



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

revista.caracol@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Ramos, Julio

Los tiempos múltiples. Conversación con Ticio Escobar

Revista Caracol, núm. 4, julio-diciembre, 2012

Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766512005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los tiempos múltiples. Conversación con Ticio Escobar

Julio Ramos

Profesor Emérito, UC Berkeley y Visitante, UASB, es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana, entre ellos *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual* (Monte Avila, 2012). Sus ensayos más recientes exploran la relación entre música y literatura. También ha dirigido o colaborado en la dirección de varios proyectos documentales que pueden verse en su página de Vimeo. Es columnista de la revista 8ogrados de Puerto Rico. Contato: ramosj@berkeley.edu

Crítico, promotor cultural y curador de arte, Ticio Escobar se dedica a estudiar y promover diferentes manifestaciones del arte indígena, popular y urbano. Es autor de la Ley Nacional de Cultura del Paraguay. Ha recibido numerosos reconocimientos entre los que se cuentan el premio “Crítico Latinoamericano del Año” otorgado por la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte por sus aportes a la teoría del arte latinoamericano (1985) y el Premio “Bartolomé de las Casas” otorgado *ex aequo* por la Casa de América – Madrid, España - por su apoyo a la cultura de los pueblos indígenas (2004). Entre sus numerosas publicaciones destacan: *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Tomos I y II (1982 y 1984); *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (1987); *La belleza de los otros. (Arte indígena del Paraguay)* (1993); *El arte en los tiempos globales* (1997). Tiene en preparación el volumen “Arte, mito y ceremonia de los indígenas chamacocos”. Es colaborador permanente del diario *Última Hora*, de Asunción. Desde 1978 participa activamente en el debate sobre la cultura actual latinoamericana y el 15 de Agosto del 2008 asumió el cargo de Ministro de Cultura de la República del Paraguay.

TEKOHÁ/TERRITORIO

Julio Ramos: Si te parece, quisiera ver contigo el mapa reciente del mundo guaraní, el *Mapa-Guarani-Retã*, y preguntarte sobre las categorías de lugar y de territorio inscritas en ese mapa.

Ticio Escobar: El mapa grafica una realidad tremenda: las zonas marcadas con color rosa corresponden a los territorios deforestados.

J.R.: En el mapa aparecen superpuestas por lo menos tres distintas categorías territoriales. Figuran las extensiones del mundo guaraní, con sus ubicaciones transnacionales, después son notables los cortes inscritos por las fronteras de los estados nacionales en el mundo guaraní, y finalmente la expansión de las inmensas plantaciones de la soja. ¿Cómo impacta la agroindustria en las discusiones actuales sobre el territorio, tan importantes en la cultura y epistemología guaraní?

T.E.: Me gustaría partir de una distinción que hacen los guaraníes entre *yvý*, que quiere decir «tierra» – en el sentido de tierra física, de suelo, en la acepción geográfica de la tierra como un terreno demarcado –, y *tecohá*, que para ellos es el territorio, distinto de la tierra. Traducido literalmente, *tekó* es un sustantivo y significa «cultura», nuestras propias maneras de ser, en su sentido más lato. *Ha* quiere decir «lo dispuesto a»; entonces, *tecohá* querría decir «la sede de la manera de ser», o sea, el asiento de la cultura o, aventurando un poco, lo que está preparado para sostener la cultura. Para ellos, no es lo mismo el *yvý*, que significa una extensión de tierra, que *tecohá*, que señala, además un hábitat simbólicamente acotado. Esta diferencia se evidencia cuando ciertas políticas indigenistas intentan “devolver” otras tierras a los indígenas o reasentar a estos en territorios nuevos; no es lo mismo un terreno cualquiera, aunque fuere más extenso, que uno señalado por las tumbas de los antepasados, hollado por muchas generaciones, provisto de recursos naturales específicos. Acá hay una serie de indicadores de lo que para los guaraníes es un territorio: el tiempo que han vivido ahí, el hecho de que el lugar tenga cementerios propios, agua surgente, bosque, insumos para la sostenibilidad económica. O sea, el tema del *Yvý marane'y*, la célebre Tierra Sin Mal de los guaraníes, no es una cuestión meramente sublime, trascendental o espiritual. La Tierra Sin Mal es precisamente la tierra óptima donde se puede vivir y se puede construir *tecohá*.

Lo que buscan realmente no es algo místico, sino la tierra ideal, el terreno propicio para las cosechas, la caza y la recolección: un conjunto de condiciones fácticas que se traducen en bienestar espiritual, que es el ideal del guaraní, el ideal ético, llamado *teko porã – tekó* (“nuestra manera de vivir”) y *porã* (al mismo tiempo, “bello” y “bueno”) –, un término que significa vivir bien, o buen vivir, algo similar a nuestra “calidad de vida”, a una buena vida, pero no en el sentido de *bon vivant*, sino de un bien vivir bello, casi en el sentido foucaultiano, según el cual, la ética tiene que ver con la belleza del vivir.

J.R.: ¿Considerarías esta dimensión ética del pensamiento guaraní un ‘arte de vida’ o del ‘buen vivir’?

T.E.: Los guaraníes construyen toda una ética en torno a la vida buena y a la vida bella, lo que se concibe como una buena tierra, o un *tekohá*. Entonces, estas nociones son significativas porque no son intercambiables con nuestra noción moderna de tierra. Y se traducen como indicadores muy diferentes, y resultan en conflictos en torno al “territorio” que ha costado mucho resolver, conflictos expresados tanto en la defensa de determinadas tierras, en ciertos núcleos territoriales provistos de fuerte carga simbólica, como en la reivindicación que hacen del territorio guaraní, del mundo guaraní: *Avá retã* o *Guaraní retã* (Nación Guarani). Lo reivindican como un gran territorio cuya base coincidiría con lo que hoy es el Paraguay. Pero no porque pretendan en pos de esa figura que desaparezca el Estado, o que el Estado les devuelva todas sus tierras, sino porque el *Avá retã* es un espacio habitado por toda la Nación Guarani. Este concepto de gran nación guaraní, de patria grande, nos llevó a una experiencia interesante: promovimos dos encuentros de diversos pueblos de la llamada nación guaraní, pueblos que son los mismos, viven en Paraguay, Brasil, Bolivia, Argentina o – algunos, muy poquitos – en Uruguay. En el primero, el *aty* “la

gran reunión”, se realizó en el 2010 en el Brasil; el segundo encuentro tuvo lugar en el 2011 en Jaguatí, Paraguay, un lugar precioso, ubicado en plena selva, donde los guaraníes construyeron un complejo ceremonial en base a su arquitectura tradicional (grandes templos cuyos techos llegan hasta el suelo). Y allí se encontraron como Nación. Las discusiones fueron muy interesantes. Por ejemplo, en la reunión de Brasil dijeron que les gustaría participar en el MERCOSUR como una instancia indígena específica; y en la segunda reunión en el Paraguay plantearon que, tras pensarlo mejor, contando con la figura de la Nación Guaraní, no necesitan el MERCOSUR, sino más bien otro tipo de reconocimiento o de presencia. Realmente hubiera resultado innecesario constituir una instancia guaraní dentro del MERCOSUR, porque ellos ya construyeron la región que nosotros buscamos articular. O sea, sería absurdo repetir una estructura prestada para nombrar una unión que ya tienen. Entonces, antes que integrarse formalmente al MERCOSUR les interesa negociar con los Estados temas como el cruce libre de fronteras nacionales, algo que para ellos es muy importante. El presidente Lugo estuvo ahí y tuvo un diálogo con los guaraníes; el vicepresidente de Bolivia también estuvo, así como representantes oficiales de Argentina, Brasil y Uruguay.

J.R.: ¿Participaste en el diálogo?

T.E.: Sí, yo estuve con mi equipo trabajando el encuentro durante meses.

J.R.: ¿El diálogo formal con el mundo guaraní se da desde la cultura y las labores del Ministerio de Cultura?

T.E.: El tema es bastante complejo, aunque ahora comienza a cambiar de orientación en sus políticas, el Instituto del Indígena (INDI), encargado estatal

de los asuntos indígenas, tiende a encarar los derechos étnicos desde el punto de la tierra, no del territorio, digamos así: realiza tareas indispensables para la sobrevivencia (salud, agua, provisión de técnicas agropecuarias, titulación de tierras) pero no se ocupa de la cuestión cultural. Entonces, la Secretaría Nacional de Cultura se propone trabajar transversalmente el tema indígena mediante un enfoque de derechos que incluya la diferencia cultural, el respeto del medio ambiente, la cuestión de género, el trabajo de la memoria, etcétera. Es decir, se pretende encarar lo indígena mediante líneas transversales que cruzan los ámbitos de varios ministerios, secretarías e instituciones públicas. De esta manera, los asuntos indígenas, aunque partan de lo cultural, involucran la gestión del INDI, la Secretaría de Medio Ambiente, Niñez y Mujer, así como los Ministerios de Salud, Obras Públicas, etcétera.

LENGUA Y TERRITORIO

J.R.: Parece que la relación entre el territorio y la lengua añade complejidad al asunto. Históricamente, al menos en el mundo europeo, ha sido el Estado Nacional el que ha construido ciertas instituciones de la lengua nacional, centralizando la multiplicidad de formas. Pero, en el mundo guaraní, la lengua parece tener una relación compleja con el territorio. Permítome entonces preguntarte sobre esa relación entre territorio y lengua y también sobre la Ley de Lenguas aprobada en el 2010.

T.E.: El guaraní es la lengua mayoritaria del Paraguay (lo habla el 84% de la población) pero sufre el estatuto lingüístico de una minoría cultural. Esta situación de diglosia, expresiva de graves asimetrías socioculturales y económicas, compromete la gestión del Estado. La cuestión es compleja, no sólo porque históricamente el Estado paraguayo ha estado al servicio de elites

oligarcas, sino porque existen desfases propios entre la lengua y el territorio nacional. Los guaraníes, que conforman según Clastres “sociedades sin Estado”, trascienden las fronteras estatales e interactúan de manera diversa con la sociedad nacional y con los otros grupos indígenas. La Ley de Lenguas constituye un enorme avance en el respeto en el ámbito de los derechos lingüísticos, ya proclamados por la Constitución de 1992, pero sin reglamentación ni vigencia hasta la promulgación de esta ley ocurrida en el 2010. Esta promulgación es el resultado básicamente de largos esfuerzos ciudadanos, pero también implica, obviamente, un cambio de perspectiva del Estado en cuanto a sus obligaciones en aquel ámbito. La ley se refiere a las variantes del guaraní (mestizo e indígena) como a las otras 16 lenguas indígenas habladas en el Paraguay.

J.R.: ¿Diecisiete idiomas centralizados por el guaraní?

T.E.: El guaraní actúa como lengua franca entre todos los otros idiomas. En el Paraguay existen cinco familias lingüísticas: los *guaraníes*, los *mataco*, los *maskoy*, los *guaykurú* y los *zamuco*; cada una de las cuales se encuentra integrada por varias etnias; así, los guaraníes comprenden a los *avá*, *chiriguano*, *mby'a*, *paí tavyterá*, *ñandeva* y *aché*. Estos últimos no son guaraníes estrictamente pero sí guaranizados en su lengua.

J.R.: ¿Rodeados por toda esta zona lingüística y cultural del guaraní?

T.E. Sí, pero, aunque todas comparten situaciones afines de asimetría y vínculos fuertes marcados por territorios contiguos, las otras familias lingüísticas son totalmente diferentes a los guaraníes, cultural, histórica, lingüísticamente. Entre el *ayoreo* (*zamuco*) y el *mby'a* (guaraní) existe la misma diferencia que entre el español y el chino. Entre los distintos pueblos guaraníes y entre estos

y los paraguayos guaraní parlantes, existen matices, tonos, versiones que en algunos casos serían equivalentes a las diferencias que existen, pongamos de ejemplo, entre el castellano y el catalán. La diglosia tiene niveles: el guaraní se encuentra desplazado por la hegemonía del español, pero, a su vez, actúa como lengua hegemónica en relación a las culturas chaqueñas. Pero el problema es complejo: las poblaciones indígenas emplean el guaraní para entenderse entre sí y para poder comunicarse con la sociedad nacional. Ante esta situación tan compleja resultaba necesaria la Ley de Lenguas.

J.R.: Es paradójica esta relación entre la lengua y el poder no necesariamente estatal, pensando en los escritos de Deleuze sobre las lenguas menores. El guaraní no es exactamente una lengua “menor”. Pero sí históricamente minorizada e instrumentalizada por el poder.

T.E.: Exacto. El guaraní, ya queda dicho, es una lengua absolutamente mayoritaria pero tiene un tratamiento de expresión cultural minoritaria. Históricamente, esta situación se ha dado por procesos coloniales a partir de los cuales la lengua guaraní pasaba a ser considerada idioma de siervos, lengua inferior y dominada. El poder se enuncia (y se ejerce), se habla y se escribe en español, aunque existe una acabada gramática guaraní y una tradición de lectoescritura en este idioma (básicamente ligada al cancionero popular). La escritura guaraní, idioma originalmente ágrafo, fue instituida por los jesuitas, que vieron en la lengua un dispositivo eficiente de dominación colonial. Pero esa práctica no permeó el sistema de educación, la administración pública ni el discurso oficial. La escritura en guaraní se convirtió en una práctica básicamente académica: los guaraní-parlantes leen y escriben en español. O no leen ni escriben. Durante gran parte del siglo XX, el uso guaraní, identificado con los sectores sociales “inferiores”, era desconocido por la administración estatal,

erradicado de las escuelas y prohibido en las familias de las clases superiores: el bilingüismo era considerado nocivo para un buen uso del castellano. Los políticos, estancieros, empresarios y misioneros (como los jesuitas) debían aprender a hablar guaraní para ser obedecidos. Es impensable un candidato a presidente o parlamentario que no hable guaraní. La discriminación del guaraní comenzó a ser revertida especialmente durante este siglo, cuando, a partir de campañas del Estado y, especialmente de la sociedad civil, se produjo una revalorización del guaraní y un orgullo de su buen hablar. La sanción de la Ley de Lenguas ofrece los dispositivos formales para que este proceso se afiance y obtenga sustentabilidad. La inclusión del guaraní en la enseñanza, aunque aún deficiente, y en diversos programas estatales de capacitación bilingüe del funcionariado público encuentran apoyo en esta ley.

J.R.: Ayer, en la calle, un vendedor de periódicos me comentaba que el mundo guaraní no tenía los monumentos de los grandes imperios indígenas de México o el Perú, y, sin embargo, tenía su lengua; «ese es su monumento», decía él. Y hablaba de la lengua como un espacio de la memoria histórica. Pero ¿no transpira un riesgo – algo que tú mismo sugieres – de la monumentalización de una memoria oficial, elaborada desde el Estado, o desde los fundamentalismos...?

T.E.: Creo que no existe riesgo de “monumentalización” del idioma guaraní. Sí existe la posición histórica de un nacionalismo militarista que venera la figura proto heroica del indígena precolonial mientras explota y discrimina al indígena concreto. Ese es el modelo “indigenista” de la dictadura militar de Stroessner (1954-1989). También sobrevive el riesgo de que ciertas expresiones culturales que emplean el guaraní (música, danza, rito...) sean folclorizadas y convertidas en “emblemas patrios”, en fetiche pintoresco o memoria embalsamada, pero es difícil que eso ocurra con el lenguaje guaraní, cuya vitalidad y vigencia lo

vuelven renuente a cualquier intento de cosificación oficialista. El guaraní está demasiado cerca como para ser auratizado. Por otra parte, debe considerarse que en su desarrollo desde la Colonia hasta hoy el guaraní paraguayo va cobrando una dinámica propia, paralela y diferente del guaraní indígena: o sea, tiene como origen una lengua indígena, pero, en sentido estricto, no es *una* lengua indígena (no implica una apertura al mundo guaraní original sino a las vivencias del criollo). El guaraní es una lengua muy moldeada por el español, no solamente en palabras, sino en cosmovisiones y en sentido, así como el español se encuentra en el Paraguay atravesado por el guaraní. El *jopara* (se pronuncia "yopará"), traduce esa zona de encuentro e intercambio entre el español y el guaraní. Por otra parte, el guaraní hablado en la ciudad adquiere matices y léxicos particulares. Por último, debe considerarse el caso de los guaraníes occidentales (chaqueños) que otorgan acentos propios al guaraní. Otro fenómeno interesante ocurre en ciertas zonas fronterizas con el Brasil donde se habla guaraní y portugués y muy poco español. La mayoría de los indígenas, como los campesinos en general, aunque lo conoce, no habla español; usan este idioma forzadamente para comunicarse con la sociedad nacional, pero en su cotidianidad emplean exclusivamente el guaraní. Las diversas etnias no guaraníes de la Región Occidental (Chaco) emplean el guaraní como lengua franca, paralelamente a sus propios idiomas y a los hablados por los colonos (básicamente el alemán de los menonitas, pero también el inglés y el francés), que aprenden con notable facilidad.

MIGRACIONES

J.R.: Parece ser que, en su propia historia, el guaraní tiene una fuerte dimensión migratoria, es decir, una capacidad de funcionar a contrapelo de las fronteras territoriales. No es sólo una dimensión lingüística, sino también sonora, por lo

mismo que señala sobre esa oralidad tan poderosa; por cierto, al insistir en esa dimensión acústica, no se trata de volver a los modelos fundamentalistas de la voz, sino de poner atención a esta dimensión de la escucha que no quedaría sujeta a la territorialización de la lengua inscrita por el Estado.

T.E.: El paradigma del guaraní, su modelo ético mítico, es el *oguatáva*, que quiere decir “el caminante”. Impulsados por un *ethos* cultural específico, que tiene su base en el sistema de cultivos rotatorios, los guaraníes están moviéndose siempre. Tal como queda dicho, la figura de la Tierra Sin Mal, no debe ser interpretada como el anhelo de una utopía inalcanzable, sino como la búsqueda de la buena tierra, la sede del *teko porã*, el buen vivir; tiene pues una dimensión menos trascendental e idealizada de la que se le otorga comúnmente. Grandes ecólogos, los guaraníes buscan tierras nuevas mientras que las viejas se reponen. Pero este sistema de una agricultura sostenible se ve amenazado por los modelos del negocio agroexportador: la expansión avasallante de los grandes monocultivos sobre territorios tradicionales de los guaraníes fuerzan a que estos se refugien como puedan, en cualquier lado. La buena tierra exige bosques, aguas no contaminadas; ante la imposibilidad de conseguirla muchos guaraníes, fundamentalmente *mbyá*, se instalan en las ciudades donde sobreviven de manera marginal, fuera de toda contención cultural. Sin embargo, existen casos extremos de sobrevivencia étnica: indígenas *mbyá* acampados en Laguna Cateura, el basural más grande de Asunción, reconstruyen como pueden sus templos y levantan las voces de sus cantos esenciales.

J.R.: ¿Entonces te parece que se puede pensar las lenguas sin Estado en función de estas cartografías de migrantes, expulsados, desterrados? De un lado, en lo que sugieres, están los territorios, digamos, de la voluntad de la Tierra Sin

Mal; y de otro, las orientaciones acústicas de la escucha y del alternativo poder territorializador de los cantos.

T.E.: En algún momento, el guaraní sirvió de lengua franca para toda la región guaraní. Es decir, en Brasil, en el siglo XIX, el guaraní era llamado *língua geral*, porque servía como instrumento de comunicación en toda la región. Este hecho resulta extraño si se considera que el portugués está mucho más cerca del español que del guaraní. Sin embargo, ellos se entendían a través del guaraní. Gran parte de la toponimia actual del Brasil se basa en nombres *tupí-guaraní* (como ejemplos: *Itamaraty*, viene de “piedra blanca”, *Itaú*, de “piedra blanca”, *Yguazú*, significa “agua grande”, *Ipanema*, agua fétida).

Los guaraníes mantienen la idea de una gran Nación, pero la conciencia de esos territorios propios, marcados ciertamente por los ecos de una acústica alternativa, no se traducen en una estrategia reivindicativa que cuestione la existencia de los estados nacionales. Ellos saben que esa pretensión no tiene posibilidades políticas. Ese fue un tema explícito en el encuentro de Jaguati.

J.R.: ¿Cómo pensar, desde tu perspectiva, la cultura paraguaya, es decir, un país que tiene más de la mitad de su población afuera, una población migratoria, que habla guaraní en la Argentina, que habla guaraní en España, que habla guaraní en Nueva York. ¿Cómo impacta tu trabajo como Ministro de Cultura, una cuestión ligada a la cultura nacional, considerando también que las poblaciones de paraguayos diáspóricos son una fuente de ingreso fundamental para la economía del país? ¿Cómo se incluyen en tu reflexión sobre el cambiante mundo guaraní? ¿O es imposible?

T.E.: El concepto de mundo guaraní, el llamado *guarani retã* – la patria o nación guaraní – más que un concepto cartográfico o político es un sentimiento, una

vocación, de gran territorio compartido por todos los pueblos guaraníes. En los primeros tiempos coloniales, toda la región que ocuparía el *guarani retã* se llamaba Paraguá'y, e incluso una zona del mar del Brasil se llamaba "Mar de Paraguay". Ellos siguen teniendo ese concepto del *Tekohá Guasú* (territorionación). Pero es difícil pensar que el paraguayo comparta ese sentimiento. Los paraguayos integran una comunidad lingüística muy fuerte, que constituye una cierta contraseña de identidad. Comunidades de paraguayos instaladas en España, Argentina, Brasil o Estados Unidos, mayoritariamente, emplean el guaraní para afirmar su diferencia cultural, aunque a veces la misma constituya un factor de discriminación étnica. Hay muchos hijos de inmigrantes paraguayos que no conocen Paraguay, pero hablan guaraní.

J.R.: ¿Tal vez el español acá, en el Paraguay, es una lengua extranjera?

T.E.: En más bien una lengua minoritaria hablada básicamente por las élites. Pero no es una lengua rechazada: la población la reconoce también como suya, quizá por la situación de diglosia mencionada al comienzo, quizá porque el español resulta indispensable para comunicarse con el resto del mundo. Más bien son muchos indígenas los que se consideran extranjeros en relación al Paraguay. Han sido discriminados, marginados y explotados durante siglos, durante la Colonia y, luego, durante la República. Dicen a veces: "ustedes los paraguayos" o "*añe'eta ndéve paraguáyope*" ("te hablaré en paraguayo") pero al hacerlo hablan guaraní, un guaraní diferente, pero entendible.

SONORIDADES

J.R.: El trabajo tuyo como historiador de arte está muy marcado por lo visual y por la escritura, pero por momentos, en *La maldición de Nemur*, por ejemplo,

hay referencias a la cualidad sonora o acústica de los rituales en que se produce el arte plumario, que no se teorizan... ¿O me equivoco?

T.E.: Por una parte, lo sonoro es una modalidad fundamental de la experiencia y una dimensión indispensable del lenguaje. Las deidades de los indígenas *ishir* (los personajes de *La maldición de Nemur*) se manifiestan en la escena de la representación tanto a través de sus imágenes como de sus puras voces. Hay divinidades que no tienen imagen: son sólo voz, y hay ritos que ocurren a oscuras pues sólo importan los sonidos que acontecen en escena. Por otra parte, yo comencé a trabajar con los *ishir* en compañía de Guillermo Sequera, un etnomusicólogo sumamente sensible a las gradaciones vocales y la semántica sonora. Sequera tiene una reflexión importante sobre los mundos sonoros, la apertura a una dimensión de sentido que se da a través de la voz (el grito, el canto, el llanto). En ciertos rituales, la sonoridad aparece disociada de lo visual.

J.R.: Sin embargo, uno puede leer tu magnífico análisis del arte plumario – del cuerpo como superficie escrita – como una especie de sinédoque, porque la pluma del vuelo es una sinédoque por excelencia de las ondas que transitan y de hecho dan forma a un territorio acústico. La pluma es de los pájaros, marca incompleta del trino, es decir, de lo que queda ausente cuando sólo se ve la pluma, la escritura...

T.E.: Tu comentario me parece interesante: cuando empecé a trabajar con Guillermo Sequera el libro que habríamos de publicar juntos se llamaría algo así como *El grito de la pluma*, en referencia a que los dos dispositivos estético-mítico-rituales de los *ishir* son las plumas (lo visual, la forma, los colores, las texturas) y los gritos (los aullidos y bramidos de quienes representan a los dioses, los llantos rituales, las resonantes invocaciones chamánicas, pero

también las modulaciones del habla, en la escena ritual o el mundo cotidiano). Ambos terminamos escribiendo libros diferentes, pero creo que estamos de acuerdo en que lo plumario también significa, efectivamente, un lenguaje social: según qué plumas use (de qué aves, de cuáles colores o formas), un individuo o un grupo emite señales acerca de su estado civil, su categoría clánica, su jerarquía política, su estatuto chamánico o su lugar en el ritual. Me parece interesante la asociación entre pluma y escritura, no sólo por la relación de sinédoque, sino porque en ese mundo las plumas tienen voces y escriben mensajes en el cuerpo de quien las porta. Los rituales guaraní también se sostienen a veces en el puro sonido. Ciertos *jeroky ñembo'e* ("danza-oración") se desarrollan a partir del contrapunto nocturno entre los *takuapu*, el sonido de las tacuaras que las mujeres golpean contra el suelo, y las maracas que agitan los varones. Este diálogo – casi diría esta querella sonora – ocurre sobre el trasfondo de los cánticos y las risas de los niños, que conforman otra textura rumorosa, continua, intervenida en sus silencios por los sonidos de la selva, que completan lo que Sequera llama "el universo sonoro". Vuelvo, rápidamente, a los *ishir* y a las plumas. Quizá las aves también provean no sólo plumas, sino cifras míticas, paradigmas oscuros, modelos para el ritual. Los dioses *ishir* aparecen emplumados en el círculo ceremonial, los chamanes también, así como los ritos sociales requieren el aval de la pluma para escribir partes esenciales del contrato social. En cierta ocasión estaba observando con Jota, mi hermano ornitólogo, el vuelo lúgido y circular de un conjunto de cigüeñas. Jota me explicó que las grandes aves, llamadas *tujuju*, se lanzan al empuje de los vientos y, así, adquieran en su vuelo movimientos elegantes y trayectos amplios que se entrecruzan, se alejan, se aproximan. Es una danza, un juego inexplicable que sirve de modelo a cierta refinada coreografía ritual *ishir*. En muchos casos los gritos de los personajes rituales representan los de las aves. Y uso "representación" en el sentido teatral del término.

J.R.: ¿Parecidos a los pájaros?

T.E.: O, hablando en clave mítica, los pájaros gritan de manera parecida a los indígenas o los gritos de unos y otros son simplemente los mismos. Los gorjeos, chillidos y clamores que emiten los *ishir* son imágenes, ecos o traducciones de los que lanzan las aves. Hablamos de mímisis, no de copia realista. Lo mismo ocurre con los colores, que míticamente se originan en las aves (los primeros hombres fueron pintados ceremonialmente con la sangre de las aves). Pero acá la representación se vuelve más abstracta: sólo se emplea la oposición rojo-negro, mediada por el color blanco. El eminentе antropólogo argentino Edgardo Cordeu piensa que el rojo significa un principio vital, mientras que el negro connota fuerzas destructivas. Pero yo interpreto que el enfrentamiento rojo-negro es relacional: menta la pura oposición formal independientemente de sus connotaciones positivas o negativas. Hay dioses rojos propicios o adversos, y los hay negros con las mismas propiedades; como hay colores combinados que expresan tensiones internas. Cuando se representa el enfrentamiento entre dos fuerzas, una es roja y negra, la otra: lo que cuenta es el litigio entre los dos colores que conforman un diagrama lógico. Y ese diagrama no puntúa posiciones fijas. Los opuestos también intercambian lugares, se cruzan, se alían. El pensamiento *ishir* se encuentra más cerca de la inestabilidad (“lo indecidible”) contemporánea que de la lógica aristotélica.

POLÍTICAS CULTURALES

J.R.: ¿Cuál ha sido la relación que has establecido entre la reflexión teórica sobre las artes visuales y la antropología y la política cultural? ¿Cómo interaccionan estas dimensiones de tu experiencia?

T.E.: Trabajé mucho tiempo con políticas culturales, no sólo como tema teórico, sino como práctica. Cuando cayó Stroessner, fui director de Cultura en el primer gobierno democrático en Asunción, lo cual viene a ser como Ministro de Cultura, pero de la ciudad capital; para mí, fue una experiencia importante.

J.R.: ¿En qué periodo?

T.E.: Desde 1991 a 1996.

J.R.: ¿Después de escribir *El mito del arte y el mito del pueblo*?

T.E.: Sí, mucho después. Fue antes de escribir *Misión: etnocidio, La belleza de los otros* y *La maldición de Nemur*, dedicados específicamente a la cuestión indígena. Mi vida ha estado muy ligada a la política: desde muy joven milité en movimientos de oposición a la dictadura, lo que me llevó a la prisión en cinco ocasiones – eso me marcó mucho –. Yo me acerqué a los indígenas desde la perspectiva de los Derechos Humanos. Fui uno de los fundadores de la COSPI, la Comisión de Solidaridad con los Pueblos Indígenas y fui presidente de ACIP, la Asociación de Apoyo a las Comunidades Indígenas de Paraguay. El propósito de la COSPI era defender no sólo la tierra, sino los derechos culturales, en general desconocidos por quienes apoyaban la causa indígena o, por lo menos, desarrollaban políticas indigenistas. El derecho a la religión propia, a la lengua, los modos de vida, avalan la cohesión social y promueven la autogestión étnica. Ignorar la cultura ha creado muchos conflictos.

J.R.: ¿Las misiones religiosas contribuían a estos conflictos?

T.E.: Sí, algunas de ellas, como la siniestra Misión A *Nuevas Tribus* promueven el etnocidio sistemático tras la promesa de protección, salvación y civilización. Esa secta misionera reduce a los indígenas, los desaloja de sus territorios y los deja libres para la colonización. A cambio de mandarlos a bautizar ofrece sostén a los indígenas silvícolas, los *ayoreo*, que recién toman contacto con la sociedad nacional.

J.R.: Y a trabajar.

T.E.: Sí, al trabajo. Pero los misioneros más bien sirvieron, históricamente, para “civilizar” a los indígenas mediante la evangelización. Hoy las misiones fanáticas, como A *Nuevas Tribus*, continúan esa línea: salvan espiritualmente a los indígenas, los depuran de sus creencias bárbaras y los mandan a trabajar como peones mal pagados a las tierras que eran de los propios indígenas.

J.R.: ¿Cómo pensar el lugar del arte indígena en este contexto?

T.E.: Este acercamiento al mundo indígena dificulta un concepto de arte autónomo. El indígena no separa la esfera del arte de los ámbitos de la religión, la magia, la sociedad y la economía, el poder y el sexo. La belleza es un argumento para promover objetivos que son extra-estéticos. Esta perspectiva me ayudó mucho para trabajar el arte contemporáneo, que simultáneamente discute la autonomía del arte y se preocupa por asegurar un espacio provisorio a lo estético. El concepto mismo de contemporaneidad me ha permitido introducir el arte indígena en diversas curadurías, como las de Valencia y Santiago de Chile: a diferencia de lo moderno, lo contemporáneo no se encuentra definido por lo último que marca la tendencia euro-norteamericana, sino por el régimen

estético expresivo de una comunidad ubicada ante los requerimientos de su propio presente. Una pieza indígena puede reiterar un patrón centenario, o milenario, y continuar vigente: conservar su capacidad de convocar, conmover y renovar el sentido. En ese sentido he encarado varias aproximaciones al arte actual.

J. R.: ¿Como crítica del principio moderno de la autonomía del arte y la esfera cultural?

T.E.: Sí, como crítica de la autonomía moderna. El arte indígena logra demarcar lo estético sin perder la referencia del conjunto social; tiene una dimensión performativa: puede cruzar el círculo de la representación y actuar sobre la realidad (la función mágica del arte es ilustrativa de esa posibilidad). Esa dimensión es anhelada por el arte contemporáneo que busca su apertura al mundo sin sacrificar una reserva formal mínima, un momento de estética. He trabajado específicamente este tema en *El arte fuera de sí*; perdida su autonomía, el arte no se sostiene sin un lugar propio, aunque sea contingente provisorio, aunque no tenga fronteras claras y se vea asediado continuamente por lo que ocurre extramuros. El arte debe conservar por lo menos un provisional sitio de emplazamiento desde donde ofrecer su objeto, aun fugazmente, a la mirada.

J. R.: ¿Y esta relación con el “fuera de sí” la constatas en el arte indígena?

T.E.: Sí, porque el arte indígena no puede ser desprendido limpiamente de su afuera. Para trabajar sus contenidos intensos precisa de la belleza o la poesía, requiere argumentos formales estéticos que facilitan la defensa del sentido. Pero el arte no queda atrapado en esos alegatos (estos no son autónomos); sus recursos formales se encuentran orientados siempre a una firme pragmática

social y existencial y abiertos a un ámbito ontológico. El arte indígena puede saltar de la escena de la representación: los actores no representan divinidades: *son* divinidades.

J.R.: ¿Un salto a lo performativo, como una pragmática de los espíritus?

T.E.: Sí, por un instante, el arte puede trasponer la última frontera y rozar, que no atrapar, lo absoluto. Todo arte siempre aspira a cruzar el marco: a nombrar lo real imposible.

J. R.: Y esos efectos performativos, ¿te parece que configuran la zona de una elaboración espiritual?

T.E.: Sí, el ámbito performativo por excelencia es la magia. Mediante una palabra o un signo se puede actuar sobre el mundo, producir un efecto real. Los rituales propiciatorios de caza o recolección, de tiempos ventajosos, de cura, apelan a formas sensibles, recalcan la apariencia de los significantes mágicos. La eficacia chamánica, por ejemplo, depende de imágenes intensas.

J.R.: ¿Se relaciona con el potencial anticipatorio de la estética o del arte?

T.E.: Sí, creo que la fuerza del arte es su capacidad de anticipar, en clave imaginaria, otras dimensiones posibles. El arte busca lo que Heidegger llama el Ser, o Lacan, lo Real. Pero estas figuras son inalcanzables por medio de lo simbólico: ocurren fuera del reino del lenguaje, del teatro de la representación. Aun así, el arte siempre intenta romper esa interdicción del orden simbólico y acceder al lado oscuro, a lo que escapa al último nombre. Esa tensión dota de energía a sus formas, desesperadas por alcanzar la cosa imposible. Las

imágenes pueden anticiparla, pero nunca revelarla. En ese esfuerzo inútil se juega el destino del arte; en él radican su poder y su fuerza.

LA CONTEMPORANEIDAD DEL MUSEO DEL BARRO.

J.R.: En el prólogo a la traducción inglesa de *La maldición de Nemur*, Michael Taussig enfatizaba la intensificación que produce en los límites disciplinares al transitar los bordes entre la etnografía y la teoría estética. Taussig se refería al tipo de antropología que practica fuera del ámbito universitario. Pero hay algo más: el cruce produce un efecto descolonizador de ambos saberes, sobre todo si tomamos en cuenta la intervención que tu trabajo instala sobre la contemporaneidad y la coetaneidad del relato colonizador del primitivismo antropológico. Permíteme entonces preguntarte sobre el Museo del Barro del Paraguay. Tal vez uno podría pensar que el Museo del Barro es una puesta en escena de la discusión sobre la contemporaneidad, de los principios mismos de selección y de presentación del arte que no distinguen categóricamente entre lo antiguo y lo moderno, zafándose así del tiempo lineal o acumulativo que habitualmente domina en las instituciones y museos de arte y antropología. ¿Cómo se creó el Museo del Barro? ¿Cómo se relaciona con tu teoría, con lo que has ido elaborando en términos de la contemporaneidad?

T.E.: El ave de Minerva levanta el vuelo al anochecer, dice Hegel para referirse a que la teoría llega después de los hechos. El Museo del Barro comenzó a actuar antes de su propio libreto, mucho antes de mi pensamiento sobre la contemporaneidad de lo indígena y lo popular. Los conceptos llegaron después y ordenaron retroactivamente los acervos profusos del Museo, que ya existían. La curaduría, el libreto museal, fue operando hacia atrás, categorizando, uniendo, separando o cruzando las colecciones de arte indígena, popular

y contemporáneo. La experiencia y la intuición de Osvaldo Salerno y Carlos Colombino, creador del Museo, fueron fundamentales. Ellos formaron las colecciones de arte popular y moderno; después aparezco yo con las colecciones de arte indígena y la elaboración de un pensamiento forjado, sin duda, desde el diálogo con ellos y el contacto con la obra. En cierto sentido, *El mito del arte, el mito del pueblo*, actúa como el manifiesto del Museo del Barro, su fundamento teórico. El Museo del Barro había surgido como un proyecto de colecciones circulantes de arte contemporáneo: el MAC. Después, empujado por la fuerza de las propias obras, fue incorporando piezas de arte popular, colonial, republicano, actual. Pero lo que interesaba en esa incorporación era el arte popular vivo, vigente: lo histórico o lo arqueológico aparecía, aparece, como mera referencia, con un sentido casi didáctico. Yo formé después la colección de arte indígena, un poco a ciegas, pero ya como parte de una colección de arte contemporáneo: lo que producen hoy los indígenas, o lo que producían en el presente de la colección. La única excepción a lo arqueológico fueron las urnas guaraníes, ya erradicadas por los misioneros a mediados del siglo XVIII (luego de un proceso largo de resistencia). A lo largo del tiempo, muchas piezas se arqueologizaron, perdieron su vigencia, pero en compensación aparecieron otras, nuevas, cargadas de fuerza expresiva, henchidas de otras verdades.

J.R.: ¿*La belleza de los otros* inspiraba aquella reflexión crítica en el Museo sobre la arqueología y el arte?

T.E.: Ahora estoy corrigiendo una nueva versión de *La belleza de los otros*, conservando la perspectiva original e interviniendo sólo mediante notas que actualizan datos. Las notas, ubicadas al pie o en secciones separadas, registran los cambios acaecidos desde la época de la primera edición (1993). Contra lo que pudiera esperarse, esos cambios atañen más a nuevas informaciones que a

transformaciones realizadas en el curso mismo del arte indígena. Hace veinte años yo tenía una visión pesimista: pensaba que estaba asistiendo a la agonía de las culturas étnicas; luego de transcurridas dos décadas, al volver sobre el texto constataría no apenas la vigencia de la mayoría de sus formas, sino el surgimiento de formas nuevas o, incluso, el descubrimiento de formas que ya existían pero permanecían desconocidas, para mí al menos. La cuestión es más notable si se considera mi visión del arte indígena desarrollado en *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay I* (1982).

J.R.: ¿Por ejemplo?

T.E.: Por ejemplo, cuando escribí el primer tomo de ese libro, hace treinta años, yo me sentía registrando los últimos vestigios de un arte condenado irremediablemente, y a corto plazo, a su extinción. Entonces no conocía el *Areté guasú* – la gran fiesta de los chiriguanos –, ni la arquitectura *paï tavyterã*, por citar sólo dos casos; entonces no se sabía que el gran ritual de los *ishir*, que se suponía extinguido, continuaba vivo, como continúa hoy, con toda la potencia de una explosión de sonidos, formas y colores.

J.R.: ¿Tú participaste?

T.E.: Sí.

J.R.: ¿Pasaste tiempo allí?

T.E.: Pasé temporadas en territorios *ishir* a lo largo de casi diez años. Ese fue el universo que descubrimos Guillermo Sequera y yo en 1986; un universo de cuya vigencia la antropología no tenía conocimiento (la Dra. Branka Susnik,

la mayor especialista en el tema, fijaba el último ceremonial como realizado en 1954). De ese descubrimiento salió *La maldición de Nemur*. Así como en esos treinta años ocurrieron pérdidas, también se produjeron hechos nuevos y reformulaciones de antiguas pautas. Reformulaciones muy recientes. En el I Congreso de Pueblos Guaraní, realizado en Foz de Iguazú en 2010 comencé a advertir que los guaraníes, extremadamente conservadores con los códigos de sus atuendos plumarios, en ocasiones políticas introducen con libertad modalidades totalmente ajena a la tradición. Es posible que ese cambio se haya dado a partir de influencias de los guaraníes que habitan el Brasil, lo cierto es que durante el II Encuentro, realizado en Jaguatí en el año 2011, la tendencia se veía acentuada. Hace poco asistí en el Congreso Nacional a un acto en el cual los *mbyá guaraní*, los más tradicionalistas en lo relativo al ajuar ceremonial, aparecían emplumados con toda libertad, empleando plumas de aves extrañas a su repertorio y combinándolas en tocados totalmente nuevos. Pero esas licencias, *for export*, no ocurren en la escena ceremonial. La experiencia de volver sobre textos escritos por uno mismo hace décadas produce una extraña tensión entre temporalidades distintas pero interconectadas, produce anacronismos, retornos, destiempos. Discutir con uno mismo, criticar lo escrito por uno resulta un poco esquizofrénico, ¿no? Pero, esa lectura retrospectiva permite, por otra parte, encontrar conceptos nuevos: ya te lo decía, el arte indígena me ha dado pistas importantes para merodear, que no para descifrar, cuestiones casi irresolubles para la teoría del arte contemporáneo.

J. R.: Un ejemplo....

T.E.: En *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Benjamin propone una medida radical: la extinción del aura; es decir la anulación de la

distancia que envuelve el objeto de extrañeza y lo sublime. Lo que Benjamin enfrenta es la autonomía moderna del arte, de la que ya hablamos, el tema es que al hacerlo de modo tan extremo termina anulando el propio concepto de arte o, al menos, lo que venimos entendiendo bajo ese término por lo menos desde el Renacimiento. Si se anula su distancia, si se lo despoja de extrañeza, el objeto se vuelve transparente y sumiso, pierde la posibilidad de despertar deseo e inquietud, de levantar cuestiones, de abrirse a otro lado. Entonces, el arte contemporáneo se encuentra en un aprieto: si opta por la autonomía del arte, comete una regresión histórica, se arriesga a una posición idealista y metafísica, o por lo menos, a un formalismo estetizante. Si la operación artística cancela toda distancia, todo terreno propio, se diluye en lo ordinario de un mundo sin pliegues ni sombras, sin sorpresas ni amenazas. Ambos riesgos conducen al esteticismo de la cultura mercadológica, de la sociedad del espectáculo. Estoy simplificando mucho cuestiones que son complicadas, pero me atrevo a sugerir que, ante esta encrucijada, el estudio del arte indígena puede sugerir pistas (indicios que vienen siendo rastreados, en otros ámbitos, por distintos pensadores): ese arte mantiene el aura – la magia velada de los objetos, del cuerpo pintado o emplumado – sin hacer de ella un valor absoluto: ya queda dicho que la belleza es un trámite para acceder mejor a diferentes funciones socioeconómicas, políticas, religiosas, etcétera. No estoy proponiendo una lectura funcionalista del arte: éste cumple su objetivo de recalcar la forma estética para intensificar significados propios; pero estos significados no transitan en circuito cerrado: remiten a un mundo que está más allá del significante estético (en una dirección parecida, Hegel sostiene que la sensibilidad, la estética, es un camino inevitable, un mal necesario, para acceder al concepto. Este pensamiento le conduce a la figura de la muerte del arte, que ocurrirá cuando la realización del concepto ya no precise de la

mediación de la imagen). Esta ductibilidad del aura no es privativa de las culturas indígenas, claro. Las culturas populares también cruzan en uno y otro sentido las fronteras del campo artístico. En verdad, todo el arte lo ha hecho hasta la modernidad; el Barroco es un arte obsesionado por el juego de las formas pero atento siempre a la eficacia histórica, pragmática, de los contenidos.

J.R.: ¿Había en tu caso, como ocurre en la evolución de Benjamin, un redescubrimiento del barroco? Hablemos un poco, por ejemplo, de la tierra convertida en barro, es decir, de una posible historia natural de la vasija, y de su relación con el barroco... Porque algunas de las reflexiones en las que tú te intensificas son contemporáneas del pensamiento del neobarroco caribeño de los años 1970 y 1980 que también puso mucha atención en la problemática de la multi-temporalidad y de la crisis, precisamente, del aura. ¿Cómo te relacionabas con las discusiones sobre el barroco de aquellos años?

T.E.: Mi reflexión sobre el tema no se vincula con el *Drama barroco alemán* de Benjamin ni con el neobarroco caribeño, sino con el llamado barroco-guaraní. Los misioneros jesuitas y franciscanos trajeron un modelo de arte, básicamente el barroco, ubicado en las antípodas del pensamiento visual guaraní. Aquél es dramático, descentrado, exagerado, mientras que éste se basa en el equilibrio, la armonía y la síntesis. El resultado de ese encuentro fue la supresión del movimiento barroco, en el caso de los indígenas sujetos a misiones franciscanas, o la geometrización, en el caso de las misiones jesuíticas. En ambos casos, el barroco termina domado por la medida guaraní. Todo el arte popular conserva ese espíritu intensamente expresivo pero lacónico en sus formas.

J.R.: ¿La talla?

T.E.: La talla en madera, la escultura, constituyó la manifestación paradigmática del barroco-guaraní; a diferencia de la zona andina, la pintura colonial no tuvo importancia en el Paraguay.

J.R.: ¿No rige un principio de desproporción?

T.E.: Sí, existe una desproporción en relación a los cánones naturalistas de los modelos europeos, pero no en el sentido de una deformación barroca. En la versión indígena, la desmesura barroca es sometida a un esquema implacable que termina por desactivar el dramatismo de la representación. La sangre de los crucificados aparece ordenada en signos parecidos a la pintura corporal; los rostros aparecen serenos; los cuerpos, tiesamente sosegados, frontales siempre.

MÁS ALLÁ DE LA CRISIS

J.R.: *Más allá de la crisis* fue el título de una reciente curaduría tuya en la última Bienal de Curitiba, Brasil. Noté que compartiste la tarea de la curaduría con el crítico alemán Alfons Hug y que también participó de la inauguración Ana de Hollanda, Ministra de Cultura del Brasil.

T.R.: La figura de ministro-curador no resulta usual. Cuando acepté ser Ministro de Cultura ya había asumido la curaduría general de la Trienal de Chile, que, dado su carácter oficial, pasó a adquirir un sentido de intercambio cultural a nivel de Estado; yo tomaba con la Ministra de Cultura chilena, Paulina Urrutia, ciertas decisiones correspondientes a ese nivel. En la Bienal de Curitiba, la Ministra de Cultura brasileña, Ana de Hollanda, me acompañó en la presentación y la inauguración de la Bienal, también para afirmarle un sello de políticas culturales compartidas y una dimensión oficial. El título

de la VI Bienal de Curitiba, 2010, fue *Más allá de la crisis*; la idea de la crisis tiene que ver no sólo con cuestiones económicas, sino, sobre todo, culturales: crisis de valores, de “marcadores de certeza”, de orientaciones esenciales. La zozobra del fundamento, del amparo de los “grandes relatos” de la metafísica, provoca confusión y desconcierto, fuga de sentido. En esa situación la cultura, y específicamente el arte, tienen que imaginar nuevas totalidades que no sean totalitarias, fundamentos que no lleven al fundamentalismo ni sirvan de sostén a dogmas sustancialistas. La crisis también debe asumir su acepción etimológica de *crítica*. Los momentos críticos agudizan el filo del pensamiento y estimulan la creatividad: devienen desafíos para la reflexión de nuevas ideas y para la producción de imágenes nuevas. Por último, la figura de la crisis debe ser conectada con sus contextos políticos y económicos. ¿Estamos ante la crisis de un modelo (el neoliberal)? ¿Qué posibilidades tiene el arte de anticipar otros formatos de sociedad, otras visiones del mundo, otras alternativas de sentido? ¿Cómo afecta la crisis económica al gran sistema del arte (mercado, bienales, ediciones, museos)? Debe considerarse además la diferencia entre el impacto que tiene la crisis económica entre la producción artística generada en los países centrales y los periféricos. Admitiendo que Centro/Periferia no deben ser analizados en forma dicotómica (en el nuevo orden mundial hay periferia en el centro y viceversa). Las culturas periféricas, afectadas por crisis económicas crónicas, están mejor inmunizadas para resistir la crisis que las hasta ahora bien saciadas sociedades occidentales.

J.R.: Se podría pensar que la noción de crisis tiene cierta historia médica, tiene que ver con los contornos, los límites, las fronteras del cuerpo. Están, por un lado, la noción de frontera y porosidad, y por otro, la de consistencia interna del organismo. ¿Cómo se relata la crisis desde un punto de vista guaraní?

T.E.: Los guaraníes encaran ritualmente el tiempo crítico. Por ejemplo, hay un momento del ritual iniciático masculino de los *pái tavyterā* que se encuentra definido como “tiempo de crisis”, se llama *teko aku*, e implica una etapa difícil y riesgosa que debe ser enfrentada y asumida, también significa una amenaza al equilibrio que supone el *teko porā*, el bien-estar. El término *teko* significa “manera propia de ser o de estar”, la palabra *aku* significa “caliente”, que en este caso adquiere la connotación de “quemante”. *Teko aku* designaría una situación límite que debe ser resuelta para restablecer el sosiego ideal del *teko ro'y*, el modo “frío” de ser, el tiempo moderado (una situación semejante a la ataraxia griega). La puesta en rito es una manera de enfrentar la crisis: existe por eso un protocolo dirigido a elaborar simbólicamente ese tiempo de cuidado; una etapa de reclusión, dietas e interdicciones sociales, reverencias, rezos y oraciones colectivas. En cierto sentido el guaraní enfrenta la crisis como lo hace el arte.

J.R.: ¿Y cómo enfrenta el arte la crisis?

T.E.: Poniéndola en símbolo, interfiriéndola con imágenes. Por una parte, el arte se intensifica durante los tiempos críticos: los desajustes que produce en el tiempo, sus dispositivos de renovación del sentido, permiten anticipar otras visiones del mundo capaces de refundar los nombres de las cosas y sortear las tempestades de la historia. Brecht dice que la dislocación del mundo y sus desastres constituyen el “verdadero tema del arte”, en sus palabras, o la “crisis del espíritu” en el decir de Valéry. La dislocación de la historia abre una brecha, instala una falta: el resorte que pone en movimiento los dispositivos del arte. El Paraguay, como América Latina, en general, ha vivido tiempos duros, de guerras y dictaduras, de discriminación, pobreza y violencia; infortunios muchos de estos que siguen vigentes; el arte no ha resuelto estos problemas pero, al perturbar el orden simbólico, ha logrado anticipar, brevemente,

otros tiempos posibles. El arte crítico, el que asume la crisis, ya no es el de la denuncia, la presentación de la violencia, la osadía tecno experimental o el escándalo – dispositivos copados por la sociedad del espectáculo – sino el que puede aún suscitar cautelar silencios que sirvan de reserva de sentido, habilitar superficies de inscripción para la pregunta o la duda, habilitar lugar para el acontecimiento. Ciertas operaciones artísticas en torno a la ironía, la poesía, la inquietud o el silencio pueden resultar gestos provistos de mayor carga subversiva que el más feroz de los lenguajes.

Postscriptum

J.R.: Durante nuestra reunión en Asunción, la cuestión de la territorialidad y la soberanía transitó la conversación como una preocupación que ahora, tras el reciente golpe de estado al gobierno del presidente Lugo, cobra un peso ineluctable. ¿Te parece posible hacer – a pocas semanas del golpe – un recuento de tus labores y experiencia como Ministerio de Cultura, de los proyectos claves que han quedado interrumpidos?

T.E.: Es difícil evaluar en poco tiempo los efectos directos que el golpe de estado ha causado sobre las políticas culturales, pero es seguro que la ruptura del orden democrático, la quiebra del pacto social, habrán de perturbar gravemente todas las políticas públicas desarrolladas o iniciadas durante el gobierno anterior. El golpe que destituyó al presidente Lugo generó una situación traumática en el curso de un proceso que estaba comenzando a consolidar el espacio público, la participación ciudadana y el crédito colectivo en la históricamente desprestigiada institucionalidad estatal. Eso tiene consecuencias graves: atenta contra la cohesión social y altera la escena pre-electoral, que debería transcurrir de la manera menos crispada posible: dentro de nueve meses tendrán lugar las

próximas elecciones presidenciales, que no pueden tener peor trasfondo histórico que un atentado al orden público y la instalación de un gobierno usurpador carente de legitimidad. Por ahora, el país se encuentra en estado de shock, estancado en su historia. Esperemos que la astucia de la razón, en la que conviene a veces creer con Hegel, logre avizorar rumbos hacia una salida posible. Hoy, por lo menos, esos caminos no se avizoran.

