desbordan el círculo de la escena y se acercan democráticamente a otras formas culturales, al acontecer de las prosaicas realidades, al discurrir concreto de la vida y a las gestiones de la escena pública. Pero las cosas no son tan fáciles, claro. Si el arte sacrifica los contornos de su espacio, este se disuelve en la llanura infinita de los paisajes globales. Pero también puede deshacer sus perfiles dentro del perímetro de las propias instituciones

del arte: especialmente durante los últimos años noventa, hubo exposiciones en las cuales resultaba muy difícil distinguir la obra de los discursos que la completaban o suplantaban. La re-emergencia de lo conceptual promueve no sólo la hegemonía de textos, discursos y narrativas, de contenidos que sobrepasan los linderos trazados por la forma, sino, también la reflexión acerca del alcance de esos límites; es decir, la discusión acerca del estatuto contingente de lo artístico: una obra puede recibir el título de “arte” no desde la investidura de la forma, sino según su inscripción en un texto específico, un lugar, una posición de enunciación determinada. Y este hecho vuelve inestable el espacio del arte: lo hace depender de una construcción histórica y pragmática; de una decisión que tiene efectos performativos no sólo en la dimensión de lo estético sino en la de las prácticas sociales.

### **El asalto de las formas**

Aliado al primero, el segundo frente avanza empujado por formas, por un raudal de formas, y corresponde al llamado esteticismo difuso de la cultura actual: el ancho paisaje de la experiencia (pública y privada) se encuentra hoy tibiamente diseñado en clave de belleza publicitaria y mediática. Una belleza blanda que, formateada por las industrias culturales y concertada por *slogans*, logos y marcas, ocurre por encima de los brutales conflictos que desgarran el lado oscuro de la globalización (y que, estilizados, sirven como insumos melodramáticos de la industria del entretenimiento y el espectáculo). La belleza es comprendida acá en su sentido clásico de conciliación y armonía: no se trata de desconocer el infortunio, sino de formatearlo para su mejor consumo; se trata de alisar los pliegues, descifrar los enigmas, aclarar, explicar, volver obvio el acontecimiento de modo que devenga evento. Que lo inexplicable despierte la curiosidad y lo brutal excite, que escandalice un poco sin

levantar cuestiones nuevas. No se esconden los desastres de la guerra: se muestra su detrás imposible. Esa operación, que equaliza las disonancias y transparenta el sentido, constituye un obstáculo serio para la vocación transgresora del arte.

### **Agenda indócil**

Las tradicionales estrategias vanguardistas basadas en el impacto, la provocación y la innovación constante son asumidas suavemente por un sistema económico cultural omnívoro, capaz no sólo de neutralizar la desobediencia, sino de nutrirse de ella, de promoverla y demandarla, de pagar muy bien por sus gestos. Por eso, no es sólo que la “perversión deja de ser subversiva”, como señala Zizek (2002, p. 38), sino que –hecho más grave aún– la subversión pasa a ser productiva. Es que la moderna utopía de acercar el arte a las masas, de estetizar la vida, se ha cumplido, pero no como logro ético y político de las vanguardias, sino como conquista del capital triunfante. La mercantilización de la cultura, tanto como la culturalización del mercado, ha provocado un mundo de imágenes conciliadas. Y esta metástasis de la bella forma significa otro agravio al espacio del arte, que aparece hoy desfondado, que ya no puede desmarcar sus signos de lo expuesto en las vitrinas, las pasarelas y las pantallas.

Podría sostenerse que debemos simplemente aceptar un cambio de paradigma epocal (epistémico, en el sentido de Foucault): el modelo de arte concebido en términos vanguardistas e ilustrados, basado en la autonomía de la forma y en el encuentro intenso con la obra, habría sido, por fin, relevado por las modalidades de recepción masiva y liviana del diseño, la publicidad y la comunicación. Nuestro presente encomienda al arte ministerios nuevos que dependen, ahora, de las necesidades del pancapitalismo; lo decía crudamente Heinrich Füseli ya a fines del siglo XVIII: “En una estirpe religiosa el arte produce reliquias; en una militar, trofeos; en una comercial,

artículos de comercio” (en Jiménez, 2002, p. 191). Así, la época del arte crítico, exclusivista y minoritario, se habría cancelado en aras de la democratización del consumo estético. Según este supuesto, el pronóstico de Benjamin, la muerte del aura, se ha cumplido y ha sido anulada la distancia que aislaba la obra de arte y apelaba dramática, profundamente, a la subjetividad del receptor.

Pero, una vez más, las cosas no son tan simples. La hiperestetización no puede cubrir ciertas zonas de experiencia que la cultura actual mantiene, empecinadamente, habilitadas. Más que zonas, sean quizá bordes y márgenes, extremos, que constituyen líneas de conflicto y negociación, trincheras a veces, en torno a las cuales se litigan puestos y se acuerdan convenios, treguas o acomodos. Está claro que, por diversos motivos impulsados por posiciones diferentes, contrapuestas a veces, la cultura occidental no se encuentra dispuesta a tirar por la borda su tradición crítica e ilustrada. Una herencia venerable que asegura para algunos la continuidad de un horizonte emancipatorio y significa, para muchos, la vigencia de un material rentable para las industrias culturales, así como la persistencia de sectores que siguen consumiendo obstinadamente sus productos y, aun, la emergencia de nuevos *targets*, usuarios de sofisticaciones y extravagancias. De hecho, el arte de filiación ilustrada continúa. Y lo hace tanto en sus versiones vanguardistas y experimentales como academicistas (el *bel canto*, el ballet clásico, las bellas artes en general).

## **Elogio de la vanguardia**

*Únete al grupo más pequeño*

Goethe

Esta sobrevivencia expresa sin duda el carácter promiscuo de un escenario propicio a mezclar registros pluriculturales. El paisaje

actual, híbrido, definitivamente impuro, se constituye mediante matrices que mezclan configuraciones premodernas, modernas y contemporáneas: figuras, imágenes y conceptos provenientes de la cultura popular (indígena, mestizo-campesina, popular-masiva), la ilustrada, la tecno-mediática y la aplicada al diseño industrial y la publicidad. Los impulsos críticos de la cultura –aquellos que discuten los límites del sentido establecido y desafían la estabilidad de las representaciones sociales– pueden manifestarse en el interior de cualquiera de estas configuraciones, repercutir sobre las otras y alterar, así, aunque fuera mínimamente, el intrincado y provisional mapa de toda situación cultural.

Sin embargo, algunas formaciones podrían contar con mejores oportunidades que otras para asumir esos impulsos. La retórica de la publicidad y los medios masivos se encuentra demasiado limitada por la lógica instrumental que condiciona cada jugada suya y sustrae todo margen a lo gratuito, lo excesivo y lo inexplicable. El diseño, la moda y, en general, las artes aplicadas –indiscutibles proveedores de insumos artísticos en cualquier cultura– han olvidado en esta las razones de vínculos rituales y oscuros significados sociales, ajenos a la lógica de lo rentable; determinados por los designios del consumo, sólo parecen tener derecho al lado suave de la belleza: parecen tener clausurado el momento de la pregunta. Entonces, el desvarío deviene extravagancia, capricho glamoroso que coquetea con el borde sin cruzarlo. Es posible que existan en este ámbito posibilidades de transgredir el código. Quizá en los ámbitos hegemonizados por el nuevo capitalismo avanzado puedan ciertos creadores operar en un margen de autonomía con respecto a las industrias de la comunicación, el diseño y la publicidad; un intersticio donde la oposición forma/función obedezca a los impulsos del deseo o asuma la inquietud de la belleza, su otro costado, el que pliega la última cifra. Pero estas situaciones constituirían casos raros: como señala Perniola, en los

terrenos vaporosos, seductores, de la publicidad, la información y la moda, lo imaginario opaca el llamado radical de lo real (2002, pp. 26 y ss.).

Por eso, aunque se encuentre seriamente comprometido con el devenir triunfal de la cultura masiva, el viejo modelo moderno vanguardístico parece encontrarse, si no menos expuesto, sí mejor posicionado para refugiar principios de resistencia en el contexto de ese mapa complicado. Su propia historia le ha dotado de experiencia contestataria: ha surgido precisamente tras la misión de ocupar el lugar diferente, de trabajar el momento de la alteridad, sospechar de sus propios dispositivos de representación e imaginar otros porvenires. Revelaría no sólo inocencia, sino mala fe sostener que esa misión se ha cumplido, pero el empeño en llevarla a cabo dotó a muchas prácticas del arte de cierta destreza disidente y, en sus mejores casos, logró precipitar algunas producciones densas y marcar puntos agudos que señalan posibles líneas de fuga, derroteros alternativos.

Por otra parte, a pesar de que el arte vea progresivamente copados sus circuitos por la lógica del espectáculo masivo, su tradición minoritaria no sólo le ha llevado a exclusivismos aristocratizantes, sino que le ha permitido cautelar zonas oscuras de la experiencia colectiva, movilizar los imaginarios históricos y complejizar las matrices de la sensibilidad social. Por eso, a la par que denunciar el elitismo de las vanguardias, su autoritarismo y su vocación renditorista, debería rescatarse su momento fecundo y recuperar su aporte valioso. Esta operación restauradora podría invocar el carácter minoritario y particular del arte amparándose en el reconocimiento de las diferencias que proclama nuestro presente.

En la misma dirección en que se admiten trabajos diversos de significación en los campos disparejos de la cultura actual, las “minorías productoras de cultura”, en el decir de Juan Acha, deberían ser consideradas no como poseedoras de la clave final,

representantes de la totalidad social y guías del camino correcto, sino como sectores alternativos que actúan paralelamente, a los muchos otros que animan la escena de la cultura, y a las fuerzas hegemónicas que la comandan. Desde sus lugares dispersos y sus inventivas plurales pueden, una vez más, lanzarse apuestas anticipadoras, aunque estas no pretendan ya salvar la historia ni señalar su rumbo verdadero, sino mantener abiertos espacios de pregunta y de suspenso que promuevan jugadas (contingentes) de sentido.

La reconsideración de lo vanguardístico lleva a dos cuestiones. La primera recuerda que las minorías críticas del arte deben asumir los desafíos de toda minoría: romper el enclaustramiento sectario y buscar articulaciones con otros sectores sobre el horizonte del espacio público. La segunda demanda la deconstrucción de ciertas figuras altisonantes, como “vanguardia”, “emancipación” y “utopía”. Para que puedan ellas justificar sus presencias interdictas por la posmodernidad, deben abjurar de sus orígenes sustancialistas y ser encaradas como azarosos productos históricos. Entonces podrán seguir habilitando cierto necesario momento de suspenso, cierto dispositivo de prórroga, que estorbe la figura de conciliación propuesta por el esteticismo ubicuo de los transmercados.

### **Las vanguardias del Sur**

De hecho, a pesar de que se proclame –con nostalgia o entusiasmo– la mezcolanza de todas las formas estéticas, es indudable que sobreviven modalidades eruditas, fiduciarias del gran arte. Y aunque muchas de ellas transiten canales mediáticos y circuitos masivos, el sistema tradicional del arte continúa codo a codo o enredado con las otras conformaciones que se imponen en el panorama de la cultura contemporánea (el diseño industrial, la publicidad, las industrias culturales, las tecnologías

de la información y la comunicación, las nuevas formas de cultura masivo-popular: figuras todas estas entremezcladas y poco diferenciables entre sí). Es obvio que, para sobrevivir, aquel sistema ha debido reacomodar sus instituciones a los libretos de la lógica cultural hegemónica y, en consecuencia, compartir cuotas con el mercado y retroceder a veces hasta el límite de su disolución. Pero, a un costado, o en medio, de la espectacularización de los megamuseos (el efecto Guggenheim), la ferialización de las bienales y la mediatización de las imágenes, subsisten instancias alternativas o prácticas orilleras posicionadas a contramano del sentido concertado.

En las regiones periféricas el arte local no es lo suficientemente rentable en términos de mercado trasnacional, por lo que su producción ocurre con cierta autonomía con respecto a las instancias de poder (contra el costo de la precariedad y la falta de apoyo institucional). Aunque toda figura de incontaminación identitaria resulte hoy insostenible, no conviene pasar por alto ciertas características específicas que adquiere el tradicional sistema especializado de las artes (galerías, museos, crítica, publicaciones) en cuanto inmediatamente desvinculado de las redes trasnacionales.

Fuera de toda tentación de saludar las penurias del aislamiento y condenar la masificación, y más allá de cualquier fantasía que aspire a un afuera de la hegemonía del mercado, es indudable que esta marginalidad, al mismo tiempo que pospone conveniencias, abre posibilidades de prácticas alternativas. Necesariamente, los bajísimos presupuestos de los museos, muestras y ediciones acarrear restricciones graves, así como lo hacen el desinterés de los medios de comunicación en la producción local y la falta de apoyo que sufre ésta con respecto a los sectores empresariales y el Estado. Pero, paralelamente, estos efectos perniciosos provocan ciertos beneficios secundarios, no solamente derivados de la mayor independencia en relación a la lógica productivista que actúa



sobre la institución-arte global, sino provenientes del plus de ingenio e inventiva que requiere la escasez de medios (“las ventajas de la adversidad”, diría Toynbee). Este hecho determina otra característica propia del hacer cultural desarrollado en las periferias: la necesidad de construir trama institucional, así como la de demandar al Estado el cumplimiento de sus obligaciones en el plano de la cultura. La gestión estatal debe no sólo garantizar la vigencia de los derechos culturales, sino desarrollar políticas públicas que aseguren la continuidad de minorías productoras de cultura local ante la expansión avasallante de modelos comunicativos y mercantiles de la cultura trasnacional de masas.

La situación recién descrita tiene dos consecuencias básicas sobre el derrotero del arte crítico desarrollado en las periferias latinoamericanas. En primer lugar, involucra a aquel en la tarea de construcción de esfera pública (local, pero también regional y, en principio, global) y, consecuentemente, lo fuerza a vincularse con la constitución de un espacio ciudadano efectivo (quehaceres fundamentales para la consolidación democrática en el Cono Sur, ante los cuales el arte contemporáneo no puede permanecer ajeno). En segundo lugar, lo aparta de cierta tendencia euro-norteamericana a basar las estrategias críticas del arte en la agresión a las propias instituciones que lo canalizan. Es que la impugnación del sistema del arte no tiene mucho sentido en regiones carentes de una institucionalidad bien arraigada en ese terreno; una institucionalidad que, en parte, requiere más bien ser apuntalada y, aun construida, que desmontada. Por eso, parte de la contestación levantada desde lugares periféricos, antes que recusar las instituciones locales del arte –carentes de poder y de solvencia– se adscribe a las direcciones que buscan desmarcarse del esteticismo flácido generalizado y recuperar la tensión conceptual y el nervio poético que podrían diferenciarlas.

## **El arte bajo sospecha**

La inundación de formas livianas, tanto como las de contenidos extranjeros, que sufre el ámbito del arte es condición o consecuencia de la pérdida de su autonomía. La producción artística ya no se encuentra separada de los complicados quehaceres que traman lo social y esta confusión trastorna gravemente el concepto de arte, basado en la disyunción fatal entre el contenido y la forma y el predominio final de esta. Liberados en sus fuerzas, cruzados en su acción, el contenidismo del arte contemporáneo y el formalismo esteticista que lo invade atacan este concepto por ambos flancos y dislocan el equilibrio de las notas básicas desde las que se constituye.

En términos lógicos, cualquier concepto se define por el juego entre su comprensión (las notas que constituyen su contenido) y su extensión (su alcance, la cantidad de objetos referidos por él). Ambos momentos se relacionan en forma inversa: a mayor comprensión, menor extensión; es decir, cuanto más notas tiene un concepto, se condensa y se restringe y se aplica a menos objetos, decrece en su extensión. Y viceversa. Sucede que cuando la extensión del arte se hace infinita, los requisitos que lo definen (su comprensión) tienden a desaparecer para que puedan entrar todos los objetos. (En términos hegelianos, el ser universal abstracto corresponde a la nada).

Según cierta anécdota, poco seria en sus fuentes, pero verosímil y sugestiva, una dama cursi comentó ante Oscar Wilde que el mundo sería maravilloso si fuera todo él poesía. “Sería horrible”, contestó el escritor, “no tendría poesía”. Si todo fuese arte, nada alcanzaría a diferenciarse como para serlo realmente. El esteticismo desaloja el espacio del arte y lo deja sin lugar. Las notas del arte, basadas en la distancia que impone la forma, se diluyen cuando esta permite que todo se acerque demasiado. Esta es la

aporía de los espacios del arte; el desafío que debe enfrentar la producción artística contemporánea en cuanto no acepta la muerte del arte. Porque esta podría haber sido una salida: de hecho, viene siendo propuesta desde Hegel como una posibilidad para nombrar el cambio radical que viene incubando ya la modernidad a partir de Kant. Pero no, el arte continúa y hay que darle un nombre.

Una reacción razonable es el anti-esteticismo contemporáneo. Un medio de asegurar un espacio propio para el arte podría consistir en la instauración de un terreno paralelo, diferente al regido por la forma estética. Esta opción constituye una de las tendencias dominantes. Es cierto que el arte moderno cuestionó un concepto de belleza basado en los cánones del gusto, el estilo y la armonía, pero nunca (o casi nunca, pensemos en el camino de Duchamp) abandonó la perspectiva privilegiada de la estética, basada en la jerarquía de las disciplinas, la percepción retiniana y la conciliación formal. Hoy se tiende a considerar el valor de una obra más por su performatividad social, su orientación hacia lo real y su espesor narrativo y conceptual antes que por sus cualidades técnicas o compositivas, o bien por su adscripción a géneros o tendencias. El problema es que el anti-esteticismo más radical termina coincidiendo de nuevo con el contenidismo: el déficit de forma produce un incremento abusivo de los contenidos, una desbandada que significa la inversión refleja del formalismo. En este caso, vuelven las notas del arte a diluirse, y vuelve él a perder sus fueros: sin la distancia de la forma, que contornea un espacio mínimo, las obras se disuelven en ideas, en documentos, en biografías personales, en protesta política, en remedo de rituales exóticos o texto literario.

En el contexto del pensamiento contemporáneo, se podría, si no resolver una cuestión que será encarada justamente como irresoluble, sí movilizarla y promover emplazamientos provisionales

desde donde considerar el concepto de arte no como una esencia, sino como un constructo histórico. No se trata de anular la oposición forma/contenido, sino de plantearla como una tensión contingente, zafada del guión de conceptos *a priori* y destinos forzados. Al desconectar ambos términos entre sí y soltarlos fuera del cuadro de una disyunción fatal, uno y otro quedan oscilando, librados a la eventualidad de juegos imprevisibles: los litigios, alianzas y desencuentros que promueven movimientos azarosos y proyectos dispares.

Si ninguna postura se encuentra predeterminada en los ámbitos inciertos de la cultura, menos lo estará en los descampados del arte. Derrida trabaja un concepto potente que puede impulsar el curso de esta reflexión, como el de tantas otras que transitan el pensamiento actual: el de *párreron*. Esta figura pone en entredicho la concepción de marco como ventana de la representación, como umbral infranqueable del espacio del arte, límite que separa, tajante, la imagen de su contexto, lo interior y lo exterior: lo que pertenece al dominio intrínseco de la obra y lo que le resulta ajeno, contextual o accesorio. El *párreron* es un indecible: “mitad obra, mitad fuera-de-obra; ni obra ni fuera-de-obra” (2001, p. 130), no busca una síntesis entre el adentro y el afuera, sino que se ubica en el lugar del *entre ambos* y habilita, así, una zona de oscilación, un pliegue que posterga la presencia plena e impide la plena clausura. El lugar –el deslugar– donde nos ubica la figura de *párreron* permite desestabilizar no sólo el encierro del encuadre físico de la obra y la fijeza del espacio de la representación, sino también las formas institucionales de enmarcado: los circuitos y discursos que sustentan el sistema del arte y amurallan su espacio. Y esta posición resulta adecuada para discutir el concepto de arte basado en la oposición entre su adentro incontaminado y un afuera amenazante; para deconstruir la disyunción instalada entre el afán de borrar totalmente el marco (el esteticismo difuso) y el de sellarlo

definitivamente (la autonomía del arte). Desde esta postura aporética, fluctuante, puede postularse la construcción de espacios propios del arte, espacios de disputa, nunca definitivamente conquistados, traspasados siempre por figuras y discursos oriundos del otro lado, proyectados a los terrenos fortuitos de la historia, asomados a la intemperie umbría de lo real.

El concepto de arte basado en la antinomia forma/contenido ya no puede sostenerse. Por un lado, la forma ha dejado de constituir la rúbrica del sentido; por otro, el contenido ha perdido la función de avalar la presencia, convocar la verdad. Disuelto el pacto esencial, ambos momentos se deslizan de sus puestos y se enfrentan en pugnas que deberán ser asumidas mediante jugadas coyunturales. Y que nunca podrán ser cabalmente dirimidas. En el remanente que deja abierto ese pleito nunca zanjado pueden abrirse espacios nuevos, provisorios siempre, donde tramite el arte sus expedientes. Espacios que actúan más como emplazamientos y parapetos precarios que como feudos o enclaves. Espacios sin lindes claros, no acotadas por murallas, sino puntuados por tránsitos, por pasos apurados, por posiciones rápidas de las vanguardias nuevas (de las vanguardias de siempre) que saben, que deberían saber, que si ya no hay ni adentro ni afuera, todo es intemperie o todo es cripta, y que cada tramo a ser ganado en pos del sentido se juega a ciegas, sin norte prefijado y sobre un límite que no cierra nada.

## Bibliografía

- Derrida, Jacques (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós.  
 Jiménez, José (2002). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.  
 Perniola, Mario (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.  
 Zizek, Slavoj (2002). *El frágil absoluto*. Valencia: Pre-textos.



# Nandí verá

## Relaciones breves acerca del juego de la representación\*

Bifurcado por las disyunciones de su origen idealista, el concepto de representación arrastra contradicciones irresolubles en los términos lógico- especulativos de la tradición estética eurooccidental.<sup>33</sup> La primera parte de este artículo encara las trampas de la representación a partir del pensamiento de autores que, inscritos en esa tradición, exponen o discuten los mecanismos y riesgos de esas trampas o buscan que se beneficie el arte con ellas.

Las obras consideradas en la segunda parte corresponden a producciones de artistas latinoamericanos impulsadas en el centro de ausencia abierto por el signo en su desacople con lo signado. La política de la mirada busca activar el potencial aurático refugiado en esa brecha: en la herida de la representación, la raja por la cual respira la obra y desde la cual la mirada desea el mundo entrevisto de costado.

---

\* Este texto modifica brevemente el texto original publicado en: Gabriela Si- racusano (Ed.) (2007). *Las tretas de lo visible* (pp. 59-76). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.

“Nandí verá” significa en guaraní “el resplandor de la nada”.

33. Otras culturas, como las indígenas, cuentan con mecanismos diferentes para encarar los escauceos entre los signos de la imagen y las cosas. Estos mecanismos son tratados en diferentes textos del autor.

## Primera parte

### *El círculo*

Para la teoría occidental, el arte es el conjunto de maniobras formales capaces de generar un plus de sentido. Es decir, se refiere a operaciones que, realizadas en el plano sensible, provocan una conmoción productiva en términos de verdad, hacen aflorar significados latentes. La representación, expediente inevitable para tramitar tales operaciones, se basa en una dualidad inconciliable: al ser representada, la cosa se desdobra entre su propia entidad callada y su apariencia ofrecida a la mirada. Esta escisión es irreparable: una vez producida, la imagen ya no puede coincidir con lo que representa. ¿Por qué ella resulta tan problemática en los dominios del arte? Porque el arte no sólo supone la divergencia entre el objeto y el signo que lo nombra, sino que la exagera; hace de la oposición representado-representante un dispositivo central de su engranaje enrevesado.

La economía de la representación tiene dos movimientos. El primero presenta el objeto a ser representado, lo refiere; la forma, su delegada, lo encarna, en el sentido teatral del término. El segundo, privilegia la propia forma, que usurpa el papel actuado y se exhibe a sí misma en esa actuación: esa automostración, ingresa en el libreto representacional de modo que el objeto queda simultáneamente convocado y suplantado, referido y velado.<sup>34</sup> El primer momento obedece a la función poética del arte, orientada a emplazar un contenido de verdad. El segundo, responde al oficio estético del mismo expediente y se basa en las tretas de la belleza, en la mediación de la forma, que se interpone entre la mirada y el objeto y guarda la distancia de este (y, simultáneamente,

---

34. Jugando un poco con el lenguaje, podríamos hablar de la forma como presencia de la ausencia, y del contenido como ausencia de la presencia.



custodia su propia distancia).<sup>35</sup> La modernidad privilegia el momento estético, base de la autonomía de la forma, mientras que la contemporaneidad parece empeñada en recobrar los fueros del objeto, el espesor ontológico de lo que ha quedado afuera. Pero ambas asumen el revés fatal de sus empresas, o la paradoja que las sostiene y trastorna: la imposibilidad de saldar esa “mínima distancia”, por más próxima que pueda ella estar.<sup>36</sup>

En todo caso, la representación constituye un juego extraño que expone un objeto mediante el rodeo de su propio alejamiento. El arte intenta que ese desvío incremente la significación: investido de ausencia, aquel objeto termina revelando de sí más de lo que entraña su propia entidad. Este es el secreto del aura, que nimba la cosa con el brillo rápido del deseo: alejada, ella se sostiene ante la mirada como principio de extrañeza, como inquietante cifra de alteridad. Por lo tanto, si el arte se define a partir del *Fort/Da* que desencadena la representación, no puede prescindir de esta.

No puede prescindir de ella, pero tampoco puede asumirla. Hacerlo implicaría la aceptación de las reglas de un juego metafísico (basado en oposiciones binarias de presencia-ausencia, forma-contenido, etc.) Significaría también una capitulación ante los límites que impone el mecanismo representacional: la imposibilidad de saltar por encima del límite del círculo que establece este mecanismo, la de rasgar el velo y asir la cosa entera, real.

---

35. Estos momentos corresponden aproximadamente a las dos figuras básicas del esquema representacional moderno: la *Vorstellung*, en cuanto *representatio*, mimesis, lugar de la apariencia, de la forma, y la *Darstellung*, como espacio abierto a la presentación del contenido.

36. Benjamin no aclara si la proximidad mencionada en este concepto se refiere al objeto o a la propia distancia, pero esa ambigüedad podría formar parte de un movimiento que es esencialmente aporético. (Resultaría extravagante pensar una distancia próxima a sí, pero de esas sinrazones se alimenta el aura: ellas podrían indicar una salida para este concepto sentenciado) (1992, p. 24).

Otra paradoja se levanta, así, en este campo incierto: el arte pretende echar mano de las jugadas de la representación sin aceptar las condiciones que ella impone. Quiere beneficiarse del resplandor que produce la separación de la cosa y, simultáneamente, abolir esa distancia.

### ***El llamado***

*El arte deja la presa por su sombra.*

Lévinas (2001, p. 52).

Es que sólo mediante la sombra que arroja más allá de sí, puede el objeto mostrar su otro lado, su espalda negra. Sólo mediante este expediente oscuro e inestable, evanescente, puede abrirse a su otro, suscitar alegoría: decir “algo más que la mera cosa” (así traduce Heidegger el término *alloyoreuei* (2003, p. 13)). Sí, por un instante, deja el arte la presa; pero, codicioso, enseguida quiere recobrarla, iluminada como está por su sombra, completada por su falta. En el empeño ávido por conservar el botín real y su sombra, se juega el arte; se asoma, tenso, crispado, a los bordes enardecidos del lenguaje; trata de avizorar el reino prohibido que comienza después del último signo.

Este intento tensa las formas, las fuerza hasta el límite. Y convoca imágenes audaces, desesperadas. El afán de apresar lo real alcanza un momento extremo: los empujes del arte provocan una torsión aguda en el círculo autorreflexivo que lo condiciona, un punto de ruptura que lo hace volverse contra sí y arriesgar su propio lenguaje. Sobre el abismo, los signos tiemblan por el esfuerzo que requieren sus ansias, por el miedo y el deseo del (sin) fondo. Las formas del arte fraguan, en su momento de tensión extrema, sobre el límite; en la cota más alta del intento de sobrepasarlo, de saltar desde la ventana de la representación para burlar su marco.

Lacan ve en la defenestración el salto al vacío, el modelo ejemplar del suicidio. La figura del *Niederkommen* remite a un arrojarse desesperado tras el intento de identificación con lo real. En ese sentido, el arte se define por su componente suicida: el movimiento negativo que lo fuerza una y otra vez a refutar sus propios fundamentos.

Esa dimensión autosacrificial del arte desmarca sus actividades de otras que, como él, trabajan la imagen. El diseño, la moda y la publicidad pueden también movilizar connotaciones y juegos de lenguaje, así como introducir inflexiones y desvíos en sus códigos y explorar sus límites con osadía. Pero no pueden hacerlo hasta comprometer el funcionamiento de esos códigos, hasta aspirar a desmontarlos y derribar la propia base que los sostiene, porque, en última instancia, se encuentran regidos por los imperativos estrictos de una lógica instrumental poco dispuesta a admitir saltos mortales.

Resulta común deslindar el arte de otros sistemas culturales recalcando su carácter connotativo: a diferencia de lenguajes referencialistas y denotativos, como la ciencia, el arte actúa de modo indirecto, sesgado; movilizando alusiones, insinuaciones y sugerencias que complejizan sus significados. Pero el empleo de connotaciones no basta para diferenciar la tarea poética: la publicidad apela a ellas para enriquecer la percepción del objeto añadiéndole un plus pulsional que acrecienta su valor y moviliza en torno a él el deseo. Es decir, la publicidad auratiza el objeto complicando los trámites de la mirada, impidiendo que él agote su significación en su puro valor de consumo. Por otra parte, Lyotard demuestra que la connotación tiene en este caso no la función de promover la polisemia, sino la de manipular el lenguaje, enturbiarlo brevemente, para que el receptor no advierta que, a través de él, está siendo inducido por el emisor: a diferencia del arte, busca disimular, no quebrantar, el código que la sostiene. Por eso

la connotación deviene un recurso frecuente en el ámbito regido por la función comunicativa: "...la publicidad, la propaganda, la enseñanza audiovisual, utiliza imágenes como si se tratara de un vehículo capaz de transmitir significaciones y órdenes sin que sobre ellas se ejerza la vigilancia del receptor. La metáfora poética es lo contrario: es poética no cuando remite a (...) un código admitido generalmente por los locutores, sino cuando lo transgrede" (1979, p. 313).

De este modo, los lenguajes publicitarios pueden coquetear con sus propios límites para incrementar el "*sex appeal* de lo inorgánico" o disimular la manipulación promocional, pero, aunque realicen piruetas en el límite y amaguen cruzarlo, no pueden hacerlo; no pueden discutir el círculo de la representación. Y, programáticamente, hacen oídos sordos al canto de sirena de lo real.

### ***La inútil flor de Kant***

Extrañamente, esta noción de la forma considerada en el límite de su despliegue (producido en este caso por el intento de sobrepasar el orden de lo simbólico) se acerca por un instante a cierta idea kantiana de la bella forma definida en los términos de una *finalidad sin fin*. La interpretación de Derrida ayuda a entender los alcances de esta paradójica expresión en el sentido de que la flor (para asumir el ejemplo que ofrece Kant) es bella cuando su forma responde al llamado de su propia finalidad, pero, interrumpida en trance de hacerlo, no puede alcanzar a cumplir su fin (2001, pp. 93 y ss.). Es decir, preparada para llevar a cabo su cometido, la flor alcanza su sazón, despliega todo el potencial de su forma, se cumple en madurez, pero, en ese instante, es desviada de la función que había convocado la plenitud de su forma. Su consumación es interrumpida mediante un corte puro y tajante que la congela en su momento más cabal, en la cúspide de su armonía. La forma

es, entonces, definida desde una privación, un límite cortante que la hace detener en su culminación. Que instala una imposibilidad paralizante. Tanto en el caso de que esa imposibilidad se encuentre marcada por el tajo que limita el lenguaje, como por el que le impide cumplir su misión, la forma alcanza su apogeo y su esplendor en su momento de extrema tensión hacia un destino inalcanzable.

Pero enseguida esos modelos se separan. Una vez fijada en su momento de pura belleza, la forma kantiana se repliega sobre sí y se cierra, perfecta, ante las contingencias de la función y el concepto. Pletórica, no deja adherencias ni restos. La detención de la forma contemporánea, por el contrario, no expresa el momento de la estabilidad que sucede al auge de su propio desarrollo, sino el del fracaso de trasponer el límite, al que recuerda una y otra vez mediante la errancia de sus figuras y el desplazamiento continuo de sus posiciones. El ideal de la belleza conciliada ha sido remplazado, ya se sabe, por los quehaceres engorrosos de la alegoría, que no puede ya reposar confiada en el puro aval de lo simbólico. La alegoría es un símbolo abierto a la diferencia: un símbolo agujereado que deja asomar el otro de sí mismo que alberga cada cosa expuesta a la mirada. El arte ha debido resignarse a perder la plenitud de la forma y exhibe, por un instante, su inquietante meollo de ausencia, la pura nada que lo sostiene y, simultáneamente, lo empuja a seguir una y otra vez la huella que deja la falta.

El arte, dispositivo liminar por excelencia, trabaja este límite, lo exacerba. La inminencia de lo otro en el centro mismo de lo más propio es lo que Freud llama lo *Unheimliche*, la inquietante extrañeza de la diferencia. Todo el arte contemporáneo, pero también, quizá en silencio, el arte moderno, se nutre perversamente de esta amenaza (¿de esta promesa?). Con la plenitud, ha perdido el sosiego.

### ***Sublime obsesión***

Nos hemos alejado mucho de Kant. Pero no demasiado: el mismo ámbito que cerrara él con el concepto de belleza es abierto por un costado mediante la figura de lo sublime. Esta figura, que trastorna desde entonces el curso de la teoría estética, permite que el pensamiento kantiano sea considerado no sólo como el provisor de grandes conceptos que sostienen el arte moderno, sino como el responsable de ciertas cuestiones centrales que obsesionan al contemporáneo. (O que permite, quizá, que este sea considerado básicamente como una fase de aquél: el momento que asume radicalmente la conciencia de su propio límite).

La idea de lo sublime interpela al pensamiento de la contemporaneidad en dos direcciones. Por una parte, lo enfrenta a la figura de lo que sobrepasa la representación y plantea el problema de los límites del lenguaje. Pero, por otra parte, la figura de lo sublime engancha con el colapso actual de la hegemonía formalista: significa una inflexión sobre el plano del contenido. Por su peso descomunal, lo sublime desfonda la forma, la deforma, remite forzosamente a un más allá de lo puramente estético formal. Esta remisión desemboca en una escena cruzada por retornos de lo real, asaltada por modelos diferentes de arte (¿de arte?), invadida por pragmáticas sociopolíticas y perturbada por revanchas del referente e incrementos del valor conceptual. Lo sublime reaviva la problemática de los extramuros del arte, o mejor, de los de la estética: no todo lo que atañe a la producción de obra cabe en el círculo de la representación; resta siempre un excedente que, por su desmesura, rebasa los contornos de la forma. Pero, así planteada, esta cuestión no sólo se vincula con la del lugar incierto del arte actual (que será mencionada), sino que termina coincidiendo con la primera dirección y reenvía al tema de lo, al menos en parte, irrepresentable. ¿Cómo encarar lo que excede el formato del

símbolo? ¿Asumir que existe lo irrepresentable nos exime de la necesidad de imaginarlo?

### *Imagen a toda costa*

El trabajo de Lyotard acerca de lo sublime –como experiencia ante una demasía que supera la sensibilidad y revela, por lo tanto, un límite infranqueable en la representación– se vuelve problemático cuando toca puntos dolorosos de la historia, que exigen el desagravio del nombre o la imagen. Aunque no pretende que se abandone el intento de testimoniar lo irrepresentable, Lyotard sostiene que, por ejemplo, la tragedia de Auschwitz trasciende toda capacidad de expresión e imaginación; puede ser concebida, pero no puesta en palabra ni en imagen: llama al silencio más radical (1988, pp. 74-76). Este punto ha generado un debate que tiene consecuencias importantes para la teoría del arte contemporáneo. Menciono dos posiciones destacadas.

Una corresponde a Didi-Huberman (2004). Pese a que estamos inmersos en un mundo atiborrado de imágenes, asfixiado de mercancía imaginaria, y pese a que existen situaciones cuya feroz demasía excede lo representable, se vuelve un imperativo ético construir otras imágenes capaces de abrirse paso por entre aquel exceso sofocante y de hacerse cargo de estas situaciones extremadas. La imagen se afirma justamente cuando el pensamiento se bloquea, cuando el lenguaje no encuentra palabras para decir lo que le excede. Pero el quehacer de la memoria precisa una ética de la imagen, que siempre constituirá un dispositivo incompleto e inexacto, pero capaz de captar un instante de lo real confinado. Mediante la creación, la ficción, la construcción imaginaria, se puede, si no develar la verdad de la catástrofe, sí producir una descarga capaz de iluminar brevemente un aspecto de lo irrepresentable. A falta de verdad, dice Hanna Arendt, podremos encontrar

instantes de verdad, y remata Benjamin: “La imagen auténtica del pasado sólo aparece como un fogonazo”.

La segunda posición está ocupada por Rancière (2005), que diferencia dos momentos del arte actual. Uno –conciliador y conservador, *light*– se apoya en el consenso y busca reparar las fallas del lazo social. Otro –rupturista y crítico– parte de la imposibilidad de la representación y desemboca en la figura de una catástrofe infinita que no puede ser simbolizada. Según esta segunda posición, la vanguardia contemporánea atestigua una y otra vez lo irrepresentable, no ya para preservar una promesa de emancipación, sino para movilizar un trabajo interminable de duelo. Este último modelo, promovido por Lyotard, supone una inversión del sentido kantiano de lo sublime y convierte el arte contemporáneo en la repetición infinita de un gesto fallido.

Ambas posiciones, la de Didi-Huberman y la de Rancière, permiten pensar que la parálisis melancólica provocada por lo irrepresentable puede ser destrabada mediante un trabajo de lo imaginario que sea capaz de dar cuenta fugaz de aquello que está fuera de la escena. (Resulta importante recalcar la fugacidad del acontecimiento: impugnar lo irrepresentable absoluto defendiendo lo presentable sería retornar a la posición de un realismo clásico). Sólo la imagen puede aventurarse a trazar el contorno imposible de una figura necesaria y faltante.

### ***Los rostros de la nada***

El pensamiento recién expuesto remite a otro: el del trabajo del arte como restaurador imaginario de un espacio de ausencia. Una parte importante de la reflexión contemporánea ha asumido ciertos conceptos de Lacan en esta dirección. El triple registro lacaniano (que trenza lo real, lo imaginario y lo simbólico) permite comprender el arte en posición inestable entre su estatuto lingüístico, su ansiedad



por nombrar lo real (no representable) y su apelación a la imagen como recurso para trabajar el vacío abierto en la representación y volverlo principio activo de creación. “La función del arte es... sostener imaginariamente el vacío insoportable, ofreciéndole una envoltura, procurándole una imagen” dice María Eugenia Escobar (2001) luego de comentar que ciertas obras de arte podrían constituir “vestiduras, imágenes para el *petit a*”.

Para Hal Foster (2001), el arte contemporáneo se encuentra asaltado (y sostenido) por el regreso de ciertas fuerzas oscuras de lo real que exigen la reparación del agujero producido en el orden simbólico. Foster entiende lo real en un sentido cercano a lo traumático freudiano, pero otros autores trabajan esta figura vinculándola con un principio de manifestación resplandeciente, en una dirección cercana a Heidegger. “La belleza de la imagen, su aura, su brillantez, su resplandor y destello, están dados por el vacío, por esa *presencia invisible* de lo que no está” (2005, p. 183), escribe María Eugenia Escobar comentando el efecto imaginario de la localización de un vacío que permite al arte producir artificialmente el poder fascinante de la distancia. Así, lo que no está, el mismo vacío, se convierte a través de la imagen en principio impulsor de la imagen del arte. De este modo lo concibe Lacan cuando trae como modelo la figura de la alfarera, capaz de crear en torno a la nada; de rodear el hueco de la falta con una forma. “A partir de este significativo modelado que es el vaso, lo vacío y lo pleno entran como tales en el mundo, ni más ni menos y con el mismo sentido” (1988, p. 149). La creación *ex-nihilo* que postula Lacan no debe entenderse acá en el sentido de origen fundante, sino en el de operación que otorga una “cara visible” a la nada, a la falta. Por eso, como lo señala Melenotte, en Lacan el resplandor del aura no se refiere al brillo de la belleza clásica, sino a indicios sucios, angustiosos, relacionados con la extrañeza, lo *Unheimliche* (en Escobar, 2005, p. 181 y 183).

En resumen, cabe sostener que el arte opera asumiendo activamente la nada que incuba el objeto y raja al objeto, impidiendo la clausura de uno y otro, abriéndolos a su diferencia. Este obrar nulificante, negativo, es principio del *Unheimliche* freudiano, la inminencia amenazante de lo otro en la escena de lo más propio. Pero la inquietud de lo que ronda y no se muestra es, a su vez, lo que produce la distancia, y con ella, el aura, la mostración resplandeciente de algo mediante el rodeo de su propia ausencia.

Saliendo al encuentro del propio vacío que lo sostiene, trabajándolo mediante la imagen, el arte ofrece una salida a la melancolía producida por el fracaso de la representación. Es una salida de emergencia, momentánea, contingente, capaz de detener, por un instante, los flujos de una significación desatada. Es que, perdida toda garantía de origen y sentido estable, desamarrado de un significado central, el juego de las formas se precipita a la deriva, se lanza en caída libre, despechado por los desaires de la presencia. Sólo mediante los recursos de torsiones precisas y llaves rápidas, puede el arte interceptar la desbandada que produce la alegoría, taponar imaginariamente la hendidura de la falta y contener así, la hemorragia del signo.

Estas operaciones puntuales, incisivas, dejan marcas, producen zonas de turbulencia; generan, otra vez, breves destellos. Por un instante, la forma queda congelada ante la mirada, sustraída al impulso de su precipitada carrera. Por un instante, la distancia queda salvada. Sin ese mínimo momento de sustracción y lejanía, serían imposibles los trámites del arte.

### ***Breve digresión sobre un ardid para atrapar la mirada***

Los trámites del arte serían imposibles si no se pudiera presentar el objeto a la mirada, si no se lo pudiera representar. Ahora bien, ¿cómo obrar ese momento de sustracción y lejanía? ¿Cómo

detener el objeto ante la mirada o la mirada ante el objeto? Otra vez un concepto de Lacan puede aportar pistas ante estas cuestiones complicadas. La figura suya de *bâti* (1966) designa un montaje artificioso que enmarca la escena de la representación: el espacio de la ilusión que sostiene el deseo. Para poder dar una forma a lo irrepresentable, el artista debe apelar a trucos (“engañifas”, dice Lacan) que atraigan la mirada; para apresar imaginariamente el vacío, debe trazar un marco en el aire, un fondo recortado sobre el cual el objeto se distancie, recalque su apariencia, brille. Entonces, la función del *bâti* es servir de pantalla sobre la cual se suscite un punto (un *punctum*, Barthes) capaz de asegurar el cruce de las miradas del objeto y el sujeto y provocar el centelleo esquivo del aura.

### ***Los lindes***

En su obra *El lenguaje y la muerte*, Agamben (2003) propone una entrada en el tema de la negatividad que acerca pistas valiosas a la cuestión de lo irrepresentable. Ante el hecho de que lo negativo se ha instalado en la morada habitual del hombre –y, aun, se ha vuelto un dispositivo básico del arte–, el autor se pregunta cómo escapar de la pura negatividad nihilista y cómo construir proyectos éticos sobre ese fondo de pura ausencia.

El texto se apoya en Heidegger, para quien el ser humano es el lugarteniente de la nada, y en Hegel, para quien aquel es fundamentalmente negativo en cuanto “es lo que no es y no es lo que es”. En el primer filósofo, la negatividad proviene de la propia definición del *Dasein* (“el ser su ahí”, referido al ser humano). El *Da* (ahí) nulifica, introduce la negación en el ente para instituir su apertura, la posibilidad del develamiento. En el segundo, lo negativo se origina en una partícula conectada con el *Da*: el pronombre demostrativo *diese* (esto). En cuanto pronombre, *diese* es un signo vacío que sólo adquiere carga en el discurso; actúa como un

índice: es mientras indica algo, deja de ser cuando lo mostrado no está. La indicación marca el límite de la significación, del lenguaje: ya no dice nada, sólo indica. Así, tanto como el *Dasein*, el *diese* anuncian algo externo al régimen lingüístico.

Este empuje hacia afuera descubre dos espacios inciertos. Por un lado, señala una apertura, una zona franca que, ubicada en las fronteras del orden simbólico, permite movimientos de ida y vuelta, oscilaciones entre lo que está dentro y fuera de él (y abre mirillas desde donde puede escudriñarse, o imaginarse, el paraje oscuro y extranjero que comienza después del último signo). Por otro lado, esa misma apertura, considerada como una brecha, instala un momento negativo en la plenitud de aquel orden; un agujero que lo descentra en torno a un punto de pura ausencia. Esa fisura, principio de negatividad de la representación, instituye un desencuentro inconciliable entre el signo y la cosa.

Si existiera un lugar para el arte contemporáneo, estaría ubicado en medio de esos espacios dudosos, oscilantes entre el abrigo del lenguaje y la intemperie de lo irrepresentable. Es allí, errante entre confines, baldíos y cornisas, donde enfrenta el reto de hacer de la pura ausencia una escena.

## **Segunda parte: tres obras en blanco**

### **1. Telones**

Pedro Barrail (2005) presenta un conjunto de 34 fotografías de carteles publicitarios vacantes, ubicados a lo largo de un tramo específico de una carretera.<sup>37</sup> El artista toma esas imágenes con

---

37. La obra titulada *Libre* comprende fotografías en colores tomadas con una cámara digital común. Dispuestas en la pared, las fotos forman la palabra "Free". Cada fotografía mide 20 x 30 cm. Paraguay, 2005.

una cámara digital ordinaria y luego las interviene mediante operaciones mínimas que uniforman sus dimensiones (según el código Fibonacci) e introducen números y letras casi imperceptibles que usurpan el lugar de la publicidad sin llegar a ocuparlo.

Esta obra extraña, desolada en sus efectos visuales, ofrece varias lecturas posibles. Una de ellas apunta a las cifras desconocidas que revela –en efecto *blow up*– cualquier escenario en blanco apremiado por la mirada. Otra, al destino irónico de las superficies vacantes de la publicidad en un tiempo apremiado por avalanchas de imágenes que arrasan todo espacio público que encuentran a su paso. Me detengo en una tercera, que no es la última y no debe considerarse separada de las otras: la que reflexiona acerca del espacio de representación contemporáneo.

Ya se sabe que el arte actual, vuelto sobre sí, narcisista, se encuentra preocupado por el engranaje de sus propios lenguajes, por la marcha de sus propias instituciones, por la lógica de sus dispositivos expresivos y el desvelo de sus límites tantos. Pero hoy esa inquietud se detiene obsesivamente en el espacio de la representación: la pantalla donde se proyecta imaginariamente la escena del arte. El teatro donde actúa la forma. Lacan encuentra un concepto para referirse a la materialidad misma de la escena del arte. Llama *bâti* al montaje que enmarca (y levanta) el espacio de la función ilusoria. Que sostiene el cuadro, pero también la ficción que este apaña. El arte tiene la misión de producir en ese plano acotado el artificio de la imagen. Para ello, abre una ventana que atrapa un momento del devenir de la mirada. Examinado por detrás, visto en forma desmontada y vacante, el *bâti*, la estructura que soporta la imagen, es apenas un plano callado. Una superficie meramente física sometida a la contingencia de la intemperie, incapaz de convocar el deseo, de desafiar la mirada.

Iluminado, ocupado por la imagen, el portaletreros apoya los artificios de la ficción y extiende dimensiones y profundidades. Desierto, evacuado, deviene pura facticidad, materia apagada y

lacia, tramoya desactivada. Es en ese momento cuando interviene Barrail levantando otra escena sobre aquella desmontada. El fondo blanco que espera una imagen, la estructura del bastidor, los materiales que arman el plano, se autorrepresentan, actúan ellos mismos apelando al juego de la mirada desde el guión que levanta la falta. La superficie en blanco se llena de sí misma y exhibe su ausencia descarada; el vacío se invierte y deviene espacio de escritura incautada, la ventana ciega parcha el paisaje real mutilado.

Cuando la sociedad de la información y el espectáculo invade el espacio de lo visible con torrentes de iconos desaforados, apelar al silencio radical y habitarlo con sigilo, marcar el intervalo y hacerlo sitio de otras palabras, de otros números cifrados y exactos, puede recolocar la escena del arte y diferir el lugar, amenazado, del paisaje.

## ***2. Almas extraviadas***

*Uno.* Derogado el orden canónico de las artes, los géneros superponen o mezclan sus contornos, intercambian sus cometidos e invierten sus posiciones custodiadas. Hace ya mucho tiempo que la escultura se ha convertido en objeto, en instalación, en medio de intervención o elemento de un montaje. Y, privada de fueros y pedestales, debe disputar un puesto en el centro de una escena quebrada, ganarse un momento en el curso de un tiempo promiscuo y demasiado raudo. Así, la escultura tradicional ha extraviado el sentido de su presencia, ha olvidado principio y rumbo, perdido el alma.

*Dos.* En trance de realizar un proyecto de fotografía publicitaria, Rosa Velasco se hallaba recorriendo fundiciones para esculturas cuando se encontró con la presencia inquietante de informes figuras suspendidas del techo de un galpón. Eran almas de esculturas. Más allá de los tropos que activan y las sugerencias que animan, las “almas” designan los sostenes que rellenan la escultura mientras fragua el metal y que, una vez retirados, dejan abierto un vacío en el

interior de las obras con el objeto de que sean economizadas en su material y en su masa aliviadas. Estas figuras comprometen significados complejos según los rumbos de sus tiempos diversos. Por un lado, esconden la ausencia que socava la imagen y forjan en secreto el contorno contrahecho de la escultura; su contraparte oscura: la que instauro lo que no puede ser visto ni ser nombrado. Por otro lado, delatan el vacío que ellas mismas han creado. El hueco oculto en la intimidad de la escultura ve expulsado de sí su propio contorno y lo ve acuñando el cuerpo del alma en retirada. Ahora el vacío se ha vuelto compacto, aunque lo haga sin perder su estigma de ser en falta. Expuesta en positivo, la cavidad ha asumido una forma: la no-forma de una otra escultura, una figura fantasmática que sólo puede ser dicha a través del silencio que ha dejado.

*Tres.* Las almas de la escultura son modelos degradados que preceden al montaje de la pieza y, tras terminado el proceso de fundición, devienen desechos suyos. Incrustadas en lo profundo de la obra, moldean su adentro resguardado; desprendidas de la imagen fraguada, ellas se vuelven testigos de una impostura y principio de fundiciones nuevas, de fundaciones de nuevas carencias. Ante el desafío de ocupar una nueva sala de la *Galería Animal* de Santiago de Chile, Rosa Velasco recuerda estas enrevesadas vicisitudes del alma y, sobre el modelo de sus paradojas, desarrolla ciertas cuestiones vinculadas con la crítica de la representación que venía ella trabajando. Por un lado, las relaciones equívocas entre lo que está adentro y lo que está afuera, entre el molde y lo formado, entre la omisión que se expone y la presencia que se sustrae. Por otro, el tema de la falta básica que moviliza los juegos del arte: ese lugar último, cuya imposibilidad dispara el afán significante.<sup>38</sup>

---

38. *Almario*. Instalación en una sala de 11 x 10 x 4.5 m. de altura. La obra mide 9 x 8 x 3 m. de altura y consiste en un cubo de resina, fibra de vidrio y parafina sólida. Galería Animal, Santiago de Chile, Octubre, 2000.

*Cuatro.* La artista pretende animar el nuevo espacio de la galería que, por no haber sido aún usado, carece del vacío que cava la memoria. Pero a la hora de ubicar en él las almas –aquellos trozos informes, colgados como reses fosilizadas luego de haber esculpido la ausencia– se enfrenta a otra paradoja: la que opone concepto e imagen. Es que, ubicadas en ese espacio sin historia, las almas se convierten en remedos de esculturas: pierden su carácter de molde de un vacío para convertirse en masas autónomas, en curiosas figuras libres de sus cometidos dramáticos; es decir, ya no son almas. Rosa Velasco no puede horadar aquel espacio a través de formas inocentes, eximidas del peso de la falta: no puede trasladar las almas, pues ellas consuman su espectralidad cuando pierden la referencia de la nada: no tiene más salida que crear un alma para ese espacio vacante. Y dado que este mismo es un vacío, debe trastornarlo, darle la vuelta como se hace con un guante, convertirlo en matriz de una escultura ausente: de un nuevo vacío. Entonces, levanta en medio de la sala un no-espacio, un contramolde, un inexplicable paralelepípedo –ingrávigo, sofocante– que ocupa casi toda el área, se adecua a sus contornos irregulares y deja como remanente sólo un apretado corredor circundante.

*Cinco.* Para mostrar el alma en su condición de tal –la única manera de exponer no una obra, sino su interior incautado–, la artista ha transformado la escultura en ausencia de sí y ha convertido el tiempo de la obra en su “negra espalda”: ya se sabe que, en cuanto horma que resguarda el vacío interno de la pieza, el alma existe sólo mientras espera que el metal fragüe; después es retirada, convertida en despojo o en cuña que espera otro encargo. Pero Rosa persigue este tiempo en su ocurrir paralelo: detiene el instante creador de un vacío, que, diferido siempre, se vuelve pura idea. Entonces, el lugar de la escultura es cancelado; ahora es un pasadizo, el sitio que sobra entre el molde (creado por las paredes, el techo, el piso y el vano de acceso) y el contramolde



(configurado por el paralelepípedo: el alma). El público que circula por ese estrecho pasaje está transitando el adentro de la sala-escultura. Sólo puede ver el lado interno de la supuesta figura y la cara externa de la oquedad presunta. Pero ni existe el contorno de afuera ni la cavidad interna. Los moldes y las figuras, las ausencias y los llenos, lo oculto y lo manifiesto, intercambian sus nombres en silencio.

*Seis.* Al final, sólo permanece la idea de una falta originaria, inaccesible, y sólo queda la presencia de un emplazamiento hermético que amenaza con ensancharse hasta ocupar todo el área; hasta desalojar los últimos reductos de la escultura y refutar por un instante la ilusión de que pueda un objeto ser conquistado por la mirada.

### 3. *Cuerpo exiliado*

#### *Afuera*

La obra *Adentro* de Claudia Casarino parte de una serie de seis fotografías tomadas en su departamento.<sup>39</sup> Las fotos fueron hechas con el apoyo de un trípode instalado en medio de la sala central, un punto que actúa como panóptico desde el cual pueden ser miradas todas las habitaciones del departamento. Empleando una “tripa”, un disparador provisto de un cable de diez metros, Claudia recorre todo el espacio doméstico con una cámara corriente y se retrata a sí misma, objetivada mediante el poder que le otorga el dispositivo de la mirada automática. Por medio de procedimientos digitales elimina luego su propia imagen y deja sólo la silueta recortada de su presencia. En la abertura creada por esa eliminación aparece el espacio que fuera ocupado inmediatamente antes,

---

39. Fotografías analógicas alteradas digitalmente (2007).

como si sustrayéndose de sí misma, la artista pudiese devolver el lugar que ella había habitado.

¿Qué ocurre con el lugar colonizado por el sujeto de la mirada? ¿Qué, con el lugar doméstico, con las cosas, cuando se interpone el cuerpo; cuando él se desplaza y cambia el sentido de la disposición, el ángulo de cada sitio y de cada objeto? ¿Qué pasa con el lugar recién abandonado cuando se aleja quien lo ocupaba? La memoria restituye los cambios que introduce el vaivén antojadizo de la mirada, pero lo hace a costa de perder siempre algo, de recortar, de desalojar espacios: de reubicar la escena de modo que ella misma sólo puede mostrarse entera si extravía la perspectiva del observador, si borra al sujeto, aunque no pueda desarmar su contorno: el perfil que debe tener cada espacio pospuesto para ser recuperado.

Rondados por la presencia cercana de lo otro, la escena doméstica queda señalada por esa presencia ausente que Freud llama *das Unheimliche*. Esta figura designa aquello que introduce la sospecha de que en el centro del espacio más familiar puede abrirse, de pronto, una brecha que permita la irrupción del otro lado; el aviso de que puede regresar lo que ya fue transitado: lo que ahora no está presente, aunque aún resuenen sus pasos; aunque se sienta la respiración queda de quien estuviera allí hace un momento, la proximidad de algo que no se muestra.

En guaraní existe una expresión para nombrar el no-espacio de quien se ha borrado, la pérdida del lugar vacante, el deslugar fundado por el cuerpo ausente: *ni hendagüé ndopytái* significa “no queda ni lo que había sido su sitio”. Pero cuando el sujeto se retira para dejar lugar a la escena entera donde ocurrirá el acontecimiento, su propia ausencia queda estampada, en negativo, en cada lugar hollado por la mirada. Entonces queda un espacio abierto para que pueda vislumbrarse lo que se muestra sólo en parte.

*La ilusión de la presencia*

La obra de Claudia Casarino comentada en este texto trabaja el espejismo de la imagen del cuerpo, expuesto y sustraído en el mismo acto de su representación. La obra transcurre en dos escenas contiguas. La primera, una escena previa, exhibe una habitación totalmente vacía, marcada en sus ángulos con líneas de punto que hilvanan el diagrama de su propia contingencia. La propuesta no sólo ironiza acerca del espacio de la exposición –y la institucionalidad del arte–, sino que reflexiona sobre la escena evanescente de la representación. Tratada como una figura escolar dispuesta a ser recortada y rearmada, puesta ella misma en exposición, la sala convierte el vacío en objeto representado.

La segunda escena consiste en la presentación de veinte vestidos de tul suspendidos como si se encontraran distribuidos dentro un guardarropa. Pero este no existe: las vestiduras son exhibidas directamente a la mirada. Una mirada desorientada que, ante la casi ausencia de materia que le corte el paso, atraviesa la barrera levísima del tul y desemboca en la sombras nítidas que este arroja sobre la pared cercana. El vestido expulsa su propia realidad, la estampa contra el muro: revela no sólo el vacío del cuerpo humano, sino la ausencia de su propia corporalidad textil, que aparece suplantada por su reflejo. Pero el vestido permanece como tul que vela, como posibilidad de interponerse mínimamente entre el objeto y su sombra, de diferir por un instante el encuentro con la pura ausencia. Velar es tanto ocultar a medias, como anular el revelado de la imagen y custodiar el obstinado resto de la presencia.

*Sombras espesas*

Esta obra se vincula con la recién expuesta, la de los vestidos transparentes suplantados por sus propias sombras. Ahora, la

celebración del tul ha sido suplantada por la oscuridad luctuosa o severa del negro, como si el momento de la sombra –la contracara de la imagen– hubiera logrado reivindicar sus derechos e imponer su presencia sustraída. Sin embargo, esta apelación al tul negro no sólo marca el contrapunto de signos cromáticos opuestos, sino el ritmo diferente de la misma economía del objeto: a pesar de la caducidad de sus significados, en el mercado abunda el tul blanco de los ritos vinculados con el resplandor de la honra o la doncellez femenina, mientras que resulta difícil encontrar el tul que vela el rostro de la viuda o subraya tenuemente la etiqueta rigurosa de ciertos ajuares. Pero este juego entre el exceso y la falta, o entre el rito de la fiesta y el de la pérdida, –expediente fundamental en todo planteamiento acerca de la representación– apenas roza la figura de la disponibilidad del stock indumentario y se centra en otra tensión, para apuntar luego a significados socioculturales que rodean la escena estricta de lo ofrecido o sustraído a la mirada.

Los trajes de tul blanco turban el trayecto de la luz para dar lugar a las formas oscuras que lograban proyectar contra la pared. Pero la ansiedad de toda obra por atrapar el objeto de la ilusión o revelar la espalda negra de lo mostrado no se resuelve más que en juego de imágenes. De nuevas sombras.

Aunque se encuentren también confeccionados con tules transparentes, estos trajes oscuros logran producir sombra mediante la superposición de decenas de piezas iguales. En rigor, este procedimiento no arroja sombra (salvo la proyección de las costuras que trazan breves líneas sobre el suelo), sino que parece reabsorberla, provoca por condensación una oscuridad densa que, más que mancha sombría, es masa nocturna, compacta negrura vuelta sobre sí.

Siguiendo el camino inverso, esta táctica de mostración/sustracción coincide con la primera (la de los tules blancos), tanto en

la disipación de la imagen –que sólo puede ser rastreada en los contornos temblorosos de su propio reflejo– como en el espesor tupido que produce la superposición de vestidos leves. En ambos casos, ocurre un escamoteo del cuerpo: la tenue masa de velos superpuestos y la oscura señal que proyectan los uniformes velan/revelan la ausencia de sus destinatarios. Ellos comparecen mediante la fuerza metonímica de la ropa que emplaza sus figuras omitidas: se presentan como espectros en un teatro de sombras y veladuras. Y ese estatuto fantasmal abre un más allá de la escena.

Y, desde ese lugar, cabe ahora marcar otra diferencia: los vestidos blancos correspondían a atuendos de gala o de rito, y su reiteración marcaba un paradigma de vestimenta, un modelo social (en el sentido de una moda); mientras que los trajes negros aluden a uniformes empleados en cierto tipo de “oficios menores”, como los empleados por hombres y mujeres dedicados al magisterio, la enfermería, la mecánica, etc., por lo que su multiplicación señala el estándar de una categoría jerárquicamente subordinada. Esta distinción (en el sentido de Bordieu) permite vislumbrar por entre la malla brumosa del tul oscuro la figura de personas uniformadas y anónimas, semi-invisibles, sólo identificables mediante sus siluetas inciertas, sólo sugeridas por los vacíos que han dejado al migrar buscando trabajar en negro (por las sombras que las siguen en su odisea esperanzada o asustada, por la posible viudez anunciada en el exilio).

Quizá, en este caso, el gesto de conformar una figura apretada y sombría pueda constituir una estrategia defensiva o un medio de resistencia; una manera de tramar conjunto para restituir cierta imagen posible del cuerpo social exiliado.

#### ***4. Pequeña ventana sin paisaje***

En la última sala del Museo de Artes Visuales de Santiago de Chile –que, en cuanto ubicada en el subsuelo, actúa como una

cripta- se abre inesperadamente una pequeña ventana cuadrangular. Osvaldo Salerno la interviene para cerrar una exposición suya e instalar en ese sitio específico una obra titulada *Nandí verá*.<sup>40</sup> Ambos lados de la abertura son cubiertos con sendos tejidos de tul sobre los cuales se encuentran escritas las palabras del título. Estas han sido trazadas con cera de miel que, al taponar en el curso de la escritura los poros de ambas mallas de gasa (orificios vinculables con las celdillas hexagonales de un panal), atraviesan el cuerpo esmerilado del soporte y acceden al otro lado: el hueco interno que media entre ambas aberturas veladas y funciona como un espacio mudo, cerrado en sus seis caras. Como en general resulta adecuado para analizar la obra de Salerno, en este caso conviene considerar el peso simbólico de la materialidad que interviene en el montaje: la cera de miel tiene una presencia intensa en la cultura indígena del Paraguay, en la confección de sus objetos cotidianos y rituales, en la creación de zonas marcadas Y como también sucede en otras propuestas, en esta, la referencia inesperada a un registro extraño desata los sentidos de la obra sugiriendo otras implícitas líneas de fuga que complican su lectura.

Pero la lectura se complica sobre todo a partir de otros recursos. Dado que los velos son transparentes, los textos se muestran superpuestos e invertidos cada uno respecto del otro, por lo que resultan difícilmente legibles: se neutralizan mutuamente mediante sus escrituras contrapuestas. Esa ventana nublada parece conformar una pequeña bóveda ofrecida/sustraída a la mirada. Pero también levanta el cuadro de la representación, el que recorta y abre esa escena tramposa donde el objeto comparece

---

40. *Nandí verá*, instalación, 1.20 x 1.20 m.. Vano abierto de ventana de museo cubierto con tul tensado y escrito con letras confeccionadas con cera y hollín. La cera procede de grupos indígenas del Alto Chaco paraguayo. Museo de Artes Visuales de Santiago (MAVI), Chile, 2005.

confirmando su propia ausencia. Y, al hacerlo, renueva el deseo de la mirada, su juego perverso: el pleito que mantiene ella con ese objeto en torno a la falta que lo hace brillar. El arte insiste en ese momento: en la inflexión de intenso extrañamiento que produce algo que está y no está: que nombra lo que no es, que oscurece lo que está escrito, que remite a un enigmático fuera de sí. Ese es el principio del aura en Benjamin, la perturbadora presencia de lo que no se encuentra a mano.

En idioma guaraní, *nandí verá* significa “el resplandor de la nada”, lo que en lenguaje común diríamos que “brilla por su ausencia”. Salerno toma esta figura para trabajar el plus de sentido que produce la mirada oscilante. La mirada que sigue el extraño vaivén del objeto cuando se muestra en su replegarse; la que debe sostenerse más allá de lo visible, en el vacío, sobre la nada, en el margen abierto por el aplazamiento de la presencia. Esa mirada queda en suspenso ante el umbral y hace de él un puesto intermedio: un deslugar de pura espera, el dintel de la puerta kafkiana. En ese borde extremo entre el mirar y el perder se manifiesta, “irrepetible” dice Benjamin (1992), el aura, el breve centelleo de la distancia. El interrogante abierto que deja la huella.

En ese margen ilocalizable opera la impresión de los objetos, el límite ante cuyo filo se apretujan las formas para inscribir, apuradas, desesperadas, lo que se pierde, lo que se ha alejado ya. Esta inscripción requiere un espacio, o mejor, un dispositivo de espaciamiento que enmarque, provisoriamente, una pantalla, un soporte para la mirada. Salerno inspecciona la materialidad de ese mecanismo liminal, el marco. Un marco especial, dice Lacan. Y le da un nombre, el *bâti*, el sostén físico de la ficción. Como ejemplo, trae el caso de la obra de Magritte basada en “la imagen que resulta de poner en el marco mismo de una ventana un cuadro que representa exactamente el paisaje que hay detrás” (en Viltard, 1999, p. 129). Pero, ¿cuál es el paisaje que está detrás cuando la ventana

se abre a la ilegibilidad sostenida en la bruma, cuando muestra la pura nada? Quizá sea el paisaje que ocupa, de este lado, el que está mirando: el que está siendo mirado, por lo tanto. Y esta doble interpelación, este juego de miradas, permite que el espacio en blanco implique un desplazamiento constante, alerta, de la mirada. No remite, por eso, a una nulidad, sino a una vacancia, un vacío obrado, operante: dispuesto a recibir los signos velados que anticipen otros lugares.

Žižek sostiene que si el desafío del arte tradicional consistía en llenar el hueco de lo sublime, la gran tarea del arte actual –atiborrado de signos e imágenes, carente de zonas sagradas– radica en mantener el lugar disponible, en hacerle un lugar al lugar: “El problema ya no es el del *horror vacui*, el de llenar el vacío, sino más bien, el de crear primero el vacío” (2002, p. 38). La cuestión, entonces, es mantener habilitada la escena, el mínimo e inestable espacio del acontecimiento. La última salida de la exposición de Salerno conduce a una bóveda, a un lugar sin salida. Ante la estridencia exhaustiva y la sobresaturación de imágenes, ante el baldío del espacio público, resta la cripta, el recinto del silencio testarudo; la urna que cautela una distancia, por mínima que pueda ser.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2003). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, Walter (1992). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Santillana.
- Derrida, Jaques (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.



- Escobar, María Eugenia (2003). Seminario *La imagen del objeto*. Asunción. Notas inéditas.
- Escobar, María Eugenia (2005). Salerno: una poética de la huella. En *Me cayó el veinte. Revista de Sicoanálisis*, 12, s/p.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Heidegger, Martin (2003). *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.
- Lacan, Jacques (1966). *El objeto del psicoanálisis*. Sesión del 30 de marzo de 1966. Inédito.
- Lacan, Jacques (1988). *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lèvinas, Emmanuel (2001). *La realidad y su sombra, Libertad y mandato, Trascendencia y altura*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lyotard, Jean-François (1979). *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili S. A.
- Lyotard, Jean-François (1988). *El diferendo*. Barcelona: Gedisa.
- Rancière, Jacques (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Žižek, Slavoj (2002). *El frágil absoluto*. Valencia: Pre-textos.
- Viltard, Mayette (1999). Foucault, Lacan: La lección de las Meninas. En *Litoral. La opacidad sexual II. Lacan, Foucault*, 28, Edelp.



# **Santo y seña**

## **Acerca de la imaginería religiosa misionera y popular en el Paraguay\***

### **Introducción**

#### ***Cuestiones***

La talla de figuras de santos cristianos confeccionada en madera, tallada y policromada, constituye uno de los fenómenos más interesantes de la historia de las artes visuales en el Paraguay y las regiones adyacentes. Esta práctica, iniciada con la llegada de los misioneros franciscanos y jesuíticos, ha consolidado una fuerte tradición que, sobre el fondo de sucesivos y diferentes registros culturales, continúa vigente hasta hoy, simultáneamente menguada en su producción y renovada en sus razones.

A los efectos de contextualizar y clasificar las colecciones de imaginería religiosa pertenecientes al acervo de un museo de arte (el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro), interesa plantear este artículo en torno al estatuto artístico de las piezas que lo componen. Esta cuestión es central para el análisis de formas ocurridas en pleno frente de litigio intercultural. Las imágenes extranjeras llegan a América como puntales de una acción aculturativa y etnocida: los indígenas son forzados a cambiar sus

---

\* Publicado originalmente en *Catálogo de Imaginería Religiosa*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2008.

figuras (o sus no-figuras) por estas potentes efigies que representaban mundos extraños, incompatibles con sus creencias y sus memorias. Y son obligados (o inducidos, en el mejor de los casos) a hacerlo en una clave de sensibilidad diferentes a la suya y sobre códigos de representación desconocidos. ¿Hasta qué punto podría hablarse de arte en relación a operaciones que suponen una imposición, que implican procedimientos imitativos, que excluyen programáticamente todo principio de creatividad y libertad expresiva? El artículo recuerda esta pregunta a lo largo de su desarrollo. Una pregunta difícil de responder pero indispensable para considerar el sentido propio de las prácticas periféricas.

La consolidación del arte popular, germinado en el centro de las reducciones, especialmente las franciscanas, asomado entre las grietas misioneras y afianzado en la intemperie que dejaron las misiones, anticipa posibles respuestas y plantea otras cuestiones.

### *Destiempos*

La tensión entre los modelos metropolitanos y la producción de las periferias constituye, así, una cuestión indispensable para considerar tanto los procesos de pérdida, como los de copia, adulteración, transacción y apropiación que se encuentran en la base de ese ámbito incierto que llamamos “arte latinoamericano”. La colonización europea recayó sobre los territorios nuevos siguiendo un programa preciso de destrucción de las bases culturales originarias y reemplazo de sus signos por los europeos. Pero ninguna empresa de dominación puede ser cabalmente cumplida porque son limitados los alcances del poder conquistador y obstinada la resistencia de las culturas conquistadas. Pero, también, porque esa empresa involucra imaginarios y moviliza jugadas simbólicas, y ningún proyecto cultural puede ser enteramente consumado en cuanto transcurre en la escena resbaladiza de la representación.

Los procesos colonizadores, como la poscolonizadores, no pueden por ello sostenerse en la pura coerción: precisan, por una parte, persuadir y ser aceptados; deben, por otra, ceder, transar, asumir la persistencia de signos innegociables.

Aun los más severos procesos de conquista y colonización cultural, los más implacables movimientos etnocidas, no alcanzan a cubrir toda el área de la cultura y dejan, a su pesar, una zona vacante. En esa franja descubierta, los indígenas –y luego los mestizos y los criollos– lograron en muchos casos tergiversar el sentido de los signos dominantes y asegurar un cierto terreno donde asentar la memoria, resguardar cierto capital simbólico y apoyar proyectos propios. Desde estos lugares sobrantes, pudieron ellos zafarse del destino espurio de constituir calcos degradados de verdades originales; es decir, pudieron en parte zafarse del proyecto dominante. Pertrechados en esos márgenes, en muchas ocasiones, los indígenas colonizados comenzaron copiando aplicadamente los modelos europeos y terminaron transgrediendo sus cánones y sus códigos, desmontado el sentido del prototipo: creando formas nuevas, sobre las ruinas, a veces, de las propias.

No siempre esa creación obedeció a procesos intencionales. Los trastornos que sufren los lenguajes metropolitanos al nombrar las historias periféricas se originan ciertamente en la oposición de un proyecto indócil, decidido a resistir la invasión, desviar sus embates o trastornar su sentido. Surgen, también, de equívocos y yerros, de la impericia para copiar ejemplares ajenos (que requieren sensibilidades, técnicas y destrezas desconocidas) y resultan de los extravíos que produce el destiempo (los desajustes entre historias distintas, las demoras entre el momento del original y el del modelo). Proviene, por último, de las distorsiones provocadas por las sucesivas copias: ya se sabe que muy pocas veces trajeron los misioneros obras originales, por lo que las réplicas realizadas en los talleres se basan en imágenes de segunda o

tercera mano. Pero los desvíos del proyecto dominante o hegemónico derivan también, de las concesiones que debe hacer el poder ante dos límites que se le presentan: por un lado, la imposibilidad de destruir ciertos meollos de la cultura subalterna; por otro, la necesidad de mantener o crear puntos de coincidencias en torno a los cuales los usuarios de esta cultura puedan identificarse con ciertos momentos o figuras del proyecto colonial. Sin una mínima aceptación, a pura fuerza, no puede crearse un hecho de cultura; menos aún, un producto artístico.

Todos estos factores provocan deslices en la práctica de la colonización cultural. Y abren desfases fecundos donde puede operar la diferencia, la base del arte popular que crecerá después.

## **Las formas del cambio**

### ***La pérdida***

El impacto colonial sobre las culturas originarias tuvo tres momentos, no sucesivos ni excluyentes entre sí. El primero, aculturativo, consistió en la represión y la devastación de grandes áreas de estas culturas, arrasadas por la dominación. Ciertas formas fueron aniquiladas y sustituidas por otras, impuestas. De entrada, los misioneros franciscanos y jesuitas identificaron y pasaron a extirpar, o a intentar hacerlo, ciertos dispositivos fundamentales de la cultura guaraní, en cuanto no servían al proyecto de las reducciones: los rituales y ceremonias, la palabra mítica, los sistemas de creencias y valores de los pueblos reducidos. En el contexto de las misiones, muchas otras formas se desmoronaron solas cuando fueron suprimidos sus contextos. Así, el arte plumario guaraní se apagó con el ocaso del poder de los chamanes y los guerreros, tanto como la milenaria cestería se extravió una vez olvidadas sus funciones y sus empleos. Y, así, la gran cerámica desapareció

siguiendo la suerte de sus contenidos primeros (funerarios, antropofágicos, ceremoniales). En ese territorio arruinado, los misioneros instalaron las imágenes implantadas de Europa, cuyos excesos y opulencia resultaban antitéticos a la templada sensibilidad de la cultura guaraní. En muchos casos, el choque se resolvió, como queda visto, en la emergencia de formaciones culturales sincréticas; en otros, en la mera extinción de acervos enteros. Este proceso, que a través de diferentes modalidades afectó a todos los grupos étnicos, continuó a lo largo de la colonia y cruzó los primeros tiempos republicanos y los gobiernos independientes. Continúa, en cierto sentido, hasta hoy, provocado por la desidia estatal e impulsado por las muchas prácticas intolerantes y etnocidas, incapaces de aceptar la diversidad cultural. Pero, a los efectos de presentar el catálogo de las colecciones del Centro de Artes Visuales, este artículo sólo se refiere a la aculturación misionera recaída sobre los guaraní.

### *La defensa*

El segundo momento marca una acción autoafirmativa: la resistencia indígena, tanto expresada en forma activa a través de rebeliones violentas, como ejercida mediante diversas estrategias para cautelar ciertos mojonos de la identidad cultural. Los procesos de preservación de los acervos patrimoniales étnicos ocurrieron fundamentalmente entre los indígenas no sometidos a reducciones, pero, a pesar del control misionero, aun los guaraní reducidos lograron conservar cierta sensibilidad estética, así como determinado sentido de la expresión y una manera propia de concebir el espacio y plantear la forma. La defensa de la identidad cultural significa no sólo la preservación de prácticas tradicionales, sino el uso, intencional, de formas en torno a las que los indígenas se identifican y mediante las cuales se sienten expresados.

### ***Las transacciones***

En ciertas ocasiones, el acervo cultural se enriquece con el aporte de técnicas y materiales y la incorporación de usos y soluciones formales nuevas, pero las matrices de significación siguen siendo las mismas. Este es el caso del momento autoafirmativo, tratado bajo el subtítulo anterior. El último momento, el tercero, se refiere ahora a situaciones transaccionales. Por una parte, aunque la comunidad conserve una particular sensibilidad estética, debe reformular sus códigos simbólicos para asimilar imágenes demasiado diferentes a las que tramitan ellos. Así, acometidas por formas ajenas que fuerzan los límites de su horizonte simbólico, las culturas hacen un esfuerzo para poder absorberlas, vinculándolas con sus propias experiencias y adaptándolas a necesidades locales. Por otra parte, la colonización cultural, que no puede sostenerse a través de medios puramente coercitivos y etnocidas, debe reajustar sus estrategias para negociar ámbitos de encuentro. A veces los signos extranjeros son impuestos o propuestos como sustitutos de figuras locales cuyo lugar continúa disponible y abierto; tal el caso de formas acercadas por los misioneros, y asumidas por los indígenas, para que reemplacen rituales, imágenes o certezas que han perdido, de golpe, vigencia. Otras veces, los signos ajenos no son impuestos, sino seleccionados por la comunidad, que no encuentra en sus repertorios tradicionales respuestas para enfrentar cambios históricos radicales.

Estos movimientos de reacomodo no sólo garantizan la supervivencia cultural, sino que enriquecen los patrimonios simbólicos. Es que, si el concepto de *aculturación* implica vaciamiento y pérdida, el de *transculturación* se refiere a la creación de nuevos hechos culturales producidos por la diferencia, el conflicto y, aun, la colonización. Si el primer término permite suponer la imposición triunfal de una cultura todopoderosa que recae sobre otra,



sumisa y pasiva, la vacía y la recarga con sus formas; el segundo, remite a posiciones complejas que deben negociar en torno al sentido.

Por un lado, las culturas dominantes o hegemónicas carecen del poder de aplicar en bloque sus modelos; deben obtener una mínima adhesión de las subordinadas. Por otro, estas no se pliegan simplemente ante el avance de frentes expansivos: pueden esquivarlos o asimilarlos y hacer de estos movimientos principio de signos nuevos. No es muy amplio el margen de maniobra que tienen para hacerlo, pero en los resquicios que abren los desacoples del poder, los desencuentros de la representación o la resistencia cultural, pueden afirmarse gestos capaces de producir la mínima cuantía de diferencia que requiere el arte para operar.

Así, muchas obras, destinadas en su origen a constituir remedos de los modelos centrales, pudieron conquistar su originalidad colándose por entre los resquicios que dejan abiertos los límites del proyecto colonizador. O en cuanto por yerro, desidia o insumisa obstinación desobedecieron el sentido impuesto por ese proyecto y alcanzaron a producir cierta obra propia en el medio de una escena avasallada.

Este artículo busca analizar ese espacio marginal de producción: la correspondiente a sectores indígenas y mestizos crecida a lo largo de la sujeción colonial, consolidada durante el siglo XIX y proseguida durante el siguiente y el actual, a contrapelo de las condiciones hostiles que cada tiempo renueva.

### ***Los escenarios coloniales***

A partir del tiempo iniciado con la Colonia a mediados del siglo XVI, esos tres movimientos de aculturación, resistencia y transculturación actuaron simultáneamente. Lo hicieron trenzados en procesos desiguales que acentuaron uno u otro de esos tres

momentos según los aires oscilantes de la historia y los empujes de sus protagonistas, opuestos casi siempre entre sí. A partir, pues, de aquel tiempo, la producción de imágenes ocurrió en diferentes escenarios, animados o interferidos por fuerzas discordantes. En primer lugar, el ámbito de los guaraní que, no reducidos, siguieron viviendo según su propia tradición, sometida a influencias coloniales varias. En segundo, el de los pueblos a cargo de curatos franciscanos, constituidos en reducciones o “doctrinas” y marcados por su talante corporativo propio y su particular inserción en la Provincia con la que compartían vicisitudes y proyectos. Después, el espacio reduccional jesuítico, eficiente en sus cometidos, severo en sus pautas, separado del Paraguay provincial. Cada uno de estos espacios, produjo inflexiones propias en la imagen “santera” colonial que hicieron de esta una obra compleja, tributaria de diversas matrices estilísticas y memorias desiguales.

Aun considerando esa diversidad, difícilmente podrán ser desmarcadas tajantemente las obras producidas en cada uno de estos escenarios. En general, aunque existan diferencias entre las obras destinadas a las iglesias franciscanas y jesuíticas, una y otras comparten franjas de producción y presentan márgenes confusos que impiden marcar en formar tajante divergencias entre unas y otras. Tampoco pueden ser distinguidas de manera concluyente muchas obras producidas al final de los tiempos coloniales fuera ya del esquema reduccional. La dispersión de los artesanos de talleres jesuíticos, una vez expulsada la Compañía de Jesús en 1767, produjo, por otra parte, influencias que dificultan las distinciones claras. Hecha esta salvedad y suponiendo las ambigüedades recién enunciadas, bajo los siguientes títulos se resaltarán los rasgos diferenciales de los dos escenarios básicos donde sucede la producción de imágenes religiosas.

## El espacio del monte

El primer escenario es el relativo a los indígenas que no fueron sometidos a reducciones, continuaron sus modelos de vida tradicional y sólo superficialmente acogieron formas de origen colonial. Durante los primeros tiempos coloniales, los guaraní no reducidos, llamados entonces *avá montés* (“indio del monte”) componían dos grupos (los Karemá de la región del Mbaracayú y los Apyteré de la zona Tarumá), ascendientes de los que pueblan hoy el Paraguay: los mbyá, los avá chiripá y los paï tavyterä. Tales etnias mantuvieron su autonomía política y sus identidades culturales aunque desarrollaron diversos procesos transculturativos a través de contactos mantenidos con la sociedad colonial, básicamente a través de los *táva*, los pueblos civiles de indios. Estos procesos también fueron afectando las culturas instaladas en el Chaco, pero en este artículo nos referimos sólo a los guaraní, pues la producción de imágenes religiosas sólo ocurrió en el ámbito de una influencia particularmente misionera que no tuvo incidencia entre las etnias chaqueñas. En sentido estricto, tampoco la tuvo casi entre los guaraní, por lo menos de manera inmediata. La adopción de figuras talladas, en efecto, se circunscribió a la imagen de la cruz y la de ciertos elementos que pasaron a adornar el *ambá*, el altar avá.

La figura de la cruz, se encontraban ya difundida entre los guaraní desde épocas coloniales, a partir de sus primeros contactos con los blancos y los misioneros jesuíticos. Su adopción se habría originado en la decisión de asumir un símbolo ajeno para usufructuar sus poderes mágicos.<sup>1</sup> Talladas por los avá en madera de cedro (*ygary*,

---

1. “Los guaraníes veían en esta cruz un poder mágico, similar al que el chamán podía tener en su mano con la sonaja, la *mbaraká*, el instrumento musical que, según la creencia antigua guaraní, contenía en su interior un *aivú*, un alma, aunque fuera la de un chamán ya muerto; de esta manera los guaraníes

el árbol sagrado de los guaraní) y adornadas con pequeñas plumas, las cruces penden de las varas que levantan el altar *-tataendýy-* o de los cordones emplumados que lo engalanan *-tukumbo-*. Según los actuales guaraní, las cruces provienen de la intersección de las varillas rituales llamadas *yvyra'i*, que así cruzadas, indican los cuatro puntos cardinales. Los mbyá guaraní revisten las cruces con el milenarismo sistema ornamental “cestero” basado en el entrecruzado de tiras vegetales; pero esta operación corresponde más a fines estético-expresivos que a empleos religiosos.

Las esculturas zoomorfas, también talladas en madera de cedro, que hoy confeccionan todos los grupos guaraní, como, en general, las etnias en el Paraguay, también se basan en apropiaciones de imágenes coloniales. Una vez expulsados los jesuitas, en la segunda mitad del siglo XVIII, muchos artesanos talladores de imágenes religiosas, llamados *santo apoháva* (los “hacedores de santos”), no sólo se diseminaron entre los pueblos provinciales, sino que, también, se acercaron a los monteses, aunque, luego de casi dos siglos de reducción, ya no pudieron readaptarse “a la vida de antes”. Este movimiento podría haber configurado una de las vías de influencia de las imágenes cristianas; pero la realmente efectiva fue la otra, la producida mediante el intercambio cultural entre los guaraní monteses y los pueblerinos o reducidos. La adopción de las imágenes figurativas, llamadas *kagka* en el guaraní tradicional y conocidas simplemente como *ta'anga* (“representación”, “imagen”) entre los indígenas mestizos, pudo prosperar en cuanto apoyada en ciertas prácticas propias de los guaraní, como la talla de los *apyka*, las banquetas ceremoniales y chamánicas talladas en madera de cedro. Rigurosamente abstractas en sus orígenes, desde las influencias coloniales los asientos rituales comenzaron

---

transfieren el sentido y el valor mágico del *mbaraká* con el *aivú* a la cruz que el jesuita trae en la mano, (interpretado) como un poder mágico y no como un fundamento doctrinario” (Susnik, 1982, p. 162).

a adquirir aspectos zoomorfos hasta, en muchos casos, configurar expresiones nuevas, independientes ya de las formas originales, que se siguen produciendo en forma paralela.

Ahora bien, los guaraní “monteses” incorporaron la figuración pero no los códigos de la representación moderna. La sensibilidad esquemática y geometrizable de los indígenas forzó a las figuras ajenas a un fuerte movimiento de ajuste formal: desde un depurado orden visual propio, aun las actuales esculturas zoomorfas producidas por los paĩ, los mbyá y, sobre todo, los avá, desconocen la concepción occidental del volumen y la proporción, privilegian los contornos y eliminan detalles y ornamentos. Toda pretensión realista ha sido sacrificada en pos de un concepto esencial de la figura. Para comprender mejor el desarrollo de la imaginería misionera y popular en el Paraguay, resulta importante recordar el ideal abstractizante de la estética guaraní, basado en la armonía y la proporción, la limpieza de la línea y la economía de la forma. Este mismo principio impulsó a los indígenas monteses y a los reducidos a esquematizar y resumir a lo esencial la forma de origen europeo. Los resultados fueron obviamente, diferentes: los unos se encontraban libres de adaptar la imagen apropiada a sus propias categorías estéticas; los otros se hallaban forzados a imitarla, y sólo furtivamente, y no en todos los casos, pudieron realizar recodificaciones interculturales. El arte popular termina reivindicando este principio que altera el de la representación occidental, aunque incorpore la figuración y se apropie de muchos de sus sentidos.

## **El espacio de la reducciones**

### ***Los otros conquistadores***

Iniciada en el siglo XVI, la conquista sobre los territorios que después pasarían a constituir el Paraguay necesitó pronto el auxilio

de los misioneros. La llamada “alianza hispano-guaraní”, basada en un sistema de reciprocidades y parentescos (uniones de españoles y mujeres indígenas), no bastó para compensar los excesos de la explotación de los indígenas desarrollada principalmente mediante el régimen de las encomiendas.<sup>2</sup> Las rebeliones de los guaraní, las violentas represiones y los enfrentamientos comenzaron a mermar en forma alarmante la población (la mano de obra) nativa y dificultar el dominio de las tierras. La expansión colonizadora requería, pues, otras estrategias basadas en transacciones y presiones ejercidas en el plano simbólico y, en general, en la negociación intercultural. Así, la llamada “conquista espiritual” no apelaba a la dominación violenta, aunque estuviera amparada por ella y la usara ocasionalmente, sino a principios de una autoridad construida hegemónicamente sobre la apropiación de ciertas figuras de la cultura tradicional guaraní y mediante un persuasivo sistema de manipulación de los liderazgos cacicales y la educación infantil, propuestas de concertaciones y juegos de amenazas, promesas, dádivas y efectos rituales (Wilde, 2003). La “conquista espiritual” fue *conquista* en la doble acepción del término: la de ocupación forzosa y la de seducción.

En ese sentido, ciertos autores, como Haubert (1991) y Neker (1990), sostienen que la legitimidad de los franciscanos y los jesuitas se basaba en una estrategia que los hacía aparecer como los protectores de los guaraní ante la opresión colonial y como los continuadores de sus héroes culturales, sus jefes y sus chamanes, cuyos poderes sobrenaturales detentaban. Por eso, una de las

---

2. Amparada en una merced real, la encomienda, instituida ya a partir de 1556, consistía en una institución mediante la cual, en forma periódica y obligatoria, los conquistadores, y luego los colonizadores, disponían para su servicio de cierto número de familias con sus caciques. Como contrapartida, aquellos se encontraban obligados a proteger y promover la “civilización” de sus encomendados.

tareas más urgentes constituyó para los primeros misioneros –los franciscanos– la eliminación del poder de los chamanes históricos guaraní. Por otra parte, la organización económica misionera no alteraba radicalmente la guaraní precolonial, sino que reproducía en gran escala las relaciones económicas que unía a jefes indígenas con sus súbditos, relaciones basadas en la reciprocidad y la redistribución de los bienes y servicios (Necker, 1990, pp. 193-195).

Ahora bien, aunque la estrategia misionera haya incorporado o sustituido ciertas figuras de la tradición guaraní, ciertamente lo hizo sobre el desmantelamiento de la matriz religiosa que las sustentaba. Los indígenas tenían conciencia de que las reducciones significaban el fin de un sistema de vida y de creencias, pero sabían que ellas constituían un mal menor en el violento escenario recién conquistado. La “conquista espiritual” fue eficaz sólo hasta cierto punto: logró ciertamente la sujeción de gran parte de los guaraní y aseguró el dominio colonial de sus fuerzas de trabajo y sus territorios; consiguió destruir una parte importante de la cultura tradicional y conservar algunas instituciones útiles para sostener el sistema colonial; pudo, en fin, bautizar, evangelizar y adoctrinar a los indígenas reducidos e instruirlos en el buen manejo de artes y oficios extranjeros; pero nunca pudo obtener la total identificación de ellos con la causa misionera ni, por lo tanto, extirpar un obstinado modo de ser diferente que continuó hasta el fin de los tiempos coloniales.<sup>3</sup>

A mediados del siglo XVIII; ya en ese escenario final, el jesuita Parras se lamenta del poco entusiasmo religioso de los indígenas reducidos: “a ellos jamás se les ve rezar un Ave María si no es en la iglesia, donde son muy puntuales; pero es por temor del

---

3. Según Susnik, “el resultado de la aculturación cristiana era externo y nunca significaba una adaptación sicomental de los indígenas”, quienes “conocían la doctrina sólo pasivamente” (1975, p. 154).

castigo, porque cosa de devoción jamás he reconocido en ellos” (1943, p. 171). Y más adelante, siempre en tono disgustado refiere que: “en sus privadas conversaciones, se reduce todo a mantener sus tradiciones y antigüedades, para que de padres a hijos vayan pasando” (Ibíd., p. 173).

El margen de irreductibilidad de la cultura indígena se expresaba no sólo en la indolencia religiosa y la furtiva continuidad de la tradición, sino en las constantes huidas de los pueblos misioneros, así como en formas solapadas de resistencia al trabajo y en el desgano y la torpeza en su ejecución, faltas que llevaban a considerar a los indígenas como naturalmente “propensos a la holgazanería”. Necker considera que el hecho de que los colonizadores, civiles y religiosos, “no consiguieron obtener la adhesión profunda de los *Guaraníes* al régimen colonial” se manifestaba en la resistencia, ahora pasiva, que los guaraní continuaron oponiendo a los españoles (1990, p. 190). Es decir, las rebeliones de la primera época habrían dado lugar a una nueva forma de indocilidad: la desidia en el cumplimiento de actividades en las cuales el indígena no se sentía identificado y que, por lo tanto, no le interesaban.

En ese contexto debe inscribirse la producción artística misionera. Por una parte, los indígenas perciben el boato eclesiástico, incluidos los templos, esculturas y pinturas, en el registro del aura cultural tradicional, ajeno al mensaje cristiano, poderoso por el puro poder de la imagen.<sup>4</sup> Por otro, ellos mismos esculpen y pintan con un entusiasmo que depende de las posibilidades de apropiación de las esculturas cristianas. La fuerza expresiva de las tallas misioneras varía según la convicción con que los *santo apoháva* las hayan asimilado a sus propios registros culturales, ya que

---

4. Según Haubert (1991), las pompas del culto católico eran consideradas por los indígenas como expresiones del poder chamánico de los Padres.



los guaraní nunca terminaron de aceptar el horizonte de creencias que enmarcaba la producción de los modelos.<sup>5</sup>

### ***Reducciones***

El sistema de concentración de indígenas en comunas separadas aparecía ya expuesto en las primeras cédulas reales y se encontraba reglamentado por el Consejo de Indias: los indígenas debían ser agrupados bajo la dirección seglar o religiosa para ser “civilizados y cristianizados”. Por eso, apenas iniciada la Conquista, se establecieron los primeros *táva*, pueblos comunas basados en las figuras de trabajo colectivo, autosubsistencia mínima y periódica sujeción de los indios al servicio de la encomienda.

Aunque misioneros de otras órdenes llegaron a estos territorios, fueron los franciscanos, primero, y los jesuitas, bastante después, quienes se encargaron de aplicar la estrategia de la conquista espiritual. Lo hicieron, pues, inscriptos en el programa, llamado sin eufemismos, de las “reducciones”, sujetas a riguroso control y a procesos intensivos de evangelización. Las reducciones misioneras continuaron, así, el modelo inicial de la conquista pero lo readaptaron tanto a sus fines de evangelización como, según queda referido, a ciertas características de las culturas locales siempre y cuando resultaran compatibles con tales fines y facilitarían su cumplimiento. Las misiones constituyeron, así, eficientes dispositivos de dominación política, centros económicos de producción y poderosas instituciones de conversión y adoctrinamiento

---

5. Susnik estudia los factores del rechazo guaraní a la doctrina cristiana; factores que hicieron incompatibles el pensamiento guaraní con los postulados misioneros y “que, en gran parte, explican las revueltas y su resistencia socio-religiosa que se prolongó hasta 1848, con la disolución de los *táva*, y que se puede notar incluso aún hoy día” (1982, p. 196).

religioso. Pero también constituyeron medios de protección contra los inhumanos excesos de la encomienda; es posible que los guaraní “reducidos” no hubieran logrado sobrevivir sin la defensa misionera, que fue mucho más enérgica por parte de los jesuitas. Los franciscanos se opusieron, ciertamente, a los abusos de la encomienda, pero, a diferencia de los jesuitas, no cuestionaban la vigencia misma de esa institución.

Necker sostiene que la actitud de los Frailes Menores (los franciscanos) ante el trabajo indígena forzado tuvo dos aspectos: por un lado, hicieron grandes esfuerzos, por lo menos durante las primeras décadas, para limitar la sobreexplotación indígena; por otro, “aceptaron y hasta defendieron las premisas de base de los colonizadores, según las cuales el peso del trabajo manual requerido por la agricultura, el comercio y la artesanía debía recaer principalmente sobre los indios, quienes podían (...) ser legítimamente obligados por la fuerza a cumplir este trabajo”. Esta actitud, afirma el autor, se oponía a la jesuítica que intentaba sustraer completamente a los indios de las exigencias de la encomienda “aunque es cierto –aclara– que los sometían a otras obligaciones coloniales” (1990, pp. 141-142). Por otra habría que considerar que la oposición misionera a los desmanes coloniales respondía no sólo a indudables principios humanitarios, sino a razones de competencia en torno a una mano de obra que ellos también usufructuaban.

### ***Talleres***

La “mano de obra” comprendía ciertamente el trabajo artesanal. En las reducciones misioneras funcionaban talleres donde los indígenas eran instruidos en diversos artes y oficios, entre los cuales figuraban la pintura, ocasionalmente el grabado, y básicamente la escultura, la expresión más desarrollada en esta zona. Pero ni a

los jesuitas ni a los franciscanos se les ocurrió desarrollar la creatividad ni el talento expresivo de los indígenas. Por una parte, es indudable que el sistema de trabajo en esos talleres se basaba en la imitación literal de los modelos bajo severo control de los misioneros. Estos asimilaban la producción de imágenes a los oficios mecánicos y valoraban su factura como pura destreza manual para la copia, despojada de cualquier veleidad estética e inventiva. De hecho, descalificaban cualquier posibilidad creativa de los indígenas: “Imitan como monos todo lo que ven”, decía Sepp (1973, p. 270), y Labbe: “no tienen estos indios genio inventivo; pero remedan todas obras que ven con admirable destreza” (en Furlong, 1962, p. 450) y remata Furlong: “parecería que los que les falta de juicio, lo ha suplido la naturaleza con su incomparable instinto de imitación” (1972, p. 28), etc.

Por otra parte, la producción de imágenes se encontraba destinada no a promover la las destrezas expresivas del indígena, sino a acrecentar el esplendor de los templos para producir, a su vez, efectos estéticos que impresionasen al converso apelando a su sensibilidad.<sup>6</sup> Dicha producción, se encontraba pues destinada por objetivos político-religiosos más que por pretensiones artísticas: buscaba transmitir mejor los contenidos catequísticos. Ya se sabe que la apelación al impacto de las formas constituía un recurso para vincular los brillos del rito cristiano con el poder aurático de los cultos locales. En ese sentido, la apasionada visualidad

---

6. Reconoce el Padre Sepp que “antes que nada, es necesario provocar entusiasmo en los incrédulos por medio de tales artificios, así como, por medio de la pompa aparente en las liturgias, despertar e inculcar en ellos una real predisposición íntima para la religión cristiana” (en Castro Neves, 2004, p. 8). Y Peramas sostiene: “Era extraordinario en todo sentido el esplendor del templo, lo cual contribuía sobremanera a elevar las mentes de los indios y los invitaba a asistir con más voluntad y respeto a los sagrados misterios” (1946, p. 36).

barroca se prestaba bien como “vehículo de doctrina”, aunque la recepción de tal doctrina haya ocurrido siempre desplazada.

Pero la práctica de los talleres de escultura y pintura tenía además otras funciones: buscaba mantener activo al indígena y frenar, así, lo que ellos consideraban una innata tendencia a la pereza;<sup>7</sup> y llegaron a hacerlo con tanto ímpetu que, según testimonios del padre Marimón, “no pocas veces, con el solo fin de evitar la ociosidad, se dejaba que los operarios se ocuparan de hacer cosas que después habrían de regalar o tirar” (en Furlong, 1962, p. 454). Por otra parte, esculpir tallas religiosas constituía un sucedáneo de la restringida alfabetización, puesto que la enseñanza de escritura y lectura habría estado reservada básicamente a una aristocracia indígena conformada por hijos de caciques, sacristanes, mayordomos y jefes de obras (Castro Neves, 2004, p.8). Por último, aunque la producción escultórica y pictórica se encontraba sujeta al régimen de propiedad común reduccional, y a pesar de que les estaba prohibido a los *santo apoháva* vender en forma particular sus obras (Susnik, 1965, p. 152 y ss.), ellos trabajaban para proveer imágenes a personas extrañas a la reducción según arreglos privados o en el marco de los *mandamientos* (trabajo público obligado a ser cumplido paralelamente al de las encomiendas) (Necker, 1990, p. 186). La confección de tallas y pinturas afectada a un mercado externo ocurría tanto en las misiones franciscanas como en las jesuíticas, aunque, en relación a estas, Furlong se quejaba de la escasez de la demanda proveniente de extramuros (1962, p. 456). Según Durán, los talleres franciscanos también proveían

---

7. Los jesuitas se jactaban de haber suprimido, entre otras, tres nocivas instituciones de la cultura guaraní: la embriaguez (la exaltación ceremonial mediante la chicha), la poligamia y la holganza. “Para superar la borrachera implantaron el mate, para acabar con la poligamia hicieron que sus feligreses tuvieran un alto concepto del sacramento, y para eliminar la ociosidad crearon los más variados tipos de labor” (Furlong, 1962, p. 435).

imágenes a los conventos e Iglesias de Asunción, cuyos retablos en su mayoría, fueron realizados por los carpinteros y doradores de Itá.<sup>8</sup>

## **El arte de las misiones: los jesuitas**

### *La cuestión del arte*

La circunstancia de que la confección de pinturas, retablos y, muy principalmente, esculturas misioneras, se hallara sometida en los talleres a un controlado sistema de copias –sistema que no dejaba margen a la libertad expresiva del indígena–, así como el hecho de que tal confección estuviera orientada exclusivamente a fines extra-artísticos, básicamente de evangelización, plantean dificultades a la hora de hablar de un “arte de las misiones”, como un “arte colonial” en general: todo el sistema de la Colonia desconoció esa posibilidad. Cuando se habla de “arte” pues, se usa ese término con cautela y conciencia de su arbitrariedad: sirve para nombrar aquellas prácticas o productos que, desde la manipulación de la forma sensible y el juego de la imagen, precipitan nuevos contenidos expresivos, verdades oscuras que aparecen, por un instante, vislumbradas. Es decir, el arte moviliza sentidos que trascienden la función (en este caso evangelizadora) del objeto. Este es, obviamente, un concepto moderno de arte, pero resulta útil para encarar retrospectivamente objetos históricos marcados por un plus de significado, auratizados.

Volvamos, pues, a la cuestión: hasta qué punto puede hablarse hoy de artísticidad en relación a formas anteriores impuestas,

---

8. “En 1793 se comprometió Fray Tomás de Aquino a entregar hecho y colocado en el convento de los dominicos un retablo de San Vicente Ferrer por 100 pesos de plata” (Durán, 1987, p. 118).

copiadas y desprovistas de toda intención creativa. Resulta, de entrada, evidente el valor estético y expresivo de una parte considerable de la producción colonial santera. Al lado de muchas piezas inertes y deslucidas, producto desganado de un trabajo obligatorio de taller o intento pretensioso de remedar el espíritu europeo, se afirman piezas originales, potentes en sus razones nuevas. ¿En qué lugar se habrían apoyado esas razones que no fuera en los ámbitos regidos por el programa misionero? ¿Cómo lograron colarse en un espacio tan estrictamente controlado?

Partamos del caso más extremo, por su eficacia reduccional, el jesuítico. La intención de los jesuitas era no sólo promover un arte (entendido en su acepción de “oficio”) basado en el calco de las obras europeas, sino mantener, aunque implícito, el sentido original de esos modelos; reproducir la sensibilidad y el gusto de las metrópolis, considerados paradigmas universales de lo estético. Los artesanos de las misiones debían adscribirse al ideal de belleza central y, sin intentar producir arte, transcribir los gestos, trazas y proporciones del arte copiado. Según el criterio de los maestros jesuitas, las mejores obras eran aquellas que más se identificaban con ese ideal ajeno. Sepp escribe que las pinturas hechas por los indígenas reducidos “son tan vistosas y magistrales que... se apreciarían en la Roma misma” (1973, p. 181) (“en una catedral alemana”, dice en otro lado (Ibíd., p. 185)). Desde este afán, las señales de identidad que, por descuido, impericia o voluntad de autoafirmación, dejara el indio copista eran consideradas cifras de un extravío irremediable. Cuando el provincial Luis de la Roca realizó una visita a las misiones jesuíticas a comienzos del siglo XVIII, ordenó que se cambiasen muchas de las esculturas y pinturas por obras “decentes”. Comentando este hecho, Furlong, S.J., llega a esta conclusión: “Hubo, así, en las Reducciones, como fuera de ellas, la imaginería barata y popular”

(1969, p. 315).<sup>9</sup> Esta imaginería “no decente” sería aquella marcada por el estigma de la diferencia. Es posible que, entre la obra descartada por el provincial se encontrasen las piezas más significativas del arte misionero: aquellas capaces de expresar el breve margen de coincidencia o cruce entre lo que siente el indio y lo que quiere el misionero.

A partir del siglo XVIII, muchas de las piezas decentes ya lograban coincidir con el original. En este contexto, Furlong refuta con orgullo el error de “considerar de procedencia europea las obras de rasgos más finos y de méritos más innegables, y considerar de factura indígena las más toscas y primitivas. Todas estas estatuas (...) son de origen americano, aun cuando en unas predomina el aire de la estatuaria italiana y, en otras, la alemana” (1962, p. 494). Pero es, sin embargo, en el siglo XVIII cuando, paralelamente a la producción de las obras celebradas por los padres, se consolida lo que, forzando un poco los términos, podríamos llamar “estilo” jesuítico. Es decir, “estilo” como sello de una tendencia formal específica, no como reflejo de una historia ajena. Retomemos la pregunta ¿cómo pudo colarse la diferencia en un sistema impermeable?

### ***Los límites del sistema jesuítico***

Debe considerarse que, aun poderoso, el orden jesuítico no podía resultar perfecto. En primer lugar, aunque aspirasen a encarnar en tierras bárbaras el arquetipo de belleza clásico o barroco, los misioneros sabían que, en las difíciles condiciones que imponían esas tierras, debían hacer la vista gorda ante ciertos descarríos de

---

9. Aunque Furlong sostiene que esas imágenes eran producidas en serie, aclara que no se refiere a la realizada en molde por Sepp; lo serial debe, pues, ser entendido en este caso como sinónimo de repetitivo, carente de originalidad.

la copia. La ausencia de tradición figurativa del indígena (cuyas representaciones fueron siempre abstractas), así como su vocación visual escueta, su falta de pericia en esculpir y pintar y su desinterés en realizar una tarea cuyo alcance no compartía, le llevaban a distorsiones de la imagen que, por forzosas, debían ser toleradas. Indudablemente, luego de casi dos siglos de práctica, la capacidad de copiar el modelo –y aun de comprender, si no compartir, ciertos sentidos suyos– acercaron al copista a los modelos. Pero a lo largo de ese tiempo, la destreza había crecido y, con ella, la capacidad de expresión y aun el talento: ya se encontraba el artesano en condiciones de reinterpretar la forma impuesta, de domarla, de contaminarla con las cifras obstinadamente infieles de la memoria. También esta situación debía ser aceptada por los jesuitas, que ni ante las deformaciones de la imagen ni ante su expresión renegada, podían hacer demasiado con los medios con que contaban.

La falta de recursos técnicos constituía, en efecto, otro problema que limitaba la escrupulosidad del sistema. Falta de materiales, en primer lugar, especialmente de pinturas (según Furlong, la escasez de tintes habría condicionado el predominio de la escultura en la región (1962, p. 525)); carestía de obras originales que sirviesen de modelo, después: en la gran mayoría de los casos, los copistas empleaban estampas como muestras, lo que conspiraba contra la fidelidad de copia, sobre todo en el caso de que ésta requiriese soluciones tridimensionales.

Otro problema: el relativo a los maestros especializados. Estos no abundaban ni abundaba el talento en ellos; fuera de Luis Berger y Luis de La Croix (o La Cruz, en ciertos documentos) en el siglo XVII y Brasanelli, en el XVIII –artistas medianos, aun ellos– no aparecieron en las reducciones tutores de nombres destacables.<sup>10</sup>

---

10. Fuera de los nombres conocidos, ya citados, dice Josefina Plá, “de los jesuitas gestores del arte misionero sería imposible afirmar en general que fueran



Quienes instruían en los talleres eran esmerados padres y hermanos, formados ellos mismos por presión de las circunstancias, ya que, como escribe Cardiel, “a poca aplicación y práctica salen maestros” (en Plá, 1975, p. 67).

Los jesuitas tuvieron que asumir estas restricciones, como otras tantas ocurridas en otros ámbitos. Al fin y al cabo, no se trataba de sacar artistas, sino de salvar almas y, para ello, de mantener ocupados los cuerpos en tareas decorosas. Y productivas. Cuando no había otro remedio que ser tolerantes, los jesuitas sabían serlo: al comienzo de las reducciones toleraban muchas cosas para poder exigir después el cumplimiento riguroso de las otras, las innegociables. Con la copia de las imágenes fueron todo lo inflexibles que pudieron ser, pero aceptaron razonablemente las reglas del juego subtropical y apartado. Sabían que sus disculpas serían disculpadas: en 1865, casi cien años después de la expulsión de la Compañía de Jesús, De Moussay, luego de visitar la misión de Santa Rosa, escribe que, aunque hay mucho que objetar “desde el punto de vista del arte” (“sus estatuas distan mucho de ser perfectas, los ornamentos no manifiestan un gusto puro, refinado...”), admite que “cuando se piensa con qué elementos, en qué país, y a qué distancia de Europa los Padres de la Compañía de Jesús han realizado semejantes maravillas, se queda uno profundamente admirado” (en Furlong, 1969, p. 580).

Ahora bien, por esas pequeñas hendiduras del bloque jesuítico pudo filtrarse el mirar desviado del indio copista. Esa mirada incontrolable permitió la aparición de contornos, de trazos, de sombras rápidas: evidencias, fugaces pero intensas, de encuentros y colisiones; de creencias readaptadas, impugnadas o porfiadamente cauteladas. El mundo guaraní tradicional se había roto

---

artistas notables... de la mayoría de ellos no nos consta siquiera que fuesen alumnos de un imaginero o pintor famoso de la época” (1975, p. 67).

y vuelto irrecuperable; quizá para expresar sus ruinas o compensar la pérdida o nombrar casi en silencio los gérmenes de posibles signos nuevos, el guaraní misionalizado encontraba en las formas extranjeras un cobijo mínimo: una guarida abierta en los últimos rincones adonde no alcanzó a llegar el control misionero. Esa es la base de la diferencia. Sin ella, todo el arte jesuítico no sería más que una copia adulterada de modelos mediocres. La fuerza de muchas esculturas jesuíticas se alimenta de las reservas bárbaras que cautelan los intersticios del sistema jesuítico: desde ese capital furtivo pudieron ellas desplegar con decisión sus formas imperfectas.

### *Estilos*

Los modelos jesuíticos se basaban en tendencias diferentes, básicamente, clásicas, tardo-renacentistas, manieristas y barrocas. Es posible que estas últimas llegaran tardíamente, a fines del XVII o, aun, a comienzos del XVIII,<sup>11</sup> pero constituyen sin duda el componente más definido en la conformación de lo que podríamos llamar un “estilo jesuítico”. La desmesura barroca se encuentra en el extremo opuesto de la austera sensibilidad guaraní. Expresado fundamentalmente en las formas abstractas de la pintura corporal, el ajuar plumario, la cestería y la cerámica, el sentido estético nativo chocó en seguida con la figuración realista europea que suplantaba esas expresiones. El conflicto no provenía solamente de incompatibilidad de registros simbólicos, sino del hecho mismo de la sustitución, un cambio forzado. Pero la divergencia de los sistemas visuales en pugna agravaba la violencia de esa

---

11. Sustersic afirma que el Barroco llega a las misiones de la mano de José Brasanelli, arquitecto, pintor y escultor que trabajó en los museos misioneros desde 1691 hasta 1728 (2004, p. 54).

imposición y crispaba la tensión de las formas. Quizá esa misma tensión haya alimentado las fuerzas en juego y empujado las imágenes hasta el límite: la crispación extrema de la forma, en puja con un contenido o con otra forma, constituye un agente propulsor de hecho artístico. Quizá, producida a lo largo de tanto tiempo, la repetición del guaraní de la imagen extranjera le haya llevado a descubrir cruces rápidos con su historia nueva o a negociar acuerdos secretos con ella: el desconocido dramatismo que acercó el barroco, la flexibilidad de sus formas, su carácter teatral, su riqueza de recursos y efectos para conmover la sensibilidad, todos esas notas suyas, brillantes y seductoras, están preparadas para expresar experiencias, memorias y aspiraciones distintas, sobre todo cuando estas ya han sido cribadas por las categorías de la misión. Aunque nunca el guaraní haya terminado de asumir el sentido del mundo cristiano, luego de más de ciento cincuenta años de reducción tampoco era ya el mismo *avá montés*: de hecho, cuando intentó, no pudo readaptarse a “su vida de antes”. Ese indígena casi plenamente aculturado pero nunca totalmente evangelizado, a medio camino ya entre dos cosmovisiones estéticas, poseedor de destreza expresiva y conciencia de cierto status privilegiado de *santo apoháva*, pudo haber encontrado en la plasticidad barroca una posibilidad de expresar nuevos contenidos que aún carecían de imagen. De haber ocurrido, todo esto lo hizo a contrapelo del rumbo misionero, en sus intersticios como queda dicho, aunque aceptado en el margen de error que contempla el más calculado de los proyectos.

Ramiro Domínguez sostiene que el esquematismo visual guaraní, al verse invadido por la “orgía de expresión” y el patetismo del barroco, resiste tratando de contener sus excesos e imponer la tendencia depurada y lineal de su propia estética. En este proceso se habrían dado tres momentos: el primero, correspondería al trasplante directo de las pautas europeas; el segundo, a un

sincretismo en el que coexisten los elementos indígenas y europeos, y el tercero, al triunfo de las formas del indígena, que se autorrecuperan después de remansar la exuberancia barroca y purificarla según sus propios códigos (en Escobar, 1982, p. 261).

El resultado es una obra cuyo fuerte valor expresivo ocurre en el límite de la brusca parálisis del movimiento realista, una obra cuyo “esquema resulta barroco por su profusión pero no por su movimiento”, para usar una eficaz figura de Josefina Plá. Así, el complicado armazón tridimensional que sostiene la representación verista sufre un súbito lance de detención que congela el gesto, altera la composición y, por lo tanto, la proporción, endurece el diseño, modera la perspectiva y subraya la línea. La característica pieza de lo que se llama, con propiedad o no, “barroco hispano guaraní” corresponde a una escultura cuya convulsión de pliegues, ondulaciones y curvaturas se resuelve en ángulos rígidos, líneas rectas y planos. A diferencia de lo que sucede con la típica escultura franciscana, cuyo andamiaje entero se esquematiza y simplifica, la jesuítica más representativa conserva la complejidad de su arquitectura interna, pero la descompone en diversas partes simplificadas una a una, de modo que el conjunto entero debe apelar a nuevos principios de equilibrio: un juego de simetrías rearticulado mediante rígidos contrapesos geometrizados que niegan el dinamismo barroco. Surge así un nuevo sentido de expresión, no basado en el patetismo que proponen los modelos, sino en una elocuencia impasible y serena, restauradora en parte del antiguo ideal guaraní de la belleza.

### *Márgenes*

Cabe consignar en este punto algunas aclaraciones que restringen el alcance de lo recién expuesto. La primera se refiere al hecho de que, obviamente, no todas las producciones de los talleres

jesuíticos alcanzan un nivel de expresividad y ajuste formal que las convierte en genuinas obras de arte; la mayoría de ellas no constituyen más que réplicas, mejor o peor logradas, de los paradigmas europeos. Pero tampoco todas las imágenes logradas en su fuerza expresiva y su valor formal se ajustan a esta modalidad barroco-guaraní; existe otro camino para asumir la oposición entre códigos antagónicos, como el de ciertas magníficas piezas jesuíticas (como el Cristo de la Columna, del Museo de Santa María) cuya construcción rotunda y estricta evita la complejidad escultórica de aquella modalidad y adquiere un aire primitivo y arcaizante. Es posible que muchas de estas piezas hayan sido producidas en los primeros tiempos misioneros, pero la calidad de su factura y la potencia de su expresión manifiestan una muy bien adquirida destreza escultórica. Sustersic habla de “estatuas horcones”, cuya simplicidad se hallaba condicionada por la forma cilíndrica de los troncos de cedro (árbol mítico guaraní) en los cuales se hallaban esculpidas. “Aunque muy raras en la actualidad, pues la reforma barroca arrasó con ellas, esas imágenes horcones frontales, estáticas y simétricas, que constituían la antítesis del estilo barroco, prevalecían en los retablos misioneros del siglo XVII” (1965, p. 54).

La segunda aclaración precisa que no todas las imágenes realizadas por los indígenas en los talleres jesuíticos corresponden a las grandes esculturas destinadas al ornato de los templos. El autor recién citado diferencia entre estas (que alcanzan una altura media de un metro y corresponden básicamente a las que han sido tratadas hasta ahora), las pequeñas tallas de devoción familiar, que oscilan entre quince y treinta centímetros, y las de santos “procesionales”, cuya altura alcanza entre 40 centímetros y un metro, y son utilizadas para presidir y proteger labores campesinas (como las de San Roque y San Isidro Labrador y su esposa, Santa María de la Cabeza) o encabezar los viajes y expediciones militares (San Miguel, San Rafael). La disputa en torno al barroco

se habría dado sólo en las esculturas litúrgicas; las otras, menos sujetas al control de los maestros de oficio, habrían expresado con mayor espontaneidad la sensibilidad indígena (Ibíd., p. 60).

La última aclaración: a efectos de compararlas mejor, se ha simplificado acá la oposición entre la imagen jesuítica y la franciscana, empleando casos extremos. Pero, según queda indicado, resulta difícil desmarcar tajantemente ambos estilos, en el sentido amplio en que se usa acá ese término escurridizo. No sólo porque coinciden en gran parte las condiciones que signan la producción de los talleres franciscanos (también impuesta como obligación comunitaria y también basada en la transferencia de modelos ajenos y con celo vigilada), sino porque la sensibilidad guaraní, también compartida, promueve actitudes y genera soluciones similares en ambos casos. Así, cuando se mencionan las respectivas particularidades de las obras provenientes de uno u otro modelo reduccional, debe asumirse la existencia de una franja incierta integrada por obras misioneras difícilmente diferenciables en su origen jesuítico o franciscano. Dando por supuesto este hecho, el próximo punto vuelve sobre las diferencias entre ambos estilos, tomando como referencia ahora la obra de los talleres franciscanos.

## **El arte de las misiones: los franciscanos**

### ***Las diferencias***

Según queda expresado, en función de sus comunes objetivos evangelizadores, que suponían la desarticulación de las culturas nativas, las reducciones jesuíticas y franciscanas compartieron ciertas estrategias basadas en la readaptación de figuras precoloniales. Una y otra organizaban su producción a partir de la separación entre el sector particular (*avá mba'ê*) y el correspondiente a la

comunidad (*Tupá mba'e*), sistema que, aunque aplicado a nuevas finalidades, no difería demasiado del precolonial. Y ambas conservaban instituciones vinculadas a la tradición guaraní (protección y asistencia política, principios de reciprocidad y redistribución), si bien apoyadas en la absoluta obediencia al cura. Aunque sin apoyo alguno en la tradición, en este caso, también los regímenes de sus talleres resultaron similares. Sin embargo, las diferencias entre ambos sistemas marcaron sus producciones.

Las misiones jesuíticas se diferenciaban de las franciscanas, en primer lugar, por su mayor cuantía numérica, autonomía política y poder económico, así como por su organización más estructurada y su centralismo, puntales de la eficacia del “cordón sanitario” que las aislaba del Paraguay provincial y los eximía de la encomienda (aunque no de otras obligaciones ante la Corona). Si bien lograron mantener una influencia continua sobre sus reducciones desde el ejercicio totalitario del poder, los franciscanos se distinguían por la descentralización y cierta horizontalidad en los vínculos con los indígenas: un trato característico basado en los principios de caridad y humildad de la Orden que ayudaba a reforzar el carácter personal de tales vínculos; rasgo valioso para la cultura guaraní, sustentada en relaciones directas, parentales, y expectante de la generosidad de sus jefes. Tales notas marcaban ciertamente diferencias, pero estas se sustentaban especialmente en el hecho de que los pueblos franciscanos, los *táva*, se encontraban integrados profundamente al destino histórico de la Provincia y comprometidos, por eso, con sus azares.

Apenas iniciada la Conquista, de acuerdo a lo que fue ya expuesto, se establecieron los primeros *táva*, pueblos que, basados en el trabajo común, concentraban a los indígenas para facilitar el servicio de la encomienda. Los pobladores de los *táva* conformaban, así, la fuerza principal de mano de obra para la Provincia y la base de los procesos de transculturación y mestizaje entre

los indígenas y los habitantes de la Provincia (a su vez, mestizos y criollos en su mayoría). Consta que estos primeros asentamientos ya contaban con artesanos que producían diversos útiles para los españoles (Necker, 1990, p. 165).

Las misiones franciscanas se inscribieron en este formato. Altos, la primera de ellas, fue fundada ya en 1580; a partir de entonces, los franciscanos establecieron, entre otros, los asentamientos que constituyen hasta hoy los considerados principales “pueblos tradicionales” del Paraguay: Itá, Yaguarón, Altos, Atyrá, Guarambaré, Ypané, Tobatí, Caazapá y Yuty, cuya traza original se mantiene (según la cual la Iglesia se encuentra ubicada en la gran plaza, alrededor de la cual se alinean las casas). Nótese, además, que estos pueblos, a diferencia de los jesuíticos, que llevan nombres de santos, mantienen sus denominaciones indígenas: este hecho resulta indicativo de una fuerte inserción local que presentaba alcances distintos.

A pesar de la reclusión de los *táva*,<sup>12</sup> de hecho, ellos se encontraban integrados al orden sociocultural, económico y político de la Provincia, no sólo a través del servicio de encomiendas, sino de los conchabos libres, el intercambio con los mestizos y los criollos y, en muchos casos, la directa vecindad de estos. Deben, además, ser consideradas las huidas de los indígenas pueblerinos, la aspiración de las mujeres indígenas de amancebarse con criollos o mestizos para asegurar una descendencia libre de servicios y, ya hacia fines del siglo XVIII, el avance de frentes expansivos colonizadores sobre los pueblos de indios. Por lo tanto, aunque jurídicamente

---

12. A partir de las Ordenanzas de Alfaro, los españoles, criollos, mestizos, negros y mulatos tenían prohibida la entrada a los *táva*. Después de la Independencia, ocurrida en 1811, la restricción continuó rigiendo para todos los paraguayos, salvo la mediación de salvoconductos especiales en caso de misión oficial. La prohibición duró hasta 1848, cuando fueron disueltos los *táva* por Carlos Antonio López.



incomunicados, de hecho dichos pueblos constituía una zona rural bastante homogénea socio-culturalmente e integrada a la órbita de influencia económica de la capital, Asunción.

### *El sello franciscano*

Los franciscanos se encontraban posicionados en el ojo de la tormenta, y este emplazamiento en zona álgida tanto presentaba alternativas mediadoras como conspiraba contra la autonomía política de sus reducciones. Así, la integración de estas en el sistema colonial determinaba, por un lado, su presencia fuerte en los procesos de transculturación y, a la larga, en la conformación de cierta cultura popular paraguaya basada en el mestizaje. Por otro, las involucraba en el libreto provincial: las comprometía con los intereses del poder laico desde el centro de una escena revuelta y promiscua, de la cual, ciertamente, se había sustraído el modelo jesuítico pertrechado en los dominios de su mundo aparte.

Los talleres franciscanos operaban aplicando el mismo sistema controlador, casi militar, de las reducciones jesuíticas (los talleres se encontraban ubicados en la misma casa del cura, lo que aseguraba la vigilancia de sus producciones), pero los condicionamientos arriba mencionados marcaron su práctica con señas particulares. Así, a las limitaciones ya ilustradas en relación a los jesuitas, se sumaban las propias: el talante flexible de los Frailes Menores y la laxitud del sistema provincial en el cual estaban enclavadas sus misiones, así como la merma de la población afectada a encomiendas y el número restringido de sus frailes, que impedía el establecimiento permanente de la orden en las reducciones y forzaba a veces a traspasarlas a curatos seculares. A todo esto debe agregarse que los talleres de los *táva* no funcionaban a tiempo completo, como lo hacían los jesuíticos, y nunca contaron con la especialización y competencia de estos.

Tal como queda expuesto, estas limitaciones revierten su signo en el plano de la producción del arte: la falta de un control eficiente habilita un margen mayor para la emergencia de la sensibilidad indígena y mestiza; de hecho, funda las bases de lo que será el arte popular del Paraguay. Si el triunfo del esquema visual indígena sobre las formas jesuíticas se expresa, brevemente, en la detención del convulso gesto barroco, la apropiación de las formas franciscanas se manifiesta en la supresión del movimiento, la simplificación extrema de la estructura y la exclusión de recursos dramáticos y principios figurativos realistas. Los pliegues de los ropajes no sugieren el vuelo, los dobleces y ondulados que impulsa el movimiento barroco, sino que, trazados en forma de líneas rectas que diseñan un plisado rígido, ayudan a sostener la estructura de la pieza. Esta aparece resuelta en un volumen único, centrado en su composición por un eje vertical y decorado rítmica y simétricamente: los signos dramáticos de la representación (la sangre los crucifijos, por ejemplo) se convierten en ornamento disciplinado; la expresión sufriente, en rostro hierático y calmo, exento de las crispaciones de la pasión, la culpa o el pecado. Es posible que la serenidad de la imaginería franciscana se apoye más en influencias tardorrenacentistas que barrocas; pero su síntesis formal y su sencillez expresiva parecen apoyarse sobre todo en el esquemático sentido guaraní de la representación, así como en cierto espíritu franciscano, más contiguo a la sensibilidad indo-mestiza que el refinado talante jesuítico. Pero esa sensibilidad podrá expresarse cabalmente sólo al margen del riguroso control de los talleres: lo que se caracteriza como arte popular paraguayo, en lo correspondiente a las imágenes santeras, se afirma como creación autónoma básicamente a partir de fines del siglo XVIII, en el ocaso del sistema colonial.

## El arte popular santero

### *Los otros talleres*

Si en parte se define la producción santera popular desde su posición marginal con respecto a los talleres misioneros, resulta importante recordar que estos no se extendieron durante todo el tiempo de la Colonia. La mayoría de los *táva* provistos de talleres santeros, tuvo muy breve control franciscano<sup>13</sup> y sólo las reducciones de Itá, Caazapá y Yuty tuvieron durante mucho tiempo y en forma permanente presencia de los frailes, ejercida a través de pequeños conventos o residencias que contaban con dos o más religiosos.<sup>14</sup>

En 1767, fueron expulsados los jesuitas. Aunque, en teoría, sus talleres siguieron funcionando, resulta difícil suponer que a partir de esa fecha lo hicieran en forma rigurosa, no sólo porque quedaron durante un tiempo a cargo de curatos franciscanos, dominicos y mercedarios –que difícilmente se habrían encargado con entusiasmo de un proyecto ajeno y, ciertamente, no habrían asumido el temperamento jesuítico–,<sup>15</sup> sino también porque luego del exilio de la Compañía de Jesús, gran parte de los artesanos, llamados *mba'ekuaáva* (“conocedores del hacer bien las cosas”, “diestros”) o *sánto apoháva* (“los hacedores de santos”), abandonaron

13. Altos, entre 1580 y 1598; Yaguarón, entre 1587 y 1598 y Atyrá, Tobatí, Ypané y Guarambaré, entre 1580 y 1600 (Salas, 2000, pp. 169-170).

14. Itá fue reducción franciscana entre 1585 y 1820, Caazapá, entre 1607 y 1898, y Yuty, entre 1611 y 1786 (Salas, 2000, p. 169).

15. Los franciscanos se hicieron cargo de diez de los treinta pueblos jesuíticos; tres de aquellos se encontraban en territorio paraguayo Santa Rosa, Jesús e Itapúa; posteriormente se hicieron cargo de otros tres: Belén, San Cosme y San Joaquín. Esta tarea duró, en su tiempo más largo, sólo hasta 1824, cuando las órdenes religiosas fueron clausuradas bajo el gobierno del Dr. Francia (Durán Estragó, 1987, pp. 199 y ss.).

las reducciones y se diseminaron por la Región Oriental del Paraguay asentándose como “indios libres” en las orillas de los *táva*.

En 1769 los franciscanos fueron intimados a cumplir una disposición de la Corona Española que, a mediados del siglo XVIII, había dispuesto la sustitución de las órdenes religiosas encargadas de los *táva* por curas seculares; los frailes tuvieron que aceptar su reemplazo, aunque lograron retener un número mínimo de reducciones o “doctrinas” (Virella, 1998, p. 33). Así, a fines del siglo XVIII, se encontraban funcionando poquísimos talleres controlados por misioneros; sin embargo, existió en ese momento una fuerte producción “santera”, realizada fuera del formato reduccional misionero. De acá arranca formalmente la santería popular en el Paraguay, apoyada, por cierto, en la destreza de tallar santos aprendida en las reducciones.

Los siglos XVI y XVII, así como parte del XVIII, habían sido parcos en la producción de esculturas religiosas fuera del ámbito reduccional. Plá encuentra que esa retracción se hallaba condicionada por el temor a las depredaciones causadas por indígenas no sometidos, la poca importancia concedida a la artesanía, la pobreza de la Provincia, y el peso de las obligaciones que arrancaba a los artesanos de los pueblos (1975, pp. 219-221). Pero en la segunda mitad del siglo XVIII las cosas cambiaron un poco. Cierta alivio logrado en la castigada Provincia tras el freno de las incursiones de los indígenas payaguá, tanto como la suave recuperación económica generada entonces y, posteriormente, la expulsión de los jesuitas, propiciaron, entre 1755 y 1800, la ejecución de un entusiasta programa de ornamentación y enriquecimiento de 20 iglesias. Aunque sus arquitecturas seguían el modesto patrón al “uso general de la provincia”, todas ellas fueron ornamentadas profusamente con mobiliario e imágenes, cuya hechura requería un intenso trabajo de taller. Algunos de esos templos fueron levantados en *táva* aún a cargo de franciscanos, como Caazapá y Yuty,

pero la gran mayoría lo fueron en pueblos en los cuales ya no se encontraban los misioneros, como Yaguarón, Tobatí, Atyrá y Altos, o nunca se había estado a cargo de ellos, como Capiatá, Caapucú, Pirayú, Piribebuy y Valenzuela.

Es decir, salvo las de Caazapá y Yuty, ninguna de estas iglesias fue levantada en pueblos que contaran con talleres controlados por misioneros. La gran importante provisión de imágenes y retablos que requería esta empresa, así como la calidad que, en general, presentaban sus facturas, obliga a inferir la existencia de talleres pueblerinos no sujetos al firme régimen de control de las reducciones. Esta conclusión parece estar apoyada por un juicio de Francisco Aguirre que, refiriéndose al artista portugués José de Souza Cavadas, autor de la decoración del templo de Yaguarón, escribe que “su visita dio ocasión a que mucho adelantasen los indios de esta región” (en Plá, 1975, p. 225), juicio que hace conjeturar el funcionamiento de talleres en cuyo contexto pudiesen adelantar los artesanos. Josefina Plá supone que el contingente de indios artesanos que abandonó las reducciones luego de la expulsión de los jesuitas haya tenido “participación no despreciable en la ejecución de la artesanía suntuaria (...) a partir de 1767” (Ibid., p. 222). Pero los rastros de lo posjesuítico, apreciables en numerosas expresiones de arte popular realizadas desde fines del siglo XVIII son difícilmente detectables en la imaginería de los templos (que cuentan, sin duda, con algunas obras provenientes directamente de los antiguos talleres jesuíticos).

Por otra parte, la transculturación había generado una fuerte religiosidad mestiza, producto híbrido del catolicismo y la religión indígena. El culto privado de los llamados “santos patronos” o “abogados”, constituyó una importante demanda de imágenes, tanto por parte de los criollos con mayor poder económico, que precisaban piezas más importantes para sus capillas particulares, como de los sectores populares, que requerían pequeñas

esculturas para los nichos, oratorios o altares familiares. Algunos cronistas del siglo XIX se refieren, con cierta curiosidad, a estos santuarios privados. Según Rengger, todas las viviendas habrían tenido “como adorno la imagen de Cristo o algún santo” (en Nagy y Maricevich, 1969, p. 51); Baguet asegura que “en todas las casas que visitamos hallamos una estatuita de santo, generosamente hecha”, ofrecida al visitante para que la besara (Ídem). Robertson se refiere a una casa de criollo pudiente, donde se honraba una gran imagen de San Juan Bautista, “guardada como el más importante ornamento del salón principal” (Robertson y Parish, 1838, p. 210; mi traducción). Plá sostiene que hasta entonces las órdenes religiosas y las casas criollas principales importaban, en el margen estrecho de sus posibilidades, imágenes de España, Italia o el Altiplano, ya que las producidas localmente, aun en los talleres misioneros, “eran consideradas mamarrachos”, en el decir de Azara (en Plá, 1975, p. 221). La importación de imágenes se retrajo durante el siglo XVIII, hasta terminar completamente durante los primeros años de la Independencia (comienzos del XIX) “cuando el cierre de fronteras obligó a iglesias y particulares a recurrir a los artesanos propios”, es decir, a los locales (Ídem). Pero luego de la fuerte producción de esculturas religiosas que exigiera la erección y ornamento de las veinte iglesias tardocoloniales, los santos comenzaron a ser tallados básicamente para el culto privado en zonas rurales y suburbanas de la Región Oriental del Paraguay.

### ***Continuidades***

Los *táva* conformaron la base de la talla santera popular. Por un lado, simultáneamente concentraron al indígena y lo integraron a la cultura colonial, tanto conservando tradiciones, como promoviendo activos procesos de transculturación. Por otro, los talleres de oficios y artesanías pueblerinos otorgaron al indígena muchas

de las técnicas y repertorios coloniales que, conectados con la memoria guaraní conformarían la base de las expresiones mestizas. Pero, aunque hayan constituido los *táva* la unidad básica de continuidad cultural, apropiación y transculturación –figuras componentes de la cultura popular– el escenario del mestizaje fue más amplio y abarcó las zonas ocupadas por la gran población pueblerina rural de mestizos, indios-mestizos y criollos que, “como sembrados por los campos”, según expresión de Azara, se extendían por amplios territorios de la Región Oriental paraguaya como peones, jornaleros, braceros y pequeños agricultores. De hecho, la posición del indígena de los *táva* se encontraba equiparada a la del asalariado rural indígena. Susnik distingue entre las siguientes categorías socioeconómicas provinciales: el hacendado, el chacarero, el peón y el indio y concluye que las dos últimas vivían según las mismas pautas basadas en la subsistencia mínima y el bracerismo periódico (1979, p. 330). “Tampoco existía”, escribe en otro lugar, “un contraste cultural entre un poblador criollo y un guaraní pueblerino: ambos participaban de la misma configuración económica rural” (Ibíd., p. 224-225). A pesar de este proceso de identificación del indio de los pueblos y el campesino mestizo, los *táva* constituyeron, a diferencia de las reducciones jesuíticas, la base de cierta continuidad cultural del guaraní. “Son estas comunidades”, escribe Velázquez, “las únicas en las cuales, en la época de la Independencia, se conserva sin alteraciones substanciales el tipo guaraní” (1980, p. 27).

El proceso de asimilación guaraní-mestizo se aceleró con el desparramo de los indígenas luego de expulsados los jesuitas en 1767 y la proclamación de la libertad del sistema de los *táva* en 1848. Exentos de las obligaciones comunales de los talleres misioneros, deambulando entre comarcas, estancias y chacras y arrimados a las zonas orilleras de los diferentes asentamientos y poblaciones dispersas, la presencia de los *santo apoháva* tuvo que

dar, en uno y otro momento, sucesivos impulsos a la producción popular de santos. La introducción de la moneda metálica, que permitiera a los indios artesanos adquirir cierta independencia económica, también tuvo que incidir en esta dirección.

De esta escenario promiscuo procede la asombrosa cantidad de tallas producidas desde fines de la época colonial hasta muy entrado el siglo XX, el corpus del arte popular “santero”, cuyas últimas estribaciones continúan hasta hoy.

### ***La imaginería en cuanto arte popular (tres notas)***

Gestada en los talleres misioneros, surgida como hecho artístico propio, consolidada durante el siglo XIX y desarrollada durante gran parte del XX, con derivaciones que llegan hasta hoy, la santería mestiza mantiene las características básicas del arte popular desarrollado en América Latina. Es decir, un arte surgido de la expansión de procesos coloniales y poscoloniales de “popularización” de lo indígena y de mestizaje e hibridación intercultural, pero también proveniente de la posición asimétrica que ocupan los sectores excluidos de una participación social plena. El arte popular se afirma desde la expresión de la diferencia. Y lo hace a través de las muy diversas prácticas de sectores marginados que precisan reinscribir sus propias historias para asumir los desafíos que impone o propone la cultura dominante o hegemónica, colonial o poscolonial.

Ya se sabe que, más que suponer una imposición forzosa ejercida por un polo dominante sobre uno dominado, el conflicto intercultural implica un conjunto de procesos que incluyen tanto la devastación y el sometimiento, como complejas estrategias de apropiación, resistencia y transacción. Lo popular se afirma ante el poder dominante o hegemónico no mediante la contradicción, sino la diferencia; es decir, no a partir de una situación puramente



antagónica, sino desde una postura alternativa: la posición desventajosa de grandes mayorías o minorías que, relegadas de una participación efectiva en lo social (lo económico, lo cultural o lo político), producen discursos, realizan prácticas y elaboran imágenes al margen o en contra del rumbo hegemónico: antes, el establecido por la conquista y la colonización; hoy, el indicado por la modernidad capitalista en formato globalizado. Concebido de manera contingente, el conflicto cultural admite desenlaces azarosos y salidas transitorias y posiciones variables. Pero también determina tendencias ambivalentes en el seno de la cultura popular que, tanto resiste los signos extranjeros como contemporiza con ellos y los incorpora a sus propios procesos de significación. Sobre este fondo, el arte popular presenta notas diversas.

Se caracteriza, en primer lugar, por un momento negativo que parte de la situación asimétrica en que se encuentran los sectores populares: marginados de una presencia plena en las decisiones que los involucran, excluidos de una participación efectiva en la distribución de los bienes y servicios sociales e ignorados en su aporte al capital simbólico de la colectividad. El arte popular es comprendido como el remanente de aquello que no puede llegar a ser culto o ilustrado. Desde los primeros tiempos coloniales, sus notas diferenciales, si no rechazadas, fueron aceptadas a regañadientes como estigmas inevitables, como un mal menor ante la falta de ejemplares cabales o el riesgo de la indolencia del indígena. Esta característica señala lo popular con los rasgos de la marginalidad y la exclusión.

Una vez fuera del ámbito de los talleres, que es cuando propiamente puede hablarse de lo “popular” en relación a la santeoría, esta práctica no fue promovida desde instancias oficiales a lo largo del siglo XIX. El Dr. Rodríguez de Francia no impulsó las artesanías, en su aspecto expresivo y su dimensión religiosa, al menos, pero el enclaustramiento promovido por él contribuyó

indirectamente al incremento de la provisión local de santos. Las políticas culturales impulsadas por Carlos Antonio López y su hijo, el Mariscal, privilegiaron los modelos cultos extranjeros en detrimento programado de toda expresión popular. La Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) arruinó el país, lo devastó casi. Pero, porfiadamente, muchas manifestaciones lograron transponer la brecha hondísima que cortó la historia del país: la santería popular reaparece pronto, convocada quizá por la premura en reponer las piezas de un imaginario indispensable. Pero reaparece siguiendo impulsos propios, más allá del apoyo de cualquier programa de reconstrucción nacional, y así marginal, sigue a partir de entonces. A mediados del siglo XX, irrumpe el empuje del mercado; “empuje” comprensible en el doble sentido del término: por un lado, como ímpetu que estimula la producción según las demandas de consumos nuevos; por otro, como fuerza que embiste contra la tradición, la lanza fuera de su ámbito, la obliga a asumir desafíos regidos por la lógica del capital. Acá vuelve a repetirse el guion de cualquier conflicto intercultural: la producción santera se repliega en parte, se reacomoda a las nuevas situaciones, incorpora procedimientos y materiales nuevos, transita circuitos extraños a su historia y, quizá, su vocación, pero continúa su camino largo, menguado en parte, en parte enriquecido con repertorios e innovaciones técnicas.

La segunda nota del arte popular presenta un talante afirmativo. Ciertas discusiones provenientes de la teoría crítica cultural han permitido considerar el término “popular” no sólo mediante la figura de una carencia (lo marginal, lo excluido, lo subalterno), sino, también y sobre todo, a partir de jugadas activas que intervienen en la constitución de las subjetividades colectivas y la afirmación de la diferencia. Por eso, aunque la definición del “arte popular” parta de una omisión y marque una postura disidente (opuesta a las señales dominantes o hegemónicas), hoy ese

concepto resulta beneficiado con el énfasis puesto en momentos positivos suyos: el arte popular implica una apuesta activa abierta a diversos proyectos de construcción histórica, interpretación del mundo y afirmación de identidades sociales. Tanto bajo el régimen estricto de las misiones como en medio de la intemperie tardocolonial e independiente, las comunidades y los creadores individuales movilizan memorias e historias propias a través del hacer de formas impuestas o toleradas, primero, aceptadas o apropiadas, después. Así tratadas, estas nuevas formas constituyen nuevos referentes de identificación y autoafirmación cultural.

El tercer atributo de lo artístico popular subraya, y reivindica, la diferencia de sus procesos y producciones. La creación popular tiene rasgos particulares, diferentes a los que definen el arte occidental, en sus versiones tardoclásicas, barrocas o rococó. Y en sus modalidades modernas luego. No trabaja la forma estética ni la belleza en la dirección del canon hegemónico, ni se adecua al modelo ilustrado de genio y creación, ni responde al ideal de originalidad. Pero sus mejores producciones logran fundar un nivel propio de seguridad formal y densidad expresiva que las convierte en hechos artísticos genuinos. Diferentes.

Así, surge un concepto propio del volumen plástico, la proporción y el conjunto. Libre del control misionero, el indígena y luego el indígena-mestizo, y el mestizo después, han reinventado los modelos coloniales de acuerdo a impulsos que poco o nada tienen que ver con los argumentos primeros de la escultura europea. La armonía clásica se ha convertido en equilibrio estático: una nueva manera de comprender y plantear el orden, un nuevo sentido de moldear la expresión desde sensibilidades que aspiran al sosiego. La desmesura barroca se ha aplacado definitivamente en planos rígidos, líneas disciplinadas, semblantes llanos y miradas templadas, incólumes a la conmoción de tanto conflicto y tanto drama, reacios al esquema de la representación realista; indiferentes a sus

pretensiones de profundidad y movimiento, a sus viejos sueños de semejanza y mimesis. Es que, aun después de que tantas generaciones de artesanos trabajaran bajo la mirada vigilante y represiva del tutor, presionadas por culpas que nunca asumió y acopladas a creencias y certezas que siguieron siendo extrañas, el *santo apoháva* no terminó de hacer suyo el concepto del espacio occidental ni el sentido de la imagen religiosa europea. Ni siquiera terminó de observar las formalidades del santoral litúrgico católico: la tradición popular readaptó las pautas iconográficas y los atributos de los santos y, aún creó santos propios, como San La Muerte, protector de fugitivos, presidiarios y amantes despechados; Adán y Eva, abogados primigenios; Sansón (de San Son), dador de potencias que no darían los santos oficiales; los Santos Reyes Magos, que propician dones milagrosos y mercedes prosaicas, y Santa María Magdalena, comprensiva madrina de impenitentes y descarriados.

### ***Rastros***

Resulta imposible invocar tendencias o, menos aun, estilos para clasificar la prolífica producción de piezas populares santeras. Pero apelando al sentido amplio que a veces requiere el orden de los hechos y los objetos, podrían rastrearse básicamente dos fuentes, aunque entremezcladas siempre entre sí y nunca demasiado claras. Las imágenes más características del arte popular sante-ro presentan una composición equilibrada y estática y plantean un volumen compacto, que ha eliminado dinamismo y profundidad en pos de cierto tratamiento austero y frontal de la narración. Esta operación dota a la pieza de un aire tieso pero calmo, un cierto arcaísmo que no omite la expresividad. Otras imágenes desarrollan una estructura más compleja, pero sus proporciones no siguen esquemas realistas de representación, sino que se adaptan con decisión a los requerimientos del espacio plástico: el

movimiento se encuentra detenido en varias direcciones que seccionan el volumen en planos estáticos. Es evidente que las primeras imágenes delatan la influencia de los talleres franciscanos, así como las segundas, la de los jesuíticos, que se extendió por amplias regiones del país luego de expulsada la Compañía de Jesús; pero las cifras del origen no pueden ser muy claras en medio de una escena revuelta y promiscua, empujada por vientos distintos y cruzada por tiempos entrecortados. Aunque algunas piezas puedan ser clasificadas por su linaje pueblerino, y otras siguiendo los rastros de su posible herencia posjesuítica, unas y otras han logrado refundar las bases de una historia propia y dura que comparte fragmentos de memoria y cruza proyectos truncados.

Esta situación continúa en la obra de los últimos *santo apoháva* reconocidos. Hacia fines de la década de 1990, los santos tallados por Zenón Páez y su familia en Tobatí, Cándido Rodríguez y la suya en Capiatá, y Juan Bautista Rojas en Yaguarón, marcaban sus diferencias sobre el fondo de una misma tradición. Zenón Páez (n. 1927) continúa hasta hoy una línea familiar (es conocida la raíz gambre “santera” de su familia) entroncada sin duda con talleres pueblerinos y alimentada de remotas influencias posjesuíticas que complejizan la imagen. Cándido Rodríguez produjo desde la década de los años cuarenta hasta su muerte, tallas de volúmenes rotundos que habían llevado al extremo el proceso de simplificación mestizo. Hoy su familia sigue trabajando en igual dirección, aunque sin los mismos resultados expresivos (el hecho de que su mujer se haya incorporado al oficio significa una innovación interesante en el curso de una práctica desde siempre reservada a los varones). Juan Bautista Rojas produjo, también hasta sus últimos días una figuración, inscripta sin duda en la definida historia de la santería popular paraguaya, aunque vinculada con una iconografía popular contemporánea que sabe nutrirse de los recursos imaginarios de su propio tiempo.

Estos santeros, como otros que aparecen de pronto y se ocultan enseguida, como algunos que surgirán, quizá, después, continúan la saga que comenzó con los franciscanos hace más de cuatro siglos. Todos ellos tuvieron que hacer readaptaciones dramáticas a la irrupción de la modernidad capitalista en sus viejos poblados: pasaron a producir básicamente para el mercado, cambiaron los tintes vegetales por pinturas sintéticas, inventaron santos (o dieron semblante a los inventados por sus comunidades) y trabajaron fuera de cualquier programa oficial que promoviese sus quehaceres, cada vez más espaciados. Pero todos estos cambios no hicieron más que confirmar aquel libretto de reacomodos, presiones y creaciones marginales que comenzó hace más de cuatrocientos años. Por eso, no sería raro que, sorteando las condiciones adversas de su presente, reaparezcan nuevos santeros para abastecer las vitrinas de las colecciones de arte popular o los escaparates de las tiendas de productos folklóricos o para proveer los oratorios y capillas que tenazmente siguen funcionando en comunidades rurales o barrios suburbanos. De hecho, en cualquier mercado, en cualquier feria de artesanía de la capital o del interior del país, es posible encontrar alguna talla santera recién realizada para obtener favores milagrosos o pagar una promesa al santo patrono. Tienen finalidades más cercanas a la magia y al ritual propiciatorio que a la doctrina cristiana. Como, furtivamente, las tuvieron hace cuatrocientos años. (Tienen, además, objetivos comerciales, claro, pero estos, aunque muy secundariamente, también movieron la producción colonial de imágenes).

La presencia obstinada de estos santos, los últimos exponentes, quizá, de una estirpe larga, manifiesta los extravíos de la colonización cultural, cuyos resultados finales parecen consumir un impulso crecido a contramano: el principio de diferencia incubado en la primera reducción cristiana.

## Bibliografía

- Castro Neves, Luis Augusto de (2004). El Barroco en el Mundo Guaraní. En *El Barroco en el Mundo Guaraní. Colección Latourette Bo*. Asunción: Centro Cultural de la Embajada del Brasil.
- Durán, Margarita (1987). *Presencia franciscana en el Paraguay, (1538-1824)*. Asunción: Universidad Católica de Asunción.
- Escobar, Ticio (1982). *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, T. I. Asunción: Colección de las Américas.
- Furlong, Guillermo S.J. (1962). *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Imprenta Balmes.
- Furlong, Guillermo S.J. (1969). *Historia Social y Cultural del Río de la Plata (1536-1810), T. II. El trasplante cultural: arte*. Buenos Aires: Tipográfica Edit. Argentina.
- Furlong, Guillermo S.J. (1972). *Antonio Sepp y su Gobierno Temporal (1732)*. Buenos Aires: Edic. Theoría.
- Haubert, Maxime (1991). *La vida cotidiana de los indios y jesuitas en las misiones del Paraguay*. Madrid: Temas de Hoy.
- Nagy, Arturo y Pérez Maricevich, Francisco (1969). *Paraguay, imagen romántica (1811-1853)*. Asunción: Editorial del Centenario.
- Necker, Louis (1990). *Indios guaraníes y chamanes franciscanos. Las primeras reducciones del Paraguay (1580-1800)*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. 7, Centro de Estudios Antropológicos. Universidad Católica.
- Parras, Fray Pedro José de (1943). *Diario y derrotero de sus viajes*. Buenos Aires: Ediciones Argentinas Solar.
- Peramas, José Manuel S.J. (1946). *La República de Platón y los guaraníes (1732-1793)*. Buenos Aires: Emecé.
- Plá, Josefina (1975). *El Barroco Hispano Guaraní*. Asunción: Editorial del Centenario.
- Robertson, William y Parish, John (1838). *Four years in Paraguay*. T. 1. Filadelfia.

- Salas, José Luis o.f.m. (2000). *La evangelización franciscana de los guaraníes. Su apóstol Fray Luis de Bolaños*. Asunción: Edición y Arte.
- Sepp, Antonio S.J. (1973). *Continuación de las labores Apostólicas*. T. III. Buenos Aires: Eudeba.
- Susnik, Branislava (1965). *El Indio colonial. T. I. El Guaraní colonial*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- Susnik, Branislava (1975). El rol de la iglesia en la educación indígena colonial. En *Estudios Paraguayos* III (2).
- Susnik, Branislava (1979). *Los Aborígenes del Paraguay II. Etnohistoria de los Guaraníes. Época Colonial*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero.
- Susnik, Branislava (1982). *El Rol de los indígenas en la formación y en la vivencia del Paraguay*. Tomo I. Asunción: Instituto Paraguayo de Estudios Nacionales.
- Sustersic, Bozidar Darko (2004). El arte guaraní de las misiones jesuíticas y franciscanas en la Colección de Nicolás Darío Latourrette Bo. En *El Barroco en el Mundo Guaraní*. Asunción: Centro Cultural de la Embajada del Brasil.
- Velázquez, Rafael Eladio (1980). *Breve Historia de la Cultura en el Paraguay*. Asunción: Novelty.
- Virella, Alberto (1998). Introducción del catálogo *Caazapá, las reducciones franciscanas y los guaraní del Paraguay*. Granada: Diputación de Granada.
- Wilde, Guillermo (2003). Poderes del ritual y rituales del poder: un análisis de las celebraciones en los pueblos jesuíticos de guaraníes. En *Revista española de antropología americana* 33, 203-228.



# Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas\*

Forzado a circular de contramano en el curso de una historia ajena, el arte indígena presenta inconvenientes serios: problemas teóricos, por un lado; contrariedades en su desarrollo, por otro. Este artículo trata en forma breve tanto los conflictos que presenta el propio concepto de arte en cuanto aplicado al ámbito de lo indígena, como los que acarrearán las diversas prácticas estéticas de las etnias cuando entran en situación de contacto o colisión con el modelo de mercado. Así, la primera parte considera las razones que justifican el empleo de un término conflictivo, como el de “arte indígena”. La segunda esboza dos rápidos cuadros que buscan facilitar la comprensión de las diferentes maneras que tienen los pueblos de asumir el impacto de aquel modelo.

## I. Un concepto sospechoso

### *Impugnaciones*

A la hora de hablar de arte indígena, nos sale al paso una cuestión previa, fundamental, que parece impugnar la validez misma del término: ¿en qué sentido puede nombrarse lo artístico en relación

---

\* Publicado originalmente en *Catálogo del Museo de Arte Indígena*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2008.

a culturas en las cuales la belleza –la forma estética– no puede ser separada de los otros momentos que conforman el conjunto social? El concepto “arte” se refiere a objetos y prácticas que realzan sus formas para generar una interferencia en la significación inmediata de las cosas e intensificar, así, la experiencia del mundo. La operación artística añade un plus de sentido. Y trastorna, así, la percepción ordinaria de la realidad para representar oscuros aspectos suyos, inalcanzables por otros caminos.

Como cualquier otra forma de arte, el indígena recurre al poder de la apariencia sensible, la belleza, para movilizar el sentido colectivo, trabajar en conjunto la memoria y anticipar porvenires. Pero, cuando se trata de otorgar el título de “arte” a estas operaciones, la teoría estética (occidental) presenta en seguida una objeción: en las culturas indígenas, el conjunto de imágenes que ella reconoce como arte, no puede ser desmarcado de las otras dimensiones de la cultura: la política, la religión, la medicina, el derecho, la ciencia, etc. En el interior de aquellas culturas ni siquiera pueden diferenciarse géneros artísticos: la representación escénica, las artes visuales, la literatura y la danza entremezclan sus formas en apretados tejidos simbólicos: complejas unidades significantes que no admiten secciones.

Esta confusión supone un mentís serio a la autonomía del arte, figura central de la Estética moderna, erigida abusivamente en paradigma de todo modelo de arte. Esta figura se funda en dos premisas claras: la separación entre forma y función y el predominio de la primera sobre la segunda. Apoyada en Kant, la Estética determina que son artísticos los fenómenos en los cuales la bella forma desplaza todo empleo que contamine su pureza con el interés de una utilidad cualquiera (los oficios del rito, las aplicaciones domésticas, los destinos políticos o económicos, etc.). Pero aunque su cumplimiento constituya el requisito primero, la autonomía formal no basta para que una obra sea considerada

artística. Hay otras exigencias demandadas por el sistema moderno del arte: la genialidad individual, la innovación, la originalidad y la unicidad: la obra debe ser creada *ex nihilo* y provenir de un acto exclusivo y personal, irrepetible. Y debe significar una ruptura en relación a la tradición en la cual se inscribe.

Ahora bien, tales características corresponden a notas particulares de un momento de la historia del arte, el relativo a la modernidad entendida en sentido amplio (siglos XVI al XX), y no es aplicable a muchos modelos de arte, como el indígena, cuyas formas no son autónomas (dependen de finalidades religiosas, políticas y utilitarias), ni son producto de un acto creativo inaugural (surgen, más bien, como expresiones colectivas, aunque recojan la marca individual), ni aspiran a constituir una renovación radical (apelan continuamente a la tradición, aunque la reformulen siempre). Pero esto no ocurre sólo en relación con las culturas indígenas: toda la historia del arte no moderno carece de algunos de los requisitos que este exige como canon universal a todo sistema que aspire a ser calificado de artístico.<sup>1</sup>

Esta arbitraria pretensión (la de hacer del arte moderno occidental el paradigma universal de cualquier forma de arte) produce una paradoja en el centro mismo de la teoría estética. Por un lado, esta sostiene que toda cultura humana alcanza su vértice en el arte, entendido en sentido amplio como producto de una

---

1. En este punto se advierte claramente la paradoja que instala la manipulación ideológica del término "arte". Para legitimar la tradición hegemónica ilustrada, la historia oficial no tiene problemas en aplicar el término "arte" a productos de culturas ajenas que confirmen sus valores o coincidan con sus políticas de representación. Esto ocurre aunque tales productos sean anteriores al concepto moderno de arte y, carezcan, obviamente, de sus notas. Nadie vacilaría, en efecto, en hablar de arte chino, griego, egipcio o románico, aunque las expresiones designadas con esos nombres no absolutizan la forma, ni esencializan la creación, ni idealizan el papel del artista.

tensión entre la forma (la apariencia sensible, la belleza) y el contenido (los significados sociales, las verdades en juego, las señales esquivas de lo real). Según esta definición, el arte es patrimonio de toda colectividad capaz de crear imágenes intensas mediante las cuales busca interpretar su historia y reimaginar su derrotero. Pero, por otro lado, el sistema teórico del arte olvida pronto esta definición (o esencializa sus términos volviéndolos principios abstractos) y sólo reconoce como legítimamente artísticas aquellas obras que llenen las exigencias del formulario moderno.

Este sistema introduce una dicotomía entre los dominios exclusivos del gran arte –soberano, desdeñosamente separado– y el prosaico circuito de las artes menores, constituido por manufacturas artesanales (o hechos de folkore o de “cultura material”) que integran el cuerpo social confundidos con diversas finalidades suyas, instrumentales siempre. La distinción entre el arte superior –que idealiza la forma borrando las huellas de su producción– y las artesanías –que exhiben sus empleos y recalcan la destreza manual del artífice y la materialidad de su confección– escinde radicalmente el mapa de las prácticas estéticas. Allá, el artista genial, cuyas obras circulan en bienales, galerías y museos de arte; acá el industrial artesano, cuyas hechuras se ofrecen en los mercados, las ferias y los museos de historia, arqueología o etnografía, cuando no de ciencias.

### *Defensas*

Ante los escollos que presenta la Estética moderna, podría concluirse que, como lo concerniente a cualquier término, lo relativo al término “arte” depende de convenciones arbitrarias y se encuentra sujeto al vaivén antojadizo que fraguan las palabras. Sin embargo, en este caso, como en otros, los valores políticos, éticos y culturales que se encuentran en juego justifican que sean

desenmascarados ciertos dispositivos ideológicos que fuerzan el lenguaje y desvían el sentido de los nombres. Por eso, este artículo defiende el uso del vocablo “arte indígena”. Al hacerlo, no sólo busca ensanchar el panorama de las artes contemporáneas, embretado por una visión demasiado estrecha de lo artístico, sino alegar en pro de la diferencia cultural: reconocer modelos de arte alternativos a los del occidental y refutar el prejuicio colonialista de que existen formas culturales superiores e inferiores, merecedoras o indignas de ser consideradas como expresiones genuinas, excepcionales. En consideración a estos supuestos, se argumentará en pro del término “arte indígena” mediante dos alegatos.

### *Los borrosos lugares del arte*

El primero de ellos se basa en la recuperación del concepto tradicional de arte basado no en el desplazamiento de las prosaicas utilidades por las puras formas, sino en la tensión entre estas y los contenidos. (Una tensión insoluble, cuya indecidibilidad adquiere un valor significativo en la comprensión del arte contemporáneo). Los hombres y mujeres de diversos pueblos indígenas trabajan la belleza no como un valor en sí, sino como un refuerzo de diversas funciones extrartísticas. La fruición estética constituye una experiencia intensa, pero no autosuficiente: marca una inflexión en un proceso más amplio dirigido a movilizar complejos significados sociales, a rastrear el curso oscuro de verdades esenciales.

Ahora bien, la ausencia de autonomía estética no significa privación de lo estético. Aun sumergida en la materia espesa del cuerpo social, la belleza actúa furtivamente apurando desde dentro el cumplimiento de contenidos económicos, religiosos o políticos ubicados mucho más allá del círculo de la forma. Lo estético conforma una dimensión potente, pero contaminada con banales

funciones utilitarias o graves fines culturales, oscurecida en sus contornos, que nunca coinciden con los perfiles de una idea *a priori* de lo artístico. Los colores más intensos, los diseños más exactos y las más sugerentes texturas e inquietantes composiciones operan más allá de la lógica de la armonía y de la sensibilidad: recalcan a través de la representación aspectos fundamentales del quehacer social y despiertan las energías latentes de las cosas forzándolas a revelar sus vínculos con lo extraordinario.

Pero lo estético tiene otro límite. No sólo no alcanza plena autonomía, sino que a veces es reforzado, o aun remplazado, por otros dispositivos que producen el extrañamiento del arte sin pasar por la bella forma. Este recurso, especialmente notorio en las culturas indígenas, no es privativo de ellas: constituye un expediente propio del arte en general. La escena del ritual, ámbito cardinal del arte indígena, constituye un buen ejemplo de la concurrencia de trámites diversos en el hacer del arte.

Esa escena se encuentra contorneada mediante fronteras tajantes. Al ingresar en ella las personas y las cosas cruzan un tiempo distinto y quedan investidas de excepcionalidad: expuestas ante la mirada, unas y otras se desdoblan entre su presencia ordinaria y la ausencia de lo que está más allá de sí y de lo cual ellas constituyen indicios. Los oficiantes devienen dioses; las cosas comunes, elementos consagrados. Ambos quedan provistos de un excedente de significación que los aleja de su propia apariencia y los vuelve radiantes y extraños. Quedan auratizados. Es evidente que la belleza constituye un medio privilegiado para encender las cosas y los cuerpos y cargarlos de inquietud y sorpresa: los atuendos plumarios, la pintura corporal, la música y la coreografía realzan la apariencia de los actores y los utensilios rituales, los inscriben en el circuito del deseo y la mirada. Pero hay otro camino para auratizar lo que ingresa en la escena; es la vía del concepto: estos objetos y personajes se vuelven únicos e inquietantes

en cuanto se los sabe emplazados dentro del círculo que se abre en medio del mundo cotidiano. Independientemente de sus valores expresivos y formales, ellos se han vuelto distintos, distantes: especiales.<sup>2</sup> Ubicados en la escena ceremonial, la maraca del chamán, los bastones de ritmo, los ásperos tejidos de caraguatá y los cuerpos sudados adquieren, aun en plena oscuridad y en silencio total a veces, la energía de una pulsión que trastorna sus sentidos originales.

En el arte indígena, como en el contemporáneo, los límites entre lo que es y no es arte se vuelven borrosos, indecibles. Dependen de posiciones de enunciación, de localizaciones pragmáticas: ya no existe un concepto a priori de lo artístico, cuyos contornos se encuentran entreabiertos siempre y sus notas dependen de valoraciones, de circunstancias, de puestos y estrategias.

### *Los poetas diferentes*

El segundo alegato que aboga en pro del término “arte indígena” apela a argumentos políticos, ya citados. El reconocimiento de un arte diferente ayuda a discutir el pensamiento etnocéntrico y discriminatorio según el cual sólo las formas dominantes pueden alcanzar ciertas cumbres superiores del espíritu, rúbrica de la tradición ilustrada. Esta crítica puede apoyar no sólo la demanda de los territorios físicos, sino la reivindicación de sus jurisdicciones simbólicas: la autodeterminación de los pueblos indígenas requiere el respeto de los particulares sistemas de sensibilidad,

---

2. Esto ocurre con claridad también en el arte contemporáneo: fuera de la escena de la galería o el museo, ciertos objetos banales (el urinario de Duchamp) carecen de brillo y de magia; dentro, se cargan de energías que los impulsan hacia otros registros significantes. Nada ha cambiado en su forma, sólo su ubicación los ha transmutado.

imaginación y creatividad (sistemas artísticos) desde los cuales ellos refuerzan su autoestima, cohesionan sus instituciones y renuevan la vocación comunitaria. Defender la existencia de formas alternativas de arte puede, por último, promover otras miradas sobre hombres y mujeres que, cuando no son despreciados, sólo son considerados, desde la compasión o la solidaridad, como sujetos de explotación y miseria. Reconocer entre ellos los artistas, poetas y sabios obliga a estimarlos como figuras notables, sujetos complejos y refinados, capaces no sólo de profundizar en clave retórica su comprensión del mundo sino de aportar soluciones e imágenes nuevas al menguado patrimonio del arte universal.

## **II. Las notas del arte**

### ***Lo propio y lo ajeno***

Las formas básicas del arte indígena se organizan en torno a dos matrices primordiales. La primera comprende los mitos –que fundamentan las certezas de la comunidad y sostienen el armazón de sentido colectivo– y los rituales chamánicos, religiosos y sociales –que, al escenificar el origen y el diagrama de lo social, lo vinculan con el deseo y la memoria y permiten conservarlo, reinterpretarlo e impugnarlo mejor–. Las formas del arte comprometidas con tan importantes funciones son reconocidas como parámetros de autoidentificación tribal y tienen como soporte primero el propio cuerpo humano: las pinturas corporales, el tatuaje y el arte plumario, por un lado, la representación actoral y la danza, por otro. Dada la jerarquía de estas formas, ellas se encuentran provistas de fuerte energía expresiva y seguridad formal y actúan como las fuentes principales de donde otras manifestaciones extraen patrones y significados.



La producción económica constituye otro vigoroso núcleo fundador de creación artística; por ejemplo, la cestería, entre los guaraní, y los tejidos en caraguatá entre los chaqueños. En cuanto mejor se vinculan con la subsistencia comunitaria, más se arraigan estos objetos en el fondo oscuro de los imaginarios colectivos. Y más se vinculan con la narrativa mítica y la escena ritual y requieren diseños ajustados, certeras soluciones espaciales y fuerza significativa.

Tanto las formas nutridas de –o generadas en– el espacio mítico ritual, como las relacionadas con las prácticas subsistenciales asumidas como propias (y características) de la comunidad, pertenecen a su acervo más íntimo y constituyen una valiosa matriz de identificación social. Por eso, estas figuras primeras tienden a ser más persistentes. Aunque no existe ninguna forma inmutable y aunque hasta los resortes más íntimos de significación están expuestos a cambios, las sociedades protegen con celo las imágenes y discursos que las expresan, sostienen y dinamizan. Pueden transformarse las técnicas de la pintura corporal o la factura de los utensilios básicos, pueden enriquecerse o abreviarse las coreografías rituales y alterarse el guion del ceremonial, pero la clave última, la que no se muestra, es sustraída como una reserva básica de sentido: como el enigma radical, el reducto de la diferencia. Incluso las culturas étnicas del Chaco, cuyo *ethos* de cazadores-recolectores los vuelve más permeables a las innovaciones y abiertas a procesos transculturales diversos, custodian obstinadamente ciertas zonas densas de significación, sustrayéndolas en lo posible a los embates neocoloniales.

Más allá de este centro amurallado, crecen las formas periféricas, conectadas subterráneamente con las centrales, pero provistas de articulaciones más flexibles que las abren a las novedades técnicas y expresivas acercadas por otras etnias o por las vecinas culturas de campesinos, misioneros, comerciantes, estancieros o militares. En cuanto no comprometen los pilares que soportan la

arquitectura simbólica, estas formas periféricas se exponen más libremente a juegos de apropiaciones, sustituciones y cambios. El arte de abalorios, basado en los cristales europeos traídos desde los primeros tiempos coloniales, la espléndida decoración de la cerámicas chiriguano y caduveo, los motivos figurativos de los tejidos de lana chaqueños, la talla zoomorfa de casi todos los pueblos, la cestería ishir-chamacoco o los dibujos nivaklé constituyen ejemplos de complejos y fecundos procesos de hibridación que dinamizan el curso de las culturas. Y lo hacen proveyéndolas de nuevos recursos aptos para enfrentar los desafíos difíciles que plantean modelos económicos invasivos.

### ***Las escenas del cambio***

La tensión entre formas centrales y periféricas, presentada acá en forma tajante para su mejor exposición, remite a dos escenarios donde ubicar las cuestiones relativas al cambio en el arte indígena. El primero tiene que ver con las modalidades básicas del conflicto cultural creado por la acción de procesos coloniales y neocoloniales; el segundo, con las diferencias culturales propias de los pueblos indígenas; la manera de responder a aquellos desafíos depende de temperamentos particulares de los grupos, a sensibilidades propias y talentos expresivos específicos que se traducen, a su vez, en complejos artísticos diferentes.

### ***Historias de pueblos y de estilos***

El impacto que produce el modelo capitalista de mercado sobre las culturas tradicionales depende en sus características y resultados de las particularidades étnicas de los diversos pueblos indígenas. Debe considerarse la diferencia que existe en los pueblos cazadores-recolectores (básicamente instalados en el Chaco) y los

agricultores, que corresponden esencialmente a los guaraní.<sup>3</sup> Los primeros, condicionados por el dinamismo de un tránsito constante y la inmediatez en la obtención de los productos, tienden a desarrollar sistemas culturales más flexibles, permeables a la incorporación de aportes transculturales. Los guaraní, aun constituidos por pueblos itinerantes, se encuentran vinculados a territorios estables y sujetos al tiempo diferido de las cosechas. Esta situación, unida a complejos factores socioculturales, condiciona un régimen simbólico más conservador y desmarca con gravedad lo propio de lo foráneo.

Sobre esta distinción, que no indica más que tendencias, cabe diferenciar temperamentos expresivos que se traducen en estilos particulares del arte indígena. Nuevamente estamos hablando de condicionamientos y propensiones: ninguna explicación es suficiente en el plano de la producción estética. Y, conscientes de su limitación, estamos empleando categorías extrañas a las culturas indígenas: buscando exponer mejor ciertos conceptos, recurrimos arbitrariamente a denominaciones propias de la historia del arte universal, cuya extrapolación, si bien forzada, puede aportar referencias en un terreno baldío, omitido por esa historia.

---

3. Esta oposición debe ser tomada sólo a título de referencia amplia. Por una parte, existen grupos pertenecientes a la familia lingüística guaraní que viven en el Chaco (chiriguano) o desarrollan economías basadas en la caza y la recolección (aché), si no es que los propios guaraní también practican la caza y la recolección. Por otra, y sobre todo, la hegemonía de los modelos capitalistas altera dramáticamente los modelos tradicionales de subsistencia: gran parte de los pueblos chaqueños, por ejemplo, debe complementar o sustituir sus prácticas de caza y recolección con actividades de pequeña agricultura y diversas labores de jornaleros. La ausencia de correctas políticas indigenistas provenientes del Estado hace que, quebradas sus bases socioculturales, indígenas de todas las etnias, abandonados a su (mala) suerte, ni siquiera pueden acceder a estas alternativas y terminan dependiendo de los sistemas más extremos de marginación social.

- Las oscilaciones del gusto guaraní

Los pueblos guaraní orientales (los paï tavyterä, avá y mbyá) promueven valores estéticos basados en la proporción y el ritmo, la armonía y la síntesis. Por equiparación, podría hablarse de una sensibilidad clásica: sus motivos decorativos responden a planteamientos y soluciones sucintas, sus diseños son nítidos y sus formas, equilibradas. Estas notas habían colocado el arte guaraní en las antípodas del impuesto por los misioneros, especialmente los jesuitas, cuyos exuberantes modelos barrocos significaban el extremo más opuesto del lacónico ideal guaraní. El arte plumario emplea pequeños manojos llamados “flores” (*poty*) cuya gama, escuetamente amarillo-rojiza, se relaciona con la fructificación del maíz, la luz solar y el fuego de las rozas; las túnicas ceremoniales de algodón, solamente conservados hoy por los paï, son siempre blancas y carecen de todo ornato; la pintura facial se reduce a signos mínimos, rojos (paï) o negros (mbyá). Este rigor formal también se expresa en la manufactura de utensilios. La decoración de la cestería desarrolla una geometría estricta, hiperformalizada; sus cuerpos –así como los de la cerámica, hoy desaparecida– adquieren contornos exactos y tajantes. La economía visual guaraní se mantiene en las expresiones nuevas: las esculturas zoomorfas realizadas en madera de cedro emplean líneas claras y composiciones depuradas, limpias de cualquier superfluo motivo ornamental.

Los guaraní emigrados al Chaco desde los primeros tiempos coloniales, o quizá un poco antes, son conocidos comúnmente como chiriguano o guarayo, aunque ellos se autodenominan avá o mbyá. La constante itinerancia que supone un movimiento migratorio tan importante, ocurrido a lo largo de mucho tiempo, así como los condicionamientos medioambientales radicalmente diferentes a los de la Región Oriental, promovieron

esfuerzos dramáticos de adaptación para adecuar los conservadores principios de la identidad guaraní a los requerimientos cambiantes de una historia complicada. La gran ceremonia anual de los chiriguanos, llamada *areté guasú*, expresa bien la forzosa elasticidad que hubo de adquirir la severa cultura guaraní: conserva la memoria del rito tradicional, pero lo hace desde una escena promiscua, aunque bien ajustada, que incorpora máscaras de origen chané-arawak, capirotos católicos coloniales, música andina y campesina paraguaya y disfraces provenientes del modelo del carnaval criollo, al que se acopla sin culpas. La alfarería de los chiriguanos, hoy sólo realizada del lado boliviano, también constituye un ejemplo de hibridez transcultural bien manejada por el grupo: sus formas derivan de la inquietante cerámica guaraní (empleada tanto para usos culinarios como para los ritos de la chicha, el entierro y la antropofagia) pero adquieren pronto una soltura impensable en aquella: formas diversas y profusa decoración basada en motivos coloniales, chaqueños y subandinos.

Los aché se encuentran emparentados lingüísticamente con los guaraní, pero los rasgos expresivos de su cultura nada tienen que ver con los de aquellos. De entrada, su economía de cazadores-recolectores marca una diferencia considerable y señala la existencia de registros visuales ajenos entre sí: por un lado, la estética seca y arisca, agresiva casi siempre, de los unos; por otro, la sensibilidad mesurada y sutil de los otros; ambas se cruzan sólo en su austeridad. Los aché han erradicado todo color de un mundo construido sólo con los tonos crudos de los elementos de origen natural y vegetal que utilizan; sus tejidos son ríspidos; sus adornos, erizados de colmillos salvajes; su cerámica, sombría y rotunda; sus pinturas corporales, amenazantes, oscurísimas. Son los únicos indígenas que no emplean tintes para colorear sus cuerpos y sus productos, pero también son los únicos que desprecian la gala de las plumas: sólo recurren a ellas, con un sentido

meramente instrumental, para confeccionar las bases de sus flechas o pegar plumones al cuerpo en ciertas prácticas mágico terapéuticas. Pero este mundo áspero y huraño guarda una vena poética intensa: no sólo alcanzan sus expresiones una belleza dura e intensa, sino que sus cánticos-poemas transmiten una delicada calma y, aun, un lirismo inesperado que contrarresta la rudeza de las imágenes.

#### - Las diferencias del Chaco

Desde el punto de vista de sus talentos estéticos, los pueblos cazadores-recolectores del Chaco pueden ser clasificados hoy en dos grupos básicos: los llaneros y los silvícolas. Sin embargo, una mirada histórica estricta exigiría incluir un tercer grupo: el de los caballeros y canoeros pertenecientes a la familia lingüística guaykurú. Comencemos por estos, que constituyen una situación especial.

Los casos más interesantes de la estética guaykurú –de los cuales sobreviven en territorio paraguayo sólo los toba-qom<sup>4</sup> se encuentran entre los payaguá y los mbayá, temibles jinetes estos; aquéllos, expertos navegantes del río Paraguay; agresivos saqueadores ambos, cuyos asaltos a los pueblos guaraní y criollos y a las embarcaciones, en el caso de los piratas payaguá, alcanzaron durante la Colonia estatuto de leyenda. Resultan especialmente notables los suntuosos motivos ornamentales de la cerámica y la pintura corporal de los mbayá caduveo, que combinan libremente retorcidos motivos barrocos de origen colonial con la esquemática

---

4. El exterminio payaguá comenzó durante la Guerra de la Triple Alianza, a fines del siglo XIX; la última mujer de ese pueblo murió en la década de 1940. Los mbayá emigraron del territorio paraguayo y se encuentran establecidos en la zona de Corumbá, Brasil.

geometría de influencia subandina acercada por sus vasallas guaraní-chané. Esta exuberancia visual se vincula con la flexibilidad del mundo de los cazadores-recolectores, dinamizado, a su vez, por la movilidad ecuestre –practicada desde los primeros tiempos coloniales– y marcada por un aristocrático y exaltado sentido de ostentación etnocéntrica. Los payaguá, conocidos hasta fines del siglo XVIII como “los altivos señores del Río Paraguay” eran eficientes canoeros y astutos comerciantes que, amenazados en su sobrevivencia a fines de la Colonia, terminaron negociando con los criollos de Asunción. En la periferia de esta ciudad desarrollaron una extraña cerámica de grandes formas que recapitulan las coloniales y las guaraní. La estética de los toba-qom se halla asimilada a las pautas de los chaqueños llaneros, comentadas a continuación.

Pertenecientes a las familias lingüísticas mataco y maskoy, los pobladores de los grandes llanos del Chaco desarrollan formas fluidas y armoniosas, enriquecidas con influencias andinas y relacionadas quizá con la itinerancia continua, el panorama extenso y plano y el horizonte abierto, lejano siempre. El esteticismo ágil, casi liviano, de estos grupos se expresa bien en el particular refinamiento con que combinan los tonos, tanto en el elegante contraste entre los colores blancos de las plumas y los rojos de la lana teñida, como en las caprichosas oposiciones cromáticas de los abalorios. Los diseños de los tejidos de lana y caraguatá desarrollan un esquema geométrico básico, interferido por juegos imprevistos y transgresiones de su propia lógica. El minucioso pulido de las tallas en madera, especialmente las nivaklé, les otorga un aspecto sensual y delicado, diferente al de las severas esculturas guaraní y las contundentes figuras ishir.

Los zamuco (ishir-chamacoco y ayoreo) pueblan las regiones selváticas del norte chaqueño. Sus expresiones estéticas, condicionadas por este hábitat diferente al resto del Chaco, las influencias

de los pueblos chiquitanos y su carácter extrovertido e impetuoso, se encuentran cargadas de un dramatismo que, prosiguiendo con el arbitrio de usurpar nombres de la historia del arte occidental, configura un estilo calificable de expresionista o romántico, de barroco a veces. Las técnicas, los materiales y las soluciones formales del arte ishir y ayoreo se desmarcan con nitidez de otros grupos chaqueños, muchas de cuyas figuras más características aquellos desconocen (tejidos de lana, tapones auriculares, abalorios, tatuajes, etc.), aunque compartan otras (como los tejidos con fibras de caraguatá). El arte plumario de los zamuco es desmedido: mezcla colores y tipos de plumas que ningún otro grupo indígena combina y lo hace de manera profusa y desenfadada. Su vigorosa pintura corporal se basa en la tensión entre los tonos negros y rojos, mediados por el blanco a veces, y desarrolla, especialmente entre los ishir, una iconografía exuberante, ilimitada en sus motivos. Estos densos elementos constituyen un cuerpo visual vigoroso y radiante, un universo único sobre cuyas imágenes, como sobre las de todos los otros grupos, pende una amenaza fatal, conjurable quizá por las nuevas formas que crea el obstinado afán de supervivencia.

### *Tres figuras conflictivas*

La expansión avasallante de la modernidad hegemónica sobre todas estas culturas tradicionales tiene consecuencias y alcances diversos, que podrían ser expuestos resumidamente mediante tres casos. El primero expresa la destrucción de tales culturas o, por lo menos, la de momentos importantes suyos. Comenzó con la Conquista europea de América sobre las poblaciones aborígenes originales que, sometidas por la acción cruzada de fuerzas militares y misiones religiosas, fueron arrasados en sus signos propios y obligados a adoptar los coloniales. El complejo



mítico-religioso-ceremonial vertebró el eje de formaciones estéticas, políticas, económicas y jurídicas; desmantelado él, zozobran las instituciones y entran en crisis las referencias de la identidad social y los impulsos de la cohesión social. Una vez desmontado ese denso complejo simbólico, resultó fácil erradicar las otras formas: el arte plumario, la cerámica, la pintura corporal y muchas otras manifestaciones ya no tuvieron demasiado sentido en el espacio extraño que abrieron los misioneros. En medio de las ruinas de la cultura vencida, estos impusieron sus propios modelos de arte; formas barrocas cuya profusión y vehemencia ocurrían en el otro extremo del mundo visual guaraní, escueto y mesurado. En muchos casos estos extremos llegaron a acuerdos y negociaciones (el llamado arte barroco guaraní), pero el conflicto entre el exceso barroco y la armonía del arte guaraní nunca pudo conciliarse.

El etnocidio histórico de la Conquista continuó luego de la Independencia, cruzó todo el siglo XIX y persiste hoy: encubiertamente en ciertas prácticas discriminatorias e intolerantes de las sociedades nacionales y ciertas misiones religiosas y, desembozadamente, en otras (como la Misión A Nuevas Tribus), cuyos compulsivos métodos evangelizadores se basan en la demolición de toda creencia diferente, considerada hereje y bárbara. En pocos años, varias comunidades han sido presa de fulminantes prácticas etnocidas, que se complementan con brutales procesos de genocidio y ecocidio. Este programa se apoyó y se apoya en el saqueo o la ocupación de los territorios étnicos y, en muchos casos, en el sometimiento de los indígenas, principalmente chaqueños, en reducciones misioneras que los adiestraron para servir de mano de obra barata a los colonos y militares, así como a los habitantes de poblaciones cercanas. Este escenario no resulta propicio para el arte, aunque ciertas formas reaparecen desde el fondo de una memoria quebrada o en pos de deseos nuevos, muchas otras han pasado a formar parte del registro arqueológico o han sido simplemente olvidadas.

El segundo caso se refiere al resguardo de las imágenes propias y comprende desde las situaciones históricas de rebeliones y de resistencia activa para proteger el territorio, los sistemas propios de vida y la autonomía política, hasta las disputas en torno a la conservación y el sentido de formas particulares de arte. Diferentes pueblos indígenas desarrollan dramáticas acciones de defensa de sus creencias y usos. Mediante ellas, conservan hasta hoy matrices propias de significación, núcleos duros, inflexibles ante el asedio colonial aunque coexistentes con otras formas que, según se verá en el próximo punto, negocian su sobrevivencia y se adaptan a las condiciones nuevas. Muchos rituales, como el *jeroky ñemboé* de los avá, el *kunumí pepy*, de los paî, el *areté guasú*, de los chiriguanos, el *debylyby*, de los ishir chamacoco, entre otros, mantienen con pasión la vigencia de su curso original, a pesar de que deben ser continuamente readaptadas condiciones nuevas, apremiantes siempre. Esta continuidad asegura la vigencia de potentes expresiones visuales vinculadas a la ceremonia: pinturas corporales y arte plumario básicamente. También se conservan diseños, técnicas y motivos de utensilios básicos ligados a la producción económica; por ejemplo, la cestería mbyá y aché, así como los tejidos de caraguatá nivaklé o ayoreo, siguen desarrollando básicamente sus mismos patrones de origen precolonial aunque deban siempre negociar sus alcances.

La última situación generada por el choque intercultural incluye los cambios, sustituciones y apropiaciones que, forzadas o seducidas, realizan las culturas indígenas al incorporar imágenes, soluciones, funciones o procedimientos occidentales. Estos casos afirman el derecho y la necesidad que tienen las diversas culturas a adoptar medidas adaptativas, indispensables para afrontar los retos que plantean las situaciones nuevas. Considerar que las formas del arte indígena se encuentran obligadas a permanecer siempre intactas e idénticas a sí mismas supone aceptar el criterio

etnocéntrico que discrimina entre el derecho al cambio continuo que tendrían las culturas ilustradas y el congelamiento en el pasado que distinguiría las indígenas.

El arte indígena se encuentra ante el reto ineludible de asumir el peso casi insoportable del modelo adverso que se le ha venido encima. Para hacerlo, no tiene otra salida que reajustar muchos de sus códigos, patrones estilísticos, procedimientos, y aun sensibilidades, a los imperativos del régimen de mercado. Pero el peligro no radica en el cambio en sí, sino en la imposición del cambio. Si la comunidad logra mantener principios de autogestión desde los cuales decidir qué innovaciones le convienen y cuáles no, conservará sus posibilidades de producir imágenes capaces de corroborar las referencias identitarias, hacer recordar el relato primario y convocar, oscuramente, las huidizas señales del tiempo entero.



## Los golpes

### Algunas consideraciones sobre la reciente ruptura del orden democrático en el Paraguay\*

#### De golpe y porrazo

El 22 de junio de 2012 un golpe de Estado derrocó al presidente paraguayo Fernando Lugo, ganador de las elecciones generales de 2008. Treinta y nueve parlamentarios, aliados *ad hoc* para destituir al presidente, invocaron la figura constitucional del juicio político y en un tiempo prodigiosamente breve invocaron el cumplimiento del proceso correspondiente, depusieron al presidente y nombraron en su remplazo al vicepresidente, Federico Franco.

Es difícil comprender este juicio exprés sin considerar el escenario histórico donde ocurre. Antes de entrar a analizar otros aspectos del golpe conviene exponer de manera sucinta algunos componentes que diagraman aquella escena. Desde el punto de vista jurídico normativo cabe señalar que la Constitución Nacional, promulgada en 1992 y actualmente vigente, instala un desequilibrio importante entre los poderes del Estado: el temor a que se repitieran los excesos de la entonces recién derrocada dictadura de Stroessner llevó a incrementar las atribuciones del Parlamento

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (2012). Los golpes: Algunas consideraciones sobre la reciente ruptura del orden democrático. En: Carbone, R. y Soler, L. (ed.). *Franquismo en Paraguay: El golpe*. Buenos Aires/Asunción/Madrid: El 8vo. Loco.

en detrimento del Ejecutivo. Esta asimetría se vio crispada por dos situaciones interdependientes.

La primera tiene que ver con el déficit de hegemonía que, de manera casi crónica, afecta el campo político paraguayo: el Partido Colorado, identificado con la dictadura militar de Alfredo Stroessner (1954-1989), fue, a nivel nacional, el último proceso de constitución de poder en clave hegemónica. La caída de Stroessner fractura ese proceso –basado, por cierto, en el autoritarismo, la represión y la corrupción– y disemina las fuerzas de modo tal que estas no pueden rearticularse a nivel de partidos políticos ni de instituciones sectoriales. No existe, por lo tanto, un juego de posiciones hegemónicas/contrahegemónicas, subalternas, en sentido gramsciano. Ni existen ejes definidos de oposición: los actores de la escena política se mueven en un espacio líquido y fluctuante, incapaz de sostener posturas mínimamente estables como para sostener procesos claros de negociación, consenso, alianza o confrontación.

La segunda situación tiene que ver con la inminencia de las próximas elecciones generales, que ocurre en un contexto desconcertado por la citada ausencia de fuerzas hegemónicas. Ninguno de los actores, el Partido Colorado, el Liberal, UNACE, Patria Querida y el Frente Guasú,<sup>1</sup> llega entero a las elecciones y, muy

---

1. El Frente Guasú se encuentra integrado por 20 partidos y movimientos de izquierda. En la ambigua coyuntura actual paraguaya, el término “izquierda” cubre, con elasticidad, el incierto y variado campo de las posiciones progresistas. El constante empleo de dicho término –que tanto marca una reivindicación como señala una denuncia– resulta nuevo en la historia política del Paraguay, en cuyo transcurso, muy poca gente se atrevía a identificarse públicamente como de izquierda o de derecha. A partir del reciente golpe, esta distinción, que podría resultar fructífera para un debate históricamente postergado, se convierte en un antagonismo radical y simplificado entre “zurdos” y “fachos”, entre golpistas y antigolpistas.

posiblemente, ninguno pueda triunfar solo. El golpe fue, en parte, efecto de esta imposibilidad de construir acuerdos internos básicos y, consecuentemente, alianzas interpartidarias, pero, a su vez, terminó exacerbando esa misma imposibilidad e instalando un clima caótico nueve meses antes de las elecciones.

Dividido, a su vez, por desacuerdos internos y cerrada la vía a toda alianza electoral interpartidaria (resulta inviable concertar con golpistas), el Frente Guasú aparece, en lo inmediato, como el más perjudicado. El golpe de Estado produjo una conmoción que alteró los tiempos de la agenda frentista, desorientó a muchos dirigentes y militantes, que se encontraron súbitamente en una posición opositora para la cual no estaban preparados, y generó desacuerdos en torno al rol de Lugo en ese nuevo escenario: sin duda, el liderazgo de Fernando Lugo constituye un factor decisivo de cohesión, pero los alcances de su conducción no se encuentran definidos.

A pesar de estos factores adversos, las fuerzas de la oposición (hasta ahora, el Frente Guasú constituye a nivel partidario la única postura opositora al Gobierno de Franco) tienen posibilidades de contar con la adhesión de grandes sectores populares que no sólo se oponen a la ruptura del orden constitucional, sino a la fervorosa causa neoliberal y ultraconservadora del franquismo. El Gobierno usurpador invoca la soberanía nacional como figura defensiva ante la condena internacional, pero abre con entusiasmo el país a los intereses corporativos transnacionales, en detrimento de las conquistas sociales, la participación ciudadana, la integridad del territorio, la protección del medioambiente y la defensa de los recursos naturales del país.

## **Golpe bajo**

A la larga, el partido más perjudicado podría resultar el Liberal. No resulta fantástico suponer otro golpe detrás del golpe. Un golpe asestado por los colorados a los liberales. (Para simplificar, me refiero a ambos partidos como si estuvieran configurados de manera homogénea, dejando de lado el hecho de que uno y otro se encuentran profundamente escindidos). Sin descartar los otros motivos expuestos en este artículo, mediante el golpe, los colorados hicieron la cama a los liberales. Utilizo esta expresión en su doble sentido de “facilitar el terreno” y “tender una trampa”. Por una parte, los colorados entregan el poder a los liberales, que cumplen, así, el anhelo histórico, tanto tiempo postergado, de paladear, aun fugazmente, las esquivas mieles del poder y de emplear al máximo los recursos del Estado para fines electorales. Por otra parte, esta generosa concesión bien puede constituir un presente griego. En primer lugar, rompe definitivamente la alianza de los liberales con los frentistas de izquierda y deja a unos y otros en desventaja en vísperas de la gran contienda. En segundo lugar, arriesga al Partido Liberal a un desastroso (fin de) gobierno. Despreciado internacionalmente, repudiado por una parte importante de la ciudadanía, inexperto (y especialmente torpe) en el manejo de la cosa pública, obnubilado por el inmediatezismo y expuesto a la pronta ruptura del consorcio cómplice (los colorados y los otros partidos menores se volverán opositores apenas se definen las candidaturas y arranque la puja electoral), el Partido Liberal cuenta con muy pocas chances de un aterrizaje digno en el escaso tiempo de que dispone.

Aunque Franco tenga las mejores intenciones y capacidades para desarrollar una buena gestión, y aunque se apresure en inaugurar obras ajenas y se esmere en construir una imagen mediática omnipresente y pulcra, el presidente provisional no tendrá



tiempo de plantear, desarrollar y concluir políticas públicas que justifiquen el derrocamiento del Gobierno anterior. Tampoco podrá beneficiarse demasiado con los frutos de las políticas iniciadas a partir de 2008: el desmantelamiento del aparato del Estado y el despido masivo de especialistas planificadores y gestores (sustituidos, en su mayoría, por operadores políticos), dejarán truncados muchos programas y perdidos importantes recursos estatales en ellos invertidos.

Si los liberales no logran sortear estos riesgos, quedarán marcados con el estigma de haber interrumpido el orden público y el prestigio internacional del país para devolver el poder a los colorados y abortar, así, una conquista histórica en cuya consecución ellos mismos habían jugado un papel fundamental. Esta situación comprometería gravemente el futuro del partido: difícilmente la ciudadanía crítica, así como gran parte de las bases liberales, olviden esta falla al difícil proceso de la transición democrática en el Paraguay.

### **Golpe tras golpe**

Ya se sabe que las causas del golpe son mucho más complejas e involucran poderosos intereses económicos, vinculados transnacionalmente y ejercidos a través del Congreso y los medios de comunicación (los “miedos de comunicación” en el decir de Eduardo Galeano). Estas ligazones, de por sí turbias, se ensombrecen aún más por el oscurantismo de las élites económicas locales y de la clase política que traduce sus intereses: la paranoia de las vetustas dirigencias partidarias, así como los prejuicios de ciertos sectores agroempresariales, invocan el temor a los fantasmas de la Guerra Fría para estigmatizar cualquier movimiento interpretado como

una amenaza a sus intereses. Es la condena de la diferencia, pilar del pensamiento estonista.<sup>2</sup>

Tras el golpe han reaparecido otros golpes: términos descalificatorios usados por la dictadura; epítetos que ya habían sido dados de baja por el nuevo orden global (*marxista, comunista, zurdo, legionario*) e, incluso, han surgido apelativos nuevos (*bolivariano, izquierdista del siglo XXI*). Aquel temor, retardatario y provinciano, por un lado produce maniqueísmos que polarizan las posiciones diferentes y posponen necesarios debates públicos; por otro, estorba la consolidación de plataformas regionales de desarrollo, provechosos para el país y, obviamente, para los grandes negocios empresariales. La humillante posición internacional del nuevo Gobierno paraguayo ilustra de manera extrema esta situación: aunque las sanciones al país son solamente políticas, es indudable que la lógica del poder estatal condiciona fuertemente todo tipo de vínculo con los demás países. En este contexto, resulta ridículo responsabilizar a Lugo de esta situación: las sanciones están previstas de manera normativa, independientemente de la voluntad de cualquier presidente. Por otra parte, si se hace responsable a Lugo de la condena de tantos países, se le estarían atribuyendo poderes excepcionales: una gran capacidad de posicionar internacionalmente su Gobierno, aptitud incompatible con el cargo de mala gestión estatal planteado por los golpistas.

## **Golpe de gracia**

Aun considerados todos los factores recién señalados no termina de comprenderse por qué se decidió echar por la borda el proceso democrático contando con un gobierno estable (económica

---

2. En lenguaje coloquial, en el Paraguay se emplea el término “estonista” para designar lo referente al dictador Alfredo Stroessner.

e institucionalmente) y a menos de diez meses de las elecciones generales. El golpe indigna a la ciudadanía, traumatiza la escena preelectoral, impone alianzas indeseables y altera el mapa de las posiciones políticas: pateo el tablero democrático en un momento en que cada jugada requiere un ambiente propicio y una garantía de equilibrio institucional. ¿Por qué, entonces, se eligió este momento? Es importante recordar que el golpe parlamentario cumple, calculando *grosso modo*, el vigésimo quinto intento de entablar un juicio político al presidente Lugo; marca el remate de una larga conspiración iniciada posiblemente desde antes de que él asumiera la presidencia. Dado que la gran popularidad de Lugo no se tradujo en una posición sustentable en el Parlamento, bastaba con que cerrasen los números para iniciar un juicio político, anunciado desde distintas bancadas del Congreso en un sonsonete que terminó por volverse fanfarronada rutinaria del insípido discurso parlamentario (y vicepresidencial). El presidente Lugo comenta que un dirigente liberal le dijo que “el juicio político no depende de letras, sino de números”. No dependía de la ley, la Constitución ni los principios jurídicos del derecho, sino de la cantidad de votos de los parlamentarios.

De pronto, cuadraron los números. Socavado por la ineptitud, el clientelismo y la corrupción, el Congreso paraguayo se encontraba en su punto más alto de desprestigio: apenas un mes antes de que diera el golpe, indignadas manifestaciones ciudadanas desviaron el intento de una jugarreta de los diputados y, poco después, hicieron huir por la puerta trasera del Congreso a los senadores. Los primeros se ganaron el mote de “dipuchorros” (“chorro” = ladrón) y, los otros, el no menos deshonroso de “senarratas”.

Pero en ese momento las cifras cuadraban. La matanza de Curuguaty, tragedia confusa y nunca aclarada, sirvió de arbitraria excusa para, unida a otras inciertas causas de imputación, iniciar el juicio político, que fue fulminante. “En un solo día, el Parlamento

estableció el procedimiento –único en el mundo– para el juicio político (esta figura constitucional no estaba reglamentada); acusó a Lugo, a quien concedió dos horas para presentar su defensa; llamó autos para resolver, los notificó; dictó sentencia definitiva, la notificó; declaró firme y ejecutoriada la sentencia; nombró nuevo presidente, quien aceptó, juró y fue declarado Presidente Constitucional de la República”.<sup>3</sup>

Esta celeridad no sólo trataba de evitar las reacciones ciudadanas e internacionales, sino que obedecía al temor de que se deshiciera la alianza de los complotados: una connivencia aleatoria, amenazada en su estabilidad por los vientos caprichosos que mueven los intereses dispares. Pero, aunque en ese instante haya acontecido la esperada constelación de posiciones favorables al golpe, ¿por qué no pudo esperarse unos meses y cautelar las formalidades legales? ¿por qué correr *en ese momento* un riesgo que comprometería la misma dinámica de las elecciones próximas? Probablemente esa crasa irresponsabilidad histórica se justificaba por una necesidad de índole didáctica, aleccionadora: la de imponer una lección ejemplar. Un modelo de gobierno orientado a un cambio de la vieja estructura socioeconómica del Paraguay constituirá un mal precedente: debe ser derrocado. Dentro del esquema retardatario, la sola idea de transformación del Estado era (es) identificada inmediatamente con oscuras intenciones de conformar un bloque boliviarano-chavista-castrista: el llamado “eje del mal”, que incluye, por cierto, también a Rafael Correa y a Evo Morales y, últimamente, a casi todos los países que conforman el Mercosur y el Unasur. Aunque fuera un día antes de que terminase su mandato, Lugo debía ser derrocado para que la lección quedase clara: en

---

3. De la nota de Manuel Vargas Talavera, “Juicio político a velocidad supersónica” en el diario *Última Hora*. Asunción, 8 de agosto de 2012 (p. 27).

el Paraguay no se admitirá un gobierno que tan siquiera inicie un movimiento de apertura a los intereses mayoritarios.

## **Golpe a golpe**

Desde el primer momento, gran parte de la ciudadanía se mantuvo alerta ante el golpe. Una multitud importante aguardaba el veredicto –conocido ya de antemano– de los parlamentarios. Los medios de comunicación intimidaban anunciando la presencia de francotiradores (cualquier asociación con nombres propios es casual), con masacres, con desbordes. Atemorizada, mucha gente se retiró, otra tanta permaneció y fue reprimida luego de sus protestas contra la sentencia golpista. Las concentraciones frente a la TV pública duraron días e incluyeron festivales, performances y disertaciones (programa *Micrófono abierto*); hubo manifestaciones en todo el país, las redes sociales se han convertido en medios constantes de inflamados debates, cada dos semanas se realiza en la Escalinata de Antequera un festival contestatario llamado *Golpe a golpe, canto a canto*. Se ha constituido una organización civil denominada *Paraguay resiste*, que promueve la realización de conferencias, campañas de denuncia, seminarios y foros.

Ciertas acciones culturales (el pensamiento, la música, la poesía, el teatro) no producen por sí mismas cambios radicales. La resistencia cultural no podrá restaurar el orden público quebrantado ni resolver sus consecuencias graves. Pero es seguro que las fuerzas de la imaginación y la crítica, de la creatividad, la poesía, constituyen reservas de sentido social, reaseguros contra la barbarie. Muchos jóvenes que votaron por primera vez, como mucha gente que sólo desde la caída de la dictadura pudo incidir con su voto, se sienten estafados en su libre arbitrio electoral, hayan o no elegido a Lugo; aceptasen o no, luego, su gestión. Es que, como sostiene Milda Rivarola, el golpe de Estado ha hecho trizas

el contrato social pactado por la sociedad paraguaya tras la caída de Stroessner. “Por eso el estupor, de allí el espanto colectivo (...) el golpe parlamentario rompía (...) el principio esencial de toda República, el más clásico, según el cual la soberanía residía en el pueblo y no más en monarcas ni jefes de tribus (...). Es así como la élite conservadora paraguaya se apresuró en rehabilitar las cláusulas del Contrato Social anterior, el estronista”<sup>4</sup>

En su mayor parte, esos jóvenes y, en general, esa ciudadanía defraudada, carecen de canales instituidos a través de los cuales elaborar la melancolía de la pérdida y encauzar los bríos de la indignación. Pero cuentan con núcleos resistentes del imaginario colectivo, capaces de puntuar otros derroteros, de hacer avizorar caminos que no conduzcan regresivamente al modelo dictatorial. En medio de esta crisis, el canto renovado, la poesía y la pasión justiciera pueden ayudar a entrever signos anticipadores y soñar, como lo hacen los guaraníes, otros modelos posibles.

---

4. Citado del artículo “La rescisión del Contrato Social”, en la sección “Correo Semanal” del diario *Última Hora*. Asunción, 28 de julio de 2012 (p. 5).

# Prácticas de frontera

## Consideraciones sobre la ética de la imagen contemporánea\*

### Preliminares

Este artículo considera las zozobras de la ética del arte en medio de un panorama copado por el pragmatismo instrumental del mercado. Tanto el esteticismo obediente y diseñado, como las capitulaciones del arte –que debe negociar su continuidad asumiendo formatos rentables– replantean la dimensión ética de la imagen.

Dadas la complejidad del tema abordado y la variedad de aristas que presenta, el artículo avanza mediante abordajes diversos: lejos de seguir un despliegue silogístico, merodea los puntos centrales de la cuestión e ingresa empleando diversas entradas (que a veces reencaran un tema desde perspectivas distintas).

En este texto no se entiende lo ético en dimensión de sustancia, como si configurara un nivel sustraído a las contingencias de la historia y la existencia. Ahora bien, tras el colapso de las ideas homogeneizadoras y totales que legitimaban la agenda ilustrada, nuestro tiempo busca recuperar ciertas figuras indispensables para cimentar su memoria e impulsar su derrotero sin apelar a categorías *a priori*, sino vinculando tales figuras con situaciones específicas y variables,

---

\* Este artículo ha sido publicado en la *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, *Éticas y estéticas*, N° 9, diciembre de 2014, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño e Instituto Distrital de las Artes (Idartes), pp. 44-64.

considerándolas como construcciones históricas (sedimentadas objetivamente, por cierto). El gran desafío de nuestro tiempo es cómo fundamentar de modo no metafísico principios y verdades que nos resultan necesarios (pues aún siguen vigentes). ¿Cómo asegurar la universalidad de los derechos humanos, la democracia, la ética, sin apelar a principios divinos y a instancias trascendentes, sin invocar argumentos basados en la idea de la “naturaleza humana” y sin recurrir a intolerantes cruzadas civilizatorias?

Quizá el paso de una ética kantiana de los principios a una ética contemporánea de las responsabilidades constituya una posibilidad, en un sentido aproximado al que anuncia Bauman (2009). Una ética relacional, posicional, dependiente de perspectivas plurales de enunciación y sostenida no ya por la idea de un universalismo abstracto, sino por la figura concreta de lo universal basado en lo público. Una ética comprometida con la existencia y el deseo, construida afanosamente tras la idea guaraní del *tekoporã*: “el vivir buena y bellamente”, más allá de las categorías morales instituidas en clave hegemónica.

### **La posición trascendental**

“Estética y ética son una y la misma cosa” (1994, p. 177), sentencia Wittgenstein de manera tajante y perturbadora. Como todo decir de un gran pensador, esta afirmación no puede ser tomada de manera literal, pues de serlo, disolvería la especificidad de ambas esferas en la unidad de un solo concepto. Son lo mismo en cuanto trascendentales. Acá las cosas se complican. Como en Kant, lo trascendental significa una condición de posibilidad del mundo, pero, en Wittgenstein esta condición es situada, aunque no fuera del mundo, sí en su límite. El sujeto trascendental (no el “empírico”) no se encuentra inmerso en el mundo: se aposta en su borde extremo.

En esa línea divisoria operan, por lo tanto, la ética y la estética, cuyas posiciones oscilantes les permiten generar cierta distancia,



a partir de la cual ellas pueden desprenderse a medias de las cosas y los hechos, y mirarlos desde diversas perspectivas (el arte contempla el mundo en su carácter milagroso, digno de asombro, siempre según Wittgenstein). Pero esta misma ubicación liminal tiene un precio: la ética y la estética no pueden ser traducidas en proposiciones; no pueden ser enunciadas de modo claro, lingüísticamente. Deben “mostrar el mundo” de otra manera: la ética, orientando el imperativo de realizar la condición propia; el arte, renovando el asombro de las cosas. Una y otra no irán a cambiar el mundo, pero pueden discutir sus límites y, así, reconfigurar sus significaciones.

El hecho de que la ética y la estética sean “una y la misma cosa” –en cuanto trascendentales, en cuanto ocupan una posición de límite– parecería erradicar todo conflicto entre ambas. Sin embargo y paradójicamente, la misma situación liminal que comparten provoca infracciones y fricciones en cuanto implica la vocación de cruzar, de trasgredir, toda línea de contención. Por un lado, la propia ética del arte se define por esa tendencia trasgresora: por el continuo desborde de sus linderos y por sus osadas incursiones en ámbitos contiguos. Por otro, el colapso de la autonomía estética ha supuesto no sólo el entrevero de los géneros del arte, sino un apasionado interés por lo real compartido con otras disciplinas, como la ética, la filosofía y el psicoanálisis. Con ellas cruza miradas prohibidas, lanzadas por encima de los límites del lenguaje. (Temas del “retorno de lo real” enunciado por Foster, lo Real lacaniano, lo inexpressable de Wittgenstein, el Ser heideggeriano, lo sublime kantiano, lo irrepresentable de tantos pensadores actuales).

### **Autonomías**

Para el arte, discutir la autonomía de sus formas, su posibilidad de trasponer el umbral de la representación, supone la transgresión de sus propias fronteras y arriesga, por tanto, la soberanía de

sus dominios ancestrales. Esta crisis territorial implica, a su vez una invasión a comarcas extranjeras y, como contrapartida, una apertura de su terreno a fuerzas ajenas a sus cotos tradicionales. No le basta al arte mostrar el carácter “milagroso” de las cosas; a través de esta mostración quiere discutir los alcances de sus propias formas (estéticas) y considerar los efectos pragmáticos de esa operación y sus repercusiones sociales y políticas. Pero también quiere asumir la paradoja de su carácter inexpresable, así como su responsabilidad crítica y sus compromisos con el cumplimiento humano (la cuestión ética). Por eso aquella crisis jurisdiccional, geográfica, es también una crisis ontológica: si el arte pierde el contorno de su asiento territorial, queda sin sustento y sin definición; entonces, la pregunta por el ser del arte vuelve a cobrar importancia (¿qué es el arte en medio de un espacio ilimitado? ¿cuál es su extensión? ¿cuáles, sus notas propias?).

Impugnada la autonomía de las “esferas” modernas, tanto la ética como la estética tienen que estar alertas ante el riesgo de desfundamiento que acerca la borradura de sus contornos divisorios. Rancière (2005) define como “viraje ético de la estética y la política” a la indistinción que disuelve la especificidad de las prácticas correspondientes a estos campos y anula la diferencia entre hecho y derecho, ser y deber ser. La actual confusión de ámbitos tradicionalmente autónomos pelagra la particularidad de los respectivos terrenos de la ética, la política y el arte, y conduce a una desacertada alternativa: o bien la complacencia blanda del consenso (el arte al servicio del lazo social), o bien el radicalismo catastrófico de lo irrepresentable.<sup>1</sup> Pero la pérdida de la autonomía

---

1. Ante esta alternativa, cabe afirmar que la cuestión no es quedar detenido ante la imposibilidad de la representación, sino tratar mediante imágenes de convocar lo irrepresentable. Éste no acudirá, pero su emplazamiento puede producir breves manifestaciones auráticas. Entonces, la salida no es la melancolía

formal conduce a otra disyunción: la que enfrenta el *formalismo* (“la dictadura del significante”, la primacía de lo estético formal) con el *contenidismo* (la hegemonía tanto de los temas como de las referencias y las cuestiones extraartísticas, el antiesteticismo radical). En el primer caso, el arte volvería a recluirse en su viejo feudo amurallado. En el otro, sería absorbido por su propio concepto o disuelto en los flujos de la historia y los azares de la política. (Podría también ser anexado a los dominios de la filosofía).

Por eso, no cabe absolutizar el tema de la crisis de la autonomía del arte (la muerte del aura); tal autonomía no debe ser descartada sin más, sino puesta en contingencia, en perspectiva histórica. El espacio del arte, como el de la ética, no se encuentra demarcado por hitos esenciales ni es exclusivo ni absoluto: depende de azares y situaciones específicas, de posiciones de discurso y de constructos intersubjetivos. Aunque azarosas, estas construcciones no son antojadizas: dependen de procesos históricos complejos y se encuentran encarnadas en configuraciones, prácticas y significados sociales. Sostener que cada obra de arte acontece en un sitio específico quiere decir que no existe una definición previa que asegure en abstracto su valor de arte: son las condiciones concretas las que permiten el plus de significación que lo caracteriza. Un mingitorio puede ser una obra de arte ubicada en el círculo que lo ofrece a la mirada; no lo es instalado en un baño cualquiera. Pero esa contingencia no significa arbitrariedad caprichosa: deben existir condiciones culturales (tradiciones, instituciones,

---

ante el incumplimiento de la presencia, sino el intento de hacer de este fracaso un principio de nuevas significaciones. Defender simplemente lo presentable frente a la teoría de lo irrepresentable (posición que no es la de Rancière, claro) sería propugnar un realismo clásico basado en la belleza como coronación de la presencia (metafísica).

códigos, conceptos, sensibilidades) que permitan considerar artístico un mingitorio más allá de sus valores estético-formales.

## **De lo negativo**

Paradójicamente, la pérdida de la moderna autonomía formal del arte (como la de la ética y, en general, la de las distintas esferas del conocimiento y la práctica), comienza a gestarse en el interior del programa mismo de la modernidad. Por lo menos desde Kant, la negatividad deviene un resorte fundamental de la estética. El arte se vuelve contra sí mismo: discute su definición, sus estrategias representacionales, su fundamento y su propio sentido. Y termina negando sus límites: los mismos que la episteme moderna tanto se esforzó en establecer entre las diferentes esferas del saber y del hacer.

Por eso, arte y ética no sólo se emplazan en los lindes, en los extremos del mundo, como señala Wittgenstein, sino que se ven impulsados a trasgredir esos límites: a apuntar por encima de ellos a lo real imposible que desafía desde el otro lado de las cosas y sus signos. La obsesión del arte por lo real es un tema recurrente en el pensamiento contemporáneo. Pero también la ética tiene ese empeño; según Lacan “la función ética se articula a partir de una orientación de la ubicación del hombre en relación con lo real” (1988, p. 21). Es precisamente este autor quien define lo real como aquella zona oscura que no puede ser alcanzada por el lenguaje, que escapa al nombrar de los símbolos, que ocurre fuera del teatro de la representación. Por eso, podríamos marcar otro cruce entre el arte y la ética a partir del compromiso que mantienen ambos con lo irrepresentable. Para el arte, trascender el ámbito de los puros hechos y las simples cosas significa un compromiso ético. Compromiso que, asumido en una escena contradictoria, termina trasgrediendo muchas veces el discurso propio de la ética.

La escena es contradictoria porque el arte cuestiona la representación, pero no puede prescindir de sus expedientes. Lo real no actúa en esa escena; pero sólo a través de las sombras de la ficción, de las imágenes, puede ser entrevisto, ya que no presentado. Al sentenciar la muerte del arte, Hegel se está refiriendo a que lo esencial no puede ser alcanzado sino a través de la apariencia sensible:<sup>2</sup> cuando, al fin, el concepto (*Begriff*) pueda, en la plenitud de su desarrollo, prescindir de las imágenes (engañosas, vacilantes) entonces el inseguro puente de la estética ya no será necesario para llegar a la Idea.

El pronóstico hegeliano estuvo cerca de ser cumplido: hubo un momento del arte conceptual más duro en que las imágenes casi fueron sacrificadas en aras de la propuesta de la obra, su agudeza intelectual o sus contenidos discursivos. Quizá uno de los desafíos mayores del arte contemporáneo consista en manejar las tensiones entre las veleidades de la apariencia estética y la severidad del concepto. Las primeras atraen la mirada y movilizan el deseo; la segunda rubrica la verdad de la obra, permite inscribir el acontecimiento (o su trazo), vincula la aparición fugaz con las significaciones sociales y aporta densidad a los temas y fundamento reflexivo al espacio turbio de la representación.

La cuestión se complica porque uno de los argumentos de la crítica del esteticismo complaciente promovido por el mercado es la metástasis de la imagen rentable, omnipresente en la cultura del espectáculo y la información. Un mundo de imágenes, seductoras, mediante la transparencia de su belleza o la crudeza de sus temas, planta ante la mirada global una gran pantalla plana que reduce todo acontecimiento a evento y, aunque presente escenas trágicas, lo hace en clave de entretenimiento, asombro o escándalo

---

2. "A la esencia misma le es esencial aparecer; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera..." (1989, pp. 11-12).

pautados. Desprovisto de pliegues y de silencios, de reversos y de abertura (desprovisto de su otro), el imaginario de la moda y el diseño, de la publicidad y el show mediático, queda atrapado en su propio círculo ilusorio, en su mero carácter de simulacro: falto de todo compromiso con las verdades nocturnas de la existencia y la historia, con el espesor dramático del mundo. Este espejismo narcisista, según Perniola, carece tanto del carácter estructurado de lo simbólico como de la traumática inaccesibilidad de lo real (2002, p. 26). Es un mundo de puras imágenes, desvinculadas de responsabilidad crítica y dimensión política, renuente a toda postura radical. Las imágenes fetichizantes prometen a los consumidores el cumplimiento de la representación: el encuentro feliz entre la cosa y su nombre o su reflejo.

Una obra basada en este mundo de apariencias sin objeto ni concepto (sin otro discurso ni otra pragmática que los del mercado) entra en colisión con la ética de la mirada. Por eso, el arte requiere otro tipo de imágenes, capaces de producir una puntada que permita entrever lo real sin pretender alcanzarlo (conservando su irrepresentabilidad); imágenes que, aun brevemente, puedan sostenerse sobre la ausencia irreparable que supone la representación; que puedan suturar, siempre imaginariamente, el espacio de la pérdida, y así, enfrentar desde la ficción la imposibilidad de la presencia plena, el fracaso del símbolo. Cabe distinguir, pues, la imagen consensuada –sombra, reflejo o brillo del fetiche mercantil sin aval de lo real– de la imagen crítica, negativa, poética: la “imagen dialéctica”, para usar la potente figura de Benjamin. Ante una escena velada por simulacros-mercancías, la ética de la imagen debe hacerse cargo de ciertos aspectos fundamentales de la condición humana que no actúan en el teatro de la representación, aunque nutran con sus energías oscuras lo que allí aparece o proyecten sus sombras extrañas sobre el escenario.

Pero el paisaje contemporáneo no sólo se halla atiborrado de simulacros; se encuentra sepultado, además, por símbolos y representaciones; el arte debe hacer abrir nuevos espacios de inscripción para registrar allí, de manera invertida a veces, sus propias verdades. Y debe perforar el compacto sedimento de los sucesivos estratos de lenguaje instrumental para alcanzar la intemperie, la hermética zona donde no se consignan los nombres. La dimensión ética del arte también se juega en esos parajes incomprensibles.

### **¿La traición de las imágenes?**

La dimensión ética del arte involucra una posición crítica y un contenido de verdad. La posición crítica hace a su puesta (su apuesta) en el límite, mientras que la búsqueda de contenidos de verdad vincula el concepto con lo estético sensible, por lo que la verdad del arte estará siempre mediada, y realzada, por la apariencia: la obra se muestra como tal en cuanto resultado de un trabajo de ficción. “El arte maneja la apariencia como apariencia”; dice Nietzsche, “en consecuencia no se propone engañar; es verdadero” (1999, p. 77).

La crítica de la representación se afirma en este punto: apela a la incompletitud de la imagen para mostrar su propio carácter incompleto. Por eso, el conocimiento estético promueve la mostración del ocultamiento para intensificar el significado de lo oculto/mostrado. Es decir, las imágenes permiten ver a través de veladuras y escamoteos: permiten, en rigor, sólo entrever; pero esta manifestación parcial, confusa, no sólo es la única manera de acceder a lo oculto (de imaginarlo), sino la mejor forma de intensificar su percepción y su concepto. Los argumentos de esta crítica pueden ser empleados en la deconstrucción de la figura del aura. El aura clásica, idealizada –la discutida por Benjamin–, es la que busca borrar las condiciones reales de producción

de la obra (trata de esconder la falta); el aura “crítica” no sacraliza la obra: hace de ella una señal de la distancia. En ese sentido, Brecht dice que distanciar es mostrar: el actor no debe intentar transformarse en su personaje, mentir sobre su identidad: debe “hacer artístico el mismo acto de mostrar”; esa será su verdad, la verdad del arte; por eso sostiene que “mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión” (en Didi-Huberman, 2008, p. 77).

El arte abre el mundo mediante el desvío de las imágenes que pueden aventurarse más allá de lo que el conocimiento puede. Esta mediación de lo imaginario es reivindicada por el arte como un componente suyo; la obra expone su juego, delata sus límites: para intensificar la mostración de la verdad del mundo comienza por revelar su propia verdad, su propia ficción. La vuelta del arte *sobre sí* corresponde a su carácter autorreflexivo o autorreferencial. La vuelta del arte *contra sí* supone la distancia de la ironía e implica una posición crítica.

Así, el tema de la verdad desemboca de nuevo en los ámbitos de la crítica, de la puesta en sospecha del propio estatuto artístico. *La traición de las imágenes. (Esto no es una pipa)* de Magritte (1928/29) resulta modelo de la crítica de la representación. Esta (el trabajo entre la cosa y la imagen) constituye un dispositivo ineludible del arte, pero también el blanco principal de sus ataques. Cuando Magritte problematiza el rango ontológico de la pipa representada, lo hace a través de la mediación simbólica del lenguaje escrito sobre la misma tela; una enunciación que suspende indefinidamente la identificación entre ambas pipas y deja abierta una brecha insalvable (entre la escritura y la imagen, entre la pipa real y la representada) por la que se cuelan los conflictos más graves y las mejores posibilidades del arte. Esta misma rendija permite atisbar la verdad: desocultarla, en sentido heideggeriano.



## El lugar del lugar

Pero la facultad crítica del arte se encuentra hoy en apuros en el centro de un escenario sujeto a la hegemonía de la concertación política-cultura-mercado. El potencial trasgresor pierde impulsos y razones cuando ve sus recursos copados por el *show business* del entretenimiento y la publicidad, por la lógica de la información, por el buen gusto conciliador del diseño y la moda. Por una parte, la crudeza del sexo y la violencia ya no escandalizan ni perturban: las escenas extremas de pornografía, guerra y catástrofe, mostradas masivamente en tiempo real, han neutralizado en estos ámbitos el resorte inquietante de lo visible. Por otra, las experiencias rupturistas basadas en la tecnología resultan inocentes, cuando no sórdidamente anticuadas: se ha vuelto imposible competir en asombro e innovación con la imagen industrializada de la *high tech*, que al instante vuelve obsoleto el momento anterior; así como se ha vuelto ingenuo intentar disputar la magia de los efectos especiales de la empresa audiovisual. Por último, la denuncia social y la exposición de lo marginal y alternativo han perdido fuerza ante la estetización de lo subversivo y la mercantilización de la diferencia (étnica, sexual, religiosa), presentada como trofeo de lo correcto político, mostrada en clave de curiosidad exótica y catalogada en registro de target.

Es que al mercado no sólo le interesa conquistar la cultura dirigida a las grandes masas, sino que, impulsado por las modalidades posfordistas de consumo diferenciado, incursiona con éxito en los espacios del arte “autónomo” de filiación ilustrada (Bellas Artes, vanguardias, artes contemporáneas). Así, tras mayores índices de audiencia, el arte actual transita a través de circuitos hegemonzados por el mercado (galerías, editoriales, grandes ferias y exposiciones internacionales) y asume los modos sujetos a su régimen (trivialización, formalismo esteticista, espectacularización,

tecno-efectismo y obviedad del relato). Por otra parte, el sistema de la imagen-mercancía precisa continuamente abastecerse de ciertas aptitudes del arte. Este goza de una peculiar facultad de inventiva, creatividad e impulso trasgresor, así como de un antiguo don que le permite olfatear los signos de su tiempo y anticipar otros momentos. La cultura del espectáculo, la publicidad y el entretenimiento se nutren del ingenio, la audacia, el enfoque narrativo y las innovaciones formales del arte, especialmente, el moderno. Cualquier videoclip o anuncio publicitario, como cualquier película de rango *mid-cult*, emplea hoy no sólo los recursos imaginarios de las vanguardias, sino sus contenidos conceptuales. Unos y otros han sido desconectados de sus dispositivos desestabilizadores: limados sus filos y sus puntas arrancadas, alisados en sus pliegues y espesores e iluminados en sus rincones oscuros; de modo que pueda ser erradicada toda angustia vinculada con la imagen; todo desasosiego producido por lo diferido, por la diferencia.

La hegemonía de la cultura-mercado vuelve incierto el lugar del artista disidente. Como queda sostenido, no puede ya sorprenderse mediante la bella forma a públicos acostumbrados al refinado esteticismo concertado; así como resulta inalcanzable conmover o inquietar a audiencias familiarizadas con lo portentosos recursos tecnológicos de los megaeventos, las hecatombes espectaculares y las grandes producciones audiovisuales. Y, como se vuelve imposible, también, inscribir nuevas señales en planos saturados de anuncios; hacer lugar al acontecimiento en espacios habilitados o usurpados por el propio sistema. Según conceptos de Déotte, el acontecimiento, el advenimiento disruptivo, no puede ser acogido por una superficie de inscripción ya instalada (Vera, 2012, p. 145).

Por otra parte, la función anticipatoria del acontecimiento requiere también un ejercicio de memoria: el lance transformador

precisa argumentos del pasado, cuyas imágenes aparecen como fognazos, según figura de Benjamin. En ciertos países de América Latina, este trabajo de la memoria ha sido sistemáticamente obstruido por los gobiernos de “transición democrática”, sucesores de las dictaduras militares. Vera comenta el concepto de *surface d’inscription* de Déotte, recién citado: “esta noción cobra una vigencia política esencial en nuestra época a consecuencia de los totalitarismos y dictaduras que han intentado borrar sistemáticamente las huellas de sus crímenes eliminando toda superficie de inscripción posible” (Ídem). La misma noción, por otra parte, se vincula con el debate sobre la representabilidad del Holocausto. Anulada por el régimen nazi toda pantalla de representación capaz de acoger la verdad del exterminio judío, no existe registro visual de *Shoah*. Pero existe el imperativo ético de imaginarlo, a través del silencio (Lyotard), de vestigios (Didi-Huberman), de síntomas (Derrida), de instantes de verdad (Hanna Arendt) y del arte (Nancy).

La merma de espacios dispuestos al acontecimiento, pérdida producida ya por sobresaturación ya por eliminación, lanza un desafío al arte contemporáneo, éticamente responsable de cautelar esos espacios. Žižek considera que si llenar el vacío donde se auratizan las cosas ordinarias constituía un quehacer fundamental del arte tradicional (amenazado por el *horror vacui*), la tarea del arte actual consiste, por el contrario, en fundar o mantener vacante el lugar del vacío: asegurarse de que “el lugar tenga lugar” (2002, p. 39). (El problema de la ausencia de extensiones en blanco para la inscripción del acontecimiento se vincula con la figura lacaniana de *la falta de la falta*). Resulta ineludible, pues, habilitar escenas abiertas al para-sí de la memoria doliente, de modo que sus figuras no deambulen, en vilo, sobre el registro histórico: que no devengan principio de pura melancolía sin objeto de duelo, sino alegato de desagravio histórico.

## El salto mortal

Revertido el impulso de sus propias estrategias disidentes, arrebatados o destruidos los espacios de inscripción de lo intempestivo, el arte crítico queda, pues, en una situación complicada. Pero esta misma zozobra le hace apelar, en muchos casos, a sus posibilidades más propias, vinculadas con su posición liminal: su estar ante el límite, en el dintel de lo simbólico, a medio camino entre la representación y lo irrepresentable. Las formas del arte fraguan en los bordes de la cultura, pendientes sobre la hondura carente de todo signo y referencia. El anhelo de trasponer el límite les obliga a condensar todas sus potencias, a desplegar sus posibilidades expresivas, a realizarse como hechura y apariencia.

Impacientes, las formas cuajan en su momento de mayor esfuerzo por cruzar la frontera prohibida, por salir de sí mismas tratando de alcanzar lo inalcanzable (lo que no admite forma). Es la atracción del límite: el impulso negativo del arte, que debe negarse para intentar cumplir su destino imposible. El arte se nutre de la representación, del conflicto entre la cosa y su sombra, pero no se contenta con la escena de la ficción, quiere salir de la caverna, dejarse caer desde la ventana de la representación hacia su afuera vedado. La negatividad implica un movimiento suicida; Lacan llama *Niederkommen* a la defenestración, el salto al vacío en búsqueda de lo real (1988, p. 128). Ese pasaje al acto define un gesto radical del arte: el movimiento negativo, trasgresor por excelencia; el que impide la conciliación entre el sujeto y el objeto, la forma y el contenido, el signo y el objeto.

El concepto negativo de la forma como plenitud alcanzada en el límite y, simultáneamente, como cifra de incumplimiento, tiene filiación kantiana. La forma configurada en el tope de su despliegue se vincula con la idea de belleza definida como *finalidad sin fin*. Tomando como referencia un análisis de Derrida (2001,

pp. 93 y ss.), la enigmática figura de Kant puede ser interpretada así: una forma es bella cuando tiende a cumplir la finalidad de su contenido, el destino de su objeto; y, una vez alcanzado su punto culminante, resplandeciente en el colmo de su sazón (su *splendor formae*), es apartada de la propia función que había fomentado su madurez. Así, la forma alcanza su entereza en su máxima tensión hacia un destino inalcanzable. Esa imposibilidad de cumplimiento, que marca el horizonte de la cultura contemporánea, mantiene vigente el concepto kantiano de forma como cifra de un esfuerzo orientado a un sin-fin.

A partir de esta coincidencia (marcada por la realización de lo formal y el fracaso de su misión), el modelo kantiano y el contemporáneo se separan. El primero apuesta al éxito de lo formal; el segundo señala la frustración del cometido. En el modelo kantiano-moderno, tras su consumación en la belleza, la forma queda encerrada en su propio círculo, autónoma, a salvo de los azares de la contingencia, más allá de la función y del concepto. En el segundo, el límite de la forma no establece la armónica culminación de su propia finalidad (sin fin), sino la imposibilidad de lograr su cometido: representar lo irrepresentable.

El frustrado intento del arte de alcanzar lo irrepresentable supone una autocrítica: es decir, un cuestionamiento de sus propios dispositivos representacionales; pero estos medios de negación no sólo logran hacer dudar de sí mismo al arte, sino que también se encuentran preparados para actuar en “terreno enemigo” y, obviamente, para impugnarlo: para introducir una insidiosa cuña de sospecha en las verdades consensuadas en formato político publicitario, en la conciliación tecnomediática de los conflictos; en la violencia y la pasión, la ética y la política estetizadas en clave de simulacro: en los clisés de la totalidad fetichizada, transparente y plana.

El arte no puede representar lo irrepresentable, pero sí exponer su gesto fallido, su límite y su falta. Y esta apelación a la ausencia que lo habita y lo sostiene puede constituir un gesto más radical y trasgresor que la denuncia más violenta: perturba el orden conciliador de las imágenes y hace de estas principio poético, que tanto vela como descubre la verdad inestable que atosiga el arte. Según Adorno, “en el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando” (En Vattimo, 1986, p. 53). Sólo la poesía puede hablar a través de lo que calla, puede señalar ocultando. Entonces, asfixiado por la estética total, por la comunicación globalizada y la saciedad del espectáculo, el arte puede aún apelar a la *poiesis* para imponer relámpagos de silencio y crear disonancias en el concierto globalizado. Y puede usar el hueco de la falta que las obras incuban para renovar el quehacer del deseo que las mantiene despiertas.

### **La mirada ética**

El estatus ético del arte no se mide por los efectos orientadores, aleccionadores o correctores de la conducta humana producidos por las obras. Rancière defiende una ética del arte, pero no un *arte ético*. Aquélla estaría basada en una reconfiguración del régimen de lo visible, mientras que el segundo implicaría un modelo pedagógico basado en la eficacia del arte: un sistema capaz de mejorar los comportamientos sociales, reformar costumbres, fomentar virtudes, erradicar vicios y proponer modelos a imitar o descarríos a ser evitados. “El problema no consiste en la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representacional. Concierno a ese dispositivo mismo” (2010, p. 57). Según esta lectura, la eficacia del arte debe ser buscada siempre en el plano estético, propio del orden artístico, que se opone al de la mediación representativa y al de la inmediatez ética. Esta eficacia

se basa en una ruptura entre las formas del arte y la producción de un efecto social directo; implica, por lo tanto, un acto de disenso y adquiere, así, una connotación política (Ibíd., pp. 61-67). “Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética” (Ibíd., p. 84).

La distancia estética abre el espacio de la mirada: el arte crítico supone una política de la mirada. Y supone, por ende, una ética de la imagen. Esta, ya lo sabemos por Rancière, no pretende ofrecer lecciones morales. Su gesto disidente (en cada plano: ético, estético, político) consiste en perturbar el orden del imaginario hegemónico: trascender la fantasmagoría de la imagen simulacral (promovida hoy por el mercado) para intensificar el sentido de las cosas. El arte no puede resolver los conflictos de la historia (conflictos económicos, sociales, políticos, éticos) pero puede prestarles una imagen posible; puede provocar la demanda de lo real, anticipar modos alternativos de temporalidad, así como activar el deseo de lo que está en otro lado. Estas operaciones afectan los rumbos de la condición humana, tienen implicaciones éticas, pero lo hacen desde el rodeo de formas e imágenes (esquivas, brumosas).

El factor negativo del arte –que lo lleva tanto a cuestionarse a sí mismo como a discutir todo lo extraartístico– implica una indudable dimensión ética traducida en su compromiso con la condición humana, en su búsqueda de la verdad y el respeto de la libertad, en su vocación de apertura al mundo, en su proyección social y política y en su solidaridad con la diferencia. Ahora bien, el arte, por excelencia, es ámbito de lo paradójico; entonces, sus propias aporías crean problemas a la hora de evaluar la corrección de sus comportamientos. El arte no puede evitar su destino de burlar el límite, de trasgredir el orden simbólico. Por eso termina objetando su mismo concepto, pero también discutiendo sus propios principios, incluidos los recién enunciados. Entonces

sus prácticas son, en gran parte, impugnaciones tanto de su carácter artístico como de su componente ético.

¿Qué pasa cuando el arte trasgrede el límite ético? La cuestión resulta intrincada no sólo por la ya citada disidencia del arte (que involucra su propia dimensión ética), sino porque –recordemos a Wittgenstein– la ética misma ocupa, como el arte, una posición de límite; es un trascendental, sólo a medias se encuentra en el mundo. Ni el arte ni la ética pueden ser considerados *a priori*: dependen de situaciones particulares, de construcciones históricas y emplazamientos coyunturales. El límite plantea siempre un cruce de ida y vuelta, una oscilación: el estatus de lo indecidible.

El carácter contingente del arte determina que una obra no goza de un aval esencial que asegure su artisticidad por encima de la historia: no puede ser considerada como tal sino en situación, aunque esta abarque un periodo de tiempo largo; es evidente que la forma tiene una capacidad de precipitar contenidos históricos que sobrepasan su propia coyuntura y que ciertas condiciones de percepción mantienen vigencia más allá de sus encuadres socio-culturales. Pero de todos modos, el título de “arte” otorgado a una escultura egipcia o a una vasija precolombina supone que ambas, carentes de cualidades intrínsecas esenciales que las vuelvan artísticas, deben estar inscritas en un circuito artístico determinado y sostenidas por un discurso que las sitúe en posición de arte. El caso de producciones indígenas y populares que, aun dotadas de alto valor estético y carga de sentido, no son reconocidas por el *mainstream* como “obras de arte” (o por lo menos, no lo fueron durante siglos), determina la contingencia del título “arte”. Apenas comenzó a variar la mirada de Occidente, dispuesta a admitir la diferencia de formas alternativas, algunas de esas producciones fueron trasladadas de las vitrinas etnográficas a las paredes de las galerías o los museos de arte. No todas: por ejemplo, el *quai* de Branly, aunque se defina como *Museo de Primeras Artes* o *Museo*



de *Artes y Civilizaciones no occidentales*, sigue conservando una visión o bien puramente esteticista (bastante kitsch, dicho sea de paso) o bien estrictamente arqueologicista de los objetos, entendidos como bellas piezas de “cultura material” y desprovistos de todo encuadre sociopolítico, desinfectados de cualquier conflicto histórico.

Ahora bien, si la propia situación del arte es indecidible (los límites entre lo que es y no es arte son inciertos; un objeto puede ser artístico en un contexto y no en otro), el estatus ético de lo artístico redobla sus vacilaciones, pues depende de escenarios, lugares de enunciación y coyunturas sobrepuestas: depende de miradas entrecruzadas. Si extremamos estos supuestos llegaríamos a la conclusión de que el arte no ético sería el basado en la estética masiva y conciliada. Pero existen obras que desafían no sólo la dimensión propia del arte, sino la de la ética “objetiva”, instituida socialmente e, inclusive, la legalidad que la establece. Los tres siguientes puntos se refieren, a título ilustrativo, a algunas de tales obras.

## 1

Aníbal López es un artista guatemalteco. La muestra de un video suyo titulado *El préstamo* llevaba en una pared de la sala una cartelita con la siguiente inscripción:

El día 29 de setiembre de 2000 realicé una acción que consistió en asaltar a una persona con apariencia de clase media. Se realizó de la siguiente manera: armado con una pistola, salí a la calle de la zona 10, paré a un hombre como de 44 ó 45 años, pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso, le apunté a la cara diciéndole: esto no es un asalto; es un préstamo y se lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos. Dicha persona me entregó 874.35 quetzales. Esta obra está siendo patrocinada

por el hombre que fue asaltado, con lo cual ha financiado las instalaciones, montaje y parte del brindis de la muestra.

El robo real en que consistió la acción constituye una figura ilegal; tal acción es, sin dudas, antiética. Pero, ¿atenta contra la ética del arte? La respuesta desemboca en un indecible. Podemos considerar que el arte no tiene derecho a cruzar la frontera que impide lo delictivo. Pero también podemos admitir que una propuesta, cínica y radical como esta, logra poner en escena la precariedad de la institucionalidad artística en Guatemala (en América Latina, en general), así como manifiesta la contradicción entre las penurias económicas y la realización de un *vernissage* convencional; delata la forzada complicidad de quienes, sin saber de qué se trata, asisten a una exposición y viven en un país marcado por la violencia y la pobreza. Por otra parte, la obra cuestiona la propia institucionalidad del arte, la ambigüedad de los mecanismos de la representación (hay representación: la mediación de la imagen introduce una distancia insalvable entre lo ocurrido y lo mostrado o narrado; no hay representación: el hecho ocurrió realmente). Hace dudar de todo: suspende el juicio ético. Y, paradójicamente, esta suspensión, este diferimiento, constituye una operación de límite, ética, estética. De hecho, no hubo acción legal contra el robo, pues la confesión tuvo un carácter metalingüístico: escapó al orden simbólico.

## 2

En febrero de 2000, Marco Evaristti, un artista danés de origen chileno, expuso en el Museo de Arte Trapholt en Kolding, Dinamarca una obra consistente en la presentación de diez licuadoras con sendos pececitos nadando en el agua contenida en ellas. Los textos de sala ofrecían a los espectadores la posibilidad de activar

el botón de encendido, según su propia decisión. El hecho de que dos periodistas decidieran licuar los peces vivos, promovió la previsible indignación de un gran sector del público, la denuncia de la Sociedad Protectora de Animales a la policía y la intervención de la justicia danesa. El caso fue considerado un dilema moral (un indecible ético y estético, podríamos decir). Al final, el tribunal danés eximió de responsabilidad a Peter Meyer, director del museo, luego de que el proceso correspondiente, que involucrara el dictamen de veterinarios y técnicos en enseres electrodomésticos, determinó que los peces murieron instantáneamente, sin padecimiento.

El artista logró que el aparato judicial se enfrentase a la duda: ¿se trataba de un innecesario acto sádico de crueldad contra los animales o un brutal recurso para promover un debate público sobre los intersticios de la ley? ¿Qué diferencia había entre matar un pez licuándolo o pescándolo con anzuelos? ¿No revela una actitud hipócrita el hecho de que el público escandalizado degustara en el *vernissage* de la muestra bocadillos elaborados con carne de animales “asesinados”? ¿Nos encontrábamos ante una obra de arte o un vulgar gesto sádico? De hecho, Evaristti es un activista contra la pena de muerte y su obra puede ser interpretada como un alegato para discutir el derecho de que se interrumpa la vida a partir de juicios basados, en última instancia, en la decisión personal de los jurados. Además, como toda propuesta radical, la obra ponía en duda el sistema del arte, sus límites y fundamentos, principios y valores. Por último, cabe encarar la obra desde la perspectiva de la propia ética del arte: ¿no habría caído el artista en la tentación de emplear un recurso escandaloso, un show de fuerte impacto mediático?

3

La propuesta de Santiago Sierra, artista español, debe ser considerada en conjunto, pues cada obra suya traduce un mismo proyecto político orientado a denunciar la perversión del sistema capitalista mundial exponiendo componentes suyos, como la explotación de la clase trabajadora, la desigualdad sociolaboral, la discriminación étnica y racial y la segregación de los migrantes. Sierra emplea un discurso directo y crudo, al margen de los buenos modales y la corrección política. Su matriz narrativa, aplicable a cierta línea de propuestas suyas, consiste básicamente en, acuerdo mediante, pagar a desocupados o, por lo menos, personas indigentes, para que ejecuten acciones que, rayanas con la humillación personal, significan una puesta en imagen de situaciones signadas por la intolerancia etnocéntrica, la exclusión y la pobreza. Así, contrata a mujeres de la etnia tzotzil para que repitan frases en español, idioma que desconocen; cataloga a trabajadores discriminándolos según el color de su piel, graba a marginales mientras se masturban y a hombres y mujeres de raza blanca y negra practicando formas diversas de sexo anal; reúne a ocho personas para que permanezcan encerradas en una caja de cartón y contrata a un indigente para que, durante dos semanas, permanezca en un hueco bajo tierra; rasura una línea de 10 pulgadas sobre las cabezas de dos heroinómanos, remunerados cada uno con una dosis; paga a ocho anarquistas militantes para que escuchen la misa del Gallo vestidos con capirotes de arpillera negra, etc.<sup>3</sup>

---

3. Resulta indudable que mucha obra de Sierra, cargada de poesía y enigma, escapa a la crítica expuesta en este artículo; incluso ciertas propuestas realizadas dentro del esquema “contrato a desocupados...” cuenta con imágenes sugerentes y conceptos fuertes, como la línea de 250 cm de largo tatuada sobre la espalda de jóvenes marginales y el pago hecho a trabajadores para que aguanten el muro de

Este esquema reiterado también supone la trasgresión de límites éticos: se vale de la necesidad económica de hombres y mujeres para que acepten re-presentar situaciones que vulneran su dignidad (es la explotación de la explotación). El problema no se ubica tanto en esta trasgresión, que podría ser disculpada (que es disculpada) en nombre del derecho que tiene el arte de cruzar todos los límites; el problema radica en que la representación de situaciones que mercantilizan el cuerpo humano parece inscribirse con comodidad en el sistema que pretende impugnar. De hecho, la obra de Sierra tiene un enorme éxito en los circuitos de las grandes bienales (principalmente Venecia), sofisticadas ferias y galerías de arte, ediciones, etc.

Los recientes cuestionamientos han sido expuestos desde una perspectiva ética. Desde el punto de vista de lo artístico, o de una ética de la representación, el tema es que la exposición directa de una situación injusta, por más ingeniosa que resulte su *mise-en-scène*, no se encuentra suficientemente mediada por un trabajo de distanciamiento que habilite nuevas posiciones de mirada: que promueva una política de la imagen. Las *performances* de Sierra reiteran, casi miméticamente, el mercadeo de seres humanos que, con mayor brutalidad, ocurre en el mundo real. Carecen de lo que Rancière llama “eficacia de una desconexión”, una ruptura de la relación entre las producciones del arte y los efectos sociales (morales, éticos, políticos) que ellas puedan generar; carecen de la eficacia del disenso (2010, p. 61).

Entonces, la trasgresión de lo ético en las obras de Sierra no debe medirse por el escándalo que puedan producir sus obras (perfectamente asimilables por la sociedad del espectáculo), sino por el intento pedagógico de presentar situaciones de injusticia

---

una galería, a 60 grados del suelo, durante cuatro horas. Estas obras adquieren filo crítico en cuanto desafían la mirada y remiten a escenas paralelas.

para promover cambios de actitud, para concientizar a los públicos (las selectas audiencias del arte contemporáneo) y corregir, así, las asimetrías sociales. Es decir, lo cuestionable no es, para usar de nuevo figuras de Rancière, que él viole un arte ético, sino una ética del arte.

Aunque el artista sostenga que su obra carece de “ejemplaridad moral”, es difícil encontrar en ella estrategias poéticas y retóricas propias, capaces de replantear no las relaciones reales, sino la organización de la mirada que las encara. Sólo desde el desvío de la sensibilidad puede el arte desorganizar el campo de la significación establecida y proponer nuevos abordajes de lo real. Las citadas escenas de Sierra son autosuficientes, no incuban conflictos ni distancias internas que permitan el ingreso de lo otro de sí, de la diferencia, de la inminencia: todo ocurre YA, todo está obscuramente mostrado. Y la obscenidad no es cuestionada en nombre de una mirada pudibunda que precise ser depuesta ante las escenas de sexo explícito o de violencia (cotizadas por la mercancía), sino desde una perspectiva que no puede abordar otros aspectos de lo visible, pues no existen pliegues ni intersticios desde donde atisbar “la espalda negra” de la explotación capitalista.

Cada obra de arte requiere un mecanismo para regular la distancia de la mirada, para asegurar el hacer de la ironía. Didi-Huberman afirma que nada podemos saber desde la inmersión pura en el en-sí, desde *el demasiado cerca*; pero tampoco podemos hacerlo (¿puede el saber ser hecho?) desde la pura abstracción, la trascendencia altiva, *el demasiado lejos*. Concluye, tajante: el movimiento de la mirada es “acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo” (2008, p. 12). Sin esa tensión del Fort-Da de la mirada, no hay pulsión en el objeto capaz de provocar el deseo. La citada serie de Sierra no provoca la reanudación de la mirada.

## Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2009). *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Derrida, Jacques (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: A. Machado Libros.
- Hegel, G. W. Friedrich (1989). *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal.
- Lacan, Jacques (1988). *El Seminario. Libro VII. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (1988). *El Seminario. Libro X. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Nietzsche, Friedrich (1999). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Perniola, Mario (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Vattimo, Gianni (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Gedisa.
- Vera, Adolfo (2012). Breve glosario a modo de epílogo. En Déotte, Jean-Louis, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Wittgenstein, Ludwig (1994). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Altaya S.A.
- Žižek, Slavoj (2002). *El frágil absoluto*. Valencia: Pre-textos.





# ¿Qué pasó en Paraguay?\*

## I. Después del golpe

*Para quien navega sin rumbo todos los vientos son adversos.*

Lucio Anneo Séneca.

### *Consecuencias*

Posiblemente una de las pruebas mayores de la arbitrariedad del juicio político que derrocó al gobierno de Fernando Lugo en junio de 2012 se encuentre en la comprobación de que tras el golpe, no sólo no se resolvieron las cuestiones invocadas como causas de tal juicio, sino que ellas fueron creciendo desmesuradamente hasta, cruzadas con otras, desembocar hoy en una situación de crisis extrema que, de manera intermitente, amenaza a Cartes con otro juicio político.

A poco tiempo de cumplir dos años, el nuevo Gobierno se enfrenta con un panorama francamente adverso. A pesar de la costosa Ley de Defensa Nacional y las sombrías Fuerzas de Tarea Conjunta, no sólo no se ha erradicado el llamado EPP (Ejército

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (2015). ¿Qué pasó en Paraguay? En: *Des-cartes. Estampas de las derechas en Paraguay*. Carbone, R. y Soler, L. (ed.). Buenos Aires: Editorial Punto de encuentro.

del Pueblo Paraguayo), sino que este ha aumentado considerablemente sus violentas agresiones, así como ha crecido la inseguridad pública en general. De espaldas a sus proclamas, el Gobierno no pudo corregir las brutales asimetrías sociales; es más, la brecha de desigualdad se ha ensanchado y crecido el número de pobres extremos.

Por su parte, la Ley de Alianza Público-Privada (APP), dispositivo ejemplar del cartista modelo empresarial de desarrollo, no ha logrado mostrar resultados efectivos, ni ha conseguido la de Responsabilidad Fiscal detener el crecimiento desorbitado del presupuesto y, en consecuencia, controlar el déficit fiscal. Tampoco el Plan Nacional de Desarrollo 2030 anuncia frutos cercanos, lo que complica las posibilidades de que el país pueda hacerse cargo de la deuda que está contrayendo precipitadamente a través de la emisión de bonos soberanos. Debe ser considerado, además, que el cumplimiento de este compromiso exige una economía fuerte tanto como un aparato estatal eficiente, fortaleza institucional, alta capacidad de gestión y políticas públicas claras, requisitos difícilmente divisibles en esta coyuntura.

Estos reveses deben ser considerados en relación con otro, no menos alarmante: la metástasis de la corrupción, que ha colocado el Paraguay en el puesto de uno de los peores de la región en ese plano. La imparable mancha de descomposición ética no sólo avanza sobre el Estado, sino que salpica a altas esferas de la dirigencia y sectores importantes de los partidos tradicionales y termina afectando todos los órdenes de la vida nacional. La irrupción en la escena política de grandes capitales provenientes del tráfico de drogas debe ser considerado como parte de este cuadro: firmemente afianzada en departamentos como Amambay, Canindeyú, Concepción, San Pedro, Caaguazú y Alto Paraná, la narcopolítica ha logrado posicionarse como una fuerza transversal que cruza el ámbito del poder y enturbia la cartografía política, de

por sí empañada. En una parte importante de ese ámbito, la cosa pública es tratada en clave de *cosa nostra*.

Quizá tal aluvión de adversidades no tendría impactos tan perturbadores si ocurriera sobre una base firme, una plataforma política cohesionada. Pero la estrepitosa crisis desatada actualmente dentro del partido de gobierno conmociona el suelo de los colorados, exaspera la escena partidaria y repercute en el engranaje institucional: la misma relación entre los Poderes Legislativo, Ejecutivo y Judicial se ve sacudida por coletazos de intereses que nada tienen que ver con la lógica del Estado y el engranaje de sus instituciones primeras.

El drama comenzó con una poco prudente intervención del presidente Cartes en pujas internas del Partido Colorado y desembocó en la disidencia de quince senadores de tal partido y, consecuentemente, en la ruptura de la bancada oficialista. Esta división tiene repercusiones graves para la gobernabilidad e introduce la incertidumbre en parte considerable de la producción legislativa y la función ejecutiva, movidas ambas por reflejos meramente reactivos en los terrenos afectados por el enfrentamiento.

Los breves datos empleados para bocetar rápidamente el panorama recién expuesto –en general, de público conocimiento– provienen de lecturas recientes, hechas casi al azar, de los periódicos ABC y Última Hora. Considerando la orientación de tales medios, esos datos no pueden ser tildados de tendenciosos, al menos en el sentido de que resultaren favorables a una posición de izquierda. Quizá por esa misma orientación de las fuentes, no aparecen suficientemente subrayadas otras cuestiones que también debería enfrentar este Gobierno: la desesperada situación de los pobres extremos, especialmente los campesinos e indígenas; los insultantes privilegios de los sojeros y ganaderos y la desolación que causan sus negocios (los estragos del uso de agrotóxicos, entre otros); el déficit en materia de salud pública, medio

ambiente y, por ende, desarrollo sustentable y derechos humanos, así como varios otros etcéteras posibles de ser señalados.

### ***Hegemonías***

El panorama recién esbozado no pretende en absoluto constituir un análisis: sólo busca sugerir, a través de apuntes rápidos de ciertos hechos –bien conocidos y con rigor estudiados–, que los problemas del país se agravaron drásticamente con el golpe de Estado. Y busca sostener que tal golpe fue encarado para favorecer la posición de sectores hegemónicos, incompatible con toda posibilidad propicia a los intereses mayoritarios.

Ahora bien, ¿cómo explicar la crisis que atraviesa el cartismo sobre la base del supuesto triunfo de los sectores hegemónicos? El problema radica en el hecho de que ningún gobierno de la “transición a la democracia” ha logrado construir hegemonía efectiva. Esta es detentada por los grupos fácticos de poder, que coinciden casi totalmente con los sectores gobernantes, pero no en clave de Estado, sino en función de sus intereses rentables, que no concuerdan con la lógica de la *res publica*. Esta situación explicaría en parte las muchas contradicciones internas que tiene la dirigencia política en el manejo del Estado, así como los litigios que se producen entre instancias estatales y grandes entidades corporativas vinculadas con los sectores gobernantes.

En última instancia, independientemente de los desastrosos y los logros de un gobierno específico, la crisis se encuentra fuertemente condicionada por la dislocación que provoca en la esfera pública lo hegemónico desplazado del Estado. Contra el trasfondo de esta situación, el golpe parlamentario tuvo efectos devastadores sobre la institucionalidad de la vulnerable democracia paraguaya, que venía gestándose con dificultad desde la caída de Stroessner. El golpe fue una hecatombe en términos de proceso

democrático (la ambigua “transición a la democracia” en el Paraguay), cuyos resultados siguen crispando la escena sociopolítica, fatalmente fracturada. No se trata sólo de haber destituido arbitrariamente a un presidente legítimo, sino de haber abortado el incipiente desarrollo de prácticas, discursos y convicciones que habilitaban un espacio para la convivencia pacífica y sostenían la creencia en la posibilidad de ejercer derechos cívicos fundamentales. Fue también un golpe cultural: rompió el crédito público, disolvió imaginarios y oscureció deseos. Milda Rivarola habla de un quebrantamiento del contrato social. “El golpe parlamentario rompía el último de sus bastiones, según el cual el gobernante paraguayo era electo por la ciudadanía” (Rivarola, 2012, p. 43). Disolver el pacto que hace residir la soberanía en el pueblo constituye una catástrofe histórica. El Paraguay no se repuso de ese irresponsable descalabro institucional.

## II. La pregunta

### *Síntomas*

Este artículo se centra en la pregunta “¿Qué pasó en Curuguaty?” tomándola no como objeto de un estudio (mucho análisis serio ya se viene haciendo al respecto), sino como la formulación de una historia condensada; la puesta en demanda de una pieza central de la política que, escamoteada, se muestra como espacio en blanco, como pura nada. Una nada sustantiva; una ausencia compacta, interpelante, que aturde y condiciona nuestro tiempo desde el 15 de junio de 2012 (y trae retumbos y resonancias que provienen de historias superpuestas).

Por eso, aquella pregunta es encarada acá como síntoma de una historia larga e irresuelta en sus conflictos estructurales. Un momento esencial que se busca omitir y que retorna en modo

espectral, con la fuerza brutal del suceso traumático que vuelve una y otra vez y exige ser inscripto, aunque carezca de espacio disponible en el orden de las palabras.

Se ha dicho desde lugares distintos que la pregunta “¿Qué pasó en Curuguaty?” carece de respuesta posible. La masacre de Marina Kue, distrito de Curuguaty, puede ser leída como síntoma de la inasequible verdad de la estructura socioeconómica paraguaya. Y los síntomas siempre son perversos: se presentan desviados y desorientan, por eso, el camino de las propias causas que traducen retorcidamente.

### ***Representaciones***

La escena histórico-política está sostenida en gran parte por un corpus de discursos e imágenes. Este complejo despliega relatos ideológicos, datos empíricos, supuestos, creencias y diversas operaciones retóricas que configuran el trasfondo o el (sin) fondo de los hechos. En trance de estar sucediendo aún, los acontecimientos resultan mediatizados por representaciones. Aunque distorsionan, ellas son inevitables para poder nombrar y comunicar lo que acontece. En ciertos ámbitos, como el del arte, esas tergiversaciones ayudan a intensificar la experiencia de la historia. Pero en otros, como el jurídico, es necesario remover las sombras, ecos y reflejos que envuelven y nublan los hechos para que éstos puedan ser sometidos al juicio de manera despejada y limpia. La norma no admite equívocos: cada caso debe ser nítidamente identificado y definido para que calce en la figura exacta que le atribuye el tipo legal. Todo intento de enmascarar los puros hechos y evitar su verificación empírica conspira contra el requisito legal de la tipificación, fuera de cuyo cumplimiento los hechos no existirían en términos jurídicos y, de existir, devendrían nulos.

Los acontecimientos son siempre ambiguos porque no terminan de acontecer: no pueden ser clausurados. Cualquier superficie de inscripción se verá rebasada por la desmesura de la condición humana y sus azares. La masacre ocurrida en Marina Kue no puede ser cerrada; sigue y seguirá ocurriendo, como trauma, como cuerpo imaginario, como caso ejemplar histórico que interpela la ética y la justicia. Pero cuando los sujetos específicos que intervienen en ese acontecimiento son sometidos a proceso penal, los hechos deben ser objetivados al máximo; convertidos en documentos, en medio de prueba o contraprueba, en insumo de alegato acusatorio o defensivo. La lógica penal descarta toda ambigüedad: exige pruebas, tipificación de los hechos, cuerpo de delito, nexo causal, culpabilidad. Sólo la limpieza geométrica del sistema puede garantizar de manera categórica el cumplimiento cabal de la justicia. (Principio de “subsunción de los hechos al derecho”).

### *Escenas*

Por eso, el caso Curuguay es tratado en instancias diversas. En el imaginario colectivo se resume en una pregunta que, reiterada miles de veces, llena nuestro horizonte de ecos y resonancias oscuras. La pregunta “¿Qué pasó en Curuguay?” instala una cuestión abierta que no puede ser contestada porque involucra tantos sucesos oscuros, tantos intereses encubiertos, tanto pasado de exclusiones y saqueo; una cuestión que escapa a toda respuesta definitiva y permanece como pura interpelación, requerimiento urgente, interrogación colectiva; como principio de muchas acciones. Como medida de un imperativo ético clavado como una cuña en nuestro tiempo escindido. Lo rotundo de su enunciación emplaza el pasado: convoca momentos sombríos que borronean toda traza de origen; pero también retiene el presente, lo inmoviliza en el instante fijo de la espera; y se abre, por último, al

tiempo por venir, que quedará para siempre manchado por la herida abierta de una interpelación siempre pendiente. En este nivel la pregunta es simple: no tiene respuestas. Y es demasiado complicada: tiene más respuestas que las posibles de enunciar.

Traslademos la pregunta al nivel de lo jurídico penal, donde ha recaído el caso siguiendo un curso predestinado. También en este nivel la cuestión es simultáneamente simple y complicada: las mismas especulaciones políticas y económicas, la práctica de tierras mal habidas y de conjuras espurias provocan maniobras fraudulentas y turbios escamoteos que paralizan toda respuesta. No existe aclaración posible porque el sistema que provoca la pregunta está minuciosamente diseñado para que nunca se esclarezca el caso. O para que –lo que resulta en lo mismo– aparezca resuelto mediante un truco que haga aparecer como verdadero un fraude. La simulación es el artilugio que impide o trata de impedir que el engaño sea visto como tal: no existe ninguna verdad real, sólo máscara tras máscara: un teatro de sombras. En este caso, un teatro trágico: la tragedia no admite salida posible, los dioses han determinado un destino inapelable. Con la certeza que parece corresponder a un plan trazado calculadamente por poderes superiores, la omnipotencia fiscal da por supuesta la culpabilidad de los campesinos y campesinas procesados, ya sea por “invasión de inmueble ajeno y asociación criminal” o ya, además de estos cargos, por “homicidio doloso en grado de tentativa”.

### ***La norma y sus quebrantos***

Las violaciones de formas y contenidos sustantivos que vician este proceso podrían servir para contra-ilustrar una clase magistral de derecho (constitucional, civil, penal, procesal), exponiendo el ejemplo patente del atropello de principios jurídicos fundamentales: indefinición de cargos acusatorios, presunción de sentencia



previa (condenatoria), personería invocada ilegítimamente (la firma Campos Morombí no es propietaria titular de Marina Kue), reconstrucción antojadiza de los sucesos, falta de investigación de piezas esenciales del juicio, ausencia de tipificación de los hechos que sirven de base al proceso, manipulación e indefinición de las pruebas, etc., etc. Estoy citando casi aleatoriamente algunos de los vicios esenciales registrados y analizados concienzudamente por la defensa de los campesinos y por diversos analistas. De entrada, como lo argumenta con claridad la defensa (Morales, 2015, pp. 1-9), si se acusa de “tentativa”, se asume que el hecho no se consumó. Nadie está acusado, pues, de homicidio, por más de que hayan muerto 17 personas; no se están buscando autores, sino actores que asuman en la escena real el papel de culpables de tentativa. Y entre estos no aparecen los posibles culpables de la muerte de 11 campesinos: ningún policía o fiscal ha sido imputado o investigado en esa dirección. No se trata, por tanto, de la escena del crimen (crimen que en los términos del expediente no se cometió: sólo hubo tentativa), sino de la escena de la representación de un proceso postizo que no moviliza formas provistas de contenido real, sino fórmulas vacías. El simulacro de un juicio real. El problema se planteará cuando esa simulación tenga efectos reales: los acusados en el teatro de las puras apariencias cumplirían sus penas en el mundo real. Las sombras proyectadas en el fondo de la caverna se convertirían en presos políticos condenados como delincuentes en la cueva verdadera que espera del otro lado.

### *Ficciones*

Los mitos son constructos sociales que sirven para sostener lo insoportable o explicar lo extraordinario, lo que está más allá de la comprensión humana. La ideología, en el sentido clásico del término, ubica los hechos de la realidad en perspectiva según cierta

toma de posición. Encubre determinados aspectos para enfatizar otros; omite, exagera o inventa cuestiones según la lógica del poder. Pero los operativos míticos, tanto como los ideológicos, crean ficciones mediante procesos complejos que involucran un quehacer colectivo y movilizan sofisticados dispositivos de invención: si se descubre el mecanismo de la ilusión, esta se disipa. A diferencia del arte, que expone la tramoya de sus artificios, el mito y la ideología buscan instalar certezas encubriendo sus estrategias mediante el juego de escamoteos y ocultaciones que la apariencia permite. El mito emparcha el lenguaje para evitar la fuga de sentido. La ideología lo interviene para conquistar o afirmar hegemonías. Ambos trastornan la economía de la cultura para asegurarla mejor en determinada dirección.

He dado este trabajoso rodeo para poder referirme mejor a los dispositivos embaucadores empleados por la acusación de Curuguaty. En principio, sólo una sociedad muy desajustada podría soportar la obscena exposición de las artimañas. El éxito del ilusionista, como el del narrador de mitos o el del ideólogo, consiste en su posibilidad de ocultar el truco. En este caso, el apuro por criminalizar a los campesinos y a las campesinas es tanto, y tanta la garantía de la impunidad para los acusadores, que no se cuidan las formas elementales: nadie cree en la prestidigitación de Jalil Rachid, el agente fiscal que pretende sacar pruebas de una galera abierta y esconder evidencias en una mesa de doble fondo expuesto. Sus apuradas y desprolijas acusaciones no buscan más que cumplir ciertas formalidades procesales, invocadas sin convicción y casi a desgano.

Este descuido de la verdad del proceso –esta indolencia ante el contenido de las formas legales– no sólo invalida el juicio, sino que lo vuelve inverosímil. La defensa de los acusados, así como la opinión pública preocupada por este caso, saben que se trata de una tramoya, bastante grosera, movida por intereses poderosos

en contra de los derechos campesinos a la justa tierra. Y los juzgadores saben que la ciudadanía sabe.

¿Cómo puede sostenerse entonces la ilusión, la pura apariencia, sin arraigo en verdades y procesos razonables? Por más fuerza que tengan los poderes fácticos y estatales, la hegemonía precisa una plataforma básica de crédito público. El proceso a estos 11 hombres y mujeres, 9 de ellos acusados por homicidio doloso (“en grado de tentativa”, recordemos), requiere un mínimo apoyo para desarrollar sus argumentos, en sí falaces. Entonces, tenemos que retroceder en la historia para buscar el sostén de los alegatos fiscales. En este artículo breve no se pretende examinarlos, pues ya han sido suficientemente estudiados y expuestos: ahora sólo se trata de recordar algunos hitos aptos para trazar el diagrama que sustenta imaginariamente la demanda.

### ***Historias***

Las historias nunca tienen un comienzo cierto, pero regulando la mirada que apunta hacia atrás es posible, desde el presente, determinar momentos inaugurales o, por lo menos, sucesos fuertes que sirvan de referencia inicial a sus relatos. Una aproximación al caso Curuguaty exige traer a colación el golpe de Estado que derrocó a Lugo y la instalación del gobierno espurio de Franco (cuyos vicios comprometen la legitimidad del de Cartes). Y enfocando hacia más atrás, requiere recordar el conflicto de las tierras de Marina Kue. Y rastreando causas más lejanas en su origen y más profundas en términos estructurales, mencionar el injusto régimen de la propiedad en el Paraguay. Podríamos ahora entrar a considerar las fallas que afectan la ingeniería político-institucional del Estado en el Paraguay, pero detengámonos en el punto anterior. Este concentra una cuestión bien sabida: el acaparamiento de la tierra por pocos terratenientes, iniciado ya en la posguerra

a fines del XIX. En sintonía con el capital internacional, la élite que ascendió al poder terminada la *Guerra Guasú* inició sin demoras la repartija del territorio. De esta manera, sentó las bases del proceso de exclusión de los campesinos de la propiedad justa de la tierra y sus recursos: pieza esencial de las asimetrías socioeconómicas que sigue padeciendo el Paraguay. Este despojo sobre despojos, fue seguido, dice Fogel, de “formas fraudulentas de acceso a tierras públicas en perjuicio directo de campesinos sin tierra” y tuvo como secuela violentos conflictos y represiones que deben hoy ser ubicados en el contexto de los desmesurados intereses del agronegocio (Fogel, 2013, p. 11).

La masacre de Marina Kue, Curuguaty, no puede ser considerada sin el contexto de todas estas conformaciones inicuas que se fueron acumulando y potenciando con la complicidad del aparato estatal. Para simplificar: la concentración abusiva de las tierras, la cesión prebendaria de latifundios, la expansión avasallante de la soja transgénica y la exclusión y pobreza de los campesinos son factores que provocan legales demandas de justicia.

Sobre este trasfondo ocurre rápidamente la masacre del 15 de junio de 2012, que dejó 11 campesinos y 6 policías muertos, sin contar los heridos, que sumarían más de 50. La tragedia de Curuguaty es producto condensado del contexto recién mencionado. Pero también es causa de acontecimientos graves: como es de público saber, el golpe de Estado que derrocó una semana después al legítimo presidente Lugo invocó de manera arbitraria esa matanza como argumento esencial del juicio parlamentario. También es sabido que la parodia que significó ese juicio empleó razones de manera tan desatinada y extravagante como las que caracterizaron las invocadas por el agente fiscal durante el juicio a los campesinos y campesinas de Curuguaty.

### *Pases*

Al llegar a este punto volvemos a encontrarnos con una cuestión ya planteada: ¿cómo puede sostenerse una manipulación tan burda de los hechos ocurridos y las interpretaciones legales invocadas? Resulta obvio que a los poderes hegemónicos no les conviene aclarar lo acontecido; pero, una vez más, ¿cómo pueden presentar de manera impune argumentos basados en maniobras que alteran descaradamente la relación de los hechos y el espíritu –y, aun, la letra– de las leyes?

En el juicio cursado contra los campesinos y campesinas, la prestidigitación del fiscal pudo darse sobre el fondo de un largo proceso de mitificación ideológica que naturaliza, o justifica en razones históricas, la concentración abusiva de la tierra y la exclusión del campesinado. Así, a pesar de las tantas denuncias y críticas en contrario, el régimen de tenencia de la tierra es legitimado por un discurso que lo presenta como un hecho natural y que, por lo tanto, lleva a ver su cambio como un peligro para el orden público. Si este se encuentra ya consolidado sobre un determinado esquema de dominación, alterar el modelo de distribución significaría socavar sus bases. El campesino, entonces, es presentado como el Otro amenazante: como figura de hombres y mujeres resentidos y violentos que pretenden trastornar la seguridad de una conformación social cristalizada en instituciones estables.

La agencia fiscal supone que los trámites necesarios para conservar la armonía institucional no precisan demasiadas prolijidades: aquellos hombres y mujeres se encuentran condenados de antemano por la historia oficial, de modo que carece de real importancia la corrección del proceso penal: un mero detalle que deviene insignificante ante la grandeza del orden establecido y la seguridad de sus instituciones. Sea cual fuere el resultado del proceso, estos campesinos y campesinas quedarán marcados por la

sombría sospecha de la culpa, descalificados como interlocutores políticos capaces de participar en pie de igualdad de los asuntos públicos que les competen.

Ocurrido una semana después de la matanza de Marina Kue, el proceso mediante el cual fue derrocado el Gobierno de Lugo no necesitó demasiadas sutilezas porque estaba bien apuntalado por una conjura larga que involucraba poderes fácticos y estatales: ya se sabe que el golpe del 22 de junio estaba precedido por más de veinte intentonas. Se trataba claramente de una jugada política para proteger poderosos, desmesurados, intereses socioeconómicos. Se trataba de encontrar una ocasión propicia en la que cerrasen los números de votos en torno a una excusa de gran impacto (en este caso, la masacre de Curuguaty, que no es descartable, según varios sectores de opinión, como causa provocada del golpe). En sentido estricto, el proceso de destitución entablado contra Lugo no implicaba una estratagema jugada en clave hegemónica (que hubiera necesitado más cuidado en los procedimientos legales), sino de un golpe impuesto, asestado según el brutal modelo de la dominación directa y eximido de dar mayores explicaciones a nivel jurídico. Los buenos modales legalistas tampoco eran necesarios en esta situación.

### ***Romper el hechizo***

El juicio parlamentario que provocó el golpe de Estado y el que juzgará a los campesinos y campesinas de Curuguaty habrán coincidido en un día 22 de junio –de 2012 el uno, de 2015 el otro–. Esta coincidencia convoca presagios lúgubres. En la interpretación histórica, por un instante, las casualidades deben ser consideradas causalidades. Es tarea del hacer político corregir la dirección de esos signos fatídicos. Pero, de hecho, hay más que azares de calendario: ambos juicios no sólo corresponden a una

misma matriz de intereses hegemónicos, tutelados por la Justicia y refrendados por los otros poderes del Estado; también obedecen a un mismo guion: la reiteración pesadillesca de lo que ya ha ocurrido y volverá a ocurrir siguiendo el orden de lo escrito. Esa insana compulsión a la repetición apunta ahora al propio Cartes, amenazado de juicio político con la misma insistencia con que era intimidado Lugo.

La escena trágica renueva sus actos con la precisión de lo inexorable, de lo que ya se encuentra decidido en las instancias omnipotentes que predestinan la razón de la historia y anticipan sus jugadas. El margen que existe para revertir esta situación es mínimo: en esa línea delgada se juega una pieza importante de nuestro futuro democrático. Hasta ahora, a un mes del juicio, el engranaje está perfectamente aceitado y dispuesto y avanza ciegamente, sin detenerse ante razón ni norma establecida alguna.

Pero la acción política consiste justamente en quebrantar la cartografía del poder moviendo lo que este presenta como inmovible, recusando el orden metafísico que preasigna lugares y determina posiciones: corresponde a los poderosos preservar sus dominios privilegiados, interpretar los principios y maniobrar los procedimientos para resguardar sus primeros lugares; toca a los marginados apostarse en los últimos puestos, perpetuarse al costado de toda instancia de decisión efectiva y sufrir las condenas que corresponden a su desobediencia. La tarea básica es no aceptar este esquema fijo: es denunciar el espejismo de su destinación fatal, romper el mito hegemónico de la sociedad paralizada, anticipar otras salidas y bregar por alcanzarlas.

La inmutabilidad de una condena asegurada debe ser puesta en duda, la anunciada culpabilidad de los inocentes debe ser impugnada; los vicios de un proceso degradado deben ser denunciados, como vienen siéndolo. Si se acepta el estatuto natural de la desigualdad, propio de un sistema como el nuestro que configura

lo que Line Bareiro llama “democracia sin justicia” (Bareiro, 2014, p. 16), se estará aceptando por omisión no sólo el atropello a los derechos humanos que implica este proceso (como el que implicó el golpe de Estado), sino la barbarie de todos los procesos que ya fueron y los que habrán de venir. Por eso, impugnar una condena cantada debe ser sólo un momento de una posición más amplia que no acepta un modelo de democracia sin justicia; que propone que sin justicia efectiva, esta democracia es una mera fachada, un dispositivo más de ilusión. Plantear posiciones contrahegemónicas es una manera de comenzar la construcción de una hegemonía alternativa, promotora de una democracia real, donde la justicia sancione más allá de cualquier esquema espurio de poder.

Por eso, el proceso de Curuguaty constituye un reto para la ciudadanía y una prueba para el Poder Judicial del Paraguay, que involucrará a los otros poderes del Estado, los partidos políticos y los estamentos hegemónicos en general. Un reto, porque demanda posiciones y compromisos de la sociedad, sin los cuales seguirá igual la desigualdad. Una prueba para las diferentes instancias de poder estatal y empresarial, porque la sentencia a ser dictada en junio permitirá constatar qué posibilidades aún le restan a la hegemonía de recuperar dispositivos de legitimidad y de crédito público, de modo a romper o posponer la irrefrenable compulsión destructiva que puede llevar a que el sistema termine devorándose a sí mismo.

Mientras tanto, la vigencia de la pregunta “¿Qué pasó en Curuguaty?” actúa como un aval del espacio de insatisfacción que debe ser resguardado. El lugar de la duda, así como el resorte de la puesta en sospecha, constituyen poderosas reservas de sentido, capaces de movilizar cuestiones y disparar preguntas que impidan que el sistema se cierre sobre sí, satisfecho y entero.



## **Bibliografía**

- Bareiro, Line (2014). Prólogo. En Rocco Carbone y Clyde Soto (Eds.). *Curuguay: pueblo mba'é*. Asunción: Arandurã. Pp. XIII-XVII.
- Fogel, Ramón (2013). *Las tierras de Ñacunday, Mariana Kue y otras calamidades*. Asunción: Servilibro.
- Morales, Vicente (2015). *El caso Marina Kue. Resumen de argumentos de la defensa*. Asunción: S/Ed.
- Rivarola, Milda (2012). La rescisión del contrato social. En Rocco Carbone y Lorena Soler (Eds.). *Franquismo en Paraguay. El Golpe*. Buenos Aires: El 8vo. Loco Ediciones.



# Aura Latente\*

## Aura disidente (Arte y política)

### Parte primera

#### Campos inciertos

##### 1

El ámbito impreciso de la política se encuentra agitado por muy variables conflictos de poder y muy diferentes conceptos de poder y, aun, posiciones contra la idea de poder. Se halla cruzado por imágenes y discursos que se articulan o pugnan entre sí de cara al sentido social y sus alcances. Zarandeadas por esos conflictos, ciertas venerables figuras ilustradas, tales como “Estado”, “Nación”, “hegemonía”, “ideología” y “clase”, pierden la seguridad de sus definiciones tradicionales, generan nuevas notas y demandan reformulaciones u otros conceptos. Si a los efectos de este texto fuera posible condensar en una palabra el denominador de este campo indeciso, tal palabra sería “disenso” o, quizá, “resistencia”, un corolario del disenso. Consecuentemente, el ámbito de lo político actúa de sede de litigios por la representación

---

\* Publicado originalmente en Escobar, Ticio (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires, Argentina: Tinta limón Ediciones.

(y por los conceptos mismos de “política” y “representación”) y de disputa por los mejores puestos de control, de enunciación y de visibilidad. El disenso resistente, activo, incluye tanto operaciones macro como micropolíticas. Las primeras, luchan por remover las injusticias sociales y resisten la expansión avasallante del capital colonizador; las segundas, bregan por la descolonización del inconsciente y resisten la incautación capitalista de las fuerzas vitales. Así, en la escena política simultáneamente se configuran subjetividades, aparece y se escamotea el deseo; se hacen, deshacen y rehacen clasificaciones identitarias y se certifica formalmente la figura de la ciudadanía, que ha perdido gran parte de su sentido ilustrado y luce mustia en los tiempos del pragmatismo global. En ese espacio equívoco se argumenta la legitimación de lo instituido y se renuevan los dispositivos de la dominación, pero también se levantan formas diversas de resistencia y sublevación y se reabren obstinados, casi ilusos, horizontes de utopía.

En ese campo fragoso se intercambian, se enfrentan y se alían las posiciones movidas por intereses diversos: se negocian la divergencia y el consenso de cara al reñido, incierto y provisorio siempre, pacto social. Pero también se levantan movilizaciones insurgentes que desconocen las instituciones y discursos del contrato social. Por un lado, la política apunta a la esfera pública, regida por el llamado “bien común”, ese valor indeciso que contradice en cada presente su promesa de estabilidad y su proclamado valor universal.<sup>1</sup> Por otro, se abre a la discusión sobre formas de ejer-

---

1. Este texto no incluye la consideración de las políticas públicas, pues el cruce del arte y la política es definido como disidencia, no sólo con la hegemonía capitalista, sino con el oficialismo estatal. Un modelo democrático de Estado es responsable de garantizar el derecho a la disidencia, pero, por definición, no puede ejercerlo. Por otra parte, en las últimas décadas, la figura del Estado como fuente privilegiada del poder político ha retrocedido bruscamente ante la emergencia de agentes y conceptos relativos a este ámbito. Nota agregada posteriormente:

cer el poder al margen del Estado, así como sobre conceptos que plantean otros mecanismos de poder (p. ej., la *biopolítica* y la *necropolítica*).<sup>2</sup> Pero la política se conecta con la estética, en cuanto instancia determinada por la sensibilidad y regida por la apariencia, y desemboca a menudo en el ámbito del arte, plantado ante el sentido social y sujeto a tiempos posibles o ilusorios.<sup>3</sup>

## 2

Así como el de la política, el ámbito del arte es incierto y contradictorio. Por un lado ocupa una zona oscura sujeta a los caprichos del deseo y los apremios del inconsciente: un teatro de sombras movido por ficciones, delirios y fantasmas. Por otro, una plataforma desde donde se aspira a percibir más intensamente el mundo e, incluso, a enmendar sus yerros tantos. Es, además, un espacio/tiempo conformado por dimensiones incompatibles y sujeto a temporalidades contrapuestas. Allí las subjetividades se condensan o se desdoblán e intercambian sus lugares, al margen o en contra de los puestos establecidos. Allí vacila el lenguaje y se acentúan las contrariedades de la representación: las imágenes disputan su puesto con las cosas o hechos que representan y en ese juego de escamoteos se crean significaciones nuevas, nunca

---

La pandemia de Covid-19 que en este momento oscurece el mundo, obliga a replantear el papel de los Estados Nacionales, muchas veces de modo altamente peligroso en términos democráticos.

2. El *biopoder* (Michel Foucault) se refiere al ámbito de la vida controlado por el poder. La *necropolítica* se refiere a ese mismo ámbito en cuanto controlado por el poder de la muerte (Mbembe, 2018). Nota agregada: Debe considerarse la fuerte incidencia de la pandemia de Covid-19 en ambos ámbitos.

3. Este texto emplea acá la diferencia tradicional entre lo *estético* –como dimensión de la sensibilidad, la percepción y la (bella) forma– y lo *artístico* –como intensificación del sentido y apertura al mundo y el espacio del acontecimiento–.

definitivas. Tales contradicciones dotan al arte de un papel disidente: su vocación crítica y su designio poético comprometen la fijezza del régimen establecido, alteran sus categorías y sobresaltan sus fundamentos y certezas. En el arte, ese papel disidente es tratado mediante sus propios gestos, recursos retóricos y dispositivos formales y discursivos. Se traduce en clave de imagen, de poesía y de forma, emplazado en posiciones contingentes, y argumentado en conceptos plurales.

Ahora bien, si lo político en el arte se afirma en cifra de disidencia, cabe preguntar: ¿Con qué se disiente? ¿En qué esfera política? ¿En qué términos? Ante la primera pregunta cabe recordar que el arte es político en cuanto critica. Critica básicamente el régimen de la representación establecida, régimen que encuadra sus propias prácticas. A partir de esta crítica primera, critica el sistema sociopolítico establecido; critica el propio objeto, las certezas, las clasificaciones y los mismos conceptos de “arte”, “crítica” y “política”. Para un tratamiento más específico suyo, esta primera pregunta remite al concepto de “hegemonía”: el arte político se define como disidente en relación con las representaciones y prácticas del régimen instituido, básicamente el neocolonial capitalista en su modalidad financiera y global. La segunda pregunta se abre a la diferencia entre las esferas macro y micropolíticas. Como queda dicho, las unas reivindican la igualdad oponiéndose a la colonización del ordenamiento social; las otras, las micropolíticas, demandan la reconquista de la pulsión vital resistiendo la colonización de la subjetividad. La tercera pregunta involucra las formas específicas de la disidencia del arte y moviliza la cuestión de la representación y de la eficacia de las formas, así como el tema de la autonomía del arte.

## Primera cuestión. Contrahegemonías

### *La oposición*

Dado que el momento político del arte es identificado en su potencial de disenso con la representación establecida, la hegemónica, entonces puede ser definida básicamente como contrahegemónico. Y en cuanto la hegemonía se encuentra hoy detentada por el capitalismo financiero global, entonces lo político del arte se opone al modelo hegemónico neoliberal. Este silogismo es correcto en su inferencia lógica pero no resulta totalmente adecuado a la “verdad material” de su conclusión: han cambiado los conceptos que montan las premisas de la deducción. Este cambio será considerado después; ahora se parte del término “hegemonía” empleado en una básica acepción gramsciana y, referido, por tanto, a un modelo de dominación ejercida mediante subyugación cultural, ideológica, más que por fuerza.

Aun así, cabe aclarar que la tensión entre los términos “hegemonía” y “contrahegemonía” es formulada aquí al margen de una disyunción binaria y, por ende, fuera del juego de antagonismos meramente reactivos. Lo contrahegemónico no debe ser concebido como la contracara fatal de lo hegemónico, sino como la afirmación de posiciones y procesos alternativos realizados a través de lances propios. Estos movimientos contingentes resisten los embates dominantes y se oponen a ellos no en cuanto dominantes, sino en cuanto agentes que reprimen sus singularidades o desvían el sentido de sus formas e intentan instrumentarlas a favor del capital. Desde esta perspectiva, quizá podría resultar más adecuado hablar de “no-hegemonía” antes que de “contrahegemonía”, pero este término resulta problemático en cuanto subraya el momento negativo de oposición en detrimento de la construcción de alternativas políticas diferentes, disidentes.

Las formas discordantes del arte se oponen al mundo configurado (representado) según los intereses de la rentabilidad del capital: la sociedad del espectáculo, el entretenimiento, la publicidad y la comunicación. Se oponen, por lo tanto, a la realidad conciliada y transparente, desprovista de conflictos, de oscuridades y de pliegues; apta para ser enlatada y consumida como mercancía cultural. Se oponen, en fin, a la manipulación de sus significados en clave de renta-beneficio.

### ***El saqueo***

El modelo crítico de las vanguardias comenzó a perder eficacia cuando sus acometidas contestatarias fueron copadas por los circuitos transnacionales y convertidas en expedientes del *show business*, el marketing y la cotización internacional. Entonces, el arte basado en la representación del escándalo, la violencia y la injusticia se vio sobrepasado por la utilización mediática y publicitaria, comercial, de esos contenidos. El sustentado en la tecno-experimentación no pudo ya competir con la asombrosa maquinaria movida por las industrias culturales, burocráticamente controladas y políticamente instrumentalizadas. Para terminar este listado incompleto, el arte planteado mediante la denuncia de la marginalidad y la visibilidad de los sujetos excluidos queda neutralizado por la puesta en escaparate de la alteridad exotizada: “la marginalidad se ha vuelto un espacio productivo”, dice Stuart Hall (en Conor, 1996, p. 142) y, por su parte, Žižek sentencia que en la sociedad del entretenimiento global no solo la “perversión deja de ser subversiva”, sino que –hecho más grave aún– la subversión pasa a ser lucrativa (2002, p. 38).

La cuestión se complica aún más cuando se considera que el mercado quiere abarcarlo todo: no solo los ámbitos comunes de la cultura masificada, sino, también, los reductos más raros del



arte indígena y del popular tradicional y, muy especialmente, los cotizados circuitos del arte ilustrado. Busca así no solo diversificar el consumo accediendo a la nueva demanda de *targets* más exclusivos o más interesados en culturas exóticas; procura también nutrirse de la imaginación creadora, el espíritu renovador y la capacidad inventiva y anticipatoria de sectores, hasta hace unas décadas, poco presentes en las escenas del gran show global. La llamada “Economía naranja” ocupa un puesto importante en esta cruzada: la creación deviene “creatividad”, así como la fantasía y la imaginación se vuelven factores de “innovación productiva”, todas al servicio de las lógicas empresariales corporativas y, por ende, en desmedro de cualquier política pública aplicable en ámbitos culturales.

### **Sistemas**

#### *El encierro*

Pero la dimensión política debe ser considerada no solo por la capacidad disruptiva de la obra, sino, mirando al lado de enfrente, por el involucramiento del sistema del arte en la lógica del capitalismo financiero global. Esa dimensión también debe ser estimada en el funcionamiento de los canales de circulación del arte: en la accesibilidad de sus formas, la democratización de sus instituciones y, consecuentemente, en el mapa de distribución de sus productos. “El arte no está fuera de la política, sino que la política reside en su producción, distribución y recepción”, dice Steyerl (2014, p. 104).

Rolnik sostiene que el sistema del arte, una invención de la cultura occidental moderna, ha encerrado la creación en un dominio institucional levantado entre los siglos XVIII y XIX. En ese contexto, solo a los artistas se reservaba el privilegio de “tomar la

fábrica del inconsciente y descolonizar su producción reorientándola hacia su destino ético”. Pero se lo hacía a costa de mantenerlos confinados en museos, así como, desde hace más de un siglo, en galerías comerciales y otros circuitos exclusivos de las clases media y alta. “Con el nuevo pliegue del régimen, el capitalismo financierizado que se pone en marcha a mediados de la década de 1970, el arte se fue convirtiendo paulatinamente en la fuente privilegiada del escamoteo y desvío de la potencia vital de creación al servicio de la acumulación de capital”<sup>4</sup>.

Evidentemente, el confinamiento y el descarrío de la producción del arte y su posterior apertura a *targets* diversos (vinculados con la estética del espectáculo más que con el arte, en sentido estricto) atentan contra un desarrollo cabal suyo. Pero estas circunstancias, así como adulteran los alcances del arte, así levantan desafíos que promueven respuestas resistentes. Tales reacciones tienen carácter político: intentar revertir el signo adverso de la situación para recuperar su poder creativo mediante salidas de emergencia, vías paralelas y figuras desplazadas del marco impuesto por el capital. La expansión del arte fuera del confinamiento institucional puede servir a la última oleada del capital financiero, pero también puede ser empleada por el propio arte para descentrarse de su encierro, asumir otros formatos y resonar en muchos lugares alternativos más allá de sus instituciones tradicionales.

### *Negociaciones*

Es indudable que gran parte del sistema internacional del arte se encuentra involucrada en el régimen de la economía financiera

---

4. En correspondencia personal archivada.

globalizada. Sus circuitos favorecen la acumulación del capital, basado en juegos de inversiones, especulaciones y cotizaciones, pero también en operaciones encubiertas, tales como lavado de dinero y licitaciones públicas dirigidas. La expansión de las bienales, museos, galerías, publicaciones, congresos y ferias de arte traduce parcialmente ese involucramiento, pero no cabe suponer que las instituciones del arte conformen un espacio homogéneo, dócil a los designios del gran capital. Por un lado, debe conciliar esos designios con el capital propio del arte (sus aristas críticas, su calidad estética, su densidad poética y su carga conceptual), sin el cual perdería su valor específico y, por ende, su interés para los mercados, las corporaciones, la prensa, los patronatos y los institutos del saber establecido. En este punto, aquellas instituciones deben hacer malabarismos para cuadrar la básica calidad de su producción con los gustos de las grandes audiencias: ambos términos son controlados por los panópticos del mercado.

Por otro lado, los circuitos del arte traman redes heterogéneas, animadas por tensiones diversas y empujadas por fuerzas dispares. Estas apuntan a la competitividad, la trayectoria y, por tanto, al éxito y el prestigio social del artista, así como a su posicionamiento en el ranking internacional y a la mejor tasación de su obra. Pero también tienden a animar las posiciones críticas que resisten la enorme presión del mercado. Sería ingenuo suponer que tales posiciones sean excluyentes: la producción de obra negocia emplazamientos en tiempos duros, oscila en zonas de contornos indecisos y depende de situaciones y localizaciones coyunturales. Aun en la exposición más banal pueden encontrarse obras potentes, así como muchas muestras dispuestas a acoger imágenes disruptivas terminan presentando lánguidos intentos de contestación, cuando no abiertos coqueteos con la mejor oferta. Es que tanto a los artistas críticos les interesa, con razón, ocupar espacios promovidos por el *mainstream*, como a este

le conviene abrirse a propuestas que lo contradigan. El mercado goza de buenos anticuerpos y, eventualmente, sabe generar con presteza sus propios antídotos. Y el arte tiene buenos reflejos de adaptación y, simultáneamente, márgenes de escamoteo y de embate furtivo.

De hecho, ciertas ferias internacionales de arte desarrollan, de manera paralela a las exposiciones, encuentros de críticos y teóricos de arte bien pagados a veces y casi siempre bien dispuestos a juzgar con dureza los espacios abiertos por sus anfitriones. La artista colombiana Doris Salcedo, productora de obra enérgicamente política, ha recibido recientemente (31 de octubre de 2019) el premio Nomura, consistente en un millón de dólares (el más cuantioso del mundo del arte), como reconocimiento a su trabajo y estímulo a la realización de nuevas obras.

Está claro que el sistema del arte, considerado en su cúspide de poder financiero, se encuentra complacido con la producción de obras que, provistas de fuerte carga política, requieren altísimos costos de producción, movilizan las cotizaciones, provocan enorme impacto mediático y, consecuentemente, amenazan con limar sus aristas más inquietantes. También está claro que este punto de encuentro entre los intereses del *establishment* del arte y los de la obra crítica no desmerece en absoluto el valor, poético y político, de la obra de Salcedo. Pero el mercado nunca pierde ni regala: la inscripción de esa obra en la rutilante escena abierta a nivel mundo, debe de tener su precio. La potente obra de Salcedo deberá hacer esfuerzos importantes para sortear los riesgos del gran show mediático; es seguro que lo hará, pero quizá la marca, la cicatriz o la memoria del logotipo permanezcan en algún pliegue de la obra o en una brevísima incuria de la mirada. Nada demasiado grave para el valor de la obra, claro.

*La alianza*

Las jugadas disidentes deben, así, reinventar continuamente sus recursos ante la expansión avasallante de una maquinaria compuesta de inmensos capitales financieros, poderosos engranajes sociopolíticos y sofisticadísima tecnología, diariamente actualizada. Esa maquinaria se ha apropiado de imágenes, formas y figuras propias de la disidencia. Se ha apropiado de ellas para banalizarlas y neutralizar su potencial crítico y creativo. Para desdoblar sus pliegues y disipar sus sombras. Lo político-crítico del arte se define por su potencial de resistir la manipulación de los mercados globales de la imagen. Se caracteriza por su voluntad de impedir que las grandes cuestiones de su tiempo sean convertidas en temas del blando esteticismo de la publicidad y el diseño. Se determina por su intento de rescatar ciertas figuras de la fetichización mercantil, sustrayéndolas de los reflectores de las vitrinas globales y recolocándolas en nuevas escenas de producción y discusión críticas.

Hal Foster cree que esa crítica antifetichista rompe la naturalización legitimadora de la hegemonía, la “motivada aquí principalmente por una resistencia a cualquier operación mediante la cual construcciones humanas (Dios, Internet, una obra de arte) se proyectan sobre nosotros y adquieren una agencia propia” (2017, p. 154). Y más adelante: “Por supuesto, esta crítica nunca es suficiente: hay que intervenir en lo dado, darle la vuelta de alguna manera y llevarlo a otra parte” (Ibíd., p. 155).<sup>5</sup>

---

5. En este punto, Foster afirma que hoy estamos “más en sintonía con la capacidad de la estética para resistir la ideología (por ejemplo, la particularidad sensual de la obra de arte para no ser totalmente subsumida en el incesante flujo de imágenes e información) y con la capacidad de la crítica para ser ingeniosa, a su particular manera (por ejemplo, para estar abierta a modos de compromiso

Pero, “para la democracia, lo dado nunca está realmente dado” sostiene Ardití aludiendo al carácter contingente del término (2014, p. 235); por eso, para “intervenir en lo dado”, el arte precisa apelar a sus variados recursos imaginarios y simbólicos, ocupar posiciones cambiantes y asumir estrategias flexibles. La resistencia supone el manejo de ciertos dispositivos dependientes de la distancia que requiere el arte para operar (distancia con relación al objeto, a la mirada y al propio juego de sus formas). Las obras resistentes se oponen a la pretensión del logos hegemónico de comprender y explicarlo todo (de dar lo dado como plenamente dado). Cuestionan el intento de descifrar los significados del arte y, por ende, de transparentar su concepto: defienden la reserva poética del arte, capaz de asegurar un margen para operaciones creativas y acercamientos hermenéuticos cruzados.

Con vistas a su beneficio, la cultura dominante usurpa graves cuestiones del arte. Fernando Castro Flórez advierte que “existe cierta tendencia hacia el internacionalismo corporativo globalizado; eso es, ciertas modulaciones del arte contemporáneo con intenciones críticas se han transformado en instancias proveedoras de contenido” (2019b, p. 87). Pero la cultura dominante no solo incauta contenidos del arte: también afana estrategias suyas; lo hace buscando provocar/saciar el deseo del espectador mediante lances que aclaran la significación tras haberla enturbiado, dosificadamente. La alianza política-cultura-mercado emplea recursos impactantes dirigidos a conmover, asustar y excitar para acercar soluciones y respuestas inmediatas que aplaquen las inquietudes y equilibren las alteraciones del espíritu. Así, no restará saldo ni falta: no quedarán preguntas pendientes. El orden habrá sido conciliado para mejor provecho de la imagen rentable.

---

alternativo que no se opongan a la experiencia estética y a la reflexión crítica)” (2017, p. 156).

Es difícil trazar una línea tajante entre esa imagen y la del arte contestatario, ubicado en los entresijos de representaciones dispares, y detectable a medias siempre en condiciones específicas. Pero, salvando esta dificultad, pueden marcarse algunas posiciones resistentes a la banalización promovida por la estética del mercado. En medio de una escena atiborrada de imágenes y signos dispuestos a su consumo rápido, muchas obras se repliegan sobre sí buscando alzar un hosco silencio ante la estridente saturación de la imagen negociada. Quizá este gesto interprete el decir de Adorno según el cual “en el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico solo habla callando” (en Vattimo, 1986, p. 53). Solo puede hablarse callando mediante la poesía, que dice a través del rodeo de la omisión: opera no tanto a través de lo que declara como de lo que silencia. Desde sus desvíos, oscuridades y encubrimientos, puede el arte romper las filas del lenguaje programado y puede confundir los designios del mercado, entidad antipoética por vocación y designio. En desmedro de la imagen muchas veces, aunque no en sustitución suya, aquel repliegue del arte precisa a menudo el apoyo del concepto. Recurre a él a conciencia de que el mercado no cuadra con la poesía pero maneja con eficacia las reglas del pensamiento. El concepto que apoya el arte crítico debe, pues, esquivar la lógica instrumental sorteando sus intentos de clausurar el devenir de la palabra y la imagen. Y para esquivarla, para escapar de la suerte de constituir mero concepto concertado, debe ser turbado por los embozos de la poesía. Desde sus silencios radicales, sus enigmas y sus ambages, el devenir de la obra descarriada –“el discurso ebrio”, en palabras cercanas a Nietzsche– puede asumir un sentido más sedicioso que una drástica denuncia. Entiendo en ese sentido la consideración de Barthes (1974) según la cual el placer del texto literario, poético, tiene un carácter subversivo.

*Escamoteos*

Por otra parte, los rodeos del arte corresponden a un rasgo de su marcha oscilatoria, basada en el juego de sustracciones y apariciones. Los embozos del arte, que traza un pliegue en el movimiento de la representación, impiden que su “verdad” sea expuesta en los términos del conocimiento teórico (el sentido no puede ser capturado por categorías lógicas). Heidegger (1996) sostiene que la revelación de la verdad propia del arte no puede darse a partir de una cosa fija a ser manifestada, sino desde el rodeo de un ocultamiento previo. El arte no reproduce las cosas: las descubre como obra, como lugar abierto al acontecimiento. Así, su verdad, *alétheia*, supone un devenir: el paso de lo oculto (*lethe*) a lo des-oculto (*a-létheia*). Pero, ¿qué se manifiesta a través de la obra? ¿qué, a través de la apertura del acontecimiento? Se manifiesta el manifestarse mismo. “Lejos de remitir a una esfera principal anterior (lógica, ontológica, metafísica o trascendental, en sentido kantiano), la verdad remite a su propio manifestarse”, escribe Leyte comentando el pensamiento de Heidegger (2016, p. 25). Y plantea en otro momento: “El arte tiene que formar parte de la pregunta por su propio estatuto: ¿es realmente arte esto que aparece?” (Ibíd., p. 16). Sin duda esta es una cuestión fundamental del arte contemporáneo. Pero, como toda posición antimetafísica, se expone a las trampas del lenguaje occidental, rasgado por dualidades sustanciales. <sup>6</sup> Por un lado, la perspectiva heideggeriana expone a un riesgo: la reflexión sobre las propias condiciones de aparición del arte podría llegar a constituir un nuevo trascendental que

---

6. Según Leyte, Heidegger se propone sortear el riesgo metafísico invocando el sentido genuino del concepto “metafísica”, concepto “que presupone una dualidad, pero no una fijada en dos posiciones o sustancias, sino interpretada en término de direcciones opuestas: des-ocultarse que presupone ocultarse” (2016, p. 35).



postergaría la manifestación de todo contenido de la obra. Así, la verdad del arte remitiría tautológicamente a la pregunta por la posibilidad de su propio acontecer. Por otro lado, plantear la aparición del arte como obra; es decir, como devenir y como apertura, permite recusar todo intento de fijar sustancialmente una “verdad” anterior a la puesta en obra. La contingencia es inevitablemente riesgosa y, como tal, virtualmente fructífera.

### *Hegemonías*

#### *1*

Al comenzar este título, se había mencionado el cambio sufrido por el concepto de “hegemonía”. La nueva articulación del poder mundial parece ocurrir hoy sobre supuestos diferentes a los que tradicionalmente sostenían ese concepto. Incluso son discutidas las propias figuras de “articulación” y de “poder” (como perpetuación de la voluntad de poder) en cuanto sostenidas por un libreto preestablecido de la historia y desprovistas ya de potencial emancipatorio (Villalobos-Ruminott, 2019). Es imposible predecir cómo afectarán estos cambios la posición del arte crítico que viene siendo definido como “contrahegemónico”, pero los hechos, especialmente los creativos, se adelantan siempre a todo pronóstico. Por eso, conviene ahora solo esbozar algunos casos y notas referentes a las nuevas modalidades de dominación, generalmente ajenas ya a los discursos hegemónicos de la persuasión.

En primer lugar, los nuevos movimientos hegemónicos no actúan exactamente en clave de Estado, no solo porque este ha perdido el predominio del quehacer político, sino porque se ha vaciado de centrales funciones vinculadas con la esfera pública. A título de ejemplo de lo dicho, me referiré específicamente al caso de mi país, el Paraguay, que es el que mejor conozco, presumiendo

que este caso resulta aplicable a una parte considerable de América Latina y algunas regiones del resto del mundo. Quizá el último poder hegemónico, en términos tradicionales, lo haya tenido el dictador Alfredo Stroessner, cuyo despótico gobierno militar oprimió el Paraguay durante casi 35 años (entre 1954 y 1989). Se trataba de un poder apoyado en parte en la dominación y la represión (una “hegemonía a palos”, en términos gramscianos), pero contaba con componentes básicos del concepto de “hegemonía”: se sustentaba no solo en la violencia represiva, sino en la construcción de consensos y diferentes mecanismos, básicamente clientelistas, de seducción y persuasión social. Ahora bien, derrocada la dictadura, los gobiernos posteriores, incluido el actual, perdieron tanto la fuerza de la dominación dictatorial como el sustento de la adhesión social y hubieron de improvisar acuerdos oportunistas y para cimentar, o equilibrar al menos, su precaria gobernabilidad. Pero también supieron (saben) apoyarse en otras fuerzas que ayudaron a construir, aun de manera contingente, nuevos modelos hegemónicos. Estos ocupan el aparato del Estado pero se encuentran sustentados en poderes fácticos que operan en función de intereses propios, corporativos, no públicos. Así, tales poderes coinciden casi totalmente con los gobernantes, pero no en cifra de Estado, sino en función de sus intereses rentables, que no concuerdan con los de la *res publica*.

Esta situación es causa de muchas contradicciones internas de la dirigencia política en el manejo del Estado, así como de constantes litigios que se producen entre instancias estatales y grandes entidades corporativas vinculadas a ellas de manera invisible y con criterios fluctuantes. En cuanto estos intereses aparecen simultáneamente formulados en términos del Estado, aunque desconozcan su lógica, entonces crean desplazamientos, desconciertos y extravíos. Los poderes del Estado se encuentran cruzados por flujos subterráneos que alimentan los beneficios de grandes

corporaciones y se hallan sostenidos por una institucionalidad que progresivamente deja de corresponder a un régimen público para devenir interés corporativo e instrumento de corrupción. El agresivo avance del narcotráfico y del evangelismo neopentecostal de derecha sobre la estructura estatal es alarmante y progresivo. Todo este movimiento furtivo genera contradicciones irresolubles en lenguaje de esfera pública. La construcción de poder contrahegemónico resulta así muy difícil. Cuesta enfrentar poderes líquidos, espectrales; poderes que esconden los verdaderos rostros de sus portadores se reconfiguran constantemente y no se confrontan en términos de esfera pública. Esta escena confusa y revuelta exige la creación de nuevas formas de disidencia.

## 2

La crítica del concepto de “hegemonía” (y por ende del de “pos-hegemonía”), así como el empleo de la figura de “infrapolítica”, acercan nuevos desafíos a la reflexión sobre el ejercicio del poder. Para una rápida referencia a estas figuras, sigo a Villalobos-Ruminott, cuyo pensamiento al respecto extracto –brevísima y, en parte, libremente– a los meros efectos de asentar una posición. Una posición inquietante que no pretende constituir un paradigma, sino abrir “una posibilidad de pensamiento” orientada a movilizar interrogantes (2019, p. 181 y ss.).

A modo de puntadas, a continuación se listan algunas de sus premisas básicas. En primer lugar, la figura de la hegemonía y, consecuentemente, la de la contrahegemonía deben ser reformuladas en cuanto ambas se encuentran basadas en los discursos tradicionales de la persuasión y de la voluntad de poder. En segundo, el ejercicio del poder contemporáneo prescinde de toda instancia de consentimiento y asume modalidades de dominación sin hegemonía ni legitimidad. (En este sentido se encuentra más cerca de

la *pre* que de la *post* hegemonía). Además, la escena del juego político ha cambiado. Por una parte, la figura del político profesional se homologa a la condición carismática del espectáculo y de los *reality shows*; por otra, los movimientos sociales y de oposición no coinciden con la interpelación ideológica y con las nociones convencionales o molares de la teoría política “a partir de un desplazamiento hacia el ámbito de la multitud, los afectos y los hábitos” (Ibíd., p. 187).<sup>7</sup>

Contraria al principio subjetivo y a las reducciones identitarias de la modernidad política occidental, la idea de “infrapolítica” apuesta a la posibilidad de pensar una política constituida “por una cierta suspensión de la voluntad de voluntad, como expresión final de la lucha por el poder” (Ibíd., p. 199). Esta idea “implica la necesidad de una revisión general del imaginario emancipador, que ya no puede ser sostenido en las economías atributivas, nómicas, identitarias y liberacionistas tradicionales” (Ídem).

El pensamiento de Villalobos, como el de otros autores que comparten su posición crítica desde sus distintos enfoques,<sup>8</sup>

---

7. En este punto, Villalobos menciona la crítica de Jon Beasley Murray, que no solo señala los vacíos en la teoría de la hegemonía en Laclau y en Gramsci, sino que desplaza los presupuestos de esta teoría por una “ontología alternativa” configurada por “una constelación en la que la noción de *habitus*, de Pierre Bourdieu, las nociones de afecto y multiplicidad, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y la cuestión de la multitud propia de la ontología espinozista retomada por el trabajo de Antonio Negri y, más en general, por la *Autonomia Operaia* italiana, resultan centrales. No creo que sea necesario abundar en mis diferencias con esta elaboración, la que, de todas maneras, ha tenido un importante impacto en los debates contemporáneos” (2019, p. 187).

8. El autor menciona “el trabajo de Alberto Moreiras, de Jaime Rodríguez Matos, de Gerardo Muñoz, de Gareth Williams, de Maddalena Cerrato, de Ronaldo Mendoza de Jesús, del mismo Jon Beasley-Murray, y muchos otros, pues se trata de un grupo de personas con distintas intensidades y con distintas preocupaciones” (2019 p. 192).

acerca interrogantes antes que respuestas, fiel a su propósito de interrumpir toda pretensión de encontrar una clave conciliadora para mantener “las cosas en vilo, en suspenso, en su condición problemática” (Ibíd., p. 193). Esa incertidumbre tanto abre fructíferas posibilidades de reformulación crítica, como provoca malestar e inquietud ante la dificultad de encontrar a corto plazo nuevos conceptos. En el momento mismo de esta escritura, está ocurriendo en Bolivia una caótica situación de levantamientos civiles y brutales represiones. El presidente Evo Morales fue derrocado por un golpe de Estado oligárquico que supo aprovechar con rapidez el estallido de descontento de movimientos civiles heterogéneos y de ciertos políticos radicales de izquierda. Evo Morales no había podido construir poder hegemónico indígena-popular ni asumir las reglas constitucionales del modelo electoral liberal. Pero, ¿podía haberlo hecho desde el inevitable modelo de Estado que enmarcaba su gestión? ¿Podría pensarse en jugadas disidentes que no sean contrahegemónicas; es decir, que no supongan la misma lógica articuladora del poder estatal?

Parece imposible concebir un nuevo formato de Estado no basado en la hegemonía del poder (y esa imposibilidad resulta angustiante). Pero sí es factible imaginar que, al margen de las previsiones razonables, puedan darse atisbos de otras modalidades de estatalidad y de convivencia democrática (lo que supone, de nuevo, otro modelo de democracia). Ante un campo azaroso, lleno de incógnitas, el arte puede dar una mano; sus prácticas son expertas en imaginar situaciones imposibles y en concebir mundos más allá de lo razonable. Y esa facultad no es privilegio del arte; desde una perspectiva filosófica, aunque vinculada con el arte, Rojas escribe que “no poder pensar un mundo alternativo es *no poder pensar el mundo*” (2019, p. 40).

## Segunda cuestión. El resorte micropolítico<sup>9</sup>

### *Fuerzas en litigio*

Las actuales configuraciones del capital financiero –basado en “formas extremas de dominación neocolonial, tecnológica y subjetiva”, en palabras de Paul Preciado (2018)– requieren nuevas formas de contestación crítica. Así, resistir el nuevo ordenamiento transnacional supone alterar el modo de subjetividad dominante. Demanda “descolonizar el inconsciente”, según expresión de Rolnik. Esa resistencia no puede ser encarada solo desde una perspectiva macropolítica que, enfrentada activa y organizadamente al esquema de poder dominante, denuncie las asimetrías e injusticias, luche por erradicarlas, y promueva el empoderamiento de los sectores subalternos agrupados según la lógica identitaria. Rolnik critica a la izquierda tradicional no por su compromiso con la esfera macropolítica, sino por su enclaustramiento en ella.<sup>10</sup> Resistir la dominación colonial capitalista requiere la articulación de

---

9. Sigo en este punto el pensamiento de Suely Rolnik, cuyos textos y comunicaciones personales me han resultado indispensables para detectar el carácter “micro” del potencial político propio del arte.

10. Comentando el enclaustramiento de la izquierda en la macropolítica, Rolnik discute su neutralidad y sostiene que “al no llevar en cuenta (y en definitiva, al desdeñar) la resistencia en la esfera micropolítica, la izquierda tiende a reproducir el modo de subjetivación dominante; es decir, tiende a ser reactiva desde el punto de vista micropolítico” (en correspondencia personal archivada). Por su parte, Preciado afirma que “La noción de micropolítica representa una crítica del modo en que la izquierda tradicional (...) consideraba la modificación de las políticas de producción como el momento prioritario de la transformación social, dejando las políticas de reproducción de la vida en un segundo plano. De ahí la ruptura entre los movimientos feministas, homosexuales, anticoloniales y la izquierda tradicional”. Estos movimientos, sigue el autor, así como la transexualidad, el uso de drogas y las cuestiones raciales e indígenas, son secundarios para la izquierda tradicional con relación a “la verdadera, honrosa y viril lucha de clases” (2018, p. 19; traducción propia).

las luchas macro con formas de insurrección micropolítica: acciones y pensamientos basados en la imaginación creadora, el saber del cuerpo, el deseo y el inconsciente. Todos estos factores micropolíticos resultan, por otra parte, determinantes para la creación artística, por lo que se mueven en un campo de coincidencia entre la política y el arte.

Según la autora seguida en este punto, la potencia de creación es desviada de su destino ético buscando que produzca capital.<sup>11</sup> De este modo, el régimen no solo se nutre de factores económicos, sino que se apodera de fuerzas culturales y subjetivas, “lo que le confiere un poder perverso y sutil, más difícil de combatir” (2018, p. 33; traducción propia). En este sentido, la acción micropolítica se orienta a la recuperación de pulsiones vitales que habían sido capturadas por la “opresión colonial *capitalística*”.<sup>12</sup> El arte se halla especialmente expuesto a esta captura por su creciente dependencia de un circuito copado por la especulación financiera del capitalismo globalizado. Pero, recuperar la potencia de la creación artística exige desbordar el sistema institucional del arte, discutir su autonomía y dispersarse en manifestaciones que son y no son artísticas (oscilación central de la contemporaneidad crítica).

### ***La dislocación***

Es esta la dirección seguida desde los años 60 y retomada a mediados de los años 90 por diversos movimientos que involucran tanto el activismo propiamente dicho como el arte, cuyas fronteras

---

11. Ante esta incautación, Rolnik propone la reapropiación del destino ético de la pulsión vital de cara a una ética de la existencia (2018, p. 34; traducción propia).

12. Rolnik toma la noción “capitalístico” propuesta por Félix Guattari para referirse al modo de subjetivación producido bajo el régimen capitalista.

se vuelven cada vez más indiscernibles. Rolnik se pregunta si las grandes cuestiones del arte contemporáneo surgen de la resistencia micropolítica que irrumpe como movimiento colectivo a partir de los años 60 dentro y fuera del arte. Es más, “¿no será esa ruptura lo que marca el pasaje del arte moderno al contemporáneo?”. Lo habría hecho en “un movimiento que es retomado mucho más radicalmente en los años 90, como una segunda onda de la crítica institucional que ya no se restringe a la problematización de la institución del arte”.<sup>13</sup>

La pulsión creadora (así como su incautación por el sistema capitalista y la recuperación intentada por prácticas disidentes) ocurre, así, no solo en el terreno tradicionalmente reservado al arte, sino en distintas posiciones asumidas más allá de sus fronteras, “para habitar una transterritorialidad donde se encuentran y desencuentran con diferentes prácticas activistas –feministas, ecológicas, antirracistas, indígenas, así como los movimientos de los LGBTQI, los que luchan por el derecho a la vivienda y contra la gentrificación, entre otros–” (Ibíd., p. 94; traducción propia). Estos cruces producen devenires singulares de cara a la “construcción de un común” (Ídem).

Este punto ayuda a definir lo político del arte a partir de su posición crítica ante un sistema que busca instrumentalizar su impulso creador y neutralizar su potencial poético. Rolnik levanta otra pregunta clave: “¿No residirá precisamente en el acontecimiento de esos devenires (singulares) la potencia política del arte?” (Ídem). Y aclara que no está hablando de un “arte comprometido”, panfletario, cuyas prácticas resultan “vehículos macropolíticos de concientización, denuncia y transmisión ideológica”. Se refiere, por el contrario, a la voluntad de promover “la

---

13. En correspondencia personal archivada.



dislocación del paradigma cultural dominante” (Ibíd., p. 95; traducción propia). Este movimiento tendría lugar tanto dentro del campo específico del arte como fuera de él, en un espacio movido por prácticas sociales y activistas varias que pueden interferir los quehaceres del arte y/o ser interferidas por estos.

El resorte que activa el proceso creativo del arte pertenece a la esfera de lo micropolítico; las obras pasan por el filtro de la subjetividad y son impulsadas o distorsionadas por el deseo y marcadas por las presiones del inconsciente. Pero las prácticas del arte no quedan atrapadas del lado micropolítico: se proyectan sobre la esfera macro e, incluso, tienen fuerte incidencia en ella. Por una parte, ambas dimensiones (micro y macro) no se oponen dicotómicamente como si fueran entidades en sí: todo movimiento del arte, como el de la política, es siempre pendular y renuente a posiciones prefijadas. Por otra, para que resulte eficaz, la tarea política debe compaginar aquellas dimensiones: el combate contra el autoritarismo (el colonialismo, el fascismo) requiere ser complementado con el desplazamiento de las formas dominantes de subjetivación (formas hétero-patriarcales, mercadológicas, etc.). Además, en general, las acciones macropolíticas involucran movimientos de la subjetividad o repercuten en su construcción, contingente siempre. Por último, las grandes cuestiones del arte (cuerpo, memoria, género, territorio, migración, culturas alternativas, etc.) se plantean en zonas micro y macropolíticas o bien en sus fronteras.

### **Tercera cuestión. Los medios singulares**

La perspectiva recién expuesta permite que la dimensión política del arte, que puede ser rastreada en muchos momentos, deje de ser buscada en la literalidad temática, la propaganda activista, la eficacia social y la ilustración de principios revolucionarios, aunque

se cruce con estas figuras. Impulsados por el resorte micropolítico, los contenidos micro y macropolíticos del arte son traducidos a través de sus medios singulares: la intensidad de los conceptos, la singularidad de los modos de significar y la especificidad de las formas estéticas. Formas que detienen ante la mirada el impulso de fuerzas diversas, las configuran de manera contingente y las abren al mundo: a los múltiples mundos que, fugazmente y al sesgo, deja columbrar el arte.

Lo afirmado en el párrafo anterior puede también ser formulado así: el momento político del arte supone la impugnación del orden simbólico establecido, una discrepancia con el sistema de la representación. Por tanto, supone el obstinado intento de cruzar los límites de la escena y enfrentar aquellos múltiples mundos, que esperan afuera, intentando descifrarlos, refutarlos o reinventarlos. Este intento obsesivo resonará en todos los siguientes puntos de este artículo, desde distintos ángulos y a partir de figuras diversas.

La cuestión planteada bajo este título se centra en tres figuras referidas a aquel empeño obstinado y compartidas, en algún momento de sus itinerarios, por el arte y la política: la crisis de la representación, los afanes de la performatividad y el colapso de la autonomía formal en sus respectivos campos. Las tres figuras vacilan entre los términos opuestos que ellas mismas incuban: el juego entre la presencia y la ausencia, en el primer caso; la posibilidad/imposibilidad de actuar sobre los hechos y las cosas “reales”, en el segundo, y el conflicto entre la autonomía y la heteronomía, en el tercero.

### ***La crisis de la representación***

La primera figura es consecuencia de la inevitable incompletitud del cuerpo social. Las sociedades no conforman totalidades

ni entidades homogéneas: se construyen, inconclusas siempre, bordeando oscuros vacíos de significación. En cuanto estos no pueden ser cubiertos por el lenguaje, precisan regímenes de pensamiento, sensibilidad e imaginación que, en algún momento de sus derroteros, asuman activamente la carencia de objeto o la poquedad de concepto. Desde los artilugios de la ficción jurídica, las distorsiones de la ideología y los rodeos poéticos, la política y el arte (como la filosofía, el psicoanálisis y otros saberes) pueden colmar imaginariamente la ausencia inevitable que perturba, manipula y activa la dinámica social, y permite la creación de nuevas atalayas desde donde avistar lo que excede el límite. Aquella incompletitud se traduce de manera particular en la figura de la representación, que parte de algo o de alguien que no está pero que aparece encarnado en una figura sustituta. Esta delegación moviliza ficciones, valores y pensamientos, empleados por el poder dominante para saldar los huecos del régimen simbólico según sus intereses. Pero también genera acciones opuestas que buscan hacer de la ausencia un principio de transformación y reemplazo de las representaciones establecidas.

La figura de la representación deviene central tanto en el espacio de la política (donde actúa como reemplazo de la voluntad popular por la de un delegado suyo) como en la escena del arte (donde promueve el relevo de la cosa por el signo). En ambas situaciones, el incumplimiento de la representación lleva a un punto que, si bien insalvable, puede resultar impulso de fuerzas nuevas: exige a la política y el arte el uso de complejas maniobras para asumir los tapujos de la ideología y el estatuto ficcional de sus operaciones. En el plano del arte, esas maniobras definen su momento político. Tanto la tradición *estética* como la *política*, escribe Richard, “se vieron marcadas por la *crisis/crítica de la representación* con que la teoría contemporánea formula su desconfianza hacia los esencialismos de la identidad y hacia el mito

idealista de la transparencia-inocencia de los signos” (2018, p. 13). Y más adelante: “El arte crítico-político sería aquel que se desliza por las fisuras que perforan la homogeneidad de todo bloque de representación, liberando vías de escape que permiten a la imaginación crítica fugarse de lo programado y diagramado por el universo sociocomunicativo dominante” (Ídem).

En el ámbito político, hoy resultan insuficientes, cuando no ineptas, las tradicionales instancias encargadas de la intermediación, la delegación de poder y la unificación simbólica de la sociedad con vistas a los invocados intereses de la *res publica*. El papel de esas instituciones, principalmente el del Estado y los partidos políticos, retrocede ante la crisis de los modelos modernos de ideología y hegemonía, la irrupción de poderes fácticos locales, la expansión de intereses corporativos transnacionales, la disgregación de las ficciones unificadoras y la aparición de nuevos sujetos colectivos incompatibles con la idea de identidades fijas. La esfera pública, como teatro de la representación, se ha alterado, y el propio concepto de “ciudadanía” debe ser revisado. En este escenario, las nuevas modalidades hegemónicas (o poshegemónicas) han removido los embozos encubridores de los juegos del poder, que son mostrados ahora brutalmente, sin escamoteos, eufemismos ni disfraces. La inesperada irrupción de brutales personajes, como Trump y Bolsonaro, ejemplifican bien la caída de la máscara y la obscena revelación de nuevos autoritarismos, despreocupados de los buenos modales de lo *politically correct*. Puesto que el nuevo poder del capital financiero (basado en la alianza del neoliberalismo con el neoconservadurismo religioso y la reemergencia de la derecha militar) ha logrado acumular poder seguro a escala global, ya no precisa fingir. Pero la figura de la representación no puede ser borrada de la agenda de un modelo que sigue invocando la democracia representativa de filiación moderno-ilustrada. “Cuando la esfera de la representación política se cierra, queda

claro que el presente no tiene salida”, dice Fernando Castro Flórez (2019b, p. 82).

Deben, pues, ser reformulados los argumentos que justifiquen (que suturen ficcionalmente) el resquicio insalvable que media entre quienes delegan el poder de sus decisiones y quienes lo ejercen en nombre de los primeros, aunque en beneficio de otros intereses. Benjamin Arditi distingue representación y re-presentación políticas. Según mi lectura de estos conceptos, el primero de ellos busca presentar algo que está en otro lugar: el pueblo aparece simbólicamente a través de sus representantes. Por el contrario, el segundo no busca la simbolización de algo ausente, sino la simulación de realidades que han perdido consistencia. “Por eso, la re-presentación no es una representación. La re-presentación como simulacro difiere de la representación como espejo del mundo en la imaginación filosófica clásica” (2014, p. 230). El término “simulacro” debe ser tomado acá no en sentido despectivo, sino “como modo de configurar nuestro ser juntos”. Arditi afirma que la representación busca reflejar miméticamente y sustituir a un “pueblo” provisto de unidad real, mientras que la re-presentación simula la unidad del pueblo, una unidad que no existe (Ibíd., pp. 230-231). De todos modos, el autor reconoce la dificultad de separar los términos “representación” y “re-representación”. “La confusión entre los dos es parte del debate acerca de la representación”. Y enseguida: “Esto significa que el pensamiento, la acción y la crítica se despliegan en el terreno del desacuerdo o, lo que es lo mismo, que no podemos escapar de la polemización” (Ibíd., p. 231). Ubicado en ese terreno equívoco que lo preserva de cualquier riesgo metafísico, el concepto de representación no puede ser ni definido ni descartado.

La figura de la representación tampoco ha logrado ser eliminada de la agenda del arte; este, aunque le pese por momentos, sigue siendo definido por el lenguaje y su dramático desencuentro

con la realidad que suplanta y quiere usurpar. Para alcanzar las cosas “verdaderas” y confundirse con la vida, el arte busca traspasar “la cuarta pared” de la escena, cruzar su límite, pero este intento se frustra enseguida, desorientado por las trampas de la imagen, enfrentado al abismo de lo innombrable. Por una parte, el símbolo nunca podrá coincidir plenamente con su objeto ni revelar una verdad, cuyo enigma es parte de su fuerza. Por otra, su disolución en las cosas y hechos reales significaría su mismo fin: tras renunciar a su autonomía, el arte no puede confundirse con la vida sin negar la especificidad de las notas que lo definen, aunque sea a medias y de modo provisorio. Esta cuestión se complica cuando consideramos que la virtualidad electrónica establece infinitos desplazamientos, mediaciones y reflejos entre los términos de la representación, inestables siempre y recubiertos por envolturas imaginarias y simbólicas que, superpuestas *ad infinitum*, cancelan toda distinción entre originales y copias.

En todo caso, la crítica de la representación supone dos movimientos en el quehacer del arte. El uno impugna los modos ideológicos de re-presentar el mundo: un mundo transparente y conciliado cuyos engranajes son expuestos desde la óptica hegemónica. El otro niega el régimen mismo que lo sostiene, en la cultura eurooccidental, al menos; el arte aspira a rebasar el perímetro del sistema simbólico (el lenguaje, los códigos, las categorías: la representación) y lanzarse fuera de sí para incidir en la construcción de mundos reales, posibles o imaginados. En ambos casos, la consistencia política del arte y su propia entidad se afirman en ese obstinado intento de burlar el cerco del orden simbólico, asomarse al afuera de campo, intentar mirar el abismo; adentrarse en la intemperie más radical y, aun, perderse en ella. Este afán, en parte suicida, genera formas, ilumina verdades y sostiene conceptos. En ese movimiento desesperado se juegan no solo el valor estético y la eficacia política, sino también el destino ético del arte.

## ***Los afanes de la performatividad***

### *Perspectivas de lo imposible*

“Yo he preferido hablar de cosas imposibles, porque de lo posible se sabe demasiado”.

Silvio Rodríguez. *Resumen de noticias*.

El incumplimiento de la representación, que compromete por igual los quehaceres de la política y los del arte, desemboca en la segunda figura, conformada por una cuestión paradójica, forzosa, para el devenir de tales quehaceres: la posibilidad de que el mundo o los sujetos representados se proyecten por fuera de la escena de la representación. Es decir, desemboca en la segunda figura tratada en este apartado: el enigma de los afanes que empujan el contorno de lo posible.

La tensión posible/imposible deviene factor de contingencia y principio de nuevas operaciones críticas, políticas. Y entreabre el tiempo provisional de una expectativa ante la eventualidad de lo que parece irrealizable. Indecidible en sus términos, esa tensión desorienta, por un lado, un pensamiento de lo político basado en el puro análisis de las probabilidades habilitadas por estimaciones razonables, datos y planes; por otro, desafía ese pensamiento exigiéndole concebir modalidades diferentes de encarar el interés colectivo, trabajar la memoria y aventurar proyecciones alternativas.

Asumir el conflicto posible/imposible resulta menos arduo para el arte, cuya dependencia de anacronías, destiempos y discordancias con su propio presente, refuerza su capacidad de imaginar horizontes temporales alternativos. No se trata de la aptitud de predecir, sino de la de vislumbrar, o conjeturar al menos, otros niveles de realidad en clave de sensibilidad, imaginación, voluntad

o deseo. Se trata, pues, de la capacidad de detectar, desde los misterios de la ficción, la posibilidad de realizar lo proyectado, más allá de las previsiones razonables.

Ciertas eventualidades indetectables por planificaciones y cálculos rigurosos, pueden ser reconocidas intempestivamente por un régimen que conjuga pensamiento y sensibilidad movido por la pulsión de mirar, imaginar y conocer de otros modos. En esta dirección, Bourriaud sostiene que al producir la “ficción de un universo que funciona diferente” (2006, p. 117), el arte aumenta el ámbito de la realidad, perturba su curso ordinario y permite introducir en él la utopía y la alternativa.

### *Invenções posibles*

Jiménez sostiene que, mediante la representación, el arte presenta “como posible, en el terreno de la ficción, una situación que no coincide con la realidad actual aunque tiene en ésta su punto de partida” (2017, p. 145). El arte se proyecta, así, cruzando los límites que separan la posibilidad física y la virtual y, al hacerlo, genera indicios, “destellos” dice el autor, “de algo que quizás pudiera llegar a ser en un mundo radicalmente distinto” (Ibíd., p. 146). Y cita a Aristóteles: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder” (Ibíd., p. 145). Este “podría” resuena en muchos tiempos disímiles, sueltos del trayecto lineal de los modos temporales. En América Latina, las lenguas indígenas, provistas de particulares cortes de tiempos y modos verbales, facilitan el juego de la imaginación en el registro de acontecimientos desdoblados y simultáneos, reacios al orden lineal de las secuencias. En el idioma guaraní, por ejemplo, existen catorce tiempos verbales, cuyo uso permite modulaciones flexibles y sutiles y expone el discurso a distintos niveles de realidad y virtualidad y a continuas interferencias retóricas y poéticas.



En el arte, la invención de modos temporales alternativos cuenta con una clara dirección política: mediante la imaginación, las obras barajan porvenires potenciales o fundan pasados o presentes que pudieron haber ocurrido o estar ocurriendo en escenas paralelas: temporalidades abiertas a un acontecimiento esperado, ignorado o temido; incierto siempre en su cumplimiento. La figura de la inminencia traduce bien esta dimensión aleatoria que marca los rumbos del arte: algo se encuentra cercano a sobrevenir, pero no se sabe si se cumplirá o no, y si se cumpliera cuándo sería. No se sabe siquiera qué es, pero está allí rondando, echando sombras o abriendo horizontes invisibles. Está allí, anticipando salidas fortuitas, extendiendo el ámbito del sentido mediante torsiones, dobleces y bucles de un tiempo renuente a ser uniformizado en la grilla de un discurrir disciplinado. El arte no puede representar una realidad alternativa ni convocar un porvenir mejor, pero puede imaginar una y otro.

Pero, ¿cómo podría el arte, en su cruce con la política, levantar la promesa, el indicio o, al menos, la pregunta acerca de un futuro capaz de movilizar expectativas en medio de una escena desencantada? ¿Cómo representar el anuncio de un porvenir que no puede ser asegurado? Benjamin trae a colación una sentencia de Breton: “la obra de arte solo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro” (1992a, p. 49). Las pistas de ese porvenir esquivo han de ser buscadas a contrapelo del tiempo lineal: al margen del suceder disciplinado que marca la historiografía. Esas pistas deben ser estética, políticamente imaginadas. Ante el desafío de vincular lo estético y lo político de cara al tiempo que inventa el arte, Rancière menciona dos nociones de vanguardia. Una, asume el formato de un destacamento militar que señala la dirección correcta. Otra, se encarga de anticipar de modo formal, sensible, la posibilidad de una vida futura. Es en este segundo modelo donde se encuentra la contribución de la vanguardia estética a la

vanguardia política, aporte fundado no en la idea “archipolítica de partido”, sino en la relativa a “la virtualidad en los modos de experiencia sensibles e innovadores que anticipan la comunidad futura” (2002, p. 46-49).

Esta comunidad futura puede parecer imposible en tiempos asediados por la expansión capitalista en su versión más bárbara. Pero, al igual que la política, el arte debe contemplar la posibilidad de lo imposible. La definición de la política hecha por Bismarck como “arte de lo posible” se ha vuelto un lugar común del realismo político. Arditi discute ese axioma considerando lo político como una perspectiva que permite avizorar la dimensión de lo imposible. “Lo imposible no es aquello que jamás podría suceder, sino algo que impulsa a actuar como si fuera posible”. No puede adoptarse esta perspectiva en clave puramente calculable: solo puede accederse a ella estimando lo imposible como la promesa de algo distinto y *probablemente* mejor (2012). El término “probablemente” recuerda que nada garantiza el cumplimiento de tal expectativa. Pero a pesar de su contingencia y sus riesgos, asumir el desafío de lo imposible es la última carta que tiene el arte para mantener disponible el lugar del acontecimiento: allí donde el tiempo se vuelve contra sí, rompe las filas de una dirección única y devela, por un instante, itinerarios que son invisibles porque quizá todavía no existen.

### *Recorridos*

Cruzando el itinerario del arte con el de la política (orientados ambos a gestionar lo que puede advenir o no: el acontecimiento), podrían avizorarse senderos provisionales o trechos que señalen el rastro paradójico de lo posible/imposible.

En el curso de discusiones mantenidas sobre el concepto de “desarrollo sustentable” en el contexto de la Conferencia

Internacional Río+20),<sup>14</sup> apareció una figura potente que pasó a ser empleada en ciertas deliberaciones como línea transversal que cruza la idea de sustentabilidad. Se trata del concepto del “buen vivir” utilizado en varias culturas indígenas con una acepción similar que articula dimensiones sociopolíticas, económicas, éticas y ambientales. Cito solo tres casos relativos a esa figura, que en quechua se llama *sumak kawsay*; en aimara, *sumak qamaña*, y en guaraní, *tekoporã*. Me detengo en este último porque es el que conozco: el *tekoporã* significa un ideal remoto pero alcanzable mediante el esfuerzo individual y colectivo. El término traduce la idea de bienestar, considerado como armonía personal, colectiva y cósmico-ambiental. El *tekoporã*, como sus correlatos de otras culturas indígenas, constituye un poderoso dispositivo de sustentabilidad en cuanto asegura mediaciones que respaldan y consolidan el devenir social.

En el contexto de crisis y desaliento que enturbian el horizonte occidental, las sociedades indígenas pueden acercar pistas de resistencia y hacer entrever otros tiempos y otros imaginarios, nutridos de la fuerza de lo imposible posibilitado. Así, convendría asumir recursos y argumentos de las culturas-otras para encarar el desafío de pensar de manera contingente en fundamentos libres de fundamentalismos (carentes de arraigos sustanciales) y en utopías viables, más allá de toda intención redentora, más allá de las señales del sentido único y el rumbo correcto.

### *La caverna*

La conflictiva posibilidad/imposibilidad de que lo representado pueda proyectarse por fuera de la escena de la representación

---

14. La Conferencia de Desarrollo Sustentable Río+20, organizada por Naciones Unidas, tuvo lugar entre el 20 y el 22 de junio de 2012 en Río de Janeiro, Brasil.

conduce, en el plano del arte, a dos temas. Ambos se encuentran cerca del hacer político y se vinculan con la cuestión de la eficacia del arte: su performatividad o capacidad de actuar al margen de su propio encuadre simbólico. El primer tema, recién mencionado, es el de la utopía, herencia moderna que, reajustada a formatos menores y despojada de dimensiones trascendentales, sigue pendiente. El segundo, se refiere a la figura de lo sublime, vinculada con la cuestión del más allá de las formas de la representación. La idea clásica de lo sublime pasa a ser replanteada, secularizada y potenciada en el contexto de la Estética moderna. Pierde el carácter sacro de su origen y se define, en oposición a lo bello, por su desconocimiento del orden formal y por su transgresión de los límites de cara a la búsqueda de libertad. Al sobrepasar los límites naturales, culturales y sensibles, lo sublime rebalsa el orden de la significación establecida y se abre al del sentido. Y, al hacerlo, señala un camino ético y una posibilidad política. Pero la versión romántica y el carácter trascendental del término siguen comprometiéndolo con la estética idealista: las oposiciones entre la dimensión inteligible y la apariencia fenoménica, así como el litigio entre lo sensible y lo infinito, conservan sus propios linderos en el interior de un movimiento que pretende cruzar todos los límites. “¿Qué ocurre con el ideal de elevación en la era del capitalismo sin límites?”, pregunta Jiménez (2017, p. 72).

Actualmente, el propio término “sublime” suena rancio en un contexto en el cual se han apagado los nombres altisonantes de origen ilustrado. Hoy lo más aprovechable del término “sublime” parece radicar en su capacidad de desbordar el blindaje del formalismo estético y de discutir los límites del lenguaje para buscar lo que ocurre fuera o en contra del orden simbólico establecido. Su sentido ético estaría marcado por su aspiración libertaria, su nivel político dependería de su vocación transgresora de límites. Pero en este punto, lo sublime coincide con el derrotero del arte

contemporáneo en general, empeñado en burlar el cerco de la representación para inventar formas clandestinas que impacten en las cosas y los hechos reales y que nombren lo real innombrable. Esta coincidencia podría revelar la empecinada continuidad del carácter romántico del arte (y la de su secreta matriz idealista); pero también podría manifestar la persistencia de un término que ha perdido sus fueros trascendentales. Un término que, vuelto contingente, designa el intento de cubrir imaginariamente los vacíos de la significación o alude a la expansión de las fuerzas creativas, poéticas y estéticas, forzando los límites instituidos por las convenciones históricas del arte.

### *El colapso de las autonomías*

Como mucha quiebra de paradigmas, la de la autonomía del arte terminó resultando más radical en su proclamación que en los hechos. La crítica de la modernidad comenzó impugnando la feudalización de la forma estética que amurallaba los dominios del arte. No solo el arte aparecía diferenciado de otros ámbitos de la cultura, de la experiencia cotidiana y de la vida social e individual, sino que sus diferentes modalidades correspondientes a géneros, disciplinas, estilos y procedimientos técnicos, se distinguían entre sí guarecidos tras límites tajantes. Derrumbados los muros, el mapa de lo artístico quedó perturbado. En primer lugar, porque se alteró una idea de arte basada en la distinción de los medios y el predominio de las formas sobre los contenidos. En segundo, porque la revancha de estos desequilibró una teoría basada en oposiciones claras y puestos fijos. El regreso de las narrativas, los conceptos, el activismo político y las historias de aquí y del mundo, así como el retorno de lo real y el acoso de las realidades tantas y, por último, el ingreso de culturas diferentes; todos estos contenidos potentes asaltaron el bastión de lo que hasta entonces era considerado

artístico. Ante esa confusión entre lo artístico y sus extramuros, resurgió la necesidad de definir el arte, obligación que parecía haberse extinguido con el siglo XX. Más que como una pregunta, la “cuestión ontológica” (¿qué es el arte?) sonó como una señal de alarma en un espacio ambiguo donde se podía atribuir el nombre de arte a cualquier situación o cosa.

Esta pregunta involucra dos cuestiones. La primera se refiere al protocolo por el cual se otorga el título de arte a un objeto o hecho. Este procedimiento es indispensable en cuanto “lo artístico” acontece de manera contingente, sin el aval de instancia trascendental alguna y sin la acreditación otorgada por el cumplimiento de requisitos canónicos o criterios establecidos. El punto fue tratado en otro momento de este texto, bajo el título “La pequeña muerte del arte”. Paso, pues, a referirme a los vínculos entre ámbitos tradicionalmente separados que comparten espacios o cuestiones.

La crítica de la autonomía formal moderna ha desembocado en la difícil pero fructífera tensión autonomía/heteronomía. Si, por un lado, es imposible hablar de esferas soberanas, atrincheradas en regímenes particulares; por otro, resulta impracticable sostener la disolución de todo ámbito propio, condicionado, sin duda, por sensibilidades, epistemologías y –especialmente en el nivel del arte– hermenéuticas singulares. De este modo, no conviene optar ni por el encapsulamiento de campos acorralados por sus propias formas normativas (autonomía), ni por su subordinación a factores o agentes externos (heteronomía). Por eso, la autonomía y la heteronomía no deben ser consideradas sustancias cuya exterioridad total las hace incompatibles, sino términos de tensiones y conflictos situados en coyunturas singulares y demarcados por límites provisionales.

*Rodeo I: Acerca del límite*

La porosidad de las fronteras que separan disciplinas y culturas constituye un asunto suficientemente trabajado por el pensamiento contemporáneo. Las diversas formaciones culturales traspasan sus linderos, entrecruzan e intercambian sus contenidos y tienden a ser considerados más en sus intersecciones y entremedios que en sus propiedades sustantivas. Este movimiento de expansiones diversas y muchas direcciones genera intercambios fructíferos y tiene alcances ventajosos para el arte y la política. Sacude categorías y clasificaciones fijas que entumescen el pensamiento crítico. Altera las posiciones conflictivas en uno y otro lado y promueve, así, desplazamientos que reconfiguran los mapas políticos.

Pero la transgresión del límite no supone su supresión. Esta produciría un paisaje raso: una confusa unidad basada en la mezcla y, por ende, en la neutralización de las diferencias. Los límites son incompletos y permeables pero guarecen reservas de disparidad y contraste. Estos insumos son indispensables para regular la distancia que requieren las operaciones del arte y la política. Son contingentes y provisionales, pero necesarios para sostener y delimitar una plataforma básica desde donde resistir o negociar, y son eficaces para establecer las pulseadas entre el interior y el exterior, las líneas de las posiciones y la divisoria de las oposiciones. Entiendo en este sentido la consideración de Alejandro Grimson según la cual la anulación abstracta del límite encubre el conflicto y las asimetrías socioculturales, así como traba las dinámicas de inclusión/exclusión (2011, p. 114).

Toda práctica de transgresión, sea artística o política, precisa detectar el límite establecido que busca quebrantar. Necesita la contrapresión de la barrera a ser atravesada. Avanzar a contracorriente (actuar crítica, políticamente) requiere la fuerza contraria de la barrera que resguarda el otro lado. El arte busca

obsesivamente cruzar de ida y vuelta el marco de la representación promoviendo la irresoluble dialéctica adentro/afuera.

El encuentro autonomía/heteronomía (“encuentro” en su doble acepción de disputa y coincidencia) promueve no solo cruces del límite, sino sus desplazamientos. El concepto “arte expandido” designa una práctica que desborda sus lindes, atraviesa o invade zonas contiguas y resuena en ámbitos muy diferentes al suyo. Permite comprender lo artístico no solo como un campo, sino como un sistema de fuerzas que, disparadas en direcciones diferentes, atraviesan en diagonal otros campos e, incluso, se cruzan o chocan con otras fuerzas. Lo político también puede ser considerado un conjunto de trayectos transversales que se internan en otros terrenos e interceptan otras travesías o convergen con ellas. Desembocamos en un espacio problemático cruzado por muchas fuerzas distintas: los recortes conceptuales que se hagan en esta confusa escena corresponderán siempre a operaciones contingentes desprovistas de valor absoluto, aunque condicionadas por circunstancias sociohistóricas específicas.

### *Rodeo II. Acerca de la cultura*

La idea de cultura constituye un fecundo marco epistémico que tanto encuadra el arte como condiciona la política y se presta de manera especial a considerar la cuestión de los límites y los cruces entre ambos. Por un lado conviene trabajar la inscripción cultural de lo artístico; esta cuestión, poco atendida, se vuelve importante en un momento en que parte considerable de obras propuestas como “artísticas” trascienden lo convencionalmente considerado “arte” y corresponden a prácticas culturales dispersas, por lo general comunitarias. Por otro, resulta provechoso ligar lo político con el ámbito cultural, de donde provienen muchas figuras, que, aun puestas hoy bajo sospecha, siguen siendo utilizadas para el



pensamiento y la acción macro y micropolítica: la hegemonía, las identidades, el consenso y el disenso, la legitimidad de las instituciones y las representaciones, así como la fuerza del afán colectivo, parten de convenciones simbólicas (tácitas o expresas); sensibilidades, creencias y valores, ya establecidos, ya discutidos.

En este texto se considera la cultura en un sentido muy amplio referido al orden simbólico, el pacto social y el régimen de representaciones que instituyen los códigos, normas y lenguajes de vigencia colectiva. En tal sentido, si la cultura establece los significados y clasificaciones y asigna los lugares, el arte se ubica en sus confines: lo que intenta es justamente alterar la fijeza de la significación establecida mirando siempre con ansiedad más allá del límite. Mientras que la cultura busca la significación, el arte apunta al sentido. Pero, en cuanto condicionado por el sistema de la representación, el arte es parte de la cultura, minada, así, de puntos oscuros que escapan al orden del lenguaje. Los límites entre lo artístico y lo cultural resultan doblemente confusos: implican torsiones rizadas dentro de un campo común.

Esa confusión no puede ser resuelta en términos discursivos porque la cultura se encuentra conformada no solo por el lenguaje, sino por excedentes que lo sobrepasan y huecos que lo menguan; constituye, así, un conjunto inestable que va cruzando de manera inacabada los claros códigos del orden simbólico con las fuerzas inescrutables de lo real irrepresentable.<sup>15</sup> Este no puede ser simbolizado, pero sí brevemente vislumbrado por imágenes que centellean entre tinieblas, renuentes a todo signo articulado. En este punto nos encontramos en los límites de la cultura; en general, los espacios de esta coinciden con los del régimen simbólico, pero el quehacer cultural –en particular el de ciertas modalidades

---

15. Este párrafo se sirve, rudimentariamente, de las categorías del triple registro lacaniano.

suyas- no puede evitar asomarse al abismo nocturno de lo real. Por eso, las formas del arte se apostan en las fronteras de aquellos espacios: deben asumir cuestiones inexplicables para el sentido común y el entendimiento claro. Esos límites no necesariamente delimitan los perímetros del cuerpo cultural, sino que marcan los contornos de lagunas internas. Toda la cultura está minada de esas lagunas, de esas zonas inaccesibles al registro simbólico: no solo el arte, sino el psicoanálisis y gran parte de la filosofía y la antropología. Pero también lo está todo el conjunto de las ciencias sociales, por más inteligibles y manifiestas que pretendan ser en sus verdades (al modelo positivista y cientificista de tales ciencias le cuesta asumir ciertas razones inexplicables que mueven las sociedades). Aceptar esas razones supone el manejo de dispositivos poéticos e imaginativos que eclipsan y desvían la reflexión, pero que la intensifican al confrontarla radicalmente con lo que ocurre fuera de su alcance. Tales dispositivos fuerzan a encarar el acontecimiento, que no puede ser develado por entero porque nunca termina de ocurrir.

## **Parte segunda**

### **Concurrencias**

#### ***Lo contingente***

El concepto de “cultura” permite vincular lo artístico y lo político en la contingencia que comparten ambos términos. Librados al albur de la intemperie, ellos han ganado el vigor y la vigencia de los quehaceres históricos, pero lo han hecho en menoscabo de sus pilares metafísicos, sus definiciones irrevocables y sus fronteras tajantes. Así, la figura de la irresolución de los límites de la cultura, ya planteada, rige para los espacios del arte y de la política, que, desarraigados de fundamentos y definiciones sustanciales,

facilitan el cruce continuo entre ambos campos. El concepto mismo de “campo” designa construcciones epistemológicas antes que dominios estables. Como será planteado, tanto lo político como lo artístico pueden ser considerados fuerzas transversales que cruzan oblicuamente varios “campos” de prácticas y discursos, desprovistos de la verticalidad de las lógicas excluyentes y la sustancialidad de las esferas clausuradas.<sup>16</sup> Lo artístico atraviesa lo político y viceversa. En los puntos de cruce se producen fricciones, chispas, nudos y colisiones. Y se abren espacios intermedios, zonas de matices y gradaciones: crecen ahí figuras híbridas que pertenecen a ambos regímenes u oscilan entre uno y otro.

No solo la obra de arte se instituye en sitio y tiempo específico, también el acontecimiento político depende de coyunturas particulares. De este modo, la “politicidad”, así como la “artisticidad” de una situación o la de una obra, no están garantizadas de antemano: la cualidad política del arte y el talante estético de la política dependen de condiciones propicias a la concurrencia de sus movimientos transversales. “Desde ya”, dice Nelly Richard, “no es posible creer que una obra pueda ser política o crítica en sí misma (...) ya que lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en acto y en situación...” (2018a, s/p.).

Toda obra de arte cabal logra incubar un potencial crítico y una carga aurática dispuestas a ser manifestadas en diferentes condiciones, según resulten convenientes a tal o cual tiempo. Antes que la bella forma, la obra propicia (la poética, estéticamente potente; la efectiva críticamente) es la generadora de una matriz de significaciones, imágenes y conceptos activables en la ocasión exacta. No es que la oportunidad produzca la obra: esta se

---

16. No se discute acá la existencia de contenidos propios de ambos campos, lo que se cuestiona es que esas notas, devenidas sustancias inmutables, clausuren los límites de cada uno de ellos.

constituye desde su aptitud de movilizar fuerzas que salgan oportunamente al paso de la situación temporo-espacial. La obra se afirma en cuanto puede reaccionar en sazón a los desafíos de su presente y esgrimir argumentos que discutan aquella situación; que la nieguen, que la traduzcan a otros registros o que encuentren en ella pequeñas promesas de transformación. Lo mismo ocurre con un hecho político (un gesto, un movimiento, una posición), cuya eficacia y cuya radicalidad dependen del justo empleo de sus reservas defensivas u ofensivas y de la adecuada activación del poder acopiado en sus prácticas y sus discursos. Un hecho no es político por características intrínsecas suyas, sino por el valor que adquiere en una circunstancia temporal y espacialmente determinada.

Someter a contingencia la consideración de lo artístico y de lo político no significa desconocer las notas propias de sus respectivos ámbitos ni negar particularidades epistemológicas, principios éticos y rangos axiológicos relativos a cada uno de ellos, sino discutir el sustrato metafísico que los petrifica en sustancias y los convierte en polos de una oposición lógica insalvable.

### ***Disyunciones***

La discusión arriba expuesta permite revisar, en varios niveles, las relaciones entre lo artístico y lo político tratando de sortear las dicotomías y cismas que aquel sustrato ha producido no solo separando de manera terminante uno y otro término, sino desgajando sus mismos interiores en disyunciones fatales (materia/forma, cuerpo/espíritu, sensible/inteligible, etc.). Una de estas oposiciones promueve la consideración de lo estético-artístico como forma que vehiculiza contenidos políticos. Esta partición, que había sido empleada por el *latinoamericanismo* para trabajar la especificidad del carácter local (definidor de contenidos) mediante la

actualidad de los lenguajes universales (configuradores de formas), resulta hoy insostenible; la figura de “verter vino nuevo en odres viejos” tampoco corre en este campo.

La forma ha perdido vigencia en tanto traducción estricta de los términos *eídos* o *morphé*, que designan una esencia previa, un molde, que imprime y otorga sentido a los componentes sobre los que recae. Las problemáticas dualidades que la enfrentan con el contenido (pero también con la materia, el fondo y la apariencia) traducen un pensamiento idealista, orientado a disociar momentos vinculados de manera contingente, movilizados por tensiones indecibles que se juegan en situación y contexto. De hecho, como ya queda dicho, no aporta provecho alguno relacionar lo político y lo artístico como si constituyeran entidades completas, enfrentadas de manera binaria.

### ***Temas, cuestiones***

#### *1*

La dualidad recién mencionada remite a la crítica del *referencialismo*, en cuanto empleo del referente –la mera denotación– como disparador del momento político en el arte. La posición criticada depende de soluciones denunciacionistas e incluso, panfletarias, basadas en un determinado tema. Se representan (o se presentan directamente) hechos de sublevación y resistencia esperando que su ilustración informe acerca de los mismos y despierte fuerzas revolucionarias. O bien se exponen situaciones de explotación, represión y extrema desigualdad intentado erradicarlas mediante la divulgación y la adhesión de los diversos casos que involucran. Si bien, obviamente, estos reclamos tienen el valor y el alcance de las justas denuncias, no son efectivos en los términos del arte. En primer lugar, por la razón ya expuesta de que las formas estéticas

no son buenas mensajeras (más bien, oscurecen y desvirtúan la literalidad de sus recados). En segundo, porque en el arte, las demandas macropolíticas tienen pocas conexiones con la subjetividad y el deseo y tienden a ser expuestas sin las interposiciones y los tamices y desvíos propios del nivel micropolítico. Por último, el tema, la referencia o el motivo, no constituyen más que puntos de partida o insumos de procesos complejos: para que tengan alguna eficacia, deben ser desarrollados ficcional, retórica, poéticamente, y deben ser trabajados conceptualmente.

El término “tema” designa el motivo directo o la referencia denotativa. En puridad, ni siquiera *representa* un hecho u objeto: lo *presenta* sin las mediaciones miméticas que supone el prefijo “re”. Considerando el fuerte peso de la carga pragmática, narrativa y conceptual del arte contemporáneo, conviene distinguir ese término de los *contenidos*, relativos a la problemática o el ámbito de significaciones plurales a que remiten las obras. Las preocupaciones del arte contemporáneo, fundamentalmente políticas, por cierto (género, territorio, medioambiente, discriminación, desigualdad, cuerpo, subjetividad, migración, ciudad, memoria, etc.), no están presentadas como asuntos temáticos, sino formuladas como cuestiones; cuestiones transversales que cruzan distintos ámbitos instalando en ellos reflexiones, sospechas y preguntas. Los temas delimitan una entidad clara en posición fija: se encuentran más determinados por el testimonio de su propia presencia antes que por el juego de operaciones diversas de aproximación, tanteo y rodeo; es decir, por lances capaces de considerar el objeto o el hecho sin cuestionar su opacidad ni desoír sus resonancias. Capaces, así, de considerarlo regulando distancias y asumiendo puntos de vista oblicuos, distintos, acordes con la complejidad de un carácter irreductible a una sola perspectiva de abordaje. El tema no permite ser encarado desde distancias que distorsionen sus notas, pues arriesgaría su manifestación palmaria y su

definición estable. Considerado en términos temáticos, un hecho político queda atrapado por un aserto que lo paraliza en sí e impide atender su alteridad, avizorar su detrás y su más allá. Es decir, le cierra a la posibilidad de constituir acontecimiento.

Para concluir: el problema de una propuesta artística basada en el tema es que elude el trámite de la representación; no puede, entonces, ni asumir ni refutar sus estrategias. No solo no alcanza a instituir un acto político: ni siquiera logra constituir un hecho artístico. Refiriéndose a la tradición militante del arte, que será tratada más adelante, Nelly Richard afirma que la misma se basaba en la tematización de contenidos sociales “(explotación económica, violencia imperialista, subyugación patriarcal, etc.)”, pero lo hacía “sin que la obra pusiera necesariamente en cuestión la noción de *representación*, que constituye el nudo problemático del arte, de la política y de la relación *arte y política*” (2018b, p. 12).

## 2

Resulta oportuno traer ahora a colación la diferencia que establece Didi-Huberman entre “tomar posición” y “tomar partido” ante una cuestión política (2008, p. 72). Quien toma partido, lo hace impulsado por un compromiso militante, macropolítico, que define el valor de un hecho consumado y determina la orientación correcta ante él. Por el contrario, aunque lo haga impulsado por un principio emancipatorio, quien toma posición ante una circunstancia, la encara desde distintos ángulos; la rodea y regula las distancias mediante un compás de “acercamiento con reserva y separación con deseo” (Idem). En el arte, la toma de partido político se traduce, en algún momento, en la exposición de un tema incuestionable: un motivo que promueve adhesiones dogmáticas y, por eso, no admite controversias ni interpretaciones críticas. La toma de posición se sitúa no ante identidades temáticas, sino ante

cuestiones abiertas: contenidos capaces de discutir las significaciones seguras convirtiéndolas en nuevas cuestiones.<sup>17</sup>

El tema es un punto de partida que puede servir de impulso a la elaboración de contenidos y formas capaces de volverse sobre él y encararlo mediante los trámites enrevesados del arte. Lo mejor del arte moderno tuvo en cuenta la eficacia de la distancia, que permite tratar el motivo como un dato sujeto a revisión y aun a sospecha.<sup>18</sup> Por su parte, las grandes cuestiones contemporáneas ya citadas (género, etnia, cuerpo, territorio, medioambiente, diversidad, etc.) se apoyan en referencias objetivas pero no se cierran en ellas: su eficacia estética y expresiva dependerá del trabajo de la forma y el concepto, de la fuerza de la creación y del deseo; pero también, de sus vínculos con su actualidad: sus acuerdos o disputas con su propio tiempo. El tema deviene obvio cuando se identifica consigo mismo, y el peor adversario del arte es la obviedad.

### ***Direcciones oblicuas***

La discusión del tratamiento dicotómico de la relación arte/política permite encarar ambos términos no como definitivamente excluyentes entre sí, sino en cuanto separados de modo

---

17. Este enfoque de los contenidos de la obra permite sortear el riesgo de considerarlos meras cargas de formas vacías, previas. La dicotomía forma/contenido desconoce que uno y otro término constituyen momentos de un movimiento de fuerzas que se configuran, contingentes, ante la mirada en una situación temporo-espacial determinada.

18. Resultaría imposible encarar ciertas obras sin considerar los respectivos asuntos a los que se refieren; como, por ejemplo, *Manifestación* (1934), de Antonio Berni, *El siluetazo* (1983), obra colectiva, o *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de Lotty Ronsenfeld, obras paradigmáticas del “arte político” en América Latina.



provisional por límites inestables. E, incluso, promueve que sean considerados como líneas transversales más que como campos. El movimiento del arte cruza en diagonal distintos niveles: lo político, claro; pero también, lo ético, lo económico, lo tecnológico, lo científico y lo social. El potencial artístico de una obra puede ser activado en cualquiera de los puestos recién señalados, tanto como en situaciones y posiciones deslocalizadas con relación a aquellos niveles. Ese potencial es capaz de manifestarse dentro o fuera de las instituciones del arte: en el museo o en la calle, en el curso de prácticas de activismo social y movilización ciudadana; en bienales, ferias y galerías tanto como en territorios vinculados con el ritual, el medioambiente y los programas urbanísticos. Por otra parte, ese potencial está disponible a ser desplegado en el interior o al margen del régimen del mercado, y puede ser impulsado por dispositivos tecnológicos distintos y desde posiciones tradicionales o innovadoras.

Todas esas condiciones son difíciles y riesgosas, a menudo adversas; es vocación del arte el enfrentarlas. La especificidad de lo artístico está marcada por el concurso de los expedientes propios de su oficio. La distancia, aun mínima, que impone la forma estética es imprescindible. Distancia para que opere la mirada, actúe el deseo y se produzca el extraño giro contorsionista de la autorreflexión formal que requiere aquel oficio. Distancia para el juego irónico y la operación crítica. Una obra puede tratar cualquier tema toda vez que no quede pegada a él; siempre que sea capaz de instalar la sospecha acerca del objeto representado y de sugerir el otro lado: el más allá del cuadro de la representación. Es tarea del arte impedir la clausura de la comprensión (sensible o conceptual) de aquel objeto y detener el destino referencialista que busca encerrarlo en su propia identidad. La pipa pintada nunca termina de ser una pipa: quizá ninguna pipa termine de serlo luego de la perturbación ontológica que supone la representación. Una acción de

“arte político” no será ni lo uno ni lo otro, salvo que logre desprenderse de la literalidad referencial y abrirse a la pregunta por el sentido, que conduce forzosamente a la apertura: a sucesivas preguntas siempre.

En consecuencia, el arte puede producirse en cruce con lo político sin que ese encuentro signifique una renuncia a lo específico de cada término ni demande la obligación de crear un tercer lugar. Puede identificarse un momento propiamente artístico en la irrupción y detención (aun brevísimas) que producen las formas sensibles al recaer sobre cualquier objeto u hecho y hacer vacilar sus significaciones. Ese movimiento es siempre paradójico: mediante el juego de imágenes, el arte expone y niega algo; lo representa y cuestiona la representación; muestra a través del rodeo de lo que oculta. Por eso el arte es poco adecuado para difundir anuncios y promocionar programas (políticos, publicitarios, p. ej.): en algún momento termina traicionando la literalidad de su recado propagandístico. Dufrenne dice que “el arte es el heraldo de un mensaje imposible” (1982, p. 297) y Lyotard, que es el “testigo de su (propio) incumplimiento” (1982, p. 205). Es que, según este autor, el arte nunca actúa como manifestación directa del deseo, sino que se involucra con formas complejas, intraducibles, que lo desvían de toda referencia literal. La función del arte no es la de “ofrecer un simulacro real de la realización del deseo” (Ibíd., p. 201), sino la de “dejar abierto el campo de las palabras, líneas, colores y valores para que la verdad se ‘represente’ allí” (Ibíd., p. 205). Ya se sabe que la “representación” de la verdad no significa su exposición a cuerpo gentil: supone la movilización de un intrincado, perverso, sistema de sustracciones, retiradas y apariciones relampagueantes que impiden que sea ella capturada.

Recapitulando: el arte oscurece, desorienta y tergiversa los significados planteados para intensificarlos, para abrirlos a la in-significancia del sentido. Por eso, como propaganda política

(como cualquier tipo de propaganda), el arte no funciona: termina volviéndose contra lo que enuncia, des-representándolo. Opera buscando lo que es a partir del rodeo de lo que no es. Es decir, buscándolo mediante su diferencia; sus remisiones a otros tiempos y escenas, a otros modos de ser.

El quehacer del arte moviliza, así, una disidencia primordial. El de la política, también. Ambos suponen epistemes y tienen alcances particulares; surcan caminos propios que pueden correr paralelos o divergentes, o bien coincidir en algún punto o un trecho. Cuestionados los fundamentos sustanciales, esos encuentros son aleatorios; dependen de situaciones específicas; por eso no puede asegurarse de antemano el componente artístico o político de una obra. Cualquiera de ellos, o ambos, pueden darse o no: el acontecimiento no puede ser previsto. (Pero pueden buscarse programáticamente acoplamientos eventuales entre esas fuerzas diferentes).

### ***Constelaciones, fuerzas***

Si tanto el arte como la política cruzan en diagonal y en distinto sentido campos diversos, sus muchas intersecciones forman constelaciones; traman mallas que conectan puntos de localización diversa. Pero, aunque constituya una figura básicamente relacional, este tipo de articulación no solo vincula y concierta: su movimiento traza diagramas circunstanciales capaces de acotar espacios y, aun, de adquirir configuraciones provistas de cierta constancia. Así, esas transitorias constelaciones formales también deben ser consideradas en sus componentes sustantivos: sus redes retienen contenidos de origen diverso que, ora se condensan en grumos, ora se escurren del esquema y desembocan en otros lugares. Tanto lance y tanto cruce revelan la inestabilidad de un terreno resbaloso desarrollado topológicamente, sin centros, límites

ni rumbos marcados. Es el suelo que transitan como pueden los quehaceres del arte y la política, cuyos trayectos se deslizan en direcciones varias y crean intersecciones y figuras provisionales ubicadas indistintamente del lado de lo artístico y de lo político.<sup>19</sup>

Las formas del arte resultan de cierta detención de ese movimiento ante la mirada. Mirada de Medusa que atrapa un momento del devenir, lo congela y lo condensa en una configuración cuya estabilidad será siempre transitoria. Pero el trabajo de la mirada es solo un componente del proceso de montaje que comienza con la creación: es una respuesta al planteamiento del creador. Una posible respuesta: puede darse o no; una vez realizada, la obra adquiere cierta autonomía que le permite alzarse, interpelante, ante la mirada. No solo el receptor mira la obra: también esta mira a aquél. La obra me mira, dice Benjamin y lo confirma Lacan. Las formas son siempre ediciones negociadas, fruto de complicados montajes y de componentes distintos, cuando no opuestos.

### ***Montajes***

El montaje tiene alcances tanto en el quehacer del arte como en el de la política. Supone manipulaciones que afectan el orden de los objetos y de los hechos interrumpiendo sus cursos, recortando sus momentos y acelerando o retrasando sus movimientos.<sup>20</sup> Esas

---

19. El concepto de “forma-trayecto” de Bourriaud podría enriquecer la comprensión de este cuadro. Dicho concepto designa el recorrido de líneas entrecruzables en el tiempo-espacio, capaces de conformar tramas y planos superpuestos. “La obra se desarrolla (al igual que en el inconsciente lacaniano) como una cadena de elementos articulados entre sí –y no en el orden de una geometría estática que le daría unidad” (2018, p. 138 y ss.).

20. Didi-Huberman, a quien sigo básicamente en este punto, dice que “no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y la recomposición de toda cosa” (2008, p. 81).

dislocaciones perturban el discurrir ordinario del tiempo; desarman y reordenan los materiales, la conformación y las técnicas usuales de las cosas para promover la emergencia de otras significaciones.

Por una parte, el montaje es un dispositivo propio del arte porque, al alterar los vínculos de unas cosas con otras y con su entorno, promueve que aquellas sean percibidas y sentidas de manera diferente y que, por ende, revelen otros aspectos de sí: se vuelvan extrañas, distantes (auráticas). Por otra parte, esas intervenciones involucran lo político: el hecho de mirar diferente las cosas es principio de resistencia ante el significado instituido e impulso de lances transformadores: promueve querellas de cara al sentido; anuncia transformaciones. Escribe Blanchot: “La imagen capaz del efecto de extrañeza muestra que las cosas quizá no sean lo que son (...) y por esa abertura hacerlas *imaginariamente* otras, y luego, *realmente* otras” (en Didi-Huberman, 2008, p. 86; mis cursivas).

De este modo, lo que aparece de la cosa en el montaje del arte no es su secreta identidad, sino su otro-de-sí con lo cual ella se confronta y ante lo cual se afirma de muchas maneras. Las cosas muestran no tanto lo que son, como lo que podrían llegar a ser o lo que pudieron haber sido; o muestran lo que son solo en parte y remiten a lo que prosigue fuera de campo o se desdobra en escenas paralelas. No existe incrustada en cada cosa una esencia que espera ser revelada a través de su apariencia; esta distorsiona las cosas para que puedan sugerir parte de los complejos y variables significados generados por sus relaciones con el mundo. Las imágenes son entidades paradójales: muestran en cuanto esconden, se apoyan tanto en lo que está cuanto en lo que falta, sugieren el otro lado o el más allá de lo que se encuentra presente. Son entidades anamorfóticas: exigen ser miradas de modo invertido o sesgado. Por algo Hegel las tenía por esquivas y engañosas; aun admitiendo que son insorteables a la hora de abordar una realidad accesible,

en primer lugar, a través de los sentidos. El montaje opera según la economía de las imágenes: deshace y reacomoda las piezas imaginando otros modelos posibles. “*Dysponer* (montar) las cosas es desorganizar su orden de apariencia” (Ibíd., p. 97). El orden de la apariencia está regido por el juego entre lo que se muestra y se sustrae: el movimiento pendular de la imagen.

El montaje permite presentar articuladamente a la mirada un fárrago de fuerzas heterogéneas para que sean fraguadas: convertidas en formas. Luego de haber sido detenidas y conformadas ante la mirada, esas fuerzas recuperarán su flujo, anhelantes de nuevas configuraciones. El montaje habrá de tener la potencia necesaria para que resplandezca la obra y relampaguee el sentido: para que aparezca la unidad inventada. Deberá alcanzar la belleza de un señuelo capaz de atraer la mirada, según la figura lacanianiana. Pero aquellas fuerzan no quedan atrapadas en el momento de la belleza: demoradas ante la mirada en cada presentación, buscan pronto rearmarse en otros montajes; en otras articulaciones provisionales, atentas a la historia y pendientes de un momento que es solo inminencia: amenaza o promesa de algo que aún no ha llegado.

### **Remontajes**

Hito Steyerl considera que los vínculos entre el arte y la política son convencionalmente encarados desde la teoría política, en cuyo contexto el primer término aparece como el adorno del segundo. A partir de este presupuesto, plantea tres preguntas orientadas a sostener una propuesta con relación a la figura del montaje que estamos considerando. 1- “¿Qué pasa si (...) relacionamos una forma de producción artística, la teoría del montaje, con el campo de la política?” (2014, p. 83). 2- “¿No tendría que haber una crítica mucho más radical de cómo se articula la ideología haciendo uso

de imágenes y sonidos?” (Ibíd., p. 93) y 3- “¿Qué tipo de montaje de dos imágenes/elementos produciría algo más allá y fuera de estas dos imágenes/elementos?”. Ese montaje (político/estético) no representaría un acuerdo: implicaría un orden diferente, como el proveniente del golpe de dos piedras que producen una chispa en la oscuridad (Ibíd., p. 94). “El chispazo de lo político depende de su articulación” (Ibíd., p. 93). Lo político y lo artístico podrían cruzarse, así, a partir de un principio de concatenación, pero este se manifestaría en un breve destello, azaroso en su acontecer.

El montaje produce ensamblajes provisionales, incompletos, ajenos a toda pretensión de totalidad cumplida. Por un momento, su figura se acerca brevemente a la de “desarticulación” empleada por Villalobos-Ruminott, en otro sentido y con otros alcances. Esta “noción descriptiva”, según palabras del autor, “no promete una rearticulación (tipo la que sigue a una crisis), sino que intenta habitar el momento mismo de la dislocación”. Renuente a todo afán de conciliar los términos del conflicto y de resolver la crisis mediante un nuevo ordenamiento, la desarticulación: “apunta a un *interregnum* pero no como pasaje o transición, sino como interrupción de la lógica progresiva del relato sobre la historia” (2019, p. 13). Busca, así, exponer el agotamiento de los esquemas y marcos del “entramado conceptual de la filosofía de la historia”, y lo hace en el curso de un pensamiento expectante de otras categorías (Ibíd., p. 15). Por su lado, el montaje, referido básicamente al ámbito del arte, busca reorganizar lo desmontado, no intentando recomponerlo, sino remontarlo, en la doble acepción que emplea Didi-Huberman al trabajar este término: *re-montar*, redistribuir las cosas descarrilándolas del trayecto del *télos* y del orden del tiempo; y *remontarlas*, en el sentido de nadar a contracorriente (2008, p. 225), incumplir la fatalidad del sentido instituido.

## **Parte tercera**

### **Escenas**

En esta parte se vuelve al punto desde donde se definía lo político del arte a partir de una disidencia con el régimen hegemónico de la representación. Desde ese mismo punto se replantean los alcances extra-artísticos del arte considerando dos escenas básicas, definida cada una de ellas por una pregunta: ¿Es posible traspasar los límites del círculo de la representación para salir al encuentro de las cosas y los hechos e incidir sobre ellos? ¿Existen regímenes de representación alternativos a los del modelo euronorteamericano-occidental? En la primera escena aparecen formas de contestación y activismo que buscan salir de proscenio para cambiar las situaciones adversas mediante los diversos medios del arte. En la segunda, actúan agentes culturales diferentes, provistos de potencial artístico y político propios, así como de particulares medios de representar sus contextos sociohistóricos y actuar sobre ellos.

Ambas escenas suponen otra, previa, donde se discute la eficacia de las imágenes, y desembocan en una última, que es más bien un detrás de todas las escenas y está referida a la memoria.

#### ***La escena previa. El alcance de las imágenes***

Ya queda consignado que una característica fundamental del arte radica en su intento de transgredir el espacio acotado de la escena; romper la “cuarta pared” y saltar al mundo “real” para actuar sobre él, conocerlo en sus últimos abismos y cambiarlo, redimirlo o solo verificar críticamente su existencia y sus cualidades empíricas. Este impulso tiene dos caminos.



Uno apunta a lo real intratable, a lo irrepresentable mismo.<sup>21</sup> Por lógica, resulta imposible representar algo que se encuentra fuera del círculo de la representación. Pero el arte se empeña en hacerlo, y puesto que no alcanzan a lograrlo sus símbolos, ape-la a las imágenes, que no pueden hacerse cargo de lo incognoscible, pero sí pueden sugerirlo de costado: suponerlo y anticiparlo. Pueden imaginarlo. En el afán por rebasar el orden simbólico, las fuerzas del arte alcanzan su potencial mayor, apremian su límite y devienen formas tensas, esplendentes, auráticas.<sup>22</sup> Es un intento vano, ya se sabe, pero en trance de emprenderlo, el arte curte sus formas y hace resonar las preguntas que sostiene en vilo el sentido.

Siguiendo otro camino, el arte se lanza fuera de sí hacia la dimensión fenoménica, los entresijos de la existencia, la extrañeza de culturas diferentes, los impulsos de la historia o los meandros del poder; por no nombrar sino algunos momentos de la realidad positiva. Las obras quieren actuar sobre el orden de las cosas y los hechos socialmente instituidos para refrendarlos o alterarlos. Su dimensión pragmática y su vocación performativa lo impulsan a ello en mayor o menor medida. Incluso durante los tiempos modernos, tan centrados en el puro circuito del significante, el horizonte utópico definía los contornos de casi todas las prácticas

---

21. Este tema conduce al debate en torno a lo irrepresentable, que no será trabajado acá. En este texto lo irrepresentable no coincide con lo inefable –que clausura toda posibilidad de aproximación–, sino con la crítica de la representación. Esta permite que lo real, inaccesible para el lenguaje (lo real, en sentido lacaniano), pueda ser abordado al sesgo por lo imaginario.

22. Esta noción de la forma estética, cuajada en el límite de su despliegue hacia un objetivo inalcanzable, se encuentra, por un instante, cerca de la idea kantiana de la bella forma. La misma es concebida a partir de su *finalidad sin fin*, definida, según Derrida, en los términos de su radical incumplimiento (2001, p. 93 y ss.).

del arte. La política también busca incidir en las cosas y los hechos instituidos: procura conservarlos o alterarlos en nombre de un principio, un interés o una causa. Pero esta coincidencia entre ambos regímenes (el del arte y el de la política) no autoriza a anular la especificidad de cada uno de ellos: su “autonomía relativa” se decía en los años 70. Ese término vuelve a tener vigencia para nombrar la tensión autonomía/heteronomía que desvela el pensamiento contemporáneo.

Al final, como ya fue considerado, todos los intentos del arte y la política aspiran a una meta imposible de ser totalmente cumplida; pero lo imposible puede ser imaginado, y esta eventualidad impulsa nuevas fuerzas. El límite es el contorno de la utopía. Un contorno precario, en cuanto encarado por la imagen. Las fuerzas del arte, tanto como las de la política, devienen formas potentes ante el umbral del otro lado.

### ***Primera escena. El compromiso de las formas***

#### *Militancias*

Una de las maneras más arraigadas de concebir el cruce entre arte y política se plantea aproximadamente entre mediados de los años 60 y de los 80, bajo el concepto de “arte comprometido”. Este concepto supone la posibilidad de que las obras, sumadas a la militancia política antidictatorial, ayuden a denunciar los crímenes del Estado y promuevan el advenimiento de la justicia social. Tal pretensión, sueño viejo y obstinado que alimentó la resistencia durante las aciagas dictaduras militares latinoamericanas, tiene dos versiones principales. La primera se refiere al arte como instrumento de la militancia política y el compromiso ético-ideológico que ella supone. La acción del arte puede cambiar el rumbo descarriado de un orden social autoritario, represivo y oligárquico.

Nelly Richard, que trabaja con rigor este tema desde hace décadas, llama “arte de compromiso” el que “asume la tarea de representar los intereses de clase del ‘pueblo’ y la vanguardia” (2018a, s/p.); intereses básicamente revolucionarios. El artista promueve transformaciones sociales ejerciendo la representación del pueblo, sujeto privilegiado de la revolución. La autora se refiere especialmente al caso chileno, pero el mismo bien podría ser extendido a gran parte del ideario ideológico político de los años 60 y 70 de diversas regiones de América Latina.

El arte como instrumento directo o “brazo cultural” de la lucha política ha perdido vigencia por lo menos en sus posiciones más radicales. Por una parte, el modelo clásico de “insurrección, derrocamiento y reinstitución” ha cambiado a favor de propuestas emancipatorias que, cruzadas por la contingencia y movidas por distintos actores sociales, difuminan las fronteras entre la transformación revolucionaria y la no revolucionaria (Arditi, 2014). Este cambio se vincula con la crítica de la inscripción puramente macropolítica del “arte de compromiso”. Por otra parte, la crítica de la modernidad ha desmontado el mito de los poderes omnipotentes del arte de filiación ilustrada y rebajado las expectativas utópicas hasta casi eliminarlas. El llamado “posmodernismo” se ha declarado abiertamente antiutópico en sus formulaciones más extremas; mientras que diversas posturas (no fundacionales) del pensamiento contemporáneo tienden a deconstruir el concepto redentor de “utopía”, como tantas otras figuras totales. Es decir, tienden a desustancializar ese término, desprenderlo de fundamentos metafísicos o trascendentales, para hacerlo depender de contextos particulares, de vientos propicios de la historia o de entusiasmos renacidos o conservados en circunstancias específicas. Ni la propuesta más optimista, la causa más ardiente o la posición voluntarista más sistemática pretenden hoy que el arte pueda erradicar la causa de todos los males: el capitalismo, contra el

cual, mal que pese, apenas puede con mucha dificultad sostener sus banderas opositoras.

La segunda versión del “arte comprometido” busca que sus formas ejemplifiquen, difundan o acompañen procesos transformadores. Orientado a apoyar conquistas ganadas, este modelo también es caracterizado por Nelly Richard en cuanto dirigido a “ilustrar su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social” (2018a, s/p.). Este camino tampoco ha resultado efectivo en términos de transformación revolucionaria; la pura representación (sin crítica de la representación) de los hechos no levanta adhesiones ni asegura, obviamente, valor estético-expresivo alguno: no activa ni el resorte político ni el estético.

### *Eficacias*

Resulta conveniente considerar en este punto la crítica que hace Rancière de la idea de una eficacia directa del “arte político”, capaz de despertar la adhesión de los espectadores y convertirlos en opositores al sistema dominante. Esta posibilidad, según el autor, se basa en el erróneo supuesto de un “pasaje de la causa al efecto”; es decir, una relación directa “entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado”. El modelo pedagógico de la “política del arte”, concluye, se encuentra “enmarcado en una extraña esquizofrenia”: si bien propone contextos nuevos de pensamiento, continúa validando modelos miméticos de eficacia, propios de la Europa del siglo XVIII (2010, p. 55). Es decir, supone un *continuum* sensible entre la producción de imágenes y la percepción de pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores. Rancière opone a ese modelo la eficacia de la ruptura estética, que es la del disenso: “la política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el

seno de los cuales se definen objetos comunes”. Así, la lógica de la apariencia pone en juego procesos de subjetivación que tienden a configurar una nueva repartición de lo sensible (2011, p. 11). Es en ese punto “que el arte, el régimen de la separación estética, se encuentra tocando la política” (2010, p. 61). Resulta relevante la refutación de la supuesta capacidad del arte de provocar directamente acciones transformadoras. Pero en puridad, Rancière habla de estética, no de arte; al menos en el sentido grave que conserva este término cuando involucra, más que operaciones estéticas (formales, sensibles), producciones poéticas enfrentadas a los límites de la representación y al alcance de la verdad de las formas. El régimen estético propuesto por Rancière se basa en un “nuevo modo de ser sensible”, ajeno a esas cuestiones; cuestiones propias de los regímenes *representativo* y ético respectivamente, que el autor diferencia del *estético* mediante límites infranqueables (Ibíd., p. 14-15).

Según Foster, cuando Rancière cuestiona el “arte crítico”, porque moviliza a un espectador pasivo, está cayendo en la misma falta cuestionada: convoca una activación que va más allá de la “conciencia” e induce nuevas formas de percepción de los sentidos y de la subjetividad política. Por otra parte, Foster discute la viabilidad de este modelo. La formulación es noble, dice, “pero otorga al arte una capacidad de actuar que no posee en la actualidad”. Es que “las industrias de la imagen y las agencias de información, tanto corporativas como gubernamentales, monitorean y regulan lo sensible con enorme poder” trabando la factibilidad de cualquier “distribución de lo sensible” a través del arte contemporáneo (2017, pp. 149-150).

Parece difícil, pues, saltar del círculo de la escena del arte para actuar sobre el mundo, ya sea desagráviando sus injusticias mediante la representación de un tema, ya sea reconfigurando los marcos sensibles a partir de un disenso, acto emancipatorio por excelencia. Pero si se han replegado los empujes del arte

comprometido, las obras críticas siguen definiéndose por su apuesta a perturbar el régimen de la representación (desde su propio interior), acicatear la sensibilidad social, imaginar modelos éticos diferentes y poner en sospecha las certezas que sostienen el orden instituido. Así, aquellas obras apuntan a refutar, desde lo imaginario, las clasificaciones inmutables de este orden: se dirigen a discutir la dictadura del logos eurocéntrico. Para lograrlo, emplean las armas de combate del arte: los rodeos retóricos –eróticos, poéticos–, la amenaza del silencio, el intervalo crítico e irónico y la autorreflexión sobre sus formas. Utilizan tales obras las tácticas defensivas y ofensivas de las políticas de la mirada: regulan distancias y replantean posiciones buscando cambiar de actores y de libreto y discutiendo la figura de una escena consagrada.

### *La estética de las manifestaciones*

El arte ha dejado de ser considerado agente directo de agitación, sujeto de transformaciones y buen emisario de consignas insurgentes; pero es indudable la importancia de una estética propia de las protestas y movilizaciones. En ese sentido deben ser tenidos en cuenta los lemas, eslóganes y pancartas que emplean tanto posiciones, gestos y textos, así como imágenes y sonidos. Todos estos elementos requieren operaciones creativas e imaginativas, formalmente ajustadas y altamente expresivas. Es decir, apelan a los atributos de la sensibilidad y los poderes de la forma: involucran dimensiones estéticas.

Lo estético de las demandas políticas puede o no devenir obra de arte, pero esta no tiene asegurada su “artisticidad” ni su “politicidad” por el hecho de activar imágenes, apelar a la sensibilidad y ocurrir en el curso de reclamos o insurrecciones. Aun en sus versiones posidealistas, el arte requiere ciertas operaciones especiales, tales como remover el sentido, desencadenar cuestiones varias

y forzar el lenguaje y sus clasificaciones. Por eso, la dimensión estética es fundamental para la puesta en obra de una cuestión, pero de por sí no asegura la activación del clic poético o, si se quiere, aurático: el que perturba los límites de la representación (artística y, eventualmente, política); el que crea las formas nuevas capaces de “desquiciar el tiempo”.

En verdad, esa activación puede darse en cualquier circunstancia o escena y puede ocurrir de manera eventual y fugaz. Si no determinante, el encuadre cultural es considerable en este proceso: muchas obras (como performances, pancartas, fotografías o grabaciones) producidas en el curso de movilizaciones, donde adquieren su plenitud significativa y expresiva, son recontextualizadas y expuestas como obras en muestras de arte, por lo general bienales, deseosas de jugadas audaces. Otras, son concebidas simultánea y explícitamente como imágenes pertenecientes a ambos registros. Considérese el caso del artista argentino Juan Carlos Romero (1931-2017), cuya extensa obra se encuentra dirigida a la manifestación política, la promoción de la conciencia colectiva, la denuncia de las injusticias sociales, la defensa de los derechos sindicales y la promoción de una democracia de base popular. Esa obra se desarrollaba en la calle y apelaba a la participación del público; pero también, se exponía –se expone– en galerías de arte, museos y bienales bajo diversos formatos experimentales e integrada en distintos colectivos artísticos. En su caso, son incuestionables tanto la intención política de sus producciones como su dimensión estético formal y su calidad artística, valores reconocidos sin retaceos por la teoría crítica y la historia del arte latinoamericanas.

Pero este caso es traído a puro título ilustrativo y requiere ser contextualizado en encuadres que den cuenta de sus alcances estéticos y sociopolíticos. La historia y la teoría crítica de la resistencia del arte desarrollado en América Latina, vienen siendo

trabajadas por diversos autores ocupados especialmente de los colectivos de oposición. Sus prácticas radicales tanto involucran el activismo de las primeras vanguardias, por lo general adscrito a posiciones de izquierda, como las nuevas modalidades de protesta surgidas a partir de los años 80.

### *Manifestaciones de lo sensible*

Cuando se sostiene que en el contexto de las movilizaciones políticas lo estético-sensible prima sobre lo artístico convencional, es importante asumir que, vinculada con dramáticas manifestaciones populares, la estética no puede ser considerada puro juego de formas sensibles. Los contenidos que se tramitan en la sublevación colectiva son siempre potentes y, aunque busquen la expresión clara de los lemas, el exceso de su carga no puede evitar las desviaciones poéticas y las transgresiones formales, propias del quehacer artístico. Enfrentados a la discriminación de subjetividades alternativas y a la violencia de traumas y postergaciones que enlutan la memoria histórica, oscurecen la experiencia del presente y comprometen la expectativa de la justicia por venir, los significados que se juegan en estas movilizaciones requieren planos de inscripción que trasciendan los disponibles. En ese punto se sobrepasa el nivel insurreccional para acceder a nuevas formas de representación e imaginación. Bien lo dice Rolnik: entonces, no basta con *denunciar*, sino con *anunciar* otros mundos posibles. Este es un momento exacto de coincidencia entre la movilización política y los quehaceres del arte.

Los recién citados contenidos de las movilizaciones –que, aunque demanden la continuidad de la resistencia histórica, adquieren nuevas modalidades a partir de los años 90– se relacionan no solo con la reivindicación de derechos formales de la ciudadanía y la exigencia de un nuevo orden socio-político, sino con



la afirmación de subjetividades postergadas, cuando no discriminadas y reprimidas, como las que configuran, entre otros colectivos, los feministas, étnicos y raciales, así como los promotores de la diferencia sexual y genérica, los llamados por López (2017), “sexo-disidentes”. Los agitados espacios de las movilizaciones resultan caldo de cultivo para la generación de imágenes, relámpagos poéticos y nuevas formas, tal como para la experimentación técnica y las innovaciones y desplazamientos retóricos. De este modo, esa escena, crispada por la condensación de energías diferentes; sobresaltada por el entusiasmo, la furia, el temor y los anhelos postergados, fomenta hechos diversos de creación e impulsa lances de resignificación que involucran, y diluyen, por momentos, la diferencia entre la estética y el arte.

De manera muy reciente se está produciendo en diversos países del mundo, en especial de América Latina, la eclosión de potentes manifestaciones populares que demandan derechos políticos, económicos y socioculturales en contra del neocolonialismo y se oponen a las diferentes formas y prácticas de misoginia, racismo y ecocidio, así como de etno, homo y transfobia. La indignación de diferentes sectores ante las muchas modalidades de opresión y discriminación sacude la escena pública, genera violentas reacciones represivas, obtiene algunas conquistas considerables y deja instaladas sonoridades, “gérmenes de futuro” en el decir de Benjamin. Estas súbitas multitudes –explosivas, líquidas, heterogéneas– tanto reeditan consignas e imágenes revolucionarias de los años 60, con cuya tradición militante se identifican en muchos casos, como crean formas nuevas de expresión, adecuadas a situaciones cuyas características (relativas a su volumen, intensidad y duración) resultan inéditas.

Por su actualidad y su desmesurada magnitud, las revueltas que están estallando en Chile constituyen un caso que ilustra bien esta situación. Diferentes expresiones visuales, audiovisuales,

escénicas y musicales, ocurridas en las calles o en instituciones culturales, acompañan la sublevación desde sus propios ámbitos (o en el dintel de ellos) y configuran circunstancias difícilmente comprensibles en los términos de una oposición dicotómica arte/no arte. También cabe mencionar en este punto las exposiciones, conciertos, obras de teatro y ballet, ciclos de cine y publicaciones literarias, producciones indiscutiblemente asumidas como artísticas, que se suman a las manifestaciones políticas tanto en la calle como en instituciones alternativas y, aun, en museos, galerías y otros espacios tradicionales.

Analizando la escena de la actual sublevación chilena, Horta Canales señala que nunca antes se había registrado la toma de tantas imágenes “teniendo el control de toda la cadena de producción”, hecho que rompe con las prácticas de las industrias culturales y subvierte los dispositivos de un cine adscrito al modelo del mercado. La imagen, “registrada en aparatos celulares y divulgada en distintas plataformas digitales” (...) resultó así “articuladora importante en el proceso: fotografías, videos de aficionados, memes, hashtags, carteles, performances y diversos recursos estéticos establecieron la diversidad de formas de protestas...”. De tal manera, este levantamiento constituye “una revolución tanto política como estética”<sup>23</sup>.

Es indudable que parte de esta cuantiosa producción de imágenes constituye un corpus estético particular. Y es probable que mucha de esa producción sea capaz de desencadenar las extrañas perturbaciones que trastornan el orden de las significaciones estables y añaden un inexplicable excedente a los discursos de la sublevación. Pero la determinación de esos imprevistos traspiés que trazan una distancia aurática, el “para sí” de los mismos,

---

23. Luis Horta Canales. *Las revueltas sociales están cambiando para siempre el audiovisual chileno*. Tribuna Libre. <https://www.otroscines.com/>

dependerá de operaciones que los detecten e inscriban en contextos capaces de reconocerlos como obras, más allá –aunque fuere mínimamente más allá– del claro contenido de las demandas. Ya se sabe que, en principio, esa inscripción corre a cargo del sistema del arte. Y se sabe que tal sistema, aunque habitado por fuerzas opuestas, se encuentra mayormente comprometido con el régimen del mercado: la cultura de la información y el *show business* global y las políticas del Estado empresarial. En este punto se juega la puja política fundamental en relación con el ámbito que analizamos: la referida al establecimiento del estatuto artístico de las producciones. El saber/poder establecido busca fijar los criterios de lo que debe o no ser considerado “arte” circunscribiéndose a sus propios principios, sensibilidades e imaginarios (los de siempre: blancos, poderosos, heteropatriarcales). Dado que el canon dominante precisa responder a las demandas contemporáneas de alteridad y pluralismo, y apoyarse en políticas correctas de diversidad, sus instancias promueven la visibilidad de prácticas y sectores diferentes. Pero, basado en la exhibición publicitaria, el mercado goza de gran experiencia en la manipulación de la visibilidad, mediante la cual promueve con eficacia diversos programas de puesta en escaparate de la diversidad cosificada: es casi imposible competir con el mercado en la exposición de creaciones asumidas en cifra de producto rentable.

Por eso, no se trata de que los sujetos omitidos por el régimen ilustrado (diferentes colectivos marginados por su diferencia de clase, raza, etnia, credo, sexualidad, género o diferencia física) sean convocados a las tarimas del sistema del arte: su presencia sería fácilmente subsumida por las categorías de la representación dominante. Se trata de que tales sujetos irrumpen en la escena pública a partir de movimientos propios, indóciles al orden de dichas categorías. Esa irrupción condiciona el juego de políticas de la mirada, opuestas a la pretensión de ver, aceptar y clarificar

todo. Promueve, por ende, apuestas estéticas, técnicas y poéticas singulares. Pero también moviliza estrategias políticas de auto-representación y jugadas diversas de subjetivación. Por eso, el complejo teatro donde ocurren estos movimientos resulta propicio a la irrupción de sensibilidades e impulsos micropolíticos, que a su vez se vuelven contra el orden de la escena donde aparecen. “Solo hay proceso de subjetivación política en la interrupción, en el desacuerdo”, sintetiza Rancière (2011, p. 11).

Al volver irrelevante la determinación de la “artisticidad” de determinadas obras, las posiciones críticas, tanto como la ambigüedad que envuelve el ámbito del arte, pueden aliviar las consecuencias del sistema arte/mercado. Y, sobre todo, pueden cuestionar la fijeza de esa determinación, sujeta a contingencia y, por ende, a constante incertidumbre. En última instancia, el concepto de “arte” es un indecidible. Este término no significa imposibilidad de decisión, señala que el acto de decidir depende de situaciones específicas y no tiene carácter definitivo. Esta precariedad ontológica desconcierta, en cada caso, el concepto letrado de “arte” en cuanto manifestación superior del espíritu; una revelación acontecida por encima de las experiencias estético-sensibles y expresivas afectadas al activismo político o a cualquier otra dirección extraartística.

Las actuales revueltas populares –cuyas intensas significaciones se sobrepasan a sí mismas y cuya potencia hace estallar los encuadres de la rebeldía masiva y de la representación (política y estética)– trastornan la disyunción binaria arte/no arte. Es decir, permiten cuestionar que ambos términos, trabados en una dicotomía fatal, resulten mutuamente excluyentes.

*La pragmática del arte*

El llamado “arte relacional”, término propuesto y desarrollado por Bourriaud (2006) durante los años 90, también asume la performatividad de ciertas prácticas del arte. Las mismas romperían sus límites convencionales para impulsar actividades colectivas que enfatizen –en el ámbito de la ciudad y durante un tiempo específico– el valor de lo cotidiano y la participación del receptor. En este caso, el arte también cumpliría un papel instrumental: el de recuperar la consistencia de la trama social mediante la generación de esquemas nuevos de proximidad interpersonal. A contrapelo de una sociedad de sujetos dispersos y de consumidores pasivos de arte, tales esquemas promoverían nuevas relaciones experimentales; modos alternativos de relación de los distintos agentes, entre sí y con la obra. En cuanto al momento propiamente político de este modelo, Bourriaud afirma que “Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas” (2006, pp. 34-35).

Si el problema del “arte comprometido” radica en su dificultad de distanciarse de los hechos denunciados, representados o defendidos, la traba del “arte relacional” se encuentra en su incapacidad de desmarcarse de los vínculos comunitarios que genera. Sin duda, el refuerzo de los lazos sociales tiene un innegable potencial político, pero la renuencia a asumir de modo crítico esos vínculos no permite activar poéticamente tal posibilidad; así como la despreocupación por la dimensión formal, el momento creativo y la intensidad poética impiden la acción de dispositivos propiamente estéticos. A la larga, ese potencial político termina sin ser activado. Criticando el arte relacional, García Canclini sostiene que “su objetivo no es cambiar la sociedad para hacerla más justa o más apta para la creatividad, sino pasar de lo existente a otro estado” (2011, p. 131). Eso conduciría a que las obras no generen

situaciones nuevas, sino contextos diferentes (Ibíd., p. 132). Pero ni tal otro estado ni tales situaciones nuevas se encuentran bien determinados, por lo que los objetivos del arte relacional no solo son discutibles en su eficacia, sino confusos en su formulación.

Por su parte, João Fernandes dice que el modelo relacional, centrado en el contacto y la copresencia de los protagonistas, no sobrepasa el momento de estar juntos. “Como en la famosa definición de la función fática planteada por Malinowski y revisitada por Jakobson, no hay otras funciones relevantes en las situaciones creadas más allá de la evidencia del contacto de sus participantes” (2018, s/p.). Y concluye: “Este paradigma es ideal para nivelar un universo en el que Internet y las redes sociales aseguran un contacto que condiciona, neutraliza y se yuxtapone a todos los contenidos” (Íd.). Así, lo relacional deviene tautológico; se identifica con la nueva forma de comunidad que genera, o busca generar, y queda prisionero en ella. Aunque no imposible, resulta difícil identificar microutopías en la trama de una red que se cierra sobre sí. Tampoco es imposible encontrar manifestaciones de arte en un modelo centrado en el reforzamiento de los lazos comunitarios: cualquier intensificación de momentos sociales es propicia para provocar inesperadas sacudidas del orden simbólico; es decir, movimientos, aun breves, de disidencia artístico-política. El arte carece de un “lugar correcto” donde acontecer.

## ***Segunda escena. Aura plebeya***

### *La indeterminación*

#### *1*

Referido al potencial político del arte popular, este título se enfrenta a una escena compleja, difícilmente abordable por conceptos claros. Pero, en rigor, los términos básicos empleados en este

texto son todos ambiguos en sus contenidos e indeterminados en sus lindes, de modo que para trenzar las figuras de lo artístico, lo popular y lo político se adoptarán las mismas precauciones y se asumirán las mismas libertades que, simultáneamente, condicionan e impulsan el uso de cada uno de tales términos.

Habiendo sido considerados ya los resbalosos conceptos de “arte” y “política”, centrémonos en el relativo a lo “popular” o, puesto, en sustantivo, el de “pueblo”. En un sentido cercano al empleado para trabajar los casos anteriores, los principios básicos para considerar este son: liberarlo de los lastres metafísicos que lo fijan en una sustancia, depurarlo de pretensiones universalistas, desmontar su sentido de sujeto unificado, abrirlo al juego o al riesgo de la contingencia; borrar sus límites para convertir los surcos en trazos operativos, provisionales (en meros esbozos orientadores) y, en consecuencia, acoger con beneplácito su expansión a otros ámbitos y la irrupción en los suyos de figuras e imágenes diferentes.

Los principios recién enunciados pueden ser traducidos en algunas recomendaciones prácticas referidas al uso del término “pueblo”. En primer lugar, escribirlo en minúsculas para recalcar su carácter plural, históricamente construido. En segundo, expresarlo en modo adjetivo (“lo popular”). Se buscaría, así, esquivar el riesgo de considerarlo una sustancia completa (“El Pueblo”). Badiou (2014) sostiene que, adjetivado, el término se expone menos a ser definido como un sujeto unificado (p. ej., es preferible “movimiento popular” que “movimiento del pueblo”). Por último, usarlo en plural, según propuesta de Didi-Huberman (2014): hablar de “pueblos” puede sortear mejor el riesgo de universalización que se cierne siempre sobre la figura “pueblo”. Podría, así, evitarse que el término en cuestión encarne la figura del protagonista unificado del libreto político y que designe el sujeto privilegiado de la historia. Liberado de tales mitificaciones, lo popular se

proyecta a un espacio cruzado por agentes diferentes, divergentes muchas veces.

Alivianado de tanta carga sustancial, el concepto “pueblo” se vuelve dúctil, adaptable a contenidos diversos. Por otra parte, entrecortado el cerco que clausuraba su ámbito, se presta a todo tipo de intercambios disciplinares, políticos y pragmáticos. Deviene un vocablo proteico, disponible a acoger significados incontables; un espacio difuso y discontinuo que, desde una perspectiva política, se encuentra tanto expuesto a la suerte ambigua de toda contingencia como abierto a la posibilidad de proponer nuevas alternativas emancipatorias.

## 2

La esfera pública en la que se mueve la variedad de actores populares no solo se encuentra sostenida por tramas de articulaciones y equivalencias, sino separada por símbolos e imaginarios diferentes, y escindida por brechas infranqueables. Estos factores discordantes estorban el encuentro de las distintas posiciones sectoriales, impiden la conciliación plena de aquella esfera y motivan su carácter inestable y fragmentario. Es por eso que resulta inadecuado referir “el pueblo” a un sujeto único, dotado de cualidades inherentes y orientado a constituir una totalidad orgánica.

Pero la misma incompletitud de esa cultura permite que su concepto incluya momentos contradictorios y se acreciente y enriquezca con ellos. Así, tanto como los colectivos organizados, las nuevas propuestas para encarar un nuevo concepto de “populismo” (Laclau, 2005), las posiciones “horizontalistas” y la informe multitud (Negri y Hardt, 2002) complejizan esta escena accidentada. Las súbitas irrupciones de movimientos de distintas colectividades, indignadas por iniquidades específicas, aportan oxígeno y fuerzas (sangre a veces) a un campo revuelto pero propicio a



transformaciones necesarias. Las resonancias de estas subjetividades instantáneas contribuyen a trastornar la configuración del poder hegemónico y a replantear el concepto mismo de ese poder.

Para definir el sujeto “pueblo”, el viejo liberalismo ilustrado había tomado la distinción romana establecida entre *populus* (el ciudadano) y *plebs* (el resto, la plebe) idealizando el primero y omitiendo el otro, según sea o no cada uno considerado portador privilegiado de derechos universales. En este texto se toma la segunda acepción del concepto “pueblo”, de modo que su extensión se circunscribe a las minorías y las grandes mayorías excluidas de participación y representación plenas en la escena pública: “los de abajo”, las comunidades étnicas, los campesinos y obreros, ciertos sectores de clase media trabajadora y, en general, los colectivos segregados por razones de género, opción sexual, raza, credo o capacidad física. En el ámbito artístico, lo popular es lo omitido de la institucionalidad del arte definida en cifra de *mainstream*; situación provista de matices que serán expuestos en su momento.

La extensión de lo popular planteada en este texto coincide básicamente con la posición definida como no-hegemónica; pero, solo a los efectos de lo tratado en este punto, el contenido del concepto “pueblo” se refiere preferentemente a los sectores pertenecientes a las culturas indígenas y afrodescendientes, tanto como a colectividades rurales o suburbanas relacionadas con aquellas por filiación o afinidad.<sup>24</sup> Estos conjuntos sociales se encuentran históricamente marcados por procesos iniciados con la Conquista y conectados con diversos movimientos de hibridación

---

24. Los sectores referidos a las cuestiones de género y capacidad física son comprendidos en los términos más amplios de “ciudadanía”. Obviamente no se trata de establecer una disyunción entre “la ciudadanía” y “lo popular”, sino de trazar recortes metodológicos para subrayar *ad hoc* las singularidades de lo étnico, lo racial y lo campesino, singularidades nombradas en el cuerpo del texto principal.

intercultural. La discusión de lo artístico de las producciones populares debe ser vinculada con las coincidencias y los desencuentros entre culturas diferentes, con procesos continuos de subjetivación y sensibilidad y con las múltiples tensiones políticas y estéticas entre tradición y cambio. Por otra parte, las culturas indígenas y mestizas permiten, mejor que otras, ser consideradas ante las diferencias entre lo popular, lo masivo y lo ilustrado y en relación con la dialéctica modernidad/contemporaneidad, preocupación central del arte actual.

3

Arditi propone pensar el pueblo como lugar de una bifurcación, “no porque tenga dos cuerpos, sino porque usamos el mismo nombre para designar dos experiencias o modos de ser del pueblo, como re-presentación y como evento” (2014, p. 224). La diferencia entre el concepto de re-presentación, basado en el simulacro, y el de representación, sustentado en la mimesis, ya fue mencionada en este texto. Simulando la existencia de un sujeto colectivo unitario, la re-presentación actúa como una ficción capaz de ampliar el espacio público de la igualdad. Ahora, Arditi introduce el concepto de evento, cercano a la idea de Rancière del *demos* como la parte de los sin-parte. El evento no intenta ensanchar la escena del *statu quo* para que pueda incluir el *demos*, sino cambiar el libreto y las reglas que determinan el teatro de la representación, buscando que actúen allí los sin-parte en condiciones de igualdad. Carente de entidad sustantiva, intenta hacerlo sin programas ni jerarquías ni expectativas de éxito inmediato. “El pueblo como evento existe como una puesta en acto y no como una propiedad positiva porque nombra una actividad que escapa de la regularidad del cálculo” (Ibíd., p. 235), afirma Arditi poniendo como

ejemplos el populismo y las insurgencias que sacuden el mundo a partir de 2011.

Así, en cuanto evento, la figura de pueblo escapa de los lugares y categorías asignados por el *statu quo*. Las movilizaciones insurgentes son políticas “no en el sentido convencional de buscar el poder del Estado, sino de explorar mecanismos no electorales para empoderar a la gente” (Ibíd., p. 238). En el sentido empleado por Rancière, el pueblo como evento designa un sujeto de enunciación que no puede ser identificado en los términos del *statu quo* (Ibíd., p. 240); en palabras de Arditì, “el pueblo como re-presentación, en cambio, se parece más a la policía (en el sentido de Rancière) o al poder constituido: un juego interno de los parámetros de lo existente” (Ibíd., p. 245). De todos modos, el autor que ahora seguimos aclara que no se trata de valorizar el pueblo-evento en detrimento del otro término de la bifurcación planteada al comienzo de este párrafo: “el cambio aritmético es lo que hace el pueblo como re-presentación y es bueno que lo haga” (Ibíd., p. 244). Las organizadas conquistas de la re-presentación no bastan pero son necesarias: deben ser realizadas de modo paralelo y complementario a las movilizaciones del pueblo-evento, en un sentido similar, quizá, al que requiere la articulación de las demandas macro y micropolíticas.

#### 4

Otro recorte. Bajo este título (“Aura plebeya”) se trata la cultura popular solo en cuanto ámbito donde se cruzan el arte y la política. La propia definición de lo popular como no-hegemónico y, aun, contrahegemónico, marca de entrada un componente fuertemente político. Bajo los siguientes títulos son encaradas diversas cuestiones relativas a ese ámbito para culminar con una

referencia al tema de la memoria, que sostiene y alimenta estas cuestiones.

*Lo popular, la cultura, el arte*

Las culturas populares –sistemas alternativos de concebir, imaginar y representar el mundo– se encuentran sembradas de puntos conflictivos que hacen vacilar las certidumbres del orden colectivo: son puntos azuzadores que desestabilizan la fijeza de los códigos y la familiaridad de las significaciones establecidas y que introducen dudas acerca de las jerarquías sociales y los alcances del lenguaje. Estas puntadas, propias del arte, crispan el régimen simbólico apuntalando el sentido social y, simultáneamente, impidiendo su cumplimiento. El arte popular puntúa, así, la cultura –la popular, en este caso– perforándola a menudo, subrayando aspectos suyos y bocetando derroteros, fuerzas y mapas efímeros; constelaciones caprichosas que trazan y retrazan, que aceleran y retrasan los ritmos, y los rumbos, del quehacer cultural.

En sentido estricto, los puntos recién mencionados corresponden al arte popular en cuanto integra el régimen genérico del arte. A los efectos de especificar lo artístico popular, se consignan tres notas históricas suyas: lo negativo, lo afirmativo y lo diferente, que, aun reformuladas de acuerdo a los retos de distintos tiempos, básicamente siguen vigentes. La primera nota define el arte popular desde omisiones y exclusiones: lo no-hegemónico, lo marginal, lo remanente. La segunda, recupera un lugar de afirmación y subraya el momento de la construcción histórica de subjetividades singulares; este momento deviene factor de cohesión comunitaria, impulso de dinamismo social y principio de potencia artístico-política. La tercera nota manifiesta ciertos rasgos particulares de la creación artística popular, ajenos a los que definen el itinerario del arte moderno de raíz ilustrada. Por un lado,

esta creación se desarrolla al margen de los códigos de la representación occidental y más allá de los caprichos del estilo y los dictámenes del canon dominante. Por otro, el arte popular se despreocupa de las menudas razones de la originalidad, la innovación o la autoría de la obra, condiciones inexcusables del arte moderno (y del contemporáneo, aunque reniegue de ellas). Por último, no se recluye en la autonomía estético-formal ni desdeña, en consecuencia, las demandas de cada presente, cuyas cuestiones domésticas, sociopolíticas o mágico-rituales son atendidas desde la retorcida perspectiva de la forma estética o los rodeos de la poesía.

Ninguna de estas notas tiene carácter absoluto. Fuera del encuadre de la representación mimética occidental, el arte popular tiene sus propias y muy diversas estrategias ficcionales –figurativas o no– para dar cuenta de las realidades que lo condicionan; y aunque no se someta a estilos ni cánones, configura espontáneamente tendencias y asume códigos relacionados con las pautas de la sensibilidad, la técnica y la eficacia sociopolítica. El arte popular, en fin, nunca ha quedado atrapado por la autonomía estética, pero es capaz de hacer de la belleza una aliada del cumplimiento de diversas funciones sociales extrañas al orden de la forma sensible.

### *Arte popular/arte erudito*

La conciliación entre la potestad de las formas estéticas y el impulso de los contenidos sociopolíticos, manejada con naturalidad por el arte popular, resulta similar a la que intenta alcanzar el arte contemporáneo de filiación ilustrada. Este, tras haber renegado del formalismo esteticista (la autonomía formal), se encuentra ante la necesidad de mantener ciertos argumentos estéticos para evitar la desaparición de un básico ámbito propio, delineado por operaciones formales. Entonces, si bien el arte popular nunca fue

aceptado en clave de modernidad (impugnadora de contenidos extraestéticos), coincide hoy con el arte erudito compartiendo posiciones contiguas, cuando no superpuestas en parte, en las que el *splendor formae*, la belleza en sentido amplio, no precisa el sacrificio de contenidos y funciones extraestéticas; es más: no solo no se opone a esos contenidos y funciones, sino que los promueve: ayuda a argumentarlos mediante los juegos de imágenes y lenguajes propios del arte. El arte popular es experto en fortalecer las bellas formas para que sirvan mejor a diversas pragmáticas sociopolíticas. Acerca, pues, no recetas, pero sí indicios para asumir el difícil conflicto autonomía-heteronomía que desvela el arte actual y llena de paradojas sus anochecidos terrenos. Este es un aspecto político del arte popular: su posibilidad de incidir en la pragmática social sin arriesgar el valor de la forma estética. No a otra cosa aspira el arte crítico erudito.

### *El arte, la masa*

Para considerar el potencial artístico y político de producciones que vinculan la cultura popular con las industrias culturales y las tecnologías masivas de comunicación e información, cabe distinguir por lo menos cuatro situaciones.

La primera se refiere a lo producido en ámbitos regidos, en cifra de mercancía, por el sistema de la información, el consumo y el espectáculo. En este nivel no podría hablarse con propiedad de “arte”, ni de “popular” ni de “masivo”. Se podría sostener que situaciones como esta requieren una visión nueva de lo artístico que, más allá de lo puramente estético, fuera capaz de incluir formas masivas. Pero, mal que pese, el concepto actual de arte sigue traduciendo su origen ilustrado y aurático. Ha cambiado en la comprensión y en los alcances de su formato lógico, ha entreabierto el círculo de la pura forma para acoger sensibilidades foráneas y

cuestiones ajenas a su competencia tradicional, se ha desencastrado de sí mismo para proyectarse sobre la realidad sociopolítica y la historia, pero el concepto de “arte” sigue designando un sistema de operaciones sensibles orientadas a forzar los límites de la representación y comprometer el sentido. Sigue apostando a lo extraordinario desde la potencia de sus formas inflamadas. Resulta problemático, pues, hablar de “arte” y, más aún, de “arte popular” desde dentro del poderoso complejo industrial de la cultura, movido por corporaciones transnacionales que se conectan con la sensibilidad popular solo para alcanzar audiencias masivas.

La segunda situación se plantea con la disipación de los límites entre lo popular, lo erudito y lo masivo. Los cruces transfronterizos producen la emergencia de subjetividades populares que, identificadas por el consumo (adecuado a su *target*), se basan en figuras y signos provenientes de la industrialización masiva de la cultura. Las nuevas modalidades culturales se confunden en sus bordes con las tradicionales y crean con estas zonas mixturadas, cargadas de nuevo potencial creativo.

Otra situación se refiere a las culturas tradicionales, recién mencionadas, que, dentro del curso de sus desarrollos propios, se apropian de formas, imágenes y conceptos oriundos de la cultura hegemónica masiva. Las culturas sometidas a acción colonizadora no ceden dócilmente ante su presión. Por eso, los conflictos interculturales no solo deben ser considerados en términos de resistencia, exterminio y alienación, sino también en cifra de mutuas transferencias, generadoras de hechos culturales nuevos. Al lado de numerosos casos de activa defensa de los patrimonios simbólicos de los pueblos conquistados y colonizados, y paralelamente a los violentos procesos históricos de saqueo, represión y etnocidio cometidos contra esos pueblos, deben ser considerados los casos de transculturación, negociación e hibridez ocurridos sobre la continuidad de los códigos imaginarios y simbólicos

tradicionales. Estos movimientos, crispados siempre por tensiones políticas, permiten cuestionar el concepto de dominios de creación enclaustrados en notas identitarias. Pero el hecho de levantar los límites tajantes entre lo popular, lo culto y lo masivo no significa promover un revoltijo que anule las particularidades de cada ámbito, sino asumir una posición desde donde se los considere de manera contingente y provisional: la diferencia se construye en el devenir de procesos históricos singulares.

La última situación resulta de los destinos diferentes que otorgan las audiencias a los mensajes de la cultura hegemónica masiva con los que establecen distintos procesos de mediación y traducción. En este punto, diversos autores<sup>25</sup> han apostado a la posibilidad de que tales mensajes sean no solo consumidos, sino asimilados, reformulados y, aun, tergiversados, de modo a que puedan conectarse con sensibilidades, experiencias y expectativas propias. Por un lado, estos desplazamientos y traducciones tienen claro carácter político (el litigio en torno a la significación es la jugada política por excelencia). Por otro, tales operaciones generan hechos culturales nuevos, que no precisamente se ajustan al grave concepto de “arte”, pero movilizan momentos de renovación formal e intensificación de sentidos sociales, propicios a la creación artística.

---

25. La llamada “teoría de la recepción”, sostenida por distintos autores, ha subrayado el momento del consumo para analizar procesos plurales de apropiación de modelos culturales hegemónicos. Véanse, a título de ejemplo, entre una nutrida bibliografía: Jesús Martín-Barbero (1987) y Néstor García Canclini (1995). En una dirección cercana, Jacques Rancière (2010).



*Arte popular/arte contemporáneo*

Aunque lo contemporáneo tiende hoy a ser interpretado en clave de vigencia hegemónica, concebir distintas contemporaneidades permite sortear el prejuicio etnocéntrico que propone un solo modelo contemporáneo, el occidental euronorteamericano (tal como se proponía un ejemplar único de modernidad, adaptable, concesivamente, a situaciones particulares). Sostener la concurrencia de diversos transcurso contemporáneos descarta todo principio de unidad y despliegue secuencial del tiempo e impugna el sistema de jerarquías suyas: lo contemporáneo no marca una etapa; supone una de las posiciones posibles desde las cuales considerar la actualidad, una de las maneras de ubicarse ante cada presente. Su figura se ve sacudida, así, por anacronías y cortes, por direcciones contrapuestas y movimientos desiguales. El régimen del arte resulta propicio para desmontar la ficción de un discurrir histórico lineal y para ensamblar, desconcertadamente, fragmentos de memorias y expectativas desiguales. Quizá todo presente histórico haya sufrido desacoples en su derrotero, pero el contemporáneo tiene especial conciencia del desguace del tiempo y del potencial poético y crítico que se cuela por entre las brechas de esos desajustes.

Así, la heterogeneidad de los presentes desmiente el moderno mito colonialista según el cual solo el arte occidental, o de filiación occidental, alcanza la actualidad (concebida como el “estar al día”): las producciones artísticas populares son anacrónicas porque, atrapadas por la carga de sus tradiciones, nunca podrán sintonizar plenamente con el horario internacional. Esta posición etnocentrista ha perdido toda vigencia en un contexto en el cual el arte contemporáneo se nutre de los conflictos mantenidos con su propia actualidad: las dilaciones, retrocesos y anticipos de su marcha entrecortada en relación con el tiempo cronológicamente desplegado.

A partir de estas consideraciones, resulta válido afirmar que aun las más inveteradas formas de arte popular resultan contemporáneas en cuanto toman posición ante su propio tiempo, sea para concordar con él, sea para discutirlo o desconocer sus pasos sucesivos y enfilados. Por ejemplo, un arcaico atuendo ritual indígena, aunque responda en su confección y su sentido a usos varias veces centenarios, será una pieza contemporánea en tanto mantenga vigencia: mientras siga siendo percibido colectivamente con intensidad y mantenga vivos sus significados y, en consecuencia, lozanas sus formas. Como en la teoría más clásica del arte, el *splendor formae* es expresión de la verdad de la pieza, de la fuerza empleada para responder a su actualidad, coincida esta o no con los tiempos del *mainstream*.

La contemporaneidad de lo artístico popular plantea la siguiente cuestión política: el arte popular resulta contestatario no siempre rompiendo con lo establecido, sino resistiendo la imposición de cambios ajenos a su propia dinámica cultural, conservando signos tradicionales o creando nuevos a contrapelo de las exigencias del mercado. Se trata de modalidades disidentes de contemporaneidad.

### *Centro y periferia*

La dimensión política de lo popular también coincide, aunque parcialmente, con el arte crítico erudito en cuanto ocupa una posición periférica ante el *mainstream* central.<sup>26</sup> En parte, concuerda incluso en cierta postura “latinoamericanista” que, aunque haya

---

26. El arte vanguardístico de filiación ilustrada es, generalmente, identificado como “contemporáneo”. Pero en cuanto se asume que el arte popular, que incluye el indígena, también lo es, la primera modalidad citada queda en la incómoda situación de tener que ser especificado como “erudito”, “culto” o “ilustrado”.

perdido vigencia, reaparece a veces por entre algunos conceptos referidos a la resistencia del arte ante la expansión avasallante de la cultura global. Históricamente, la tensión entre el centro y la periferia ha sido tratada desde dos perspectivas de pensamiento que terminan anulando las singularidades de lo periférico. Por un lado, considerados términos enfrentados de una oposición metafísica, ambos terminan congelados en un antagonismo que, anterior a su propia historia, impide el juego de la diferencia. Por otro, planteados como momentos de un movimiento dialéctico que debe ser indefectiblemente conciliado, pierden la conflictiva alteridad que los dinamiza de manera contingente.

Cuestionar esas perspectivas no significa desconocer que, solapado tras los entreveros que promueven las políticas de *targets* del capital trasnacional, sigue vigente el régimen jerárquico de los poderes mundiales. Sigue funcionando, por ende, la distancia que separa y enfrenta centros y periferias. Es más: apenas comenzado este siglo, esa discrepancia se ha aguzado desde el endurecimiento de las nuevas políticas de seguridad impuestas por los Estados Unidos. Y se ha vuelto más clara a partir de la reconfiguración del modelo ideológico tradicionalmente basado en coberturas, eufemismos y seducciones: hoy no se disimulan demasiado las violentas asimetrías provocadas por la distribución del poder/acumulación del capital financiero. Por otra parte, las oposiciones no operan ya como dicotomías binarias: no solo la cartografía del poder ha diseminado los centros y desplazado sus márgenes, sino que se han perdido los fundamentos y las totalidades que avalaban las disyunciones fatales, y se ha diluido la línea recta que engarzaba las contiendas siguiendo el libreto de una historia predestinada.

Es necesario, pues, concebir la disidencia al margen de oposiciones basadas en reflejos automáticos, puramente reactivos. Ante la dicotomía de lo uno y su opuesto (el centro y la periferia,

lo latinoamericano y lo universal), cabe sostener la mutua interferencia de los términos en conflicto y concebir modos provisionales de confrontación, más allá de posiciones definitivas y desenlaces fatales. Desprendidos del cuadro formal de las oposiciones lógicas, aquellos términos afirmarán su singularidad no impugnando de manera abstracta los dictados del arte central, sino desmarcándose de ellos a partir de movimientos propios, afirmativos, y en relación con situaciones particulares. De hecho, la diferencia centro/periferia es encarada a través de choques puntuales, resistencias, negociaciones *ad hoc* e, incluso, coincidencias coyunturales. Entonces, la singularidad del arte popular, en cuanto periférico, debe ser políticamente considerada resultado contingente de jugadas orientadas a conservar, defender o cambiar imágenes y signos de cara a la construcción colectiva de porvenires deseados.

Su potente singularidad podría eximir a la creación popular de recibir el título de “arte”. Este término se encuentra tan comprometido por su origen idealista e ilustrado, y tan expandido luego por los desconciertos contemporáneos, que se halla siempre bajo sospecha de ambigüedad conceptual y pendiente de justificación constante. Sin embargo, por razones que enseguida se expondrán –razones básicamente políticas–, conviene seguir empleando ese título, ajeno al vocabulario de las culturas mestizas e indígenas.

Hablar de arte popular supone reconocer modelos de arte alternativos a los hegemónico-occidentales y permite cuestionar las categorías del régimen de las Bellas Artes, categorías jerárquicas que discriminan entre formas superiores e inferiores según correspondan o no a sus cánones. El reconocimiento de lo alternativo ayuda a disipar la ilusión ideológica según la cual solo la cultura occidental puede acceder a ciertas privilegiadas

experiencias sensibles, capaces de intensificar el sentido del mundo y complejizar su comprensión.

Considerar “artísticas” ciertas formas populares no significa nada especial para los sectores que las producen pero tiene efectos que pueden favorecerlos. Por ejemplo, considerados en cuanto artistas, los indígenas podrán no solo ser vistos como personas marginadas y humilladas (que lamentablemente lo son), sino como creadores de formas cabales. Podrán ser apreciados como sujetos provistos de sensibilidad e imaginación, capaces de contribuir con imágenes e indicios indispensables al deprimido panorama del arte actual.

La –secundaria– participación de indígenas (y otros sectores populares) en los circuitos del arte consagrado arriesga la libertad de los procesos de producción, pero también abre nuevos espacios de sobrevivencia económica y levanta escenas donde resonarían las voces postergadas. Así, la visibilidad del sujeto popular en la escena pública puede ser empleada a favor de las reivindicaciones de los pueblos indígenas y campesinos, referidas a la autodeterminación política, el territorio propio y la calidad de vida. En este sentido, la presencia indígena en muestras de artes visuales y audiovisuales ha devenido ocasión de foros y manifiestos de cierto impacto en la opinión pública; aunque de hecho, esa presencia resulta más eficaz como principio de autoafirmación étnica y cohesión social que como factor de denuncia.

De todas maneras, es obvio que la habilitación de la categoría “arte popular” ha servido más al mainstream que a las comunidades y sectores relegados. Mediante el contacto con la producción de estos sectores, el sistema del arte se oxigena con formas potentes que le aportan una dosis de novedad y exotismo capaz de sacudir el repertorio deslucido de gran parte de sus manifestaciones. El arte crítico (que incluye la teoría correspondiente) sale beneficiado con nuevas categorías que, libres de escisiones metafísicas y

totalidades dialécticas, activan modelos alternativos de sensibilidad, sistemas diferentes de representación y diversas políticas de la mirada. Acá se abre un nuevo frente de negociaciones y confrontaciones políticas.

### ***Detrás de escena. Memorias***

#### *Los riesgos de la memoria*

Paralelamente a la intensificación del debate teórico sobre el tema de la memoria, durante las últimas décadas del siglo XX se ha iniciado un proceso de captación de este tema por la lógica instrumental del poder y de exacerbación del mismo por parte de las prácticas del arte. Este fenómeno ha impulsado la inflación del término “memoria” y, aun, cierta trivialización. El desafortunado cruce del historicismo con la globalización ha provocado el *marketing* consumista del pasado, la manipulación ideológica de la historia y la turistización de los recuerdos, amenazas que toda política de la memoria debe sortear. A estos albuces cabe agregar el absolutismo informático que, compulsivamente, recuerda y archiva todo y que, al hacerlo, conlleva el peligro de una perversa memoria total, capaz de paralizar el flujo mismo de toda rememoración posible: una supermemoria que obtura el momento del olvido, necesario para recortar lo recordado y editar los insumos de la historia.

Sin embargo, a pesar de los riesgos que acerca el boom de la memoria, su figura resulta indispensable, no solo como cara y contracara de la historia, sino como reserva energética del arte e impulso básico del quehacer político. La memoria complementa y discute la objetividad de los registros y actúa como factor de litigio político en torno a la selección, la edición y el destino de los recuerdos. Documentados, estos avalan, en cuanto pueden, la

veracidad de lo acontecido. La imaginación poética se apoya en ellos para avistar lo no registrado: para dar cuenta de lo omitido y nombrar lo relegado por las historias oficiales.

Encaro mediante un rodeo esta figura difícil de ser abordada; para hacerlo recorro a un término guaraní, idioma siempre eficaz para nombrar al sesgo e intensamente. El término es *mandu'a pyrã*.<sup>27</sup> El primer vocablo significa “memoria”; el segundo, *pyrã*, intraducible literalmente, se refiere a una situación oscura y sugerente cruzada por la idea de temporalidad. Félix de Guaranía interpreta el término como “lo que se puede o se debe hacer o lo que será hecho” (2010, p. 270). Esta definición trenza una potestad, un compromiso y una promesa y remite al tiempo de lo posible. Así, el transcurso de la memoria no se agota en el pasado, sino que conduce al imperativo ético de lo que debe acontecer y se abre a la responsabilidad política: a un espacio-tiempo de rememoración, de construcción social y de deseo colectivo.

El *mandu'a* no se clausura en el pasado: deviene un espacio entreabierto para la construcción de historia. Este espacio no es concebido, así, como un depósito estático donde se acumula y se clausura el recuerdo de lo ocurrido, sino como una escena activa donde lo ya sucedido es convocado por un continuo trabajo de rememoración que lo vincula con la construcción del presente-futuro. De este modo, el pasado se vuelve una reserva de experiencias colectivas reactivables a través del recuerdo. Cabe acá distinguir entre, por un lado, la memoria involuntaria, que se manifiesta espontáneamente y sale al encuentro del sujeto, individual o social, interpeándolo, y, por otro, la memoria como trabajoso proceso

---

27. El nombre *mandu'a pyrã* ha sido utilizado como título de una exposición realizada en el Centro Cultural de España en Asunción (julio de 2014) y basada en el cruce entre las figuras del arte, la memoria y la política. Este texto retoma algunos puntos del correspondiente escrito curatorial.

de elaboración: como convocatoria de hechos intensos de la historia que deben comparecer ante el presente para ser interrogados, reinterpretados, vueltos a ser asentados en otros planos de inscripción.

*Los desatinos de la historia*

A diferencia del trabajo de la historia, el de la memoria no es imparcial: se encuentra cruzado por el deseo e interferido por propósitos e intereses distintos. Los hechos reales de los que parte se vuelven objeto de recordación traducido en imágenes y signos que perturban la fidelidad de lo acontecido. Las personas y sociedades editan el material que el recuerdo aporta; seleccionan y reformulan lo que sirve para un proyecto histórico, una acción política o un rito individual o colectivo. Pero los recuerdos, por más alucinatorios que puedan resultar en ciertas situaciones, parten de experiencias cristalizadas en formas objetivas o representadas mediante símbolos. Este enunciado tiene dos consecuencias.

En primer lugar, aquellas formas remiten a la materialidad de objetos y documentos que devienen testigos de acontecimientos pasados: encarnan tiempos específicos. Los rastros de la memoria operan como evidencias, evocaciones rotas y vagos presagios: como pistas de hechos recuperados solamente en parte. En este sentido, las huellas, los documentos, los fragmentos físicos, no solo adquieren un valor probatorio y testimonial, también actúan mediante el juego aurático de su presencia/ausencia. En confrontación con las imágenes, la práctica del arte contemporáneo viene empleando con insistencia los expedientes y vestigios, esperando que ellos sirvan de fuente de consulta y buscando que su presencia signifique una comparecencia material del pasado mismo: el recuerdo se encarna a medias en cuerpos tangibles; como a medias queda librado a los bien fundados antojos del deseo.



En segundo lugar, ni los objetos ni los documentos pueden hacerse cargo de ciertos aspectos oscuros de la memoria, renuentes a cualquier intento de simbolización. El momento traumático, así como el lado nocturno de la experiencia y el trazo inconsciente, no pueden ser descifrados y permanecen como agujeros en las tramas de la memoria; no pueden, pues, ser convertidos en recuerdo ni acceder al presente. Ante estos puntos amnésicos, solo resta el recurso de la imaginación poética. El arte no logra saldar la falta, pero sí hacer de sus síntomas principios activos de resignificación. No repara las fracturas y pérdidas de la historia, pero sí puede apoyar la búsqueda de nuevos sentidos habilitando la dimensión de lo posible. Un principio de redención, según la figura de Benjamin, que intenta salvar la historia mediante la doble operación de rememorar e interrumpir el tiempo. Siguiendo esta línea del pensamiento de Benjamin, Hernández-Navarro sostiene que ese doble movimiento no responde a un mero acto de curiosidad histórica o epistemológica, sino a una demanda “política, porque es necesaria para actuar, y ética, porque es una cuestión de responsabilidad” (2012, p. 51).

### *El arte de la memoria*

Pero aquel doble movimiento también responde a una demanda estética. El arte tiene la extraña aptitud de actuar políticamente sobre la historia y de hacerlo con un sentido ético de responsabilidad. Su capacidad de trastornar las secuencias cronológicas, detener el tiempo y desquiciarlo, le permite detectar las potencias que sobreviven en un momento ya acaecido.

De nuevo Benjamin, inevitable: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente fue. Significa apoderarse de un recuerdo tal y como éste relumbra en un instante de peligro” (2008, p. 97). Este relámpago, la

“imagen dialéctica”, ilumina la escena en una situación extrema y permite ver el límite que la separa de su otro lado amenazante: la zona nocturna de la alteridad. El flash paraliza en una imagen un momento exasperado. Así, el fluir de la historia puede ser detenido en cierto instante, que pasa a ser revisado por los dispositivos del arte. La incompletitud del acontecimiento pasado se ofrece al hacer poético (estético, crítico, creativo) como no lo hace a la Historia que, en cuanto disciplina, no puede tocar lo ocurrido sin el riesgo de faltar al rigor científico. Por eso “articular históricamente el pasado”, traerlo al presente y enfrentarlo al porvenir, es operación privilegiada del arte, cuyos lances anacrónicos deconstruyen la linealidad historicista: no solo se vuelven sobre lo sucedido, sino que imaginan lo que pudo haber sucedido. Esa dimensión de posibilidad abre al deseo el espacio de la memoria y lo mantiene disponible para la creación artística, la acción política y el compromiso ético. Redime el pasado, siempre en el sentido de Benjamin. Pero tal dimensión también permite asumir la pluralidad de las memorias: existen diversos modos de recordar y articular la historia. Las culturas ordenan el material histórico y seleccionan los recuerdos: recordar es recortar según sus propias vivencias y experiencias y en pos de expectativas propias.

### *Desmemorias*

Tal como queda señalado, el arte contemporáneo trabaja la memoria a través de expedientes, objetos e imágenes que corresponden tanto al registro histórico como al obrar poético. El conflicto indecible entre uno y otro corresponde aproximadamente a la oposición barthesiana entre el *studium*, la información fidedigna de los hechos y contextos históricos, y el *punctum*, el gesto punzante que trastorna la evidencia empírica para señalar o anunciar un acontecimiento que estará siempre inconcluso (y que, por

eso, actúa como reserva de sentidos nuevos). La construcción de la memoria precisa ambas figuras: el que consigna lo sucedido y el que imagina lo que no pudo ser consignado o, incluso, lo que no pudo suceder (todavía). Cruzándolos, el concepto de memoria trabajado acá es el que se desvía de la recordación empaquetada por el poder instituido (Estado, mercado, básicamente). Interesan al quehacer crítico (del arte, de la política) momentos densos de la memoria individual, comunitaria, nacional y regional: coyunturas, situaciones y acontecimientos específicos cuyo recuerdo marca los imaginarios y las representaciones sociales y los reubica ante diversas propuestas de porvenir. Estos momentos marcan puntos de condensación particulares que no se refieren a todas las experiencias mnémicas, sino solo a aquellas que resisten la uniformización de la memoria hegemónica: los estereotipos autoritarios levantados por la institucionalidad oficial del poder (modelos épicos, tradición conmemorativa y monumental) o por los intereses del mercado global (la historia-espectáculo o la industria de la memoria).

Por lo expuesto, en este texto no se desarrollan las formas pautadas de la memoria dominante sino a través de su contestación, la contramemoria, en el sentido de Foucault, que se afirma ante ellas. Las contramemorias: flujos de diferentes recuerdos que se entrecruzan continuamente y conforman tramas híbridas y diagramas inestables. Estos recuerdos aparecen y se mueven como imágenes: se muestran y se disipan; trastornan la representación de figuras fijas: impiden que cierren los datos de la memoria oficial. Intermitentes siempre, siempre incompletas en su mostrar, las imágenes hacen sospechar a la mirada y la obligan a redoblar la búsqueda de un objeto irremediamente esquivo. Ese escamoteo deviene falta en el arte y gravamen en el quehacer de la memoria, pero también se vuelve principio de construcción afirmativa. La incompletitud del recuerdo puede activar el

afán de desagrar los desaciertos o las omisiones de la historia. Y puede dejar entreabierta la “esperanza en el pasado” que propone Peter Szondi (en Hernández-Navarro, 2012, p. 54). En pos de ella, la memoria no solo certifica lo que fue, sino habilita la dimensión de lo posible y resguarda el lugar de la promesa: puede sostener el significado de *pyrã*, como lo que se puede o se debe hacer o lo que será hecho.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2016). *Gusto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arditi, Benjamín (2012). *Agitado & Revuelto. Del arte de lo posible a la política emancipatoria*. Asunción: Programa de Democracia Sociedad Civil-Topuã Paraguay. Semillas para la Democracia.
- Arditi, Benjamín (2014). El pueblo como representación y como evento. *Kuaapy Ayyu. Revista Científico-Pedagógica del ISE*, año 5, número 4/5, 223-248.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Badiou, Alain (2014). Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra *pueblo*. En Alain Badiou *et al.*, *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Barthes, Roland (1974). *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1992a). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936). En *Discursos interrumpidos (I). Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Humanidades.
- Benjamin, Walter (1992b). Pequeña Historia de la Fotografía. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Santillana.
- Benjamin, Walter (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Versión de Héctor Álvarez Murena. Buenos Aires: Leviatán.

- Benjamin, Walter (2008). Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes. En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bolívar Echeverría (Trad.). México: UNAM.
- Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, Nicolás (2018). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Castro Flórez, Fernando (2019a). *Derroteros y naufragios del arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Extensión y Publicaciones. Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Castro Flórez, Fernando (2019b). Resistir en 'tiempos interesantes' [Paradojas del arte político en la aceleración contemporánea]. *Política Arte [cuatro treintaitrés]*, 02, 81-88.
- Conor, Steven (1996). *Cultura Posmoderna. Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Derrida, Jacques (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges (2014). Volver sensible/hacer sensible. En Alain Badiou *et al.*, *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Dufrenne, Mikel (1982). El arte y la ciencia del arte, hoy. En Dufrenne, Mikel y Knapp, Viktor, *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales, Arte y Estética*. Madrid: Derecho/Tecnos/Unesco.
- Fernandes, João (2018). De qué hablamos cuando hablamos de arte. Discursos del arte, discursos del mundo. Presentación escrita como director de la XIV edición del *Simposio*

- Internacional de Teoría sobre Arte contemporáneo (SITAC)*. Ciudad de México.
- Foster, Hal (2017). *Malos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal/Arte contemporáneo.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guarana, Félix de (2010). *Guarani kuaareta. Ñe'ẽypy rechauka ñe'ẽ rekokuatu kuaa. Enciclopedia-Diccionario etimológico-gramatical*. Asunción: Fondec.
- Hegel, Georg W. Friedrich (1989). *Lecciones sobre la Estética*. Alfredo Brotón y Miguel Muñoz (Trad.). Madrid: Akal.
- Heidegger, Martin (1996). El origen de la obra de arte (1935-1936). En *Caminos de bosque*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza.
- Hernández-Navarro, Miguel A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Jiménez, José (2017). *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Madrid: Tecnos.
- Jiménez, Marc (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kant, Emanuel (1977). *Crítica del juicio*. García Morente, Manuel (Trad.). Madrid: Espasa Calpe.
- Laclau, Ernesto (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Leyte, Arturo (2016). *Post scriptum a "El origen de la obra de arte" de Martin Heidegger*. Madrid: La Oficina.
- López, Miguel A. (2017). *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados.

- Lyotard, Jean-Francois. (1982). La aproximación psicoanalítica. En Dufrenne, Mikel y Knapp, Viktor. *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales, Arte y Estética*. Madrid: Derecho/Tecnos/Unesco.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Marx, Karl (2007). *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Grundrisse) 1857-1858. Vol 1*. Aricó, José; Murmis, Miguel y Scaron, Pedro (Eds.). Scaron, Pedro (Trad.). México: Siglo XXI.
- Mbembé, Achille (2018). *Necropolítica*. São Paulo: Ed. n-1.
- Negri, Toni y Hardt, Michael (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- Oliveras, Elena (2019). *La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas*. Buenos Aires: Paidós.
- Preciado, Paul B. (2018). La izquierda bajo la piel. Un prólogo para Suely Rolnik. En Rolnik, Suely, *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. San Pablo: Ed. n-1,
- Rancière, Jacques (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca-Consorcio.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Richard, Nelly (2018a). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Emisférica 6.2 "Culture+Rights+Institutions"*. Disponible en <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Richard, Nelly (Ed.) (2018b). *Arte y política 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Rojas, Sergio (2019). Bajo el mundo hay un planeta. *Política Arte [cuatro treintaitrés]* 02, 37-47.

- Sontag, Susan (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Horacio Vázquez Rial (Trad.). Barcelona: Seix Barral.
- Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Szondi, Peter. (2012). Hope in the Past: On Walter Benjamin. Critical Inquiry. En Hernández-Navarro, Miguel A., *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Vattimo, Gianni (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Gedisa.
- Villalobos-Ruminott, Sergio (2019). *La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad*. Santiago de Chile: Ediciones MACUL.
- Žižek, Slavoj (2002). *El frágil absoluto*. Valencia: Pre-textos.





Ticio Escobar es uno de los mayores referentes de la investigación y la crítica del arte latinoamericano. Sus estudios abrieron una metodología de interpretación histórica del arte paraguayo que sirvió de modelo para toda América Latina y el Caribe. Este libro sistematiza una selección de sus escritos más representativos entre 1982 y la actualidad, recorriendo una pluralidad de problemáticas que se articulan en torno al arte indígena, la cultura paraguaya durante la dictadura y la transición democrática, y el rol de las vanguardias latinoamericanas en el contexto de la cultura hegemónica global. La obra de Escobar ilumina las experiencias simbólicas de la región y las elaboraciones de la teoría y la crítica desde una mirada situada en la periferia, que confía en la capacidad del arte popular y las culturas ilustradas disidentes de crear zonas insumisas a la lógica del mercado planetario.

