

Werken

Discurso curatorial de Ticio Escobar

La cuestión mapuche

La obra *Werken*, de Bernardo Oyarzún, fue concebida específicamente para ocupar el Pabellón de Chile en la 57ª Bienal de Venecia (2017). El artista parte en esta obra –como en muchas otras suyas– de grandes conflictos que ensombrecen el horizonte mapuche, menguan sus tierras, menoscaban sus territorios culturales y renuevan sus reclamos. *Werken* abre una escena paralela para acoger los cuerpos y los nombres del pueblo mapuche, excluido éste de una participación efectiva en la escena pública; lo hace radicalizando la tensión entre, por un lado, los complejos contenidos relativos a la problemática del pueblo mapuche y, por otro, el talante crítico, poético y estético del arte contemporáneo.

Werken abarca más que la puesta en obra en el pabellón de la Bienal. Se expande a un fuera-de-obra que involucra voces e imágenes indispensables para abordar una cuestión cuya complejidad requiere perspectivas diversas y cruzadas. El catálogo actúa como parergon: un complemento que, parcialmente, forma parte de la obra y promueve tránsitos entre lo que aparece en escena y lo que sucede en otro lado, aunque resuene en ella. El catálogo genera así un campo de acción más amplio desde donde llegan voces, imágenes y discursos que alientan la obra. En esta escena paralela se exponen no sólo ensayos, como los de Fernando Castro, Jaime Huenún, Andrea Josch y Sergio Rojas, que sitúan la obra de Oyarzún y la cuestión mapuche en niveles diferentes, sino las palabras, conceptos y figuras de los propios mapuches. Allí aparecen los cuerpos y se inscriben los nombres que en la obra se escurren como imágenes reacias al orden del símbolo. La participación de Josch ha resultado indispensable para afirmar esa zona que circunda la obra y, sin cerrarla, la



vincula con los mundos de sentido de la cultura mapuche y con sus justas demandas de territorio, inclusión y equidad.

Aunque desde hace décadas la cuestión mapuche comenzó a tomar cierta presencia en el debate público chileno, su tratamiento no se ha traducido de manera significativa en políticas estatales eficaces, ni ha permeado profundamente la reflexión cultural, ni, mucho menos, animado el discurso sobre el arte. Salvo excepciones valiosas, la consideración de la estética mapuche asume una perspectiva puramente etnográfica y se agota en la metalistería, los trabajos en madera y los tejidos, manifestaciones de indudable valor creativo y formal, pero desvinculadas de implicancias políticas y apartadas de toda reflexión acerca de la coyuntura histórica de los pueblos indígenas. Por otra parte, las políticas públicas no incluyen el momento expresivo y sensible de la cultura mapuche o lo reducen a un inofensivo pintoresquismo ligado a la economía de lo artesanal y, tras el ineludible principio de “diversidad”, hacen de la diferencia apenas un tono que adereza la policromía pluricultural.

Oyarzún mantiene una visión crítica de la relación Estado-pueblo mapuche, devenida, según sus palabras, “una suerte de estado de guerra” y expresada en una negación de la cultura indígena. Como ocurre en América Latina en general, este conflicto, que se inicia en tiempos coloniales y se consolida con el surgimiento del Estado moderno, ha adquirido hoy características especiales por el agravamiento de la problemática de la tierra y las perturbaciones producidas por la irrupción de comunidades indígenas en las ciudades, incluidas las capitales. Según consideraciones de Oyarzún, históricamente el Estado mantiene un doble discurso de cara a la cuestión mapuche. Por un lado busca proyectar una correcta imagen de inclusión; por otro, “sigue violando los derechos más

básicos del pueblo mapuche, especialmente mediante la ley antiterrorista aplicada en sus territorios”¹.

La imagen política

La obra de Oyarzún asume esa visión crítica buscando eludir la simple posición de denuncia para promover el juego de significaciones eximidas de su sujeción al tema. *Werken* no pretende develar una situación injusta, sino activar síntomas suyos: alentar manifestaciones que oculten/expongan el objeto (o el concepto) de la representación y desvíen sus trayectos manifiestos. Por eso, esta obra encara el tema de la alteridad proscrita mediante complejos expedientes retóricos y poéticos que impiden toda instancia de clausura en el tratamiento de los conflictos. Esa posición le permite sortear tanto la fetichización de la diferencia (los clisés multiculturalistas) como la obviedad de la denuncia. Pero le permite también poner de manifiesto ciertos artificios ideológicos empleados por el poder instituido. El Estado asigna un puesto al indígena en el repertorio simbólico de lo nacional, pero lo hace en una clave meramente declamatoria que desplaza en los hechos esa posición y la reubica en una zona depurada de riesgos políticos: un espacio aséptico que neutraliza los conflictos, alisa los pliegues de la memoria y normaliza los nombres asentándolos en padrones alfabetizados, desvinculados de los linajes tradicionales: desdoblados en nombres y apellidos importados.

¹ Lo expuesto entre comillas en este párrafo corresponde a opiniones de Bernardo Oyarzún provenientes de la correspondencia particular mantenida con él.

Ese desplazamiento deja un sitio vacante y un remanente; un hueco en el espacio social y un resto espectral que lo ronda. Pero los expedientes de la representación no bastan para obturar la falta de lo real imposible ni para aventar sus fantasmas; sólo el quehacer de lo imaginario permite expandir lo visual más allá de lo visible y avistar, aun de manera fugaz, el momento expulsado.

Es así que el empuje crítico de la obra de Oyarzún moviliza una particular política de la mirada, que es decir una política de la imagen. Rancière reconoce el gesto político por antonomasia en la redistribución de lo visible en la escena pública y, consecuentemente, en el acceso de sujetos invisibilizados en ese ámbito. Para radicalizar ese gesto necesario, no basta con anotar lo omitido en el registro de lo visible; es necesario cuestionar el mismo régimen de omisión. Y tal impugnación apela no tanto a las evidencias de lo visible (lo presentable y representable, lo legible y simbolizable), como a los azarosos argumentos de lo visual (lo imaginario, lo que escapa al orden del lenguaje). Provistas de la capacidad de mostrar ocultando, de visualizar (que no de visibilizar) lo ausente, las imágenes pueden restaurar, por un instante al menos, el lugar del acontecimiento: un lugar vacío. Allí pueden relampaguear los nombres desahuciados.

Representaciones

La obra *Werken* retoma una dirección presente en la anterior curaduría del Pabellón de Chile en la Bienal de Venecia, basada en situaciones de exclusión y violencia políticas². Como queda apuntado, en la edición actual, la obra expuesta en el pabellón chileno trabaja la aparición/ocultamiento del

² La muestra *Poéticas de la disidencia*, presentada bajo la curaduría de Nelly Richard en el Pabellón de Chile en la 56ª Bienal de Venecia (2015), reunió obras de Lotty Rosenfeld y Paz Errázuriz que subrayan la presencia de la mujer en el contexto del pasaje de la dictadura militar a la transición democrática en Chile.



sujeto mapuche. Por un lado, encara la truncada representación social y política que desdeña sus nombres y sus rostros, menoscaba su gestión en el juego del poder y relega su sitio en el reparto de los lugares sociales. Por otro, asume la ignorada representación estética, cuyos expedientes de escamoteo y desplazamiento permiten reintroducir cuestiones que mejor operan desde el rodeo de la falta. Este desvío abre una posibilidad de asentar los nombres y mostrar los rostros ubicando, en parte, unos y otros más allá de los linderos del régimen simbólico (del orden del lenguaje y lo visible).

Así, el tema de la representación es tratado en un doble nivel. En el primero, los rostros y los nombres del pueblo mapuche no terminan de aparecer en la escena pública, y cuando lo hacen son mostrados como inofensivos estereotipos de la diferencia, como clisés que neutralizan el potencial político y la singularidad de la cultura. En el segundo nivel, las fallas de la representación provocan distorsiones en la mirada que pueden ser asumidas críticamente por los subterfugios del arte. En este nivel no se busca ilustrar o denunciar la borradura de la presencia mapuche, sino proponer imágenes críticas que hagan comparecer los rostros y que listen los nombres desde el rodeo de lo poético; es decir, desde el cauto juego de alejamientos y aproximaciones que exige el vacío. No se pretende, entonces, presentar lo que falta en la escena de la representación, sino hacer de su ausencia un principio de otras significaciones que intensifiquen la fuerza de lo omitido y mantengan vibrante, alerta, el silencio.

La cuestión contemporánea

Conectar cuestiones indígenas con preocupaciones del arte contemporáneo abre posibilidades que favorecen a unas y otras. Por cierto, este vínculo interesa en cuanto manifiesta una sensibilidad alternativa y promueve una especial atención a los derechos de la diferencia cultural y el desarrollo

de políticas públicas inclusivas. Pero en el ámbito del arte, la cuestión concierne de manera especial en la medida en que ayuda a precisar un punto crucial de la contemporaneidad. La crisis de la autonomía formal del arte ha producido, por un lado, la expansión avasallante del momento estético formal (la metástasis de las tecnoimágenes, el esteticismo blando promovido por el mercado-mundo) y, por otro, el avance descontrolado de contenidos extraartísticos que amenazan con disipar el espacio del arte. La pregunta: ¿Es posible conservar una básica operación de formas estéticas sin retornar al modelo normativo del aura ni caer en la estética globalizada? Esta cuestión remite a una zona incierta que la mantiene pendiente: la puesta en obra depende de condiciones particulares de enunciación y recepción, circunstancias inestables y miradas plurales. *Werken* se ubica ante esa cuestión planteando una obra tensada entre contenidos intensos y formas claras. La cultura popular se desenvuelve en torno a la complicada maniobra que trabaja la bella forma para tramitar asuntos que la exceden: temas sociales, políticos, religiosos y, aun, puramente poéticos³. Pero el arte crítico de tradición ilustrada también busca hoy un cruce entre el momento puramente estético y los efectos pragmáticos, sociopolíticos, de las obras.

La obra de Oyarzún se mueve bien en este terreno complejo: manifiesta momentos intensos de la cultura indígena asumiendo una perspectiva crítica contemporánea. Nutrida de imágenes de la cultura mapuche, con las cuales mantiene enlaces de afinidad y filiación, su obra trabaja con seguridad y despejo complicadas cuestiones relativas a esa cultura a la que Oyarzún no accede desde afuera. Lo hace desde su misma ubicación en contextos populares, marginales, vinculados directamente con su ascendencia mapuche y vividos como propios. El artista dice que sus

³ En este texto, lo indígena es tratado como una modalidad específica de lo popular. Este tratamiento se basa en la creciente “popularización” de lo étnico, impulsada por procesos históricos de mestizaje e hibridación intercultural. Pero también se fundamenta en la posición asimétrica que ocupan los pueblos indígenas en el contexto de las sociedades nacionales latinoamericanas, posición que los equipara a los demás sectores populares.

estrategias de aproximación al tema son directas, pues parten de vivencias que le pertenecen en cuanto derivan de su origen de clase, cultura y etnia⁴. Por eso, sus “reflexiones, conjeturas y posiciones corresponden a percepciones y sensibilidades derivadas de ese contexto” que marcan fuertemente su posición. En palabras del artista: “Esto me ha permitido instalar mi condición de *artista* mediante una extraña forma de operar en la escena del arte”⁵.

Esa extraña forma de ser artista –y de ser un buen artista en un medio exigente como el chileno– es lo que le permite acceder a núcleos densos de la cultura popular difícilmente abordables por una mirada ajena. Una posición ubicada fuera del campo de esa cultura puede, por cierto, tratar esos núcleos pero sólo asumiendo su diferente lugar de enunciación: sin intentar usurpar otra perspectiva. Las culturas diferentes ofrecen otros momentos suyos a quien no tiene instaladas sus vivencias en el propio cuerpo, ni retenidas en los dobleces del lenguaje comunitario, ni conservadas en la memoria cuyo acervo comparte.

La obra de Oyarzún procesa cuestiones provenientes tanto de las circunstancias sociopolíticas que condicionan la producción de la cultura popular, como de los diversos artificios estéticos e imaginarios que ella moviliza en el curso de esa producción. Recapitulando: esta obra apunta a refutar un escamoteo. Por un lado, la retórica oficial encubre prácticas estéticas y políticas de la cultura mapuche que promoverían su agencia activa en la escena pública; por otro, presenta ciertos momentos de esa cultura como abstracta insignia de diversidad; como la proyección de una imagen correcta en lo político y rentable en lo turístico comercial.

⁴ Bernardo Oyarzún, *Cuerpo de obra*, comunicación personal, Santiago, 2016.

⁵ *Ibidem*.

Werken refuta el ocultamiento de los nombres y los cuerpos mediante operaciones estrictamente estéticas, capaces de avalar una posición crítica sin caer en literalidades contestatarias ni en idealizaciones de la diferencia identitaria. Manifiesta, así, un momento intenso del arte contemporáneo de Chile asumiendo asuntos que gravan la historia, comprometen valores de equidad e inclusión social e involucran, por lo tanto, la esfera pública no sólo de ese país, sino de América Latina en general. Esos enfoques permiten que conflictos de fuerte incidencia particular, como los relacionados con las identidades, la autogestión política y el territorio, se zafen del enclaustramiento localista para abrirse a un debate de alcance universal. La imagen tiene la posibilidad de articular, aun brevemente, cuestiones dispares. Por un instante, la máscara mapuche se vincula con la veneciana, aunque no sea más que por el hecho de que ambas comparten la impostura o la sustracción de un rostro.

La escena

La obra *Werken* se basa en la exposición de 1.500 máscaras mapuches que, emplazadas en el centro de la sala, conforman una figura circular de contornos irregulares que ocupa aproximadamente 10 x 11 metros. Las piezas se disponen a la altura de la mirada, sostenidas por varillas de hierro natural. En los muros útiles de la sala, siempre a la altura de la mirada, va instalada una línea de letreros pasamensajes led. De acuerdo a una velocidad programada, las pantallas de los letreros dejan correr la escritura de 6.906 apellidos mapuches: la totalidad de los existentes actualmente. La escena, penumbrosa, se encuentra iluminada básicamente por las luces rojas de los letreros.

La propuesta es sucinta en sus componentes narrativos. Según Oyarzún, la austeridad de medios estéticos se apoya en la experiencia de su propio contexto social y étnico, “donde los problemas

requieren soluciones prácticas y estéticas (...) que afloran en la urgencia y la precariedad”⁶. Importa que el artista enfatice el factor estético aun en situaciones de apremio y exigüidad: bien administrado, ese componente permite que, a pesar de su laconismo, la obra adquiera fuerte presencia visual y movilice sentidos complejos. La obra *Werken* deviene simultáneamente escueta y potente, capaz de tramitar con pocos recursos una consistente carga discursiva y conceptual. En los próximos puntos serán señalados diferentes momentos de esos contenidos intensos, sin pretender esclarecerlos: buscando apenas indicios dispersos, pequeños destellos o puntadas, punciones del concepto arisco.

Los nombres

*Mi mano se negó a escribir aquello que no me pertenecía. Me dijo: “debe de ser el silencio que nace”. Mi mano me dijo que el mundo no se podía escribir*⁷.

Los apellidos mapuches son palabras compuestas, constituidas tanto por el nombre propio como por el del linaje tradicional: así, del tronco Pillan descienden los Melipillan, Nawelpillan, Raypillan, etc. Según Oyarzún, no obstante los esfuerzos históricos del Estado por eliminar esas estirpes y pese al cambio de apellido que miles de mapuches realizaron, presionados, durante el s. XX, todavía existen 6.906 patronímicos étnicos que sobreviven dispersos, empujados hacia los márgenes, enmascarados. Pero sobreviven. Y esa continuidad deviene señal de una larga resistencia; de un orgullo obstinado, callado las más de las veces.

⁶ B. Oyarzún. Loc. cit.

⁷ Leonel Lienlaf. “Rebelión”, en Cecilia Vicuña (edit.), John Bierhorst (trad.). *Ül: four mapuche poets. An Anthology*. Americas Society. Latin American Literary Review Press, Pittsburgh, 1998, p. 66.

En la obra *Werken*, más que como símbolos, los nombres actúan como imágenes: desprendidos de cualquier soporte, aparecen y desaparecen tragados por el flujo luminoso de los letreros pasamensajes. Corren a la altura de los ojos de las máscaras. No están inscriptos; se deslizan sobre la superficie de las pantallas que los convocan y los exilian, velozmente. El dispositivo electrónico los registra en otro modo cultural, los vuelve virtuales. Quizá esa misma dislocación contribuya a preservarlos: los letreros pasamensajes actúan en parte como los *werken*, memorizando palabras que circulan en el aire, llevándolas apresuradamente, repitiéndolas para que no desfallezcan. Son palabras que circulan más allá de la escritura, más allá del lenguaje. Son palabras fluctuantes, carentes de planos de inscripción; textos que transcurren ante caras de cuencos vacíos. No pertenecen, pues, al orden de lo simbólico ni al registro de lo visible; pero, por eso mismo, arraigan en el régimen de lo visual, en el orden imaginario: el terreno de la mirada (que sabe encontrar signos luminosos en el fondo propicio de la nada).

Contracaras

Las máscaras mapuches, *kollong*, son talladas en una sola pieza de madera nativa, generalmente raulí, y en ocasiones completadas con crin de caballo, usado a guisa de bigotes. Las máscaras presentan soluciones radicalmente esquemáticas que suponen un certero manejo del quehacer escultórico y equilibran las piezas entre lo estético y lo expresivo; entre el orden estricto de la forma y el peso de contenidos desmesurados. El número de máscaras presentadas no corresponde al de apellidos vigentes, pues muchos de éstos han quedado vacantes, sin sujeto que los porte. Aun así, la cantidad de piezas es considerable: representa quizá el propio conjunto de la ceremonia

donde se lleva la máscara, el *Ngillatún*⁸; pero también podría representar una comunidad, un *lof*; o, tal vez, un ejército de guerreros, *weichafes*, o incluso una gran reunión de linajes, un *aylla-rewe*⁹. El conjunto de máscaras también sugiere una multitud amenazante; un auditorio callado, expectante; o un pueblo entero: la humanidad vista desde el núcleo radical de la cultura, avalado por las certezas del mito y las apariencias irrefutables del ritual.

Digresión sobre el ritual

El rito es lo social puesto en escena. Es la instancia de la representación por excelencia; en cuanto tal, funciona de manera contradictoria: cohesiona la sociedad, renueva sus contratos y la alivia de sus tiempos cansados. Pero el rito también perturba el cuerpo social con las sombras e ilusiones del teatro; lo fuerza a salir de sí, a asomarse al abismo de sus fantasmas y a enfrentar el centro de pura nada que lo sostiene: una ausencia que sólo puede ser divisada, breve, sesgadamente, por imágenes. Ese espacio vacante resulta tanto un riesgo para la estabilidad social como una garantía de resignificación constante; señala el hueco esencial que la máscara emboza volviéndose semblante de lo irrepresentable.

Semblantes

⁸ “Recientemente, tras expresar su conformidad con el proyecto *Werken*, una *papai* o *lamien* (mujer mapuche sabia y mayor) me aportó un dato importante. Durante el ritual de rogativas, *Ngillatun*, un *kollong* (enmascarado) ordena y resguarda el acto y protege a la *machi* (poderosa chamana; médica, consejera y protectora). Pero cuando se realizan otras ceremonias más delicadas, como el *Machitun*, durante la cual la *machi* ejerce su poder para curar o liberar los males, los *kollong* actúan como un ejército de protectores de los *werken*, los mensajeros, contra las energías maléficas”. Comunicación personal de Bernardo Oyarzún, febrero, 2017.

⁹ Según Juan Ñanculef Huaiquinao, la alianza de 9 *lof*, comunidades basadas en un linaje común, constituía la confederación *rewe-mapu*; a su vez, la reunión de 9 *rewe-mapu* conformaba el parlamento *aylla-rewe*, que integraban, así, 81 *lof*.

http://futawillimapu.org/pub/2012/LA_CIVILIZACION_MAPUCHE_ASTRONOMIA_Y_CIENCIA_INDIGENA.pdf. P. 26.

*Yo era un tronco formado por miles de caras que salían de tu rostro*¹⁰.

Las máscaras mapuches detentan el paradójico poder de la representación: el de encarnar ausencias, como la de los antepasados, los muertos y los espíritus extraviados, sean éstos adversos o propicios. Tal poder les permite asegurar la continuidad de la cultura inventando puentes sobre los vacíos, creando eslabones entre esferas separadas y enlazando tiempos diversos que no pueden ser conciliados en ningún momento real y que sólo se cruzan en el modo virtual que autoriza la imagen. Este modo ubica la máscara en una dimensión política: las *kollong* representan roles sociales y, simultáneamente, permiten discutir el régimen de esos roles y rediagramar, así, la cartografía pública. Pero esta operación ocurre fuera ya de la escena de la representación, que en el plano del arte se niega a sí misma. Ocurre sostenida sobre el vacío.

Cuerpo ausente

Según Oyarzún, una estrategia representacional suya consiste en la sobreexposición masoquista del propio cuerpo¹¹. Pero en esta obra, el lugar del cuerpo se encuentra vacío. La máscara consume el ciclo de su fatalidad: no puede revelar el rostro que oculta porque éste ha delegado su identidad y depuesto el nombre.

Las máscaras expuestas no se encuentran portadas por oficiantes de carne y hueso, sino por líneas abstractas que las sostienen sobre el suelo, en vilo: figuran una multitud descarnada, flotante; signada por la verdad trágica de la representación, que obliga a ocultar lo que quiere ser revelado.

¹⁰ L. Lienlaf. Ídem, p. 62.

¹¹ B. Oyarzún. Loc. cit.

Un gentío espectral que encubre, que descubre, la ausencia de sus miradas (los ojos faltos), el escamoteo del cuerpo, la conversión de la cara en puro semblante. Y esa revelación terrible (nada hay detrás) constituye la fuerza de los personajes: el poder del fantasma que borronea el límite de la condición humana, zarandeada entre lo que es y no es. Desde esa verdad irrefutable retornan ellos: cruzan de vuelta el dintel de la representación para reinscribir sus nombres vetados y ostentar sus rostros, que marcan los tantos rostros que quieren ser enmascarados.

Información sobre el *werken*¹²

El nombre *werken*, que titula la obra de Oyarzún, nombra un personaje complejo, portador de la palabra social. Encargado básicamente de llevar mensajes, el *werken* debe cumplir además otras misiones graves, como la representación del *lof* (la comunidad), la mediación diplomática y la consejería del *lonko* (la máxima autoridad política). Estos ministerios requerían aptitudes especiales que incluían elocuencia retórica, potencial expresivo y facultades oratorias; en este sentido, Painemal Caro dice que los *werken* debían saber transmitir la información con “intención emocional”¹³. Por otra parte, estos versátiles correos debían contar con la capacidad de memorizar los mensajes para transmitirlos con fidelidad a los otros *lonkos* durante las juntas llamadas *koyang* y, también, debían estar provistos de la destreza suficiente como para recorrer al galope enormes distancias y llegar a las diferentes aldeas que participarían de los *aylla-rewe*, los grandes parlamentos reunidos en ocasiones críticas, como cataclismos o guerras. En ciertos casos, los heraldos habrían llegado a cubrir todo el *wallmapu*, el territorio mapuche.

¹² A los efectos del desarrollo de esta curaduría, salvo que se explicita otra fuente, las referencias de las máscaras, así como otros aspectos de la cultura mapuche, han sido facilitados por Bernardo Oyarzún a partir de sus propios conocimientos sobre el tema.

¹³ Ximena Painemal Caro. *Identidad y espiritualidad mapuche: la visión del machi*. Tesis doctoral, Universidad ARCIS de Artes y Ciencias Sociales, Área de Ciencias Sociales y Humanidades, Santiago de Chile, 2011, p. 49.

El *werken* tiene la capacidad de anunciar el tiempo posible de una expectativa que la realidad histórica parece haber clausurado: una virtualidad política capaz de avizorar el más allá de lo social, su costado irrepresentable. Se piensa acá la política no como “arte de lo posible”, según la definición de Bismarck devenida eslogan de la *Realpolitik*, sino como trabajo que permite entrever lo real (lo imposible) que cobija toda configuración social. En esta dirección, Arditi propone cambiar el concepto de lo imposible basado en “aquello que jamás podría suceder” por otro “que impulsa a actuar como si algo fuera posible”¹⁴. Descartando lo puramente calculable, este impulso sigue la promesa de algo por venir; el anuncio de un tiempo distinto, quizá mejor. “El arte es el heraldo de un mensaje imposible”, dice Dufrenne¹⁵: nada notifica; o mejor, notifica la nada. La nada como ausencia radical que despeja un espacio para el acontecimiento, un claro, un *Lichtung*, en figura de Heidegger. Por eso, el arte se encuentra cerca de lo político: no porque tematice la injusticia, sino porque es capaz de imaginar un cambio, aun mínimo, en el mapa social. No por su atribución de profetizar, sino por su facultad de anunciar un espacio dispuesto a acoger los cuerpos enteros. No porque haya adquirido el don de adivinar, sino porque puede anticipar un claro donde sean inscritos todos los nombres.

Ticio Escobar

Asunción, Paraguay, enero de 2017.

¹⁴ Benjamín Arditi. *Agitado y Revuelto. Del arte de lo posible a la política emancipatoria*. Programa de Democracia Sociedad Civil-Topu’ã Paraguay. Semillas para la Democracia, Asunción, 2012.

¹⁵ Mikel Dufrenne. “El arte y la ciencia del arte, hoy”, en Mikel Dufrenne y Viktor Knapp, *Corrientes de la investigación en las Ciencias Sociales*, Vol. 3, Arte y Estética. Derecho, Tecnos, Unesco, Madrid, 1982, p. 297.