

JULIO RAMOS

Ticio Escobar. Los tiempos múltiples

Esta entrevista tuvo lugar en Asunción durante el mes de noviembre de 2011, cuando Ticio Escobar era aún ministro de Cultura del gobierno del presidente Fernando Lugo. La versión editada que ahora publicamos incluye un breve postscriptum en el que el entrevistado comenta sobre el «estado de shock» en que se encuentra el Paraguay tras el golpe de Estado y la ruptura del orden democrático. Ticio, propulsor de lo que prácticamente fue una reforma jurídica que puso en primer plano la cuestión de los derechos lingüísticos y culturales de la ciudadanía paraguaya, reflexiona sobre las complejas relaciones entre la lengua, el territorio y la soberanía desde una mirada potenciada por la fuerza crítica y realizativa de prácticas y sujetos que nos presionan a desprogramar las discusiones entre estética y política.

Tekohá/territorio

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

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

En el mapa aparecen superpuestas por lo menos tres categorías territoriales distintas. 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 la epistemología guaraní?

Me gustaría partir de una distinción que hacen los guaraníes entre *yvy*, que quiere decir «tierra» —en el sentido de tierra física, de suelo, en la acepción geográfica de la tierra como un terreno demarcado—, y *tekohá*, 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, *tekohá* 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 *yvy*, que significa una extensión de tierra, que *tekohá*, que señala, además, un hábitat simbólicamente acotado. Esta diferencia se evidencia cuando ciertas políticas indígenas 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 *Yvy 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 *tekohá*. 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 *tekó 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.

¿Considerarías esta dimensión ética del pensamiento guaraní un «arte de vida» o del «buen vivir»?

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 en 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 Guaraní). 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 este les devuelva todas sus tierras, sino porque el *Avá retã* es un espacio habitado por toda la Nación Guaraní. 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. El primero, el *atý*, «la gran reunión», se realizó en 2010 en Brasil; el segundo tuvo lugar en 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 de 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.

¿Participaste en el diálogo?

Sí, estuve con mi equipo trabajando el encuentro durante meses.

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

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

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. Permíteme entonces preguntarte sobre ese vínculo, y también sobre la Ley de Lenguas aprobada en 2010.

El guaraní es lengua mayoritaria del Paraguay (lo habla el 84 % de la población) pero sufre el estatus lingüístico de una minoría cultural. Esta situación de diglosia, que expresa graves asime-

trías socioculturales y económicas, compromete la gestión del Estado. La cuestión es compleja, no solo porque históricamente el Estado paraguayo ha servido a las 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 2010. Esta 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 dieciséis lenguas indígenas habladas en el Paraguay.

¿Diecisiete idiomas centralizados por el guaraní?

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*, *mbyá*, *paĩ tavyterã*, *ñandeva* y *aché*. Estos últimos no son guaraníes estrictamente pero sí guaranizados en su lengua.

¿Rodeados por toda esta zona lingüística y cultural del guaraní?

Sí, pero, aunque todas compartan 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 *mbyá* (guaraní) existe la misma diferencia que entre el español y el chino. Entre los distintos pueblos guaraníes y entre estos y los paraguayos guaraníparlantes, hay matices, tonos, versiones que en algunos casos serían equivalentes a las diferencias, pongamos por 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 lo emplean para entenderse entre sí y para poder comunicarse con la sociedad nacional. Ante esta situación tan complicada resultaba necesaria la Ley de Lenguas.

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.

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 esta lengua 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 guaraníparlantes leen y escriben en español. O no leen ni escriben. Durante gran parte del siglo xx, el uso del 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 esta lengua para ser obedecidos. Es impensable un candidato a presidente o parlamentario que no hable guaraní. Su discriminación 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.

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...?

Creo que no existe riesgo de «monumentalización» del idioma guaraní. Sí existe la posición histórica de un nacionalismo militarista que venera la figura protoheroica 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 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 este último idioma; lo usan forzosamente para comunicarse con la sociedad nacional, pero en su cotidianidad emplean ex-

clusivamente 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 inglés y francés), que aprenden con notable facilidad.

Migraciones

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 solo una dimensión lingüística, sino también sonora, por lo mismo que señalas 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.

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 *tekó 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 sustentable se ve amenazado por los modelos del negocio agroexportador: la expansión avasallante de los grandes monocultivos sobre territorios tradicionales de los guaraníes fuerza 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.

¿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.

En algún momento, el guaraní sirvió de lengua franca para toda la región guaraní. Es decir, en Brasil, en el siglo XIX, era llamado *lingua 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 de esta última lengua. Gran parte de la toponimia actual del Brasil se basa en nombres *tupí-guaraní* (como ejemplos: *Itamaraty* viene de «piedra blanca», *Itaú*, de «piedra negra», *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 Jaguatí.

¿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, en España, en Nueva York. ¿Cómo impacta en tu trabajo como ministro una cuestión ligada a la cultura nacional, considerando también que las poblaciones paraguayas diaspóricas 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?

El concepto de mundo guaraní, el llamado *guaraní 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 *guaraní retã* se llamaba Paragua’y, e incluso una zona del mar del Brasil se llamaba «Mar de Paraguay». Ellos siguen teniendo ese concepto del *Tekohá Guasú* (territorio-nación). Pero es difícil pensar que el paraguayo comparta ese sentimiento. Ellos integran una comunidad lingüística muy fuerte, que constituye una cierta contraseña de identidad. Comunidades de paraguayos instaladas en España, Argentina, Brasil o los Estados Unidos, mayoritariamente, emplean el guaraní para afirmar su diferencia cultural, aunque a veces ella constituya un factor de discriminación étnica. Hay muchos hijos de inmigrantes que no conocen Paraguay, pero hablan guaraní.

¿Tal vez el español acá, en el Paraguay, es una lengua extranjera?

Es más bien una lengua minoritaria hablada básicamente por las elites. Pero no es 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 ndé-ve paraguáyope*» («te hablaré en paraguayo») mas al hacerlo, hablan guaraní, un guaraní diferente, pero entendible.

Sonoridades

Tu trabajo 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?

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 solo voz, y hay ritos que ocurren a oscuras pues únicamente importan los sonidos que acontecen en escena. Por otra parte, 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 dissociada de lo visual.

Sin embargo, uno puede leer tu magnífico análisis del arte plumario –del cuerpo como superfi-

cie escrita— como una especie de sinécdoque, porque la pluma del vuelo es una sinécdoque 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 solo se ve la pluma, la escritura...

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 significa, efectivamente, también un lenguaje social: según qué plumas se 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 solo por la relación de sinécdoque, sino porque en ese mundo las plumas tienen voces y escriben mensajes en el cuerpo de quien las porta. Los rituales guaraníes 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 querrela sonora— ocurre sobre el trasfondo de los cánticos y las risas de los niños, que conforman otra textura rumorosa, continua, in-

tervenida 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 solo 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 lánguido y circular de un conjunto de cigüeñas. Él me explicó que las grandes aves, llamadas *tujuju*, se lanzan al empuje de los vientos y, así, adquieren 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.

¿Parecidos a los pájaros?

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 mimesis, no de copia realista. Lo mismo ocurre con los colores, que mítica-mente 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: solo se emplea la oposición rojo-negro, mediada por el color blanco. El eminente 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 entre ambos colores es relacional: muestra 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 indecible») contemporánea que de la lógica aristotélica.

Políticas culturales

¿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?

Trabajé mucho tiempo con políticas culturales, no solo 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.

¿En qué período?

Desde 1991 a 1996.

¿Después de escribir El mito del arte y el mito del pueblo?

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–. Me acerqué a los indígenas desde la perspectiva de los Derechos Humanos. Fui uno de los fundadores de la Cospí, 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 Cospí era defender no solo 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.

¿Las misiones religiosas contribuían a estos conflictos?

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 deja estos libres para la colonización. Ofrecen sostén a los indígenas silvícolas, los *ayoreo* que recién toman contacto con la sociedad nacional, a cambio de mandarlos a bautizar.

Y a trabajar.

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 sus propias tierras.

¿Cómo pensar el lugar del arte indígena en este contexto?

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 extraestéticos. 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 euronorteamericana, 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. Desde esa perspectiva he encarado varias aproximaciones al arte actual.

¿Como crítica del principio moderno de la autonomía del arte y la esfera cultural?

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*: pérdida 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. Debe conservar por lo menos un sitio provisional de emplazamiento desde donde ofrecer su objeto, aun fugazmente, a la mirada.

¿Y esta relación con el «fuera de sí» la constatas en el arte indígena?

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.

¿Un salto a lo performativo, como una pragmática de los espíritus?

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.

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

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.

¿Se relaciona con el potencial anticipatorio de la estética o del arte?

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 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

En el prólogo a la traducción inglesa de La maldición de Nemur, Michael Taussig enfatizaba la intensificación que produces en los límites disciplinares al transitar los bordes entre etnografía y teoría estética. Taussig se refería al tipo de antropología que practicas 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 se trata de 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?

El ave de Minerva levanta el vuelo al anoecer, 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, creadores del Museo, fueron fundamentales. Ellos formaron las colecciones de arte popular y moderno; después aparezo 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 y 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 MPAC. 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. Formé después la colección de arte indígena, un poco a ciegas, pero ya como

parte de una colección contemporánea: 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.

¿La belleza de los otros inspiraba aquella reflexión crítica en el Museo sobre la arqueología y el arte?

Ahora estoy corrigiendo una nueva versión de *La belleza de los otros*, conservando la perspectiva original e interviniendo solo 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 tenía una visión pesimista: pensaba que estaba asistiendo a la agonía de las culturas étnicas; transcurridas dos décadas, al volver sobre el texto constataría no solo la vigencia de la mayoría de sus formas, sino el surgimiento de formas nuevas o, incluso, el descubrimiento de otras que ya existían pero permanecían desconocidas, al menos para mí. La cuestión es más notable si se considera mi visión del arte indígena desarrollada en *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay I* (1982).

¿Por ejemplo?

Por ejemplo, cuando escribí el primer tomo de ese libro, hace treinta años, me sentía como si estu-

viera 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 chiriguano–, ni la arquitectura *paĩ tavyterã*, por citar solo 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.

¿Tú participaste?

Sí.

¿Pasaste tiempo allí?

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, databa el último ceremonial 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 Guaraníes 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 ajenas 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* guaraníes, 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.

Un ejemplo...

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 sublima. 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 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, 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. Am-

bos 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: este 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 lo 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.

¿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 multitemporalidad y de la crisis, precisamente, del aura. ¿Cómo te relacionabas con las discusiones sobre el barroco de aquellos años?

Mi reflexión sobre el tema no se vincula con el *Drama barroco alemán* de Benjamin ni con el neobarroco caribeño, sino 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. Aquel es dramático, descentrado, exagerado, mientras que este 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.

¿La talla?

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.

¿No rige un principio de desproporción?

Sí, existe una desproporción en relación con 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

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 con el crítico alemán Alfons Hug y que participó de la inauguración, también, Ana de Hollanda, ministra de Cultura de Brasil.

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, también para afirmar un sello de políticas culturales compartidas y una dimensión oficial al evento. El título de la VI Bienal de Curitiba 2010 fue *Más allá de la crisis*; la idea de la crisis tiene que ver no solo 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: de-

vienen desafíos para la reflexión 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, visiones del mundo, 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 en 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.

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?

Los guaraníes encaran ritualmente el tiempo crítico. Por ejemplo, hay un momento del ritual iniciático masculino de los *paĩ tavyterã* que se encuentra definido como «tiempo de crisis», se llama *tekó aku*, e implica una etapa difícil y riesgosa que debe ser enfrentada y asumida, también significa una amenaza al equilibrio que supone el *tekó porã*, el bien-estar. El término *tekó* significa «manera propia de ser o de estar», la palabra *aku* significa «caliente», que en este caso adquiere la connotación de «quemante». *Tekó aku* designaría una situación límite que debe ser resuelta para restablecer el sosiego ideal del *tekó 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.

¿Y cómo enfrenta la crisis el arte?

Poniéndola en símbolo, interfiriéndola con imágenes. Por una parte, el arte se intensifica durante los períodos 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 la América Latina en general, ha vivido tiempos duros, de guerras y dictaduras, de discriminación, pobreza y violencia; muchos de estos infortunios 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 tecnoexperimental o el escándalo –dispositivos copados por la sociedad del espectáculo–, sino el que puede aún suscitar cautela y 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

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 ministro de Cultura, de los proyectos claves que han quedado interrumpidos?

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 pú-

blicas 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 prelectoral, 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. ©



NÉSTOR KOHAN

Carlos Nelson Coutinho y la filosofía de la praxis en Brasil

Muere un amigo y gran compañero, el pensador marxista brasileño Carlos Nelson Coutinho (1943-2012), introductor de Gramsci en Brasil e interlocutor de György Lukács (con quien mantuvo una relación epistolar). Con una sonrisa irónica solía repetir: «yo no me desplazé a la izquierda, sigo siendo el mismo. Los demás se corrieron a la derecha...».

Carlos Nelson era muy irónico. Lúcido, erudito, amable, fraternal, tierno, divertido. Le gustaba conversar y beber en compañía. A pesar de ser profundamente brasileño, no le gustaba bailar. Se sentía comunista y mantuvo una coherencia en torno a esos ideales, aunque fue cambiando de organizaciones a medida que estas se derechizaban. Comenzó militando en el PC brasileño, luego se incorporó al PT y finalmente al PSOL. Apoyaba con entusiasmo al Movimiento Sin Tierra (MST).

Es muy conocido que Coutinho introdujo los Cuadernos de la cárcel, de Antonio Gramsci, en Brasil. Menos conocido es su papel como introductor de Lukács.

En Brasil, los primeros libros del marxista húngaro aparecieron a partir de mediados de los años sesenta: Ensaio sobre literatura (1965), Literatura e humanismo (1967), Os marxistas e a arte (1967), Introdução a uma estética marxista, Marxismo e teoria da literatura y ¿Existencialismo ou marxismo? (Debe destacarse

que no se cuenta entre ellos el más significativo de todos: Historia y conciencia de clase).

Otro importante promotor de Lukács en Brasil fue Leandro Konder. Coutinho fue militante de la corriente cultural del Partido Comunista. Ambos jóvenes mantenían en aquella época fortísimas simpatías por Historia y conciencia de clase. No obstante, su correspondencia con Lukács –donde le iban proponiendo nombres de libros suyos para ir traduciendo y publicando en Brasil– los fue apartando de ese rumbo.

El filósofo húngaro trataba de convencerlos de que «este libro está enteramente superado en sus problemas fundamentales» (Carta a L. Konder del 9 de junio de 1963). En el mismo sentido, señalaba: «Me gustaría sobre todo advertirle contra una lectura acrítica de Historia y conciencia de clase» (Carta a Carlos Nelson Coutinho del 31 de agosto de 1963). Más tarde, una vez que el joven Coutinho reconoce haber seguido sus consejos y haber abandonado la concepción «historicista» del marxismo propia de Lucien Goldmann, Sartre, Gramsci y el joven Lukács, el propio Lukács le responde: «Me alegro de lo que usted me cuenta, o sea, que superó el historicismo abstracto-subjetivista sin caer en la gran moda actual del estructuralismo» (Carta a Coutinho del 18 de octubre de 1967. Las treinta y cuatro epístolas intercambiadas entre los dos jóvenes intelectuales brasileños y el filósofo marxista están reproducidas en el volumen colectivo Lukács e a atualidade do marxismo, São Paulo, Boitempo, 2002, pp.133-156).

De allí en más, Coutinho irá enhebrando una sutil síntesis entre la concepción política de Gramsci y la concepción filosófica del Lukács maduro. Ambas resignificadas de acuerdo a la realidad política y social brasileña en la cual Coutinho militó toda su vida.

No por casualidad, su primer libro de crítica literaria, Literatura e humanismo. Ensaio de crítica marxista (Río, Paz e Terra, 1967), está fuertemente atravesado por un élan lukacsiano.

Pocos años después, utilizando ampliamente la conceptualización lukacsiana madura de la Ontología del ser social acerca de «la razón dialéctica y la riqueza humanista de la praxis», el pensador brasileño publicó El estructuralismo y la miseria de la razón (1971). En esta obra, precursora de muchas críticas posteriores, Coutinho cuestionó duramente las distintas vertientes del pensamiento estructural –principalmente francés– absolutamente en boga en esos años, personificadas en Lévi-Strauss, Althusser y Foucault, entre otros. La suya fue una de las primeras críticas sistemáticas de esta tradición realizadas en la América Latina.

Junto con la obra de Lukács, Coutinho también recibió la influencia de Antonio Gramsci, de quien tradujo en 1966 El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce (publicado con el título de Concepção dialética da história, Civilização Brasileira, 1966); y, en 1968, Los intelectuales y la organización de la cultura y Literatura y vida nacional (también por Civilização Brasileira).

Si durante el período de 1961-1965 las obras del joven Lukács y de Gramsci fueron el horizonte central en el pensamiento filosófico de Coutinho, desde aproximadamente 1965 hasta 1975 ese lugar será ocupado por el Lukács maduro (no el de Historia y conciencia de clase, sino el de Estética y Ontología del ser social). En ese período, su lectura filosófica del marxismo, fuertemente lukacsiana, sometía tangencialmente a discusión también a Gramsci, cuya filosofía era caracterizada en El estructuralismo y la miseria de la razón como «un historicismo subjetivista cuya

raíz se remonta al joven Benedetto Croce». No obstante, Coutinho seguía subrayando en ese entonces como propio el estrecho vínculo político entre Gramsci y Lenin.

En los últimos años, Coutinho intentó repensar el conjunto de su obra anterior, explorando a fondo la posible articulación entre sus dos grandes amores filosóficos: la obra de Gramsci y la del Lukács maduro, entendiendo ambas como modalidades diferentes pero complementarias de la filosofía de la praxis. Paralelamente, en términos políticos, trató de fundamentar la consigna de Rosa Luxemburgo: «No hay democracia sin socialismo, no hay socialismo sin democracia», pero valiéndose centralmente de las categorías gramscianas de «sociedad civil» y «Estado ampliado».

En la Argentina se han conocido algunos de sus trabajos gracias a las traducciones al español de la editorial mexicana Era.

En su recuerdo y a modo de homenaje al amigo, compañero y entrañable comunista que tuve el honor de conocer, reproduzco a continuación una entrevista que le hice en México, en 1999, para el libro De Ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano.

N.K.: En tu obra teórica dos autores han ocupado el centro de la escena: György Lukács y Antonio Gramsci. ¿Por qué los tomaste como paradigmas e interlocutores privilegiados?

C.N.C.: Creo que Lukács y Gramsci son los autores que mejor desarrollaron las indicaciones metodológicas de Marx, adecuándolas al siglo xx y garantizando así su perdurabilidad en el xxi. El último Lukács, al interpretar el legado filosófico de Marx como una «ontología del ser social» –que, a partir de la afirmación del trabajo como «modelo

de toda praxis social», concibe el ser social, al contrario del ser de la naturaleza, como una articulación orgánica de causalidad y teleología, de determinación y de libertad–, me parece que propuso la más lúcida lectura filosófica del marxismo. Gramsci, por su parte, no solo ha comprendido la esencia de la filosofía de Marx al definirla como una «filosofía de la praxis», sino que sobre todo ha promovido la más lúcida y creadora renovación de la teoría política marxista, al formular el concepto de «sociedad civil» y, de este modo, elaborar su específica noción de «Estado ampliado».

Además, pienso que, no obstante algunas divergencias no esenciales, es perfectamente posible conjugar las reflexiones de estos dos grandes pensadores: por ejemplo, es muy significativa la función esencial que, en ambos, desempeña el concepto de «catarsis», que en Lukács tiene una dimensión ética y estética y que adopta, en Gramsci, una dimensión específicamente política. Pero, en ambos, la «catarsis» aparece como el movimiento de la praxis donde tiene lugar la elevación de la particularidad a la universalidad, de la necesidad a la libertad. Pienso que sería un trabajo de inestimable significación para el desarrollo del marxismo –se trata de una tarea que me propongo intentar– profundizar el estudio de las semejanzas y diferencias entre las reflexiones de Gramsci y de Lukács.

¿En el Partido Comunista Brasileño (PCB), dentro del cual militaste durante veinte años, los textos de Lukács y Gramsci circulaban libremente o estaban de algún modo «proscritos» en función de los manuales soviéticos?

Ingresé en el PCB en 1960, después del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), luego de la denuncia de los crímenes de Stalin. La atmósfera cultural era ya más abier-

ta. El PCB (que no ha sido jamás tan sectario y dogmático como el Partido Comunista argentino) experimentaba en ese momento el desafío de otros agrupamientos de izquierda, sobre todo de los cristianos progresistas, y por eso aceptó que sus intelectuales más jóvenes propusieran nuevos autores marxistas. En los años sesenta publicamos en Brasil no solo a Gramsci y a Lukács, sino también a importantes pensadores de la Escuela de Frankfurt, como Adorno, Benjamin y Marcuse. En esa época, en Brasil nadie tomaba en serio los manuales soviéticos. Pero tenía lugar una tácita «división del trabajo»: los intelectuales del PCB podíamos introducir y defender a Gramsci y a Lukács como «filósofos», pero la definición de la línea política era algo reservado a la dirección de Partido. Por eso, por ejemplo, ha sido muy unilateral la primera recepción de Gramsci en Brasil: era presentado por nosotros como el más brillante filósofo y crítico literario marxista, pero ha quedado en silencio la innegable dimensión política de su obra. Esto es: el camino estaba abierto para defender a Gramsci como el promotor de una «filosofía de la praxis», pero no como el teórico de la «revolución en Occidente», es decir, como una alternativa a los paradigmas etapistas y rupturistas de la III Internacional, la Comunista.

Algo similar sucedió en la Argentina, en cuanto a esa «división del trabajo» que mencionás, con la recepción gramsciana de Agosti. ¿Conocías su obra? ¿Tuvo influencia en tu primer acercamiento a Gramsci?

De Agosti recuerdo haber leído *Defensa del realismo, Nación y cultura, Cuaderno de bitácora, Para una política de la cultura* –todos en español– y su único libro publicado en Brasil: *Problemas atuais do humanismo*. Por lo que me acuerdo –pues lo leí en los años sesenta, hace tiempo ya–

yo estaba en general conforme con sus posiciones, pero no diría que me haya influido. Me interesé en él tras haber leído, en 1961, su prefacio a la vieja edición argentina de *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Después lo conocí brevemente cuando vino a Río de Janeiro.

Tuviste junto con Leandro Konder un intercambio epistolar con Lukács, quizá los únicos en la América Latina. ¿Cómo sucedió? ¿Cuáles fueron los temas sobre los que conversaron? De todas las cartas que Lukács te envió, ¿cuál resultó más interesante?

Mi amigo Leandro Konder le escribió a Lukács (utilizando la dirección del Movimiento de los Partidarios de la Paz), creo que por primera vez en 1961, y el filósofo le contestó con mucha simpatía y cordialidad. A partir de entonces y hasta la muerte de Lukács, en 1971, intercambiamos con él, Konder y yo, unas veinte o treinta cartas. Ciertamente, la mayoría de ellas no tiene mucho interés teórico; tratan, por ejemplo, de las ediciones brasileñas de sus obras. Pero creo que algunas sí lo tienen.

Por ejemplo, contestándole a Konder, en 1962, Lukács le dijo que no conocía la obra de Gramsci. Después, tanto en entrevistas como en el capítulo sobre ideología de la *Ontología del ser social*, Lukács cita a Gramsci, siempre de modo crítico, pero con innegable simpatía. Llegó a decir que él, Korsch y Gramsci, en los años veinte, habían intentado pero no tuvieron éxito en dar justas soluciones a la cuestión del «renacimiento del marxismo». Y concluía diciendo: «Gramsci era el mejor de nosotros». ¿Sería que Konder llamó la atención de Lukács sobre la importancia de Gramsci?

Yo, por mi parte, estaba escribiendo en los años sesenta un ensayo sobre Kafka, donde intentaba –contra la letra de Lukács, pero, creía yo, en el

espíritu de su método— demostrar que Kafka era un realista. Le escribí a Lukács comentándole las ideas centrales de ese ensayo y me contestó, en 1968, haciendo una autocrítica explícita de su libro *La significación presente del realismo crítico*, en el cual, como se sabe, hay un capítulo absurdamente titulado «¿Franz Kafka o Thomas Mann?». En la carta me decía, con todas las letras, que había escrito este libro en condiciones desfavorables y que ciertamente era preciso reevaluar a Kafka. Se trata sin duda de una carta importante, tanto que Nicolás Tertulíán —uno de los principales lukascianos de hoy— la ha citado ya algunas veces, registrando el hecho de que es la única donde Lukács hace una autocrítica clara de aquel libro y de sus posiciones negativas sobre Kafka.

Una investigadora brasileña, Tania Tonezzer, ha publicado algunas de estas cartas en una revista italiana.

En tu trabajo El estructuralismo y la miseria de la razón (1971) saliste muy tempranamente al cruce de la corriente althusseriana, incluso cuando sus textos hacían furor y eran una moda indiscutida en la América Latina. ¿A qué se debió esa decisión? ¿Fue una respuesta frente a la proliferación de los manuales de Marta Harnecker?

Cuando escribí *El estructuralismo y la miseria de la razón*, en 1971, no conocía todavía el manual de Marta Harnecker, que ciertamente no ha sido positivo en la divulgación del marxismo en la América Latina. Afortunadamente, este manual no ha tenido en Brasil la misma influencia que tuvo en otros países latinoamericanos. Cuando mi libro fue publicado (simultáneamente en Brasil y en México), yo era un lukasciano casi fanático, que además ya conocía muy bien a Gramsci: no me podía satisfacer la lectura althusseriana de Marx, que se con-

traponía a una línea de interpretación del marxismo —digamos, humanista e historicista— con la cual estaba y estoy de acuerdo hasta hoy. Además, en aquel momento, cuando la dictadura militar había asumido su rostro más represivo en Brasil, Althusser, paradójicamente, influía entre nosotros a dos tendencias dispares, pero a las cuales yo me oponía. Por un lado, por intermedio de Régis Debray, tenía fuerte presencia en las corrientes de ultraizquierda, que, en clara divergencia con el PCB, proponían el camino de la lucha armada; y, por otro, también tenía influencia en sectores de la intelectualidad que, sobre todo en la Universidad, en nombre de una superación de la «ideología» y del «humanismo», buscaban reducir el marxismo a una pura metodología de las ciencias, sin ninguna dimensión práctica. Mi libro tenía así, no obstante su dimensión teórico-filosófica, una clara finalidad de política cultural. Era parte de una batalla político-ideológica, hecha (por causa de la censura dictatorial) en una forma más o menos disimulada. No sé si todavía estoy de acuerdo con todo lo que escribí allí hace casi treinta años. Pero me gusta mucho que tú, que recién habías nacido cuando el libro fue publicado, todavía hables de él.

¿Tuviste alguna relación con el grupo de marxistas ligados en los sesenta a J. Arthur Gianotti? ¿Qué papel desempeñó ese grupo en el marxismo brasileño?

No, no tuve en esa época ninguna relación con ese grupo. Muchos de sus integrantes son hoy mis amigos, pero había entonces una clara diferencia (¡casi una oposición!) entre los marxistas de Río de Janeiro (casi todos vinculados al PCB) y los de São Paulo (casi todos profesores universitarios y sin partido). El grupo que formó el «marxismo paulista» era ya entonces muy diversificado y las divergencias entre ellos han crecido todavía más con el tiempo. El

de São Paulo se estructuró en torno a un famoso seminario sobre *El capital*, del cual formaron parte –¡para que sea posible evaluar las diferencias!– tanto mi amigo Michael Löwy como el actual presidente brasileño Fernando Henrique Cardoso.

Ahora bien, muchos de los integrantes de este grupo ya no son marxistas; este es el caso, para no hablar de Cardoso, de Gianotti. Es cierto que tuvieron una influencia en el marxismo brasileño, incluso positiva, sobre todo porque han criticado las formulaciones erróneas del PCB, por ejemplo, la idea de que existiría una «burguesía nacional» progresista y antimperialista. Cardoso, en un brillante libro de inicios de los años setenta, ha mostrado muy bien que la burguesía brasileña quería la asociación con el imperialismo. Sostuvo entonces que la meta de nuestra burguesía era un «desarrollo dependiente-asociado». Pero, ¿quién podía imaginar en esa época que él mismo se convertiría más tarde en el ejecutante de esta política?

En general, creo que algunos de los exponentes del llamado «marxismo paulista» tuvieron en Brasil el mismo papel que los «marxistas legales» en Rusia: han leído *El capital* para sostener que teníamos que «modernizarnos», desarrollar las fuerzas productivas, pero en la práctica hicieron de la burguesía el actor de esta modernización. Por lo tanto, el itinerario de Cardoso no es un rayo en un día de cielo claro.

Escribiste un ensayo sobre Caio Prado Júnior. ¿Qué repercusiones tuvo en la cultura de izquierda brasileña su obra historiográfica cuestionadora del relato canonizado por el estalinismo sobre el supuesto «feudalismo» latinoamericano?

Caio Prado Júnior ha sido el primero en intentar seriamente una interpretación del Brasil a partir de categorías marxistas. Su ensayo *Evolución política del Brasil*, de 1933, constituye un marco en nuestra

cultura. Todavía más decisivos son sus libros sobre la *Formación del Brasil contemporáneo*, Colonia, de 1943, y su *Historia económica del Brasil*, de 1945. Caio Prado Júnior –tal como Mariátegui– no conocía muy bien el marxismo. Se puede ver fácilmente que era escasa su familiaridad no solo con las obras de Marx, sino también con las de los marxistas posteriores. Sin embargo, tal como el Amauta, ha intuido muy bien los rasgos principales de la evolución de nuestros países hacia el capitalismo, esto es, el hecho de que esta evolución ha seguido una vía «no clásica», caracterizada por la permanencia de rasgos precapitalistas, fuertemente autoritarios y excluyentes, basados en formas de coerción extraeconómica sobre los productores directos. Como Mariátegui, Caio Prado Júnior «inventó» categorías muy semejantes a las de «vía prusiana» (Lenin) y de «revolución pasiva» (Gramsci).

Por eso, y en este caso también como el Amauta, Caio Prado –si bien fue militante del PCB– siempre se opuso abiertamente a la «lectura» tercer-internacionalista de Brasil. Su último libro significativo, de 1966, titulado *La revolución brasileña*, es una crítica muy dura a los paradigmas de la III Internacional utilizados por el PCB. Es indiscutible su importancia –al lado de otros, como por ejemplo, Florestan Fernandes, que jamás ha militado en el PCB– para la construcción de una «imagen marxista de Brasil».

La publicación de tu ensayo Introducción a Gramsci (1981) se produjo casi en la misma época del surgimiento del Partido de los Trabajadores (PT), del cual ahora sos militante. ¿Hubo alguna relación entre ambos hechos?

Mi libro sobre Gramsci –que ha tenido ya varias ediciones, incluyendo la mexicana que citas, la última de las cuales es de 1999, con el título *Gramsci. Un estudio sobre seu pensamento político*, que incluye

nuevos textos— fue escrito en el momento de mi ruptura con el PCB. En esa época, era ya más o menos consciente de que la propuesta gramsciana, que lleva a la formulación de un vínculo orgánico entre socialismo y democracia, era incompatible con la herencia teórica y política del PCB, o, más precisamente, con la herencia política de la III Internacional a la cual el PCB se mantenía vinculado. Pero en aquel momento no me parecía que tampoco el neonato Partido de los Trabajadores (PT) fuera el legítimo heredero de la lección gramsciana. El PT surgió marcado por un fuerte soreliano «espíritu de escisión»: no hacía alianzas, parecía preferir un completo aislamiento político al frentismo inconsecuente del PCB. Así, quedé sin partido hasta 1989, cuando finalmente, después de muchas dudas, ingresé en el PT. Creo que, mientras tanto, hemos cambiado los dos, el PT y yo. Y continuamos cambiando, quizá más él que yo. Cuando ingresé, me decían que yo estaba «a la derecha», sobre todo porque creía, como creo hasta hoy, que sin democracia no hay socialismo. Hoy, diez años después, en el interior del Partido, estoy «a la izquierda». ¿Y sabes por qué? Porque también continúo convencido de que sin socialismo, no hay democracia. No creo que esta sea una situación confortable, pero parece que mi destino es ser siempre heterodoxo en los partidos de los cuales formo parte. Sin embargo, mi militancia resulta del hecho de que,

en mi opinión, todavía no se ha inventado un modo mejor de hacer política más allá de los partidos.

Haciendo un balance retrospectivo de tu obra y tu actividad militante, ¿qué te aportó en el plano de la ética el haberte zambullido desde tan joven en el universo filosófico de Karl Marx?

¡Una inolvidable experiencia! Me acuerdo de haber leído a Marx a los quince años. Ha sido una muy feliz casualidad para mí el hecho de que mi padre tuviera en su biblioteca el *Manifiesto comunista*. En mi generación, no creo que nadie haya leído el *Manifiesto* sin consecuencias definitivas en su formación. Con Marx, no he aprendido solamente a ver mejor al mundo, a comprenderlo de modo más adecuado. Estoy seguro de que también debo a la precoz lectura de sus textos lo mejor de mi formación ética. Más tarde, Gramsci me ha revelado cuál es la más lúcida norma de vida para un intelectual marxista: «pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad». En esta difícil época de reflujo de los objetivos por los cuales hemos luchado siempre, no hay mejor modo de mantenernos fieles a la lección de Marx que aquella sugerida en esta indicación de Gramsci: un análisis frío y sereno de la realidad, pero que se debe complementar con la conservación de los motivos éticos y racionales que han iluminado y guiado nuestras vidas. ■

